

НАТАЛЬЯ КОВТУН

Сибирский федеральный университет (Красноярск)

ПОЭТИКА СВЕТА И ТЬМЫ В ПРОЗЕ В. РАСПУТИНА¹

The poetics of light and darkness in Valentin Rasputin's prose

The theme of light and darkness is one of the structural constructs of Rasputin's fictional world, the analysis of which reveals the originality of writer's artistic and philosophical thinking and the inherited medieval aesthetics. The predominance of motifs of sunlight, candles, rainbow, burning stars associated with a belief in the prospect of harmonization, the spiritual resurrection of the world and man on the basis of traditional values (generic, Christian) is customary for author's early texts. In his late texts the writer resorts to light symbolism usually in a religious context. However, dominant is the idea of personal self-identity. Orthodox symbolism speaks with the language of aesthetics, drawing entirely new meanings.

Keywords: light and darkness, symbol, Valentin Rasputin, "Poslednij srok", the old woman Anna.

Дуалистичность русской средневековой культуры как одна из отличительных ее черт анализировалась в работах В. Топорова, Ю. Лотмана, Б. Успенского и других ученых Тартуско-Московской семиотической школы. Ю. Лотман и Б. Успенский, в частности, писали:

Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) в системе русского средневековья располагаются в двуполусном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны (Успенский, Лотман 1994, 220)

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-14-24003.

«Вечно» русской особенностью признается дихотомичность мышления, исключая нейтральную сферу, плавность переходов, смешение противоположностей. Отталкиваясь от этой точки зрения, И. Смирнов в работе о древнерусской цивилизации указывает на устойчивый консерватизм неофициальной отечественной культуры, которая актуализируется в период осознания нацией опасности утраты этнической идентичности, угрожающей культуре «верхов». В фольклоре, «низовой» словесности в целом конструируется мир, альтернативный ортодоксальной картине бытия. «Этот неофициальный корпус текстов оказался ориентированным пессимистически, ибо прошлое было для него позитивной противоположностью дефицитного настоящего» (Смирнов 1991, 172), представлял собой пересадку архаики на современную почву в качестве жанрового образования. Неофициальный традиционализм свойственен старообрядчеству, славянофилам, почвенникам, авторам сборника *Вехи* вплоть до А. Солженицына и «деревенщиков». Внимание к теме национального своеобразия, как правило, сопряжено с переломными моментами истории, сменой культурных парадигм, когда личность, общество переживает чувство отчужденности от настоящего, которое перестает быть понятным, «своим».

Тема света и тьмы – одна из структурообразующих в художественном мире В. Распутина, анализ которой раскрывает своеобразие художественно-философского мышления писателя, наследующего средневековой эстетике. Под «поэтикой света и тьмы» мы, вслед за исследователями (работы В.Л. Комарович, В.А. Туниманова, Н.А. Хмелевской, Ф.И. Евнина, А.С. Долинина, С.М. Соловьева, В.И. Тюпы, М.Н. Панкратовой и др.), понимаем сумму равноуровневых художественных средств – лексем, образов, мотивов, событийных ходов, идей, философских концепций, объединенных оппози-

цией «свет – тьма», либо принадлежащих к сфере одного из компонентов оппозиции, либо относящихся непосредственно к области их столкновения или пересечения (Панкратова 2007, 6). Важно не просто рассмотреть семантику названных художественных средств, но их взаимодействие, роль в художественной картине мира.

Наиболее репрезентативной в этом отношении выступает повесть В. Распутина *Последний срок* (1970) – итоговая для раннего творчества в целом. Здесь представлены авторские идеи о бытии, развернут образ сокровенного героя – старухи, находящейся на грани жизни и смерти, когда открываются иные пределы. Образ старухи Анны (благостной, дарующей благодать) выписан с однозначной ориентацией на духовное начало, на что указывают имя героини, обращение к элементам агиографии, иконописи (Ковтун 2013, 17-26). В философии имени П. Флоренского Анна ассоциируется с Софией – Премудростью, ее отличает погружение в область нравственных переживаний, устремленность к небесной гармонии: «Анна со стороны подсознательного не имеет определенной формы и сливается с мировой душой», – считает философ, но она же душою не принадлежит миру, «не имея в своем сознании зацепок о мир» (Флоренский 1998, 536). Неизменным атрибутом героини и одним из самых насыщенных символов в повести является *образ солнца*. При этом смена картин дневного, «упругого», яркого солнца, восхода и заката согласуется с периодами жизни старухи, солнцем отмечены все главные вехи судьбы.

Бытие Анны вписано в природный ритм. Старуха в последние годы так и жила: зимой лежала, весной оживала, «грелась на солнышке», когда солнце «пошло на убыль» она собралась умирать. Однако возвращение/пробуждение Анны от сна-смерти, вызванное радостью встречи с ее «ребятами», выводит ситуацию в метафизи-

ческое. Все происходит в специальный, дарованный для этого день: «День был мягкий и легкий и ровно сошелся над самой деревней, а то и над самой старухиной избой», небо приспускается ниже, словно «в ожидании», помогая старухе стронуться с «сурового, судного места – только и надо было бы незаметно передвинуть ее вперед или назад» (Распутин 2007, 2, 31). Очнуться Анну заставляет солнце, которое «стало биться в старухины глаза, шевелить их, и глаза не сразу, не легко, но открылись, попробовали пойматься за свет» (Распутин 2007, 33). В течение дня солнце буквально сторожит героиню, не отпускает от себя, «остаётся» рядом с постелью:

Старуха лежала изголовьем к окну, и солнце падало ей в ноги, осторожно остывало на стене напротив, словно выступая, пронизывало ее с другой стороны. Только теперь старуха увидела солнце и, узнав его, обрадовалась (Распутин 2007, 2, 39).

