

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Адыгейский государственный университет»**

На правах рукописи

Нажмутдинова Джамиля Мурадовна

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ, МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ
И САКРАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ХРОНОТОПА
В ПОВЕСТЯХ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА**

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук
по специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Научный руководитель –
Панеш Учужук Масхудович,
доктор филологических наук, профессор

Майкоп - 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Мифопоэтика времени и пространства в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой»	18
1.1. Литературоведческие интерпретации понятия «хронотоп». Остров Матёра как амбивалентный хронотоп	18
1.2. Эсхатологическое значение хронотопов повести	36
1.3. Структурно-семантическая связь образов <i>хозяев\хранителей</i> с хронотопами <i>воды</i> и <i>огня</i>	40
1.4. Раскрытие дихотомии <i>родного</i> и <i>чужого</i> пространства через показ духовно-нравственных ценностей и исканий разных поколений матёринцев	49
Выводы к главе 1	69
Глава 2. Художественно-философское осмысление темы жизни и смерти человека через хронотопы начала и конца в повести В. Распутина «Последний срок»	71
2.1. Раскрытие внутреннего мира старухи Анны: система символических образов и хронотопов	71
2.2. Структурно-семантическая роль топоса <i>леса</i> и хронотопа <i>дороги</i> в повести	84
Выводы к главе 2	95
Глава 3. Осмысление проблемы разрушения деревенского идиллического мира в повестях «Деньги для Марии» и «Пожар»	97
3.1. Философское осмысление проблемы власти времени: хронотопы <i>дороги</i> и <i>сна</i> в повести «Деньги для Марии»	97
3.2. Композиционная роль хронотопа <i>пожар</i> в раскрытии центральной проблематики произведения: от потопа к сожжению	113
Выводы к главе 3	134
Заключение	136
Список использованной литературы	145

Введение

Произведения Валентина Григорьевича Распутина всегда привлекали внимание читателей и критиков. Его творческий путь осуществлялся в лучших традициях отечественной литературы второй половины XX века, но при этом отличался своими неповторимыми чертами, которые оказали влияние на дальнейшее развитие локального текста.

Для В. Распутина 80-е годы XX века стали периодом глубинных нравственных и художественных поисков. К этому времени стилевое направление «деревенской» прозы, ярким представителем которого он был, ознаменовалось постепенным затуханием. При этом такие писатели-«деревенщики», как В. Астафьев, В. Белов, Ф. Абрамов, Е. Носов, Б. Можаяев и другие, продолжали художественное исследование ментальности русского народа, особенностей национального характера, проблем современности через изучение исторического пути России, в частности, судьбы деревни и ее обитателей – людей труда, органично взаимодействующих с землей и с природой в целом. Отличительной стилевой чертой произведений «деревенщиков» стала исключительная искренность, почти исповедальность изложения.

В повестях В. Распутина выкристаллизовались черты, свойственные его творческому мировоззрению в целом, – акцент на социальной и духовно-нравственной проблематике, психологизм, особое внимание к женским образам, обращение к извечным проблемам деревенской жизни, философские обобщения на примере конкретных судеб. На страницах произведений В. Распутина мы видим отражение и исследование изменений в человеческой психологии в период социальных реформ, раздумья о прошлом и будущем России, критический показ духовно-нравственных и моральных болезней, поражающих общество, в первую очередь – деревню, традиционно воспринимаемую в России как колыбель нравственного здоровья народа.

Время – одна из центральных художественных категорий в творчестве В. Распутина: он освещает основные нравственные и социальные конфликты

современности через взаимосвязь и взаимовлияние прошлого, настоящего и будущего. Историзм метода В. Распутина проявляется в изображении масштабных явлений и сущностных черт современной ему эпохи сквозь призму судеб отдельных представителей народа. Литература понимается В.Распутиным «как национальное явление, как воплощение души народа, способ его самовыражения, как мера глубины и состоятельности, прочности и талантливости народа» (Распутин В.Г., 2015, с. 767).

Повести В. Распутина объединяет общий топос, что позволяет говорить о традиции «сибирского» текста. Понятие «топос», вслед за Ю.М. Лотманом, который определил его как «пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта» (Лотман Ю.М., 1988, с. 338), в работе применяется в качестве характеристики художественного пространства текста.

В художественном тексте пространство неразрывно со временем, что позволило М.М. Бахтину ввести определение «хронотоп». «Как отмечает А. Я. Гуревич, «эти универсальные понятия (пространство и время: *уточнение наше – Д.Н.*) в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода “модель мира” – ту “сетку координат”, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира... Человек не рождается с чувством времени, его временные и пространственные понятия всегда определены той культурой, к которой он принадлежит» (Волович И.Г., 2012, URL: <https://vuzdoc.ru/51957/literatura>).

В.И. Тюпа в сравнительно-историческом плане выявил: «К XIX столетию Сибирь была не только освоена Российской империей геополитически, но и усвоена русской культурой в качестве некоторого концепта. Сибирь с ее каторгами, пересыльными тюрьмами, принудительными поселениями и одновременно искателями счастья (переселенцами) в национальном сознании мифологизировалась, стала достоянием «доксы», общепонятным хронотопическим образом некоторого способа присутствия человека в мире» (Тюпа В.И., 2002, с. 28). В

исследовании локального текста «предшественником В.И. Тюпы был Ю.М. Лотман, указавший на мифогенный характер сибирского ландшафта в рамках хронотопов главных русских романов XIX столетия» (Сибирский текст в национальном..., 2010). Н.В. Серебренников пишет о «понимании сибирского текста как аутентичной локальной словесности, катализатором к формированию которой служит территориальная идентичность (в случае с Сибирью – областничество XIX-XX вв. и его рефлексии в советской словесности и культуре диаспоры)» (Серебренников Н.В., 2004, с. 3). «Русский концепт Сибири, – считает Е.А. Макарова, – был обусловлен семантикой неустойчивости ее границ и представлением о необъятности ее просторов. В итоге особое значение приобретала дорога, а само движение в пространстве представляло собой путь, который проходит человек, чтобы образовать «свое» пространство... в творчестве регионального автора «свое» раскрывается прежде всего в феноменологическом образе края, который приобретает бытийное значение» (Макарова Е.А., 2010, с. 60).

Исходя из концептуального наполнения повестей В. Распутина по признакам, сформулированным в приведенных цитатах, мы рассматриваем его произведения в парадигме «сибирского текста». Определение «сибирский текст» указывает на отнесенность данного типа литературных произведений к корпусу локальных текстов. Н.В. Башмакофф, характеризуя специфику локального текста, отмечает, что «задача поэтики пространства состоит в том, чтобы маркировать локальную специфику <...> и тем самым вовлечь место как генерирующее начало в универсальную символику культуры» (Башмакофф Н.В., 2006, URL: <https://culture.wikireading>). Исследователь полагает, что в текстах некоторых писателей «место, если только выявить его специфику», естественным образом становится «смыслопорождающим началом для дальнейших прочитываний» (Башмакофф Н.В., 2006, URL: <https://culture.wikireading>). В. Н. Топоров – один из основоположников теории

локального текста – «под текстом города понимает все сообщения, отправляемые улицами, площадями, островами, садами, водами, памятниками, зданиями, людьми и т. д.» (см.: Деткова Н.Ю., 2009, с. 65). Данное утверждение можно экстраполировать на произведения В. Распутина, в которых «сообщения» отправляются островом и аккумулярованными в нем и вокруг него геопространствами. Но суть «сибирского текста» определяется не только пространством, но и особой концепцией личности, воплощенной в повестях В. Распутина. Н.Ю. Юрьева отмечает: «Творчество Распутина плотно впаяно в «сибирский текст» русской литературы не только потому, что все его произведения обращены к родному сибирскому краю, не только потому, что в них перед взором читателя разворачиваются величественные картины сибирского пейзажа, но и потому, что в них раскрывается душа сибиряка, являющегося не только представителем русского народа, но и выразителем особой сибирской ментальности, сложившейся в определенных исторических, природных и климатических условиях» (Юрьева Н.Ю., 2019 (а), с. 292).

Актуальность работы. Стремление В. Распутина изобразить современного человека в переломные исторические периоды, передать на страницах своих произведений процессы переосмысления прежних нравственных ценностей и поисков новых идеалов в условиях подчас экстремальных социальных трансформаций, сосредоточение этого писателя на категориях времени и пространства как на ключевых понятиях художественной, философской картины мира, а также обращение к жанру повести как к наиболее адекватной литературной форме для передачи названных содержаний, несомненно, требует новых подходов и методов изучения. Актуальность исследования проблемы структурно-семантических, мифопоэтических и сакральных смыслов хронотопов повестей В. Распутина обусловлена глубинной связью пространственно-временных координат развития действия в повестях автора с особым мировидением жителей данного локуса, жизнь которых организована «по законам природного естества,

одухотворенного верой, трудом и традициями» (Юрьева О.Ю., 2019, с. 299), что требует литературоведческой интерпретации с позиций современной научной методологии. Возрожденная сегодня идея национальной идентичности русского народа актуализирует творчество В. Распутина, в котором раскрываются важнейшие черты национального характера, ставятся сложные проблемы, важные для современного общества и продвигаются идеи любви к родной земле, приоритета духовно-нравственных ценностей личности, ответственности каждого члена общества, за все происходящее. В целом исследование творчества В. Распутина в контексте особенностей локального текста должно продвинуть вперед его литературоведческие исследования, актуальность которых несомненна.

Степень разработанности проблемы. Творчеству В.Г. Распутина посвящено немало научных трудов. Для нашего исследования особенно ценными оказались монографии Г.А. Белой (1983), И.А. Дедкова (1978), Н.Н. Котенко (1988), В.Я. Курбатова (1992; 2002), И.А. Панкеева (1990; 1999), С.Г. Семёновой (1987), А.Д. Сирина (2007), Н.С. Тендитник (1987), а также кандидатские диссертации О.А. Барышевой (2010), А.Г. Костиной (2011), А.М. Мартазанова (2007), В.К. Сигова (1984), Л.В. Соколовой (2008) и др. В них анализируются композиция, образная система, стилистика и проблематика произведений писателя.

Одной из первых, посвященных прозе Распутина, была работа С.Г. Семеновой «Валентин Распутин» (1987). В монографии, наряду с описанием многих значимых автобиографических фактов из жизни В. Распутина, содержится анализ произведений писателя, начиная с его ранних рассказов и повестей, включая «Деньги для Марии», заканчивая зрелыми в творческом плане произведениями – повестями «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой». Выделены следующие характерные черты повестей В. Распутина, имеющие значение для нашей работы: слияние голоса автора и главного героя, внутренний монолог как

основное средство раскрытия персонажей (несобственно-прямая речь), концентрический хронотоп, в котором через разноплановость показа настоящего и прошлого выявляются истоки современных проблем. Среди авторов, повлиявших на творчество В. Распутина, названы Ф. Достоевский, И. Бунин, М. Шолохов и А. Платонов.

Следует отметить работу Н.С. Тендитник «Валентин Распутин: очерк жизни и творчества» (Тендитник Н.С., 1987), в которой автор подробно воссоздает биографию писателя, многие факты и образы из которой воплотились в его произведениях (например, бабушка В. Распутина Марья Герасимовна стала прототипом старух Анны и Дарьи из «Последнего срока»; история с несправедливо пострадавшим из-за украденной у него сумки с казенными деньгами отцом писателя созвучна истории Марии из повести «Деньги для Марии»).

В работе Н.Н. Котенко «Валентин Распутин. Очерк творчества» (Котенко Н.Н., 1988) анализируются повести «Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни». Автор приходит к выводу о несомненной эволюции В. Распутина как писателя, о поступательном расширении его творческого арсенала.

И.А. Панкеев в монографическом издании «Валентин Распутин: по страницам произведений» (1990) отмечает стремление В. Распутина найти хорошее даже в самом безнадежном, казалось бы, человеке: «Его повести и рассказы оказывают огромное влияние на читателя, формируя и утверждая в нем лучшие человеческие качества: крепость духа, доброту, сострадание, любовь к родной земле и ее святыням, милосердие» (Панкеев И.А., 1990, с. 56).

И.А. Дедков в монографии «Живое лицо времени», акцентируя внимание на философском и духовно-нравственном наполнении повести «Прощание с Матёрой», отмечает: «Его беспокойство за судьбу сельского жителя и русской деревни перерастает в беспокойство за всех нас, за человека наших дней, за единый народ» (Дедков И.А., 1986, с. 94).