Прожитые годы кажутся умирающей похожими один на другой, прошедшими в спешке, вечном труде, рождении детей. Солнце определяет и сам жизненный ритм:

По десять раз на дню старуха задирала в небо голову, чтобы посмотреть, где солнце и спохватывалась – уже высоко, уже низко, а она все еще не поправилась с делами (Распутин 2007, 2, 178).

Сокровенный смысл человеческой судьбы Анне и дано угадать в чудесно дарованные дни.

Возвращение старухи к жизни описано в стилистике Вознесения: Анна «ничего не чувствовала, даже собственное дыхание, и все равно дышала какими-то другими силами». «Меня и теперь ишо на руках будто кто держит – сказала она, не обращаясь к ним (детям. – Н.К.). – Будто ниче под мной твердого нету. А не страшно – будто так и надо» (Распутин 2007, 2, 45). Это чувство удивительной лег-

кости, невесомости Анна испытывала и прежде, слушая «ранешные протяжные песни», она «взлетала на крыльях над землей и, не улетающая, делала большие плавные круги, тревожась и втихомолку плача о себе и всех людях, которые еще не нашли успокоения». Героиня и внешне уподобляется птице – древней эмблеме Души-Софии: «Крыльцы у ней торчали так, что казалось, вот-вот взмахнет ими и полетит». В народных верованиях праздник Вознесения «сливается с Воскресением» (Федотов 1991, 44-45).

Каждый из отпущенных дней связан с исполнением назначенного: от прощания с близкими, окрестным миром вплоть до таинства причастия и поминального плача. Солнце выступает своеобразным проводником воспоминаний, что соответствует древнеславянским представлениям о небесном светиле как синониме счастья, знаке судьбы (Афанасьев 1994, 67). История любимой дочери Татьяны выстраивается в памяти на исходе «спокойно-ясного дня», окружившего старуху «золотистым светом», «неярким и теплым», соотнесенным с самим характером воспоминаний – «звеняще-приятные мысли рождались сами собой, будто уже готовые шли со стороны, и были ей не в муку, а в утешение» (Распутин 2007, 2, 148). Анна думает о детях, и перед ней «высветился дальний-дальний день – и тоже с рекой», когда она впервые приближается к тайне «согласного во всем действия вечной жизни». День начинается «коротким, буйным» дождем, оплодотворяющим землю, и сразу же восходит солнце, играя в каждой капле росы.

Изба Анны суть прообраз Вселенной, каждое окно здесь – «воспоминание о ком-нибудь из ребят». Совсем маленькие заколоченные окошки сверху символизируют ушедших, открытые, освещенные окна – знаки живых. Бытие героини в этих окошках:

Растворь их и гляди, чем ты, старуха, была богата, какие воспоминания, сохранившись, пошевелят после тебя послушные ягодные кусты на берегу реки (Распутин 2007, 2, 181).

В представлениях славян, небесными окнами считались *звезды*, из которых и наблюдают за поступками людей ангелы (подобно душам невинных младенцев, в повести). Когда же человек умирает – окно запирается и звезда исчезает с небосвода (Афанасьев 1994, 161). Образ окна, за которым угадываются очертания смертного пути, структурирует поздние тексты мастера (*В больнице*, 1995; *Видение*, 1997), где в роли вопрошающего выступает близкий автору герой-интеллектуал. Ему уже не дано знание вечного, которым обладают старухи, но сохраняется нравственно-этическая ответственность за собственную судьбу и судьбу рода, не позволяющая самопроизвольно преодолеть границу (раму).

Мотив памяти в поэтике В. Распутина тесно связан с *мотивом истины*. Утрата воспоминаний осознается по аналогии с затмением. Славяне представляли солнце «карателем нечистой силы и холода, а потом и нравственного зла – неправды и нечестия» (Афанасьев 1994, 68). В эстетике средневековья источником света выступает Творец, свет рассматривается как высшее проявление гармонии бытия (Эко 2014, 98-99). Литература этого времени полна радостных восклицаний, вызванных созерцанием сияния дня или пламени свечи. В христианстве солнце символизирует милость Божью, истину, доступную человеку в земном измерении. Не случайно Анну завораживает солнце, но «не тот огненный шар, который сиял в небе, а то, что попало от него на землю и согревало ее». Разглядывая солнечное отражение старуха искала в нем

что-то помимо тепла и света и не могла вспомнить, найти. Она не тревожилась: то, что должно ей открыться, все равно откроется, а пока, наверно, еще нельзя, не время (Распутин 2007, 2, 123).

Наблюдая за игрой солнечного пятна рядом с собою, героиня ждет чуда, когда

откроется то, чего не знают при жизни; старуха во все глаза смотрела на солнце на полу, на его широкое горящее пятно, надеясь увидеть в нем рисунок или услышать голос, которые бы ей что-то разъяснили (Распутин 2007, 2, 202).