Большинство диссертаций о творчестве В. Распутина, в первую очередь, нацелено на исследование мировоззренческой основы его произведений, как, например, диссертация Барышевой О.А. «Христианские и народнопоэтические мотивы в художественном мире В.Г. Распутина» (Барышева О.А., 2010).

Стилевое своеобразие произведений В. Распутина, творческая индивидуальность писателя, его вклад в развитие жанров повести и рассказа исследованы в диссертациях Ю.А. Дворяшина «Русская советская повесть 60 – начала 70-х годов (эволюция жанра в творчестве В. Белова, В. Липатова, В. Распутина)» (Дворяшин Ю.А., 1982); В.К. Сигова «Проза В. Распутина (проблематика и поэтика)» (Сигов В.К., 1984); К.И. Несторовой «Взаимодействие стилей в современной советской прозе и творчество В.Г. Распутина» (Несторова К.И., 1988); И.А. Митрофановой «Мифо-фольклорная и древнерусская традиция в повестях В.Г. Распутина» (Митрофанова И.А., 1991).

Следует отметить диссертацию А.Г. Костиной «Фольклорные элементы в лексической структуре художественных текстов Валентина Распутина: к истокам российской ментальности» (Костина А.Г., 2011), в которой автор рассматривает фольклоризмы и базовые концепты народной ментальности – «жизнь», «смерть», «земля» и «мать», функционирующие в лексической структуре текстов В. Распутина. Особый интерес для нас представляет раздел работы, посвященный анализу категорий «пространство» и «время» в повести «Прощание с Матерой».

Проблема хронотопа исследована в меньшей степени, в частности, в отдельных научных публикациях, например, в статьях И.Г. Волович «Эсхатологический хронотоп в повести Валентина Распутина “Прощание с Матерой”» (Волович И.Г., 2012), А.Н. Кузиной «Структура художественного мира в повести В. Распутина “Последний срок”» (Кузина А.Н., 2000), Л.Ю. Морской «Символика островного пространства в литературе» (Морская Л.Ю., 2014). Монографические и диссертационные исследования, посвященные конкретным особенностям и роли хронотопа в прозе

В.Распутина, на сегодняшний момент отсутствуют, при том, что хронотоп является ключевым структурным и смыслообразующим компонентом художественного мира В. Распутина, своеобразие которого и важнейшая смыслообразующая роль не вызывают сомнений.

Объект исследования – повести В. Распутина «Прощание с Матёрой», «Последний срок», «Деньги для Марии», «Пожар».

Предмет исследования – художественные и композиционные особенности основных хронотопов в повестях В. Распутина, отражающих нравственно-философскую позицию автора и определяющих структурно-стилевые особенности повестей писателя, в частности, их структурно-семантическое, мифопоэтическое и сакральное значение.

Цель работы – выявление содержания, функций и поэтики основных хронотопов в художественном мире повестей В. Распутина, определение их концептуального наполнения и роли в структуре произведений и отражении авторской позиции.

Для достижения этой цели ставились следующие **задачи**:

- описать в повестях В. Распутина ключевые хронотопы, а также образы и мотивы, связанные с ними (земля, вода, река, огонь, дерево, сон, туман, дом, дорога и др.);

- выявить мифопоэтические основы и сакральную сущность базовых хронотопов в повестях В. Распутина;

- изучить формы художественного отражения всех временных форм – прошлого, настоящего и будущего – в произведениях писателя в их глубинной взаимосвязи;

- выявить типологию распутинских героев в контексте хронотопической структуры повестей;

- исследовать способы отражения национального характера и самосознания в повестях В. Распутина;

– раскрыть особенности идиостиля В. Распутина в контексте развития стилевого направления «деревенской» прозы и отечественного литературного процесса в целом.

Методы исследования. С целями и задачами нашей работы связаны соответствующие методы исследования – метод описательной поэтики, структурно-семантический и герменевтический. Первый применяется при структурном анализе произведений в процессе выявления взаимной соотнесенности всех эстетически значимых элементов произведения в их функциональной зависимости с художественным целым; второй позволяет определить функции различных поэтических средств в формировании и выражении основной идеи произведения; третий используется для глубокого погружения в художественный мир повестей В. Распутина и постижения авторского замысла с учетом, в том числе, времени написания повестей, а также влияния культурного контекста.

Теоретической базой диссертации послужили:

- *фундаментальные труды отечественных литературоведов в области теории литературного текста (типологических характеристик жанра, особенностей формы и содержания, языка художественного текста, факторов художественного своеобразия и др.):* М.М. Бахтина (1975, 1977, 1978), Г.А. Белой (1983), А.Г. Бочарова (1970), В.В. Виноградова (1959, 1963, 1971, 1981), И.Р. Гальперина (2004), Н.К. Гея (1975а), Л.Я. Гинзбург (1971), В.В. Кожина (1974, 1982), Б.О. Кормана (1971), Д.С. Лихачева (1979, 1981), Ю.М. Лотмана (1970, 1978, 1988, 2002), Е.М. Мелетинского (1976, 1986, 1994), Б.В. Томашевского (2003), В.И. Тюпы (2009), М.Б.Храпченко (1978, 1982) и др.

- *исследования творчества В. Распутина (творческого пути, особенностей художественного метода и авторского стиля, идейно-нравственного содержания произведений и др.):* М. Л. Бедриковой (2005), Ю.А. Дворяшина (1982), И.А. Дедкова (1977, 1978, 1986), В.С. Кожемяко (2007), Н.А. Котенко (1988), В.Я. Курбатова (1992, 2002), И.А. Панкеева (1990), С.Г.

Семёновой (1987), А.Д. Сирина (2007), Л.В. Соколовой (2008), Н.С. Тендитник (1978, 1981, 1987), А.В. Урманова (1987) и др.;

- теоретические концепции художественного времени и пространства следующих авторов: С.А. Бабушкин (1984), М.М. Бахтин (1975 (а,б)), Н.В. Башмакофф ([URL: https://culture.wikireading](https://culture.wikireading)), Э.Ф. Володин (1978), В.Г. Гак (1997), Н.К. Гей (1975), М.С. Каган (1974), Ю.М. Лотман (<https://omiliya.org/>), З.Н. Пальгова (1980), В.Ю. Прокофьева (2005), Д.М. Фрэнк (1989) и др.;

- теории локального, «сибирского» текста, разработанные в исследованиях Н.В. Башмакофф (2006), Е.А. Макаровой (2010), И.О. Приходченко (2023), В.Ю. Прокофьевой (2005), Е. Ю. Сафроновой (2021), Н.В. Серебrenникова (2004), В.И. Тюпы (2002) и др.