Заметим, уже в повести *Прощание с Матерой* (1976) старухе Дарье в момент наивысшего духовного напряжения будет дано Откровение, она услышит голос с небес, предсказывающий неизбежное, и утвердится в истинности собственного выбора/пути.

Мотив слияния с солнцем, намеченный в *Последнем сроке*, и есть метафора выхода из повседневности в пределы вечного.

Анне кажется,

что солнце может растопить ее, как какую-нибудь рыхлую, прикрытую тряпьем снежную фигуру. Она пригрется от него, приласкается, а сама, не замечая того, начнет все убывать, убывать и убывать, пока не исчезнет совсем (Распутин 2007, 2, 202).

Взгляд героини приобретает «софийные» свойства: солнечное пятно на стене, «разрастаясь, само вливалось в открытые глаза и не отпускало их своей властью», Анна «жила яснее, зорче, чем раньше, не напрягаясь для жизни, а находясь под ее осторожной охраной» (Распутин 2007, 2, 45). Этот дар, когда «отверзаются “вещие зеницы”» и человеку уже ныне открывается мир в его «софийной красоте», С. Булгаков считал пробуждением «своего луча в Софии» (Булгаков 1917, 228). Старуха прозревает в окружающих особую духовную красоту, неявную им самим, проявление Первообраза в образе (Левшун 2001, 17). Фиглярствующий Илья, очерстевшая душой Люся, забывшая отчий дом Танчора во снах и видениях матери явлены любящими, преображенными. Предстояние перед Су-

дом Всевышнего осознается старухой не испытанием, но радостью, Анне хочется «очиститься перед Богом и спокойно, радостно и светло предстать перед его судом: вот я, раба Божья Анна, черного с собой не несу» (Распутин 2007, 2, 157). Исполненность личной судьбы осознается как основа бытия.

Связь образа героини с символикой солнечного света (милости Божией) развивают *мотивы свечи и радуги*. Свеча – древнехристианский символ души, Анна «походила на свечку, которую вынесли на солнце, где она никому не нужна» (Распутин 2007, 2, 193). Свеча не нужна, но в страхе и неизвестности заходит в сердце младшего сына Анны – Михаила: «Вроде загоразивала нас (мать. – Н.К.), можно было не бояться. А теперь живи и думай». Свеча выступает ориентиром в мире/хаосе, она появляется, когда решаются судьбоносные вопросы жизни и смерти. Образ радуги явлен умирающей накануне смерти, в распахнутое окно старуха наблюдает восход солнца и рождение радуги:

Воздух вокруг нее заходил, заиграл, будто на него что дохнуло со стороны. Она подняла глаза и увидела, что, как лесенки, перекинутые через небо по которым можно ступать только босиком, поверху бьют суматошные от радости, еще не нашедшие землю солнечные лучи (Распутин 2007, 2, 61).

«Лестница золотая» и образ *радуги* – типичные в христианстве, «в богородичных иконах новгородского письма мир, собранный во Христе вокруг Богородицы, являет собою как бы многоцветную радугу» (Трубецкой 1993, 232). Явление радуги обнаруживает особый, праздничный смысл Преображения-Вознесения героини. Это уже не аскетическое подчинение плотского духовному, а центростремительное движение к грядущей всеобщей радости, собиранию мира.

Глубоко символично в повести соотношение мотивов *солнечного света* (во всех его проявлениях) и «*горящей звезды*». Ночные звезды на фоне «звнящего и играющего в эту пору неба» рождают в сознании старухи воспоминания о юношеской поре, страсти, предчувствии счастья, тайны. Ночное небо замирает в «колдовском оцепенении» (Распутин 2007, 2, 186). И, напротив, когда ночь гаснет, «звездный свет ослаб, стал суше, бледнее, и по нему было видно, куда развернулось небо». С первым криком петуха колдовская ночная власть над миром заканчивается: «Звезды в такое время поднимаются выше и смотрят устало, тускло» (Распутин 2007, 2, 191). В художественном пространстве повести контрастные стихии дня и ночи, света и тьмы не антагонистичны, но свидетельствуют разнообразию и гармонию мироздания, когда ночь становится продолжением дня, а смерть – жизни.

Как награжденной пророческим даром (Анна в Евангелии – пророчица Анна), героине открыта тайна собственной смерти. Переход в пределы неназываемого, которое мыслится где-то рядом с существующим (традиция старообрядчества), оформляют мотивы «*немого света*», «*холодного сияния*», «*нечеловеческой стыни*», звона, «*звнящих колоколов*». В первые мгновения возвращения к жизни тело старухи, распластанное на кровати, как распятое, поражает собравшихся «за мороженностью и нечеловеческой стынью, будто ей дано было увидеть и запомнить то, что больше никто не смог бы понять» (Распутин 2007, 2, 47).

В позднем творчестве В. Распутина (рассказ *Видение*) путь в пределы потустороннего героем-интеллектуалом сознательно отвергнут как соблазн. Картина инобытия, открывающаяся за огромным окном, маркирована узнаваемыми чертами: здесь «неземная обморочная стынь, совсем заговорная, наложенная колдовской ру-

кой», «сонно переливающаяся речка», «солнце тихое и слабое» и не ясно: «Что это – жизнь или продолжение жизни?» (Распутин 2007, 4, 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» (Распутин 2007, 4, 436). После возвращения в настоящее, не возникает желания упорядочить наблюдения, отделить одно от другого, собрать «увиденное в связные мысли» – разгадать тайну. Остраненность позиции рассказчика, словно со стороны наблюдающего за собственной игрой со смертью, придает тексту неоднозначность, разительно отличается от спокойного ожидания своего часа, характерного для старух.

Значимость образа Анны подчеркнута в тексте апелляцией к агиографии, канону иконописи. Житие и есть «икона в слове», в иконе представлено «двуединство образа и первообраза, Божественного и человеческого, невидимого и видимого» (Лепяхин 2002, 34). В соответствии с традицией, достижение сакрального пространства не осуществляется без проводника, если в мире живых эту функцию выполняет солнце, то в пределы смерти Анну сопровождает «такая же, как она, худая старуха» – воплощение смерти. Героиня следует воле поводыря, «немея от страха и радости, которых она никогда не испытывала», и «тогда вдруг справа откроется широкий и чистый, как после дождя, простор, залитый ясным немим светом» (Распутин 2007, 2, 176) – указание на беспредельность. В момент расставания души с телом «справа, где простор, ударит звон».

Старуху потянуло к нему так сильно, что она не могла и думать о том, чтобы сопротивляться. Поначалу идти надо было немного, совсем рядом, но потом звон стал отдаляться, уводя за собой старуху все дальше и дальше, но звучал все так же чисто и ясно, чтобы она не потеряла в него веру и знала, куда двигаться (Распутин 2007, 2, 160).

Раскаты изначально звучат

громко, празднично, как в далёкую старину, когда народ оповещали о рождении долгожданного наследника, потом лишний гром в нем убежится и над старухиной головой поплывет, кружась, песенная перезвонница (Распутин 2007, 2, 177).

Мотив песни прошивает всю судьбу героини – ее первые воспоминания связаны с мелодией русских «протяжных песен», а финализирует жизненный путь «песенная перезвонница», за которой открывается колокольный звон, указывающий на чистую беспредельность. Граница между реальным бытием умирающей (домом-деревней) и пространством ее снов, видений становится прозрачной. В поэтике В. Распутина *чудесный свет и звон* суть традиционные атрибуты откровения града Китежа как воплощенного рая (Ковтун 2009, 281-387). Преображение Анны финализирует *мотив причастия*:

Перед глазами в захлопнувшихся створках слева на право поплыли дымные извивающиеся колечки, словно кто-то тотчас принялся окуривать ее перед новым причастием (Распутин 2007, 2, 188),

свидетельствующий о восстановлении первоначальной гармонии между Творцом и творением, существовавшей до грехопадения, на что указывает и символика винограда. Виноград – знак искупления греха, возвращения мира, человека в «золотой век» – дом, до грехопадения. Посланным Люсей виноградом старуха и угощает внуку (ребенок-душа). Маленькая Нинка признается бабушке: «Вот ты умрешь, я всегда буду здесь спать» (Распутин 2007, 2, 62). Образы старухи и младенца в поэтике В. Распутина символизируют неизменный порядок круговращения времен, вечность. Если в прамбуле сюжетного действия солнце следует за старухой, то к финалу текста свет духовной красоты и радости исходит от самой

Анны (старуха – свеча). В архитектонике иконы одухотворенная радуга вокруг Царицы Небесной означает, что исходящий от нее свет, проходя через ангельскую и человеческую среду, является здесь во множестве многоцветных преломлений.

В соответствии с иконографической традицией в облике героини подчеркнута истончившаяся плоть (старуха «высохла и ближе к концу вся пожелтела – покойник покойником, только что дыхание не вышло»); усохшие руки и ноги – указание на крайний аскетизм жизни.

Средневековый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку тело было для него только носителем духа; гармония тела заключалась для него, скорее, в аскетической обрисовке, в плоскостном отражении на нем сверхтелесного мира (Лосев 1982, 54).

Отсутствие движения, скованность оставляют во власти иконописца взгляд святого, «выражение его глаз, т. е. то самое, что составляет высшее средоточие духовной жизни человеческого лица» (Трубецкой 1993, 203). Именно взгляд Анны, которому открываются иные дали, оказывается в фокусе описания: «У старухи дежурили только глаза, а тело, расстеленное на кровати и застывшее в немой неподвижности, оставалось без толчков и забот» (Распутин 2007, 2, 38). Героиню окружают «софийные» стихии: *воздух* (ее жизнь сосредоточена в глазах и дыхании; она словно птица парит над миром), *звезды, мягкий солнечный свет*.

Возвращаясь к матери из далека (города, поселка), дети возвращаются как в храм, где могут испросить прощение: «какое-то другое, не человеческое прощение, мало имеющее отношение к матери, но все же необходимое в жизни» (Распутин 2007, 2, 34). Анна на протяжении всей повести мучается и печалится за грехи всего мира;

на похоронах мужа, умоляя отпустить прегрешения, «она не сказала: его прегрешения, она сказала: наши. И слезы ее, скорбь ее были настоящими» (176). Следуя иконографической традиции изображения Святой Софии Премудрости Божией, художник реализует бытие святой на фоне контрастных стихий: *солнечного света* и *ночного звездного неба*. Дом-душа Анны («Не верилось, что изба может пережить старуху и остаться на своем месте после нее – похоже, они постарели до одинаково дальней, последней черты и держатся только благодаря друг другу», Распутин 2007, 2, 49) «освещен колдовским, рясным светом звезд». «Завораживающее сияние проходит сквозь стены, сквозь крышу» и возносится в «высокое яркое кружение неба над избой» (180), образуя своеобразный купол. На лучших новгородских иконах Софии мы видим «Софию, сидящую на темно-синем фоне ночного, звездного неба», древний мастер «окрашивает ярким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние предвечной Премудрости» (Трубецкой 1993, 229-230). Е. Трубецкой видит в сочетании темно-синего с пурпурным объяснение сакрального значения Премудрости –

именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, из мрака ночного... ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в “Софии”. То – пурпур Божьей зари, зачинающейся среди мрака небытия; это – восход вечного солнца над тварью (Трубецкой 1993, 230).