Гипотеза. Суть научной концепции работы состоит в предположении, что всестороннее истолкование ключевых хронотопов в повестях В. Распутина раскрывает глубинный смысл человеческой и творческой позиции автора, который, сохраняя самобытные черты представителя «деревенской прозы», одновременно выходит далеко за ее пределы и демонстрирует универсальность и масштабность своего таланта. Глубинные смыслы произведений В. Распутина постигаются при подходе, раскрывающем особенности «сибирского» текста, в котором раскрываются ментальные и духовно-нравственные опоры жителей определенной локации, сложившиеся в соответствии с вековой традицией. В данном ракурсе хронотоп становится не просто местом и временем действия, а структурно-семантическим центром, организующим все текстовое пространство.

Научная новизна работы определяется тем, что повести В. Распутина **впервые** анализируются с точки зрения определяющей роли хронотопа. В литературоведении (в основном, советского периода) были отдельные попытки исследования категорий времени и пространства в распутинских текстах, но до настоящего времени не сделаны системные обобщения по данной проблеме. В

частности, выявлено, что хронотопы, повторяющиеся у В. Распутина во всех его повестях, представляют собой лейтмотивы, позволяющие говорить о тесной идейно-тематической связи исследуемых текстов. Кроме того, повести В. Распутина **впервые** рассмотрены в контексте единого «сибирского» текста (мотивы пути/испытания, духовного поиска, единства с природой, родовой памяти и др.) и сквозных образов (*вода* (река), *земля* (берег), *огонь*, *дорога*, *дом* (изба), *граница*, *сон*, *хранители* и др.). Подобный ракурс исследования позволяет по-новому интерпретировать повести писателя.

Теоретическая значимость исследования состоит в выявлении ключевых хронотопов в повестях В. Распутина, в определении способов преломления в этих хронотопах авторского «я», а также в анализе их жанрообразующей, сюжетообразующей функций. На примере константных хронотопов текстов В. Распутина показано смысловое, художественное единство всех произведений, представляющих собой органическое целое, скрепленное единой авторской идеей о взаимосвязи всего сущего и демонстрирующее принципиально новое звучание «деревенской прозы» в кризисных условиях современности. Приведенные результаты могут стать полезными при написании монографий и учебно-методических пособий по истории советской литературы.

Практическая значимость обусловлена возможностью использования результатов исследования в процессе чтения лекционного курса по истории русской литературы XX века, в спецкурсах и спецсеминарах, в разработке учебно-методической литературы. Материалы диссертации и полученные в ходе исследования результаты могут быть применены в процессе подготовки дипломных и диссертационных работ.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Базовый топос повестей В. Распутина – Сибирь, в описании которой автор применяет приемы романтизации и мифологизации. Писатель нацелен на изображение быта и сознания жителей этой географической периферии и

акцентирует внимание на их «инаковости, самости», как и необычности территории их обитания, противопоставленной центру. Хронотоп деревни в повестях Распутина становится символом универсальной прародины, средоточия этнокультуры и духовности, традиционных ценностей, связи поколений, а также олицетворением органической связи человека мирного труда с природой. Писатель видит причины разрушения этого идиллического мира в наступательном движении цивилизации с ее прагматикой и техногенными приоритетами. Все это определяет особенности концепции личности в ее преломлении в художественном творчестве и своеобразии поэтической лаборатории писателя.

2. В исследуемых произведениях присутствуют различные формы манифестации регионального самосознания, а также проявлений территориальной идентичности, связанные с хронотопами острова, деревни, города и т. д. «Островная» повесть «Прощание с Матёрой» является частью метатекста, в котором главным хронотопом выступает остров, через восприятие обитателей которого оценивается «большая земля». Хронотоп Матёры существует под знаком приближающегося «конца времен», неизбежность которого раскрывается через хронотопические символы – образы *остановки, тьмы, пустоты, тумана, ямы/провала, междумирья* и др.

3. Сибирский характер в повестях Распутина предстает как особый феномен, находя свое лучшее воплощение в чертах старшего поколения, представители которого отличаются своей духовной укорененностью в родном пространстве. Родовая память, вера, труд, духовное служение людям и хранение традиционных ценностей становятся нравственной основой этих героев. Их образам соответствуют хронотопы *границы, берега, дороги, деревни, избы, острова, междумирья*.

4. Значимыми составляющими художественного пространства повестей Распутина являются символические образы ветра, огня, воды, тумана, реки, земли, острова, дома, избы, леса, неба, Солнца, сна, междумирья.

Основные жанровые и сюжетные функции системообразующих, полисемантических хронотопов повестей В. Распутина (*деревни, огня, воды, дороги, дома, остановки, пустоты, леса, реки* и т. д.) заключаются в структурировании изображаемой действительности и отражении авторской идеи. Отмеченное выше является индивидуально-писательским выражением жанрово-стилевых особенностей в их развитии.

5. Мифопоэтическое мировосприятие как основа авторского стиля В. Распутина объединяет все исследованные нами повести в целостную художественно-эстетическую систему, где посредством повторяющихся хронотопов формируется уникальная модель национального мира. «Сибирский» текст В. Распутина, построенный на особой системе многозначных и символических хронотопов, представляющих единую систему, инициировал жанрово-стилевые модификации направления «деревенской прозы» и локального текста.

Достоверность научных положений и выводов диссертации обеспечивается характером поставленной проблемы, ее обоснованностью, выбором соответствующих избранной теме методов исследования, выявлением и описанием теоретико-методологических позиций, обобщением результатов исследования художественных текстов.

Апробация работы. Основные результаты диссертации обсуждались на заседаниях кафедры литературы и массовых коммуникаций Адыгейского государственного университета, а также на конференциях различного статуса: XVIII Всероссийской научно-практической конференции «Проблема жанра в филологии», приуроченной к 100-летию со дня рождения Р. Гамзатова и 120-летию А.Ф. Назаревича (Махачкала, ДГУ, 2023 г.), V Международной научно-практической конференции «Время науки: актуальные вопросы, достижения и инновации» (Пенза, 10 февраля 2025 г.), IV Международной научно-практической конференции «Развитие современной науки и образования: анализ опыта и тенденций» (Петрозаводск, 13 февраля 2025 г.). По материалам

диссертации опубликовано 9 статей, в том числе 5 – в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации для кандидатских и докторских диссертаций.