Золотой солнечный свет в иконографии обозначает центр божественной жизни, символизируемый Христом, Богородицей или Софией Премудростью. Характерно, что преображение героини, отмеченное ярким солнечным сиянием, затем сопровождается «мягкое», «отчетливое» свечение, получившее в иконографии название «ассиста». *Ассист* – «как бы эфирная, воздушная паутинка тонких

золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее» (Трубецкой 1993, 227). Ассистом покрываются свер-кающие ризы Премудрости Божией Софии и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Это горение и сверкание – знаки потусторонней славы, отделяющие здешнее, непросветленное от преображенного и вечного. Граница между мирами проходит по са-мой избе Анны, олицетворена ею, что связано с представлениями о соотнесенности структуры дома, мирового древа и христианского символа Распятия (Иванов 2008, 288-290). Данный прием наложения микро и макровселенной – важнейший в позднем рассказе *Изба* (1999), диалогически развернутом в сторону текста А. Солженицына *Матренин двор* (1959) и собственного зрелого творчества В. Распутина. Описание главной героини *Избы* – Агафьи – повторяет характеристики старухи Анны (Ковтун 2010, 80-93).

Изба, строительство которой занимает последние силы и помыслы Агафьи, возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, что подтверждено диалогом с домом и вещим сном о неполном погребении хозяйки в собственном строении. Исключительность положения усадьбы подчеркивается, она «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света», это абсолютный верх, начало мироздания. Над крышей дома «висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света», однако вид, открывающийся из окон, тоскливый, «мерклый»: «отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир, – таким он смотрелся усталым, такой вытершейся была даже и радость его» (Распутин 2007, 4, 398). Пейзаж «вытершегося», «тусклого» места, будто битого молью, когда во всем ощущается усталость, знак отступничества. В Библии обветшание ждет противников слуг Божиих, «моль

съест их» (Ис. 50:9). Если изба обращена ввысь, то мир окрест погружен в темноту, бездну самоутраты: «и стала год от году ужиматься в поселке жизнь», «а потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало» (Распутин 2007, 4, 398). Усадьба Агафьи – перекресток пространств и времен, она наделяется самостоянием (и после смерти хозяйки), в основании которого апелляция к предкам, когда дом и древо уравниваются буквально.

По мере развития сюжета усложняется описание индивидуального пространства героини *Последнего срока*, оно становится более многомерным, глубоким, праздничным. Характеры ее детей, напротив, формализуются, их миропонимание, говоря языком иконы, одномерное, все сводящее к плоскости здешнего, материального. Родные разведены и пространственно, граница означена световой символикой. Свет, идущий от Анны, уже невыносим для ее детей: «Они загораживались от света ладошками и щурили глаза. Старухе показалось, что они прячутся, потому что не хотят сказать ей правду» (Распутин 2007, 2, 159). Сцена есть наглядное воплощение одного из постулатов средневековой эстетики о красоте *божественного света*, особенно видимого фаворского сияния. С. Полоцкий выделяет две его формы – благодатную и сущностную. В первой божественное сияние снисходит на святых. Так сияло, например, лицо Моисея или первомученика Стефана – это сияние «божественной благодати». Вторая форма присуща только Христу и ее могли видеть ученики на Фаворе в момент его «Преображения» (Мф. 17:1-8, Лк. 9:28-36; Мк. 9:1-8). Этим же светом облекутся и святые в будущем веке (Бычков 1992, 513).

Детей старухи, лишенных чувства полноты бытия, пугает мысль о собственном смертном уделе:

Они стояли вокруг матери, со страхом смотрели, не зная, что думать, на что надеется, и этот страх совсем не походил на все прежние страхи, которые выпадали им в городской и деревенской жизни, потому что он был всего страшнее и шел от смерти – казалось, теперь она заметила всех их в лицо и больше уже не забудет (Распутин 2007, 2, 33).

По христианской догматике борьба со смертью мешает человеку познать «своего творца и содъетеля» (Филофей). Уклонение от предначертанного свыше равно святотатству, отступник лишает себя возможности приобщиться лику святых. Дочери старухи все реже и реже заглядывают в горницу к умирающей, сыновья же, захватив ящик водки, уходят в баню – inferнальное, переходное пространство. Туда переносят и лампаду:

На божницу в правом углу теперь ставили лампу. В эту ночь лампа пригодилась, а так ее не снимали оттуда месяцами, и старуха крестилась, не подымая глаз (Распутин 2007, 2, 50).

Банька превращается в храм наоборот, где «причащаются» вином, рассказывают скабрзные истории. Пьяному Михаилу «были противны сейчас и солнце и начинающееся тепло». Карнавальная, шутовская картина в бане оттеняет торжественность происходящего в горнице. Образы баньки, лесной землянки, цирка, городской квартиры/угла – профанной альтернативы дому/храму – разворачиваются в ключевых текстах мастера: от повести *Живи и помни* (1974) до рассказов 1990-х годов.

Внутреннее противостояние Анны и ее дочерей подчеркивают в том числе имена последних, имеющие общую доминанту – варварство. Варвара, не достойная стать невестой Христа, – есть упрямая варварка, а суть Людмилы – грубость и «искание театрального геройства». И долгожданная Татьяна (Танчора), не вернувшаяся из Киева, города Софии, кажется старухе захваченной немцами. Мотив пленения/изнасилования маркирует и судьбу Людмилы –

около деревни скрываются сбежавшие лагерники, один из них, «страшный человек в зимней шапке», «невысокий, коренастый, с черным, небритым лицом, скрадывающим годы, бесцветные глаза горят белым, сумасшедшим огнем», пытается напасть на девушку, однако рядом оказывается брат Михаил. Черты беглеца угадываются в образах дезертира А. Гуськова (*Живи и помни*), «пожогщиков» с острова Матера, старика-бомжа из итоговой повести *Дочь Ивана, мать Ивана* (2003). Отсутствие любимой дочери как «последнего света» приобретает глубокий смысл «сдвинутого миропорядка и затерявшегося в нем человека», беспокойство старухи касается «устроенности и устойчивости человеческого бытия и его преемственности» (Фарино 2004, 109).

Особой значимостью наделен образ старшего сына героини – Ильи. В отечественной традиции образ Богородицы наложился на культ языческой богини *Мокоши* («*Mokos*» – «прядение») и *Параскевы-Пятницы* (*Мифологический словарь* 1990, 367). В образе Ильи контаминируются черты святых *Ильи и Егория*. Исследователи считают, что в праоснове образа Егория Храброго лежит женское начало, означенное *солярной символикой* – «*Солнцева дева*» (Динцес 1948, 42-43). В качестве образа-посредника между солнечной богиней и святым, видимо, выступил Ярила, в характеристике которого трансформировались черты бога Грома – Перуна (Иванов, Топоров 1975, 60-75). Образы Ильи-пророка и Егория Храброго оказываются близки к инвариантной мировой схеме о борьбе Громовержца со Змеем, от Ярилы и Перуна к Победоносцу перешла солярная символика (на щите Георгия изображен солнечный диск). Для нас важно, что образ святого Егория не только имеет женскую праоснову, но и соотносится с образом богини Пряхи. В повести этот ряд отражается в особом отношении Анны к сыну (Ковтун 2012, 60-85).

Илья приезжает в деревню с Севера, он – шофер, скачет на «железном коне» – машине, с детства отличается порывистостью, бойким нравом. Эпизод, когда Илья в ожидании комиссии «разделся догола и в чем мать родила похаживает за плугом, посвистывает» (182), имеет значение сакральной пахоты: «во многих культурах половой акт часто уподобляется полевым работам» (Элиаде 1998, 24). В древней традиции возделывание поля символизирует таинство, брак крестьянина с Землей-Невестой, союз *Солнца и Земли* (Golema 2006). В романе С. Залыгина *Комиссия* (1975) аналогичная сцена характеризует деда Егория, родственника главного героя – Николая Устинова как находящихся под покровительством Егория Храброго и Николы-Чудотворца. Значимо, что в повести В. Распутина только Илья относится к благословию матери (как Богородицы-Софии), полученному перед уходом на битву с погаными, всерьез:

Она перекрестила его, и он принял ее благословение, не отказал, она хорошо помнит, что он не просто вытерпел его, жалея мать, а принял, согласился, это было у него в глазах, которые дрогнули и на миг засветились надеждой (Распутин 2007, 2, 182).

Битва с врагами, как и пахота, обставляется фаллической символикой – копьями, ружьями, мечами, пушками, когда мужская сила расходуется «не по прямому назначению» (Ранкур-Лаферьер 2008, 89). В войну за плуг встают бабы, Люсе достается конь сказочного обличья: «...с серебряной гривой и серебряной звездой во лбу», однако старый, слабосильный для пахоты, «худой до того, что, казалось, высохли даже копыта» (Распутин 2007, 2, 101). Он падет прямо в поле, но Анна выходит, спасет «дизентира», словно в ожидании «змееборца»/пахаря.

Война заканчивается раньше, чем Илья достигает фронта, однако в родную деревню он не возвращается. Последующая жизнь

сына открывается Анне как участь непростенного Ионы, замурованного во чреве кита: «...ее Илью, как малую рыбешку, заглотала рыба побольше да порасторопней, и теперь они живут в одном теле» (Распутин 2007, 2, 40). На уровне авторской рефлексии чрево кита ассоциируется с государством и Левиафаном – хтоническим миром, заложником которого герой становится. Мотив чудесной рыбы получает развитие и в словах Христа: «Ибо как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» (Мф. 12: 39–41) – в пророчестве, подразумевающим скорое воскресение. В повести воскресения не происходит, герой уподоблен кукле, шуту с «полой грудью». Разлученность Ильи с матерью, землей, хранителем которой он призван быть, превращает его путь в серию неудач, трюков: от нелепого брака (по слухам Илья от жены «терпит немало») до потери собственного лица: «Рядом с голой головой его лицо казалось неправдашным, нарисованным, будто свое Илья продал или проиграл в карты чужому человеку» (Распутин 2007, 2, 39). Изменение облика персонажа, исчезновение молодецких кудрей («голая голова») в народной культуре символизируют утрату мужской силы и последующее бесплодие/ пленение земли (реализация мотива «запродажи души», оборотничества). В деревню возвращается уже не Илья – его «двойник», который принадлежит «миру наизнанку», является частью карнавальной культуры (Бахтин 1979, 147). Сын старается избегать встреч с матерью, словно опасается разоблачения, часто смеется, ритуал прощания понимает как «концерт», приглашает умирающую в цирк: «Приезжай, мать. В цирк ходим. Я рядом с цирком живу. Клоуны там. Обхохочешься» (Распутин 2007, 2, 208).