Соответствие паспорту специальности.

Диссертация соответствует паспорту специальности 5.9.1 Русская литература и литературы народов Российской Федерации в следующих пунктах:

5. *История русской советской литературы.* Тема диссертационного исследования посвящена творчеству представителя советской литературы второй половины XX века.

10. *Биография и творческий путь писателя.* В основных разделах работы анализ произведений соотносится с фактами биографии писателя, с его мировоззренческими и творческими установками, которые стали основой для постановки актуальных проблем, раскрываемых в его произведениях.

11. *Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве.* В диссертации рассматриваются способы отражения авторского сознания и выявляется, что В. Распутин через философскую постановку духовно-нравственных проблем общества выражает свою позицию. Эти моменты в наиболее яркой форме отражены в п. 1.4. Раскрытие дихотомии «родного» и «чужого» пространства через показ духовно-нравственных ценностей разных поколений матёринцев; гл. 2. Художественно-философское осмысление смысла жизни и смерти человека через хронотопы начала и конца в повести В.Распутина «Последний срок»; гл. 3. Осмысление проблемы разрушения деревенского идиллического мира в повестях «Деньги для Марии» и «Пожар»; п. 3.1. Философское осмысление проблемы власти времени: хронотопы дороги и сна в повести «Деньги для Марии».

12. *Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово - стилевых особенностей в их историческом развитии.* В центре внимания диссертации – структурно-семантические особенности жанра

повести. В работе представлен современный литературоведческий подход к исследованию категории хронотопа, являющейся важнейшим жанровым компонентом. Данное положение раскрывается в гл.1. Мифопоэтика времени и пространства в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой»: п. 1.1. Литературоведческие интерпретации понятия «хронотоп». Остров Матёра как амбивалентный хронотоп; 1.2. Эсхатологическое значение хронотопов повести; п. 1.3. Структурно-семантическая связь образов «хозяев\хранителей» с хронотопами воды и огня; п. 1.4. Раскрытие дихотомии «родного» и «чужого» пространства через показ духовно-нравственных ценностей разных поколений матёринцев; п. 2.2. Структурно-семантическая роль топоса леса и хронотопа дороги в повести.

Перспективы дальнейших исследований просматриваются в области систематизации базовых архетипических, мифопоэтических и символических образов произведений В. Распутина. В работе затрагивается эта проблема, но она раскрывается в контексте исследования особенностей системы хронотопов. В результате исследования выявлено, что хронотопы имеют глубокое мифопоэтическое, символическое и сакральное наполнение, которое раскрывается посредством множества художественных средств, среди которых важнейшее значение имеет образная система, требующая отдельного исследования в рамках предложенной нами классификации.

Ряд основных выводов диссертационного исследования вошел в статьи, опубликованные в рецензируемых изданиях.

Структура и объем диссертации определены основными проблемами исследования и его целью. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Мифопоэтика времени и пространства в повести

В. Распутина «Прощание с Матёрой»

1.1. Литературоведческие интерпретации понятия «хронотоп». Остров Матёра как амбивалентный хронотоп

Художественные категории пространства и времени составляют структурную основу любого художественного произведения; это универсалии культуры, определяющие также способность и желание человека познавать реальность и осознавать себя в ней через эти фундаментальные параметры бытия.

Реальный мир раскрывается в произведениях через систему художественных образов. «Как художественный образ, так и хронотоп выполняют в художественном тексте следующие функции: структурирование и организация мира произведения, обеспечение художественного единства произведения, объективация художественных и культурных смыслов литературного произведения» (Алимбочка И. В., 2014, с. 457).

Термин «хронотоп» в гуманитарном знании ассоциируется в первую очередь с именем М.М. Бахтина. Благодаря классику советской литературоведческой школы под хронотопом стали подразумевать определенную систему взаимоотношений пространства и времени, а также способ осмысления действительности в творчестве того или иного автора. М.М. Бахтиным выделены базовые типы хронотопов: «фольклорный, авантюрный, авантюрно-бытовой, автобиографический, средневековый, раблезианский, идиллический» (Бахтин М.М. (б), с. 38).

В повестях В. Распутина, на наш взгляд, наиболее часто встречаются фольклорный и автобиографический типы хронотопов. «Фольклорный хронотоп характеризуется глубокой пространственностью, конкретностью, осязаемостью, цикличностью времени, единством таких явлений, как еда и питье, новая жизнь и смерть, смех» (см.: Бахтин М.М., 1975 (б), с. 138-141). В автобиографическом хронотопе появляется историческая инверсия, при

которой художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, гармония и др., что реализуется в мифах о рае, о Золотом веке и т. п.» (Бахтин М.М., 1975 (б), с. 75-76); в соответствии с этим явлением будущее лишено материальности и плотности. Наша мысль подтверждается наблюдением И.В. Алимбочки, которая полагает, что «в фольклорном ... хронотопе образ человека неизменен и отличается внешней направленностью, отсутствием приватности, индивидуальности, автобиографический хронотоп представляет художественный образ человека как гражданина... влияние хронотопа можно проследить не только в художественном образе человека той или иной эпохи, но и в других художественных образах, например, в образе смерти.... Так, в фольклорном и раблезианском хронотопе смерть предстает необходимым моментом самой жизни, за которым жизнь продолжается (в коллективном или историческом аспекте)» (Алимбочка И. В., 2014, с. 459). В данном случае очевидно, что в повести «Последний срок» раскрывается именно данная функция хронотопа.

Вслед за трудами М.М. Бахтина последовало появление целого ряда научных трудов с более разветвленной классификацией различных видов хронотопа, хронотопичность же стала трактоваться учеными как одна из фундаментальных характеристик произведений.

М.М. Бахтин определяет хронотоп следующим образом: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» (Бахтин М.М., 1975 (б), с. 78).

Следует помнить, что художественное пространство и хронотоп – это разные понятия: пространство хронотопа – это отражение реального пространства, строго обусловленного временем. Хронотоп выражает, по

мнению Бахтина, «типичную для конкретной эпохи форму восприятия времени и пространства в их единстве» (Бахтин М.М. 1975 (б), с. 89). При этом, как считает ученый, «ведущим началом в хронотопе является время» (Бахтин М.М. 1975 (б), с. 89).