Поведение дочерей Анны выдержано в той же стилистике. Они готовы следовать ритуалу похорон, но не постигнуть его как

тайнство. Искренние чувства вытесняются ролью с заранее известным набором жестов и поз: Варвара «включила себя» на плач, а затем «поднялась и отошла плакать к столу – где удобнее». Старухе так и не удается приобщить ее к обряду поминального плача: «Что с нее взять, Варвара она и есть Варвара» (Распутин 2007, 2, 146). Люсю более беспокоит внешний вид, черное платье, которое должно засвидетельствовать горе. Она соответственно и ощущает себя: «Я здесь человек посторонний». Поспешный отъезд близких, их отказ от трапезы (аналога евхаристии) напоминает бегство, вызванное страхом обнаружить, вспомнить себя прежних, и тогда нужно будет заново строить судьбу, искать дорогу к дому/храму. Перед этими испытаниями и пасуют дети, ибо в мире «цивилизации» с «полой грудью», «нарисованным лицом» спокойнее и удобнее.

Оказываясь отринутой, униженной детьми, Анна находит отклик собственным чувствам в природе, она все чаще

думала о солнце, земле, траве, о птичках, деревьях, дожде и снеге – обо всем, что живет рядом с человеком, давая ему от себя радость, и готовит его к концу, обещая свою помощь и утешение. И то, что все это останется после нее, успокаивало старуху (Распутин 2007, 2, 123).

Героине открываются голоса деревьев, травы, животных, она переживает процесс Откровения. Высшим обнаружением подобной психологии является «тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное» (Трубецкой 1993, 234). В иконописи этот дар часто передает поза святого, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, который не может быть локализован в пространстве. Отсюда и потустороннее выражение очей, пред которыми открываются иные дали. Гармония, сокровенные смыслы, угадываемые Анной в жизни, звуках природы, помогают ей «не потерять красоту и веру», приобщиться

к сверхбытию. Сама логика развития сюжета: от видимого, осязаемого мира через постижение тайны смерти к просветлению и состоянию благодати, Божественному свету, соответствует канону жития (Дорофеева 2012, 43).

В тексте значимы и образы искусственного света: *лучина*, *керосиновая лампа*, *электрическая лампочка*. Первые маркируют молодость Анны, подсвечивают ее «беготню», «для которой не хватало белого дня» (Распутин 2007, 2, 178). И, напротив, электрический свет представлен как мертвый, механистичный (в отличие от живого мерцания свечи или лучины), символизирует власть цивилизации. Все негативные события в повести происходят при электрическом освещении, мир представляется шутовским, вывернутым наизнанку: «Щелкнул выключатель, и комнату, как рукавичку, будто вывернули на другую сторону, ярким навверх» (Распутин 2007, 2, 158). Эффект от такого освещения прямо обратен ожиданиям – люди теряют ориентацию, подобно слепым, очертания знакомых фигур, предметов искажаются:

В окне, как в зеркале, замазанном с той стороны черным, отсвечивала только залитая электричеством комната, за стеклом не проступало даже самое маленькое пятнышко (Распутин 2007, 2, 159).

Значимо, что в комнате умирающей электрический свет включают крайне редко: «Электричество у старухи выключили, зажгли лампу» (Распутин 2007, 2, 16). В рассказе *Нежданно-негаданно* (1997) герой, спасающий девочку-ангела, ведет настоящую борьбу с городской обстановкой, в крестьянской избе воцаряется исконная утварь: сундук, самовар, керосиновая лампа и, напротив, изживаются приметы цивилизации, Сеня отказывается от электрического света, чайника. Аналогичные жесты отличают юродствующих персо-

нажей А. Солженицына (образ Матрены из рассказа *Матренин двор*), Ф. Абрамова (образы Лизы Пряслиной, Евдокии-великомученицы из романа *Дом*). Растрата благ цивилизации – аналог обнажения-очищения мира, с которым через жертву и стремятся наладить контакт (Ковтун 2011, 65-81).

Переходное состояние между стихиями света и тьмы символизирует образ тумана. Пока старуха находится в забвении – плену смерти, деревня погружается в «густой и непроглядный» туман, который «украл утро»: «Туман держался долго, до одиннадцатого часа, пока не нашлась какая-то сила, которая подняла его вверх». Такой же плотный туман снисходит на Матеру перед затоплением, окутывает «плотным маревом» Тамару Ивановну, решившую отомстить за поруганную честь дочери (повесть *Дочь Ивана, мать Ивана*). Туман – древнейший символ неведения, опасности. Пробуждение Анны знаменует солнечный свет: «Сразу ударило солнце, еще ядреное, яркое с лета, и вся местность повеселела, радостно натянулась» (Распутин 2007, 2, 22).

Итак, в результате исследования мы можем говорить о поэтике света и тьмы в творчестве В. Распутина как целостной структуре, вбирающей различные уровни: слово, образ, идею. Для раннего и зрелого творчества автора характерно преобладание мотивов солнечного света, свечи, радуги, «ассиста», горячей звезды, что связано с верой в перспективу гармонизации, духовного воскресения мира и человека на основе традиционных ценностей (природных, родовых, христианских). Повесть, выстроенная по аналогии с жанром жития, имеет строго продуманное композиционное решение. Чередование «сакральных» (бытие Анны) и профанных (истории «грешников») глав, объединённых в пределах иконографического текста-мира, демонстрирует первостепенность надежды. В поздних

текстах писатель прибегает к световой символике чаще в религиозном контексте, однако смыслообразующей доминантой является идея личностного самостояния, создания героем нового жизнеутверждающего обряда (космогонии), способного объединить единомышленных (Плеханова 2012, 76–86). Православная символика выступает тогда языком эстетики, оформляющим принципиально новые смыслы.

ЛИТЕРАТУРА:

- Афанасьев Александр: *Поэтические воззрения славян на природу*: в 3 т., Т. 1. Москва 1994.
- Бахтин Михаил: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1979.
- Булгаков Сергей: *Свет невечерний. Созерцания и умозрения*. Москва 1917.
- Бычков Виктор: *Русская средневековая эстетика XI–XVII*. Москва 1992.
- Динцес Лев: *Изображение змеборца в русском народном шитье*, «Советская этнография» 1948, № 4.
- Дорофеева Людмила: *Визуальность образа в агиографии (Житие Евстафия Плакиды)*, в: *Визуализация литературы*. Белград 2012.
- Иванов Вячеслав, Топоров Владимир: *Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах*, в: *Типологические исследования по фольклору*. Москва 1975.
- Иванов Вячеслав: *Дуальные структуры в антропологии*. Москва 2008.
- Ковтун Наталья: *«Деревенская проза» в зеркале Утопии. Монография*. Новосибирск 2009.
- Ковтун Наталья: *«Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В.Г.Распутина*, в: *Универсалии культуры. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики. Монография*, Вып. 4. Красноярск 2012.
- Ковтун Наталья: *Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А.Солженицына и «Избе» В.Распутина: проблема авторского диалога*, «Филологический класс» 2013, № 3 (33).
- Ковтун Наталья: *Старуха, ангел, богатырка: генекратический миф традиционалистской прозы*, «Литературная учеба» 2010, № 4.
- Ковтун Наталья: *Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы*, «Respectus Philologicus» 2011, № 19 (24).

- Левшун Любовь: *История восточнославянского книжного слова XI – XVII веков*. Минск 2001.
- Лепяхин Валерий: *Икона в русской художественной литературе*. Москва 2002.
- Лосев Алексей: *Эстетика Возрождения*. Москва 1982.
- *Мифологический словарь*, (ред.) Е. Мелетинский. Москва 1990.
- Панкратова Маргарита: *Поэтика света и тьмы в творчестве Ф.М. Достоевского*. Автореф. диссертации на соискание ученой степени канд. филол. наук по спец. 10.01.01. Москва 2007.
- Плеханова Ирина: *Творчество В. Распутина и философия традиционализма*, в: *Время и творчество В.Распутина: история, контекст, перспективы*. Материалы международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения В.Г. Распутина. Иркутск 2012.
- Ранкур-Лаферьер Дениэл: *К постановке проблемы семиотики пениса*, в: *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма*: сб. ст. Москва 2008.
- Распутин Валентин: *Видение*, в: *Idem, Собр. Соч: в 4 т., Т. 4. Иркутск 2007*.
- Распутин Валентин: *Изба* в: *Idem, Собр. Соч: в 4 т., Т. 4. Иркутск 2007*.
- Распутин Валентин: *Последний срок*, в: *Idem, Собр. соч.: в 4 т, Т. 2. Иркутск 2007*.
- Смирнов Игорь: *О древнерусской культуре, национальной специфике и логике истории*. Wien 1991.
- Трубецкой Евгений: *Два мира в древнерусской иконописи*, в: *Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология / сост. Н. Гаврюшина*. Вып. 1. Москва 1993.
- Трубецкой Евгений: *Умозрение в красках*, в: *Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология / сост. Н. Гаврюшина*. Вып. 1. Москва 1993.
- Успенский Борис, Лотман Юрий: *Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)*, в: Успенский Борис: *Избранные труды: В 2 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры*. Москва 1994.
- Фарино Ежи: *Введение в литературоведение: учебное пособие*. Санкт-Петербург 2004.
- Федотов Георгий: *Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам*. Москва 1991.
- Флоренский Павел: *Имена*. Москва 1998.
- Эко Умберто: *Искусство и красота в средневековой эстетике*. Москва 2014.

- Элиаде Мирча: *Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость*. Санкт-Петербург 1998.
- Golema Martin: *Stredoveká literatúra a indoeurópske mytologické dedičstvo. Prítomnosť trojfunkčnej indoeurópskej ideológie v literatúre, myto-lógii a folklóre stredovekých Slovanov*. Banská Bystrica 2006.