Литературные хронотопы имеют выраженное сюжетообразующее значение, будучи организационными центрами событий, в которых завязываются и развязываются сюжетные узлы. Кроме того, события благодаря хронотопу конкретизируются, получают изобразительное выражение, так как хронотоп материализует приметы человеческой жизни и времени в определенных типах пространства.

Можно констатировать, что хронотоп – это категория, суть которой составляет выражение связи пространства и времени, сюжета, жанра, смысла произведения. Схожее понимание пространственно-временных категорий было также у Ш.Р. Елеуенова (1987), Н.Г. Измайлова (1980), О.А. Светлаковой (1987), Г.Н. Слепухова (1979) и др. Значительный вклад в исследование указанного термина внесли также следующие выдающиеся литературоведы: В.В. Виноградов (1980), Д.С. Лихачев (1979), В.Я. Пропп (2001), В.Б. Шкловский (1969), Ю.М. Лотман (1970), В.Н. Топоров (1980, 1989) и др. Художественное время и пространство наиболее полно освещены в трудах М.М. Бахтина (1975), Н.К. Гея (1975), Д.С. Лихачева (1979), С.Ю. Неклюдова (1972, 2003), Г.М. Фридлендера (1971), где описаны значение, функции, структура, свойства этих категорий, рассматриваемых в их неразрывном единстве.

Для современного литературоведения проблема хронотопа – одна из главных, так как эта категория позволяет глубже понять авторскую концепцию и само художественное произведение, принципы его построения. В последнее время изучение времени и пространства велось в основном в двух направлениях. Представители первого направления изучали эти понятия с философской точки зрения (например: С.А. Бабушкин «Проблема

художественного времени и пространства» (1984), Г.Н. Слепухов «Пространственно-временная организация художественного произведения» (1979)). Так, С.А. Бабушкин рассматривал пространство и время в искусстве не только как формы существования художественного целого, но и как «характеристики его бытия как противоречивого единства материального и идеального, объективного и субъективного, устойчивого и изменчивого» (Бабушкин С.А., 1984, с. 32), которые «служат формой развертывания художественных образов и несут в себе эстетический смысл и содержание» (Бабушкин С.А., 1984, с. 276). Представители второго направления исследовали хронотопы с опорой на анализ произведений конкретных писателей.

Также сильна тенденция, связанная с приоритетом фактора времени в литературе. Это привело к соответствующим акцентам и в работах ученых. Наряду с этим имеются труды, где, наоборот, предпочтение отдается категории пространства: можно даже констатировать движение современного искусства в сторону «все возрастающей пространственности» (Фрэнк Д.М., 1989, с. 211).

Первостепенное значение пространству придавал в своих работах и Ю.М. Лотман, изучавший его структуру, функции и специфику. Вслед за М.М. Бахтиным он описывал пространство как категорию содержательную: «Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п.» (Лотман Ю.М., 1970, с. 252). В своих статьях о семиотике художественного пространства он писал об обязательной приуроченности героя произведения к определенному месту.

Г.Н. Слепухов, например, в своих исследованиях особое место уделяет метахронотопам, которые имеют следующие значения: «верх-низ», «правое-левое», «назад-вперед», «прошедшее-будущее» (Слепухов Г.Н., 1979, с. 66). Исследователь полагает, что «именно в хронотопе отражаются нравственные ориентиры и основные идеи эпохи, позиция самого автора, то есть эта

категория есть своеобразный способ осмысления действительности, а также выражение общей художественной концепции произведения» (Слепухов Г.Н., 1979, с. 66).

По мнению Н.Г. Измайлова, «Определенному методу и направлению соответствуют определенные исторически выработанные ряды хронотопов и их определенные ценностные значения» (Измайлов Н.Г., 1980, с. 162). О.А. Светлакова рассматривала хронотоп как категорию, «зависимую также от национальных особенностей и определенного этапа развития литературного процесса в целом» (Светлакова О.А., 1985, с. 3). О жанрообразующей роли хронотопа писал Ш.Р. Елеукенов, прослеживая «постепенное усложнение пространственно-временных категорий и связанное с этим развитие жанров литературы в целом» (Елеукенов Ш.Р., 1987, с. 76).

Н.О. Джуанышбеков, рассматривая хронотоп в контексте литературного процесса, описал его как категорию, «посредством которой происходят обращения автора к фольклору, мифу и их трансформации в современной виртуальной художественной действительности» (Джуанышбеков Н.О., 1996, с. 357).

В.Г. Щукин весьма точно отмечает, что хронотоп – это не просто «время-пространство», а «время-место совершения» (Щукин В.Г., 2004, с.62), при этом он признает жанровую принадлежность хронотопа и главенство в нем временной категории. Подтверждает свои предположения ученый на примере локуса королевского дворца.

А.Б. Есин называет хронотоп условностью, подобно художественному тексту, который, в свою очередь, является условностью по отношению к реальности (Есин А.Б., 2000, с. 56). Среди важных свойств времени и пространства ученый отмечает дискретность (прерывность) как средство динамизации сюжета, а впоследствии и психологизма (Есин А.Б., 2000, с. 54). Условность этих категорий, по мнению А.Б. Есина, напрямую зависит от рода литературы, в связи с чем он выделяет время конкретное, которое

«привязывает» изображенный мир к топографическим реалиям, и абстрактное, характеризующееся высокой степенью условности (Есин А.Б., 2000, с. 55).

А.Б. Есин выявляет также сочетание в художественном тексте конкретного и абстрактного типов пространства, их постоянное взаимодействие (творчество А. Белого, М. Булгакова и др.). Он считает, что для литературы как динамического вида искусства категория художественного времени более важна, чем пространство. Интенсивность времени, по мнению ученого, зависит от его насыщенности событиями (и внешними, и внутренними). Важным критерием также выступает соотношение разных видов времени – бессобытийного, хроникально-бытового и др., так как оно определяет субъективное читательское время (Есин А.Б., 2000, с. 61).

Д.Н. Медриш среди составляющих хронотопа называет «событийное (эпическое) время, фабульное время, лирическое время, сочетание которых определяет особенности построения произведения» (Медриш Д.Н., 1967, с. 90). Об эстетической значимости художественного времени и субъективном времени писал Э.Ф. Володин, считавший необходимым рассматривать эту категорию обязательно в связи с мировоззрением писателя. Категория времени рассматривается в трудах П.Г. Антокольского, Б.Я. Гречнева, Б.Ф. Егорова, Н.Ф. Ржевской, В.Б. Шкловского, В.И. Чередниченко, Е.Г. Яковлева и др.

Таким образом, изучение категорий пространства и времени имеет давние корни, получив дополнительный толчок тогда, когда художественный мир произведения стал восприниматься как особый объект познания. При этом время и пространство изучались долгое время отдельно до появления трудов М.М. Бахтина. Несмотря на разнообразие мнений ученых, почти все они сходятся в том, что художественное пространство – это особая категория, которая не может быть сведена только к физическому пространству. Современные ученые дополнили исследования М.М. Бахтина, выделив ряд

других типов хронотопов, что, в свою очередь, привело к усложнению системы пространственно-временных форм художественного текста.

Существует несколько разных определений времени: «Время есть одна из основных, наряду с пространством, форм существования материи, выражающая последовательность смены состояний материи, материальных систем и процессов в мире, а также «длительность» бытия; время – определенная продолжительность реально происходящего, измеряемая в годах, месяцах, днях, и т. п.; время – это последовательная смена часов, недель, лет и т. д.» (Ефремова Т.Ф., 2006, с. 62).

Выделяют физиологическое время, представляющее собой определенный отрезок на условной шкале времени; для человека это время ограничено его рождением и смертью. Помимо названного, есть историческое время, связанное с природными циклами.

Художественное время в настоящее время представляет актуальную область литературоведения.

Пространство, согласно Ю.М. Лотману, представляет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» (Лотман Ю.М., 1970, с. 48). Художественное пространство – это неоднозначная система, которая складывается из свойств реального, перцептуального и концептуального пространства (последнее – это сфера чувств). «Художественное пространство может иметь географические, а также исторические (в случае описания событий прошлого) приметы. Пространство необязательно должно соотноситься с реальным пространством: оно может быть ирреальным, мистическим, даже фантастичным. Такое разнообразие типов пространств позволяет героям произведений существовать сразу в двух пространственных аспектах – внешнем и внутреннем (духовном, психологическом)» (Щукин В.Г., 2004, с. 60). Любой локус, в принципе, может превратиться в хронотоп при условии, что в его пространстве будет

происходить длящийся во времени процесс или событие. Хронотоп не просто «время-пространство», а «время-место совершения» (Щукин В.Г., 2004: с. 60).

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что хронотоп – это формально-содержательная категория, отражающая единство пространственно-временных характеристик в художественном произведении. Основные функции хронотопа таковы: организация и структурирование художественного мира; выражение авторского мировоззрения; жанрообразующая и сюжетообразующая.

Время и пространство всегда были ключевыми понятиями в творчестве В.Г. Распутина, формируя особую распутинскую мифопоэтику. В эпоху, современную писателю, проблема времени и пространства, чувство исторической преемственности все больше овладевали вниманием художников. Это сказалось и на средствах поэтики, и на стилевых особенностях произведений писателей, изображавших деревню.

Повесть В. Распутина «Прощание с Матёрой» относится к так называемой «деревенской прозе», включая в себя описания жизни и быта сельских жителей, пронизанные ностальгией по утраченному патриархальному укладу и единению с природой. Распутин отказался от попыток приукрасить отечественное крестьянство, погрузившись в исследование его духовного кризиса. Центральными для этого писателя стали темы преемственности поколений, взаимосвязи прошлого, настоящего и будущего. Повесть «Прощание с Матёрой» стала воплощением дорогой для писателя идеи соборности как символа слияния человека и рода, человека и всей Вселенной, человека и человека, наконец.

Эту повесть можно назвать философской притчей – «произведением назидательного характера, содержащим религиозное и моральное поучение в иносказательной (аллегорической) форме, а также наполненным образами-символами» (Бахтин М.М., 1975 (б), с. 112) (Хозяин острова, царственный листвень и др.). Вместе с тем повесть Распутина – это и произведение реализма

в лучших традициях этого направления. Вообще, в творчестве этого автора угадывается влияние прозы А. Солженицына (героиня рассказа «Матренин двор» очень схожа с Дарьей Распутина), романов М. Шолохова «Тихий Дон» и «Поднятая целина», а также У. Фолкнера, который опирался на разговорный язык и американские народные традиции и, как Распутин, часто описывал периферию страны, особое внимание уделяя речи простых людей как основному средству отображения их характеров и судеб.

Главное событие в повести «Прощание с Матёрой» – это описание надвигающегося на остров затопления: даже не самого затопления, а его мучительного ожидания. В этом произведении выдержаны почти все формальные и содержательные признаки повести: небольшой объем, одна основная сюжетная линия – история Дарьи Пинигиной, соприкасающаяся с судьбами других героев, действие происходит в небольшом промежутке времени и пространства (пара летних месяцев на маленьком острове посреди Ангары); небольшое количество персонажей; преобладание хроникального начала в сюжете, воспроизводящего естественное течение жизни.

Повесть была написана в 1976 году. Это время характеризовалось упадком деревни и массовой миграцией сельского населения в город. «Прощание с Матёрой» включает в себя почти все основные проблемы, которым посвящены остальные повести и рассказы Распутина («Пожар», «В ту же землю», «Изба», «Под небом ночным» и др.): проблемы памяти, семьи и рода, поиска духовных корней, потери «почвы» под ногами человека, необходимости возвращения к своим нравственным истокам.

«Прощание с Матёрой» содержит частый распутинский мотив «последнего срока». И, как обычно это бывает у данного писателя, речь здесь идет не об отдельной личности, а о человечестве в целом: происходит агрессивное наступление технического прогресса на природу, что показано не как торжество закономерной эволюции, а как фатальное разрушение патриархального уклада жизни, самобытной народной культуры. Подобная

расстановка акцентов дала повод некоторым исследователям упрекнуть Распутина в «романтизации и идеализации патриархального мира», то есть в консерватизме и «отсталости».

Хронотоп Матёры – это собирательный образ сибирской деревни, то есть, это некое абстрактное пространство, что вполне соответствует вневременной сути обрисованного автором конфликта. В то же время привязка к конкретному времени и пространству (деревня в Сибири в советскую эпоху) активно влияет на суть изображаемого. Ведь реалии Сибири – это своеобразная метонимия определенного уклада жизни, в свете которого Сибирь выступает как очень специфический, смыслообразующий топос, символизирующий духовную укорененность человека в родном пространстве. Актуализация Распутиным этого образа свидетельствует о направленности его прозы на исследование общенациональных, философских проблем.

В исследуемой повести мы видим очередную интерпретацию так называемого «северного мифа», суть которого сводится к архетипической геокультурной антиномии Север – Юг (в широком смысле под Севером понималась вся Россия). Сибирь в ее соотношении с образом России, кроме того, актуализирует тему периферии и центра, как и образы острова и материка. Этот край – этнографически разнородная периферия, отличительной особенностью которой являются соединение и мирное сосуществование дикого и освоенного. Как отмечал В.И. Тюпа, образы сибирского пространства в произведениях русской литературы традиционно определялись мотивами изгнания, каторги, ссылки, то есть можно говорить о социокультурной мифологии Сибири как таковой. Также В.И. Тюпа отмечал, что Сибирь в российском культурном сознании «обрела характеристики и свойства мифологической страны мертвых» (Тюпа В.И., 2009, с. 15), хозяином которой является тотемное животное (у Распутина - это Хозяин острова).

Образ Сибири в исследуемом произведении подтверждает закрепившиеся в литературе представления об обособленности этого топоса и

соответствии его образу «инога царства». Сибирь предстает в повести Распутина пространством исключительных возможностей и земных богатств, что позволяет говорить о влиянии «духа» места на особый склад характера сибиряков; это край, мировоззрение и ценности жителей которого отличаются от привычных нравственных приоритетов, характерных для центральной России. Огромность и неосвоенность Сибири превращают ее в идеальную площадку для осуществления технологических преобразований и в то же время в объект философских рассуждений писателя: здесь и монументальность, и ежедневный героизм, и неординарные характеры, благодаря чему этот край становится метафорой подлинного русского национального духа.

В повести обозначены конкретные сроки затопления Матёры, то есть разворачивается практически вся ее история. Одновременно Матёру характеризует принадлежность глубинному – вневременному - пласту: «Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре – всего, отделившись от материка, держала она в достатке – не потому ли и назвалась громким именем Матёра?» (Распутин В.Г., 1986 (б), с. 183)¹. Такая конечность и одновременно «вечность» Матёры позволяет говорить об амбивалентности этого хронотопа. Вообще, амбивалентно здесь почти все: этот остров представляет собой рай и одновременно обитель мертвых; перед нами аналог христианского Вознесения и в то же время его канун – праздник мертвых (в финале вознесение воплощается в сцене затопления); стихии, некогда благоволившие этому краю (вода, огонь), вдруг становятся враждебными, несут ему гибель, оборачиваясь затоплением и поджогами.

Повторяемость, цикличность этого хронотопа автор подчеркивает использованием анафоры – наречия *опять*. Подкрепляется эта ритмичность

¹ Далее цитирование на указ. источник приводится в виде номера стр.

неоднократными повторами фразы, что все происходящее в Матёре «бывало много раз, и много раз Матёра была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня» (с. 156), то есть в полной гармонии с природными ритмами, способностью к бесконечному циклу умираний и возрождений. Можно констатировать, что внутренний мир Матёры – ахронный: в нем ничего не происходит. «Все действия отнесены не к прошедшему и не настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же» (Лотман Ю.М., URL: <https://omiliya.org>). В сюжете повести «Прощание с Матёрой» почти нет событий; даже центральное событие – затопление – в повести отсутствует как таковое. Каждая глава повести – зарисовка из жизни острова, где почти всегда звучит фразы-напоминание о приближающейся трагедии («Но вот теперь оставалось последнее лето: осенью поднимется вода» (с. 159), или: «Помянете, ох, помянете Матёру!» (с. 192)).

Неизменность, как справедливо отмечал Ю. Лотман, – это «свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства» (Лотман Ю.М., URL: <https://omiliya.org>); перемены не сулят ничего хорошего Матёре. Автор называет описываемый в повести год «последним, переломным», «страшным». Страшный он потому, что сам ход повседневной жизни приближал «к тому, что будет, и ничем это «что будет» оттянуть было нельзя» (с. 251). Наступление новой жизни представляется неизбежным, но будущее по-прежнему кажется пугающим: «Пока все впереди пугало, все казалось чужим и непрочным...» (с. 253).

Несмотря на то, что в своем счастливом неведении «остров собирался жить долго», единственное будущее, которое предоставляется ему по вине людей, – это полное отсутствие этого самого будущего: «И непривычно, жутко было представлять, что дальше дни пойдут уже без Матёры-деревни. Будут всходить они, как всегда, и протягиваться над островом, но уже пустынным и прибранным...» (с. 291). Хронотоп пустыни становится заменой Матёре, и

этой оголенности сопутствует невозможность «остановить взгляд» на чем-либо; на опустевшем острове остаются только старики, что перечеркивает перспективу будущего.

Ожидание конца столь томительно, что Павел, например, даже чувствует какое-то облегчение после того, как поджигают его родную избу («...будто нарывало, нарывало и прорвало»). Точно так же понимание неизбежности затопления Матёры измучило ее жителей даже больше, чем сама потеря, принуждая пускать корни уже в новом месте – в поселке.

Звучное название Матёра, как и множество образных и запоминающихся названий других деревень, не просто средство различения разных местностей: это эхо далекого, легендарного прошлого, создававшее ощущение преемственности, пространственной и национальной идентичности. Как известно, до революции каждая деревня носила целых три названия, из которых первое было официальным наименованием деревни как административной единицы, второе являлось самоназванием, а третье – прозвищем, которое, как правило, давали деревне жители соседних деревень. Названия деревень традиционно были связаны с явлениями природы, а также с культурными, историческими местными особенностями.

Сама земля всегда ассоциировалась с материнским началом. Считалось, что горсть земли, взятая с могилы родных усопших, обладала защитной силой для живых; землю с родины часто носили на шее, рядом с шейным крестиком, в специальном мешочке, как оберег. Из особо трепетного отношения к земле проистекал обычай земных поклонов, когда славяне низко кланялись, почти касаясь твердыни лбом, – «заземлялись», демонстрировали смирение перед лицом природных, божественных законов.

Рассмотрим особую символику островного пространства в исследуемом произведении. Согласно сложившейся литературной традиции и культурологическим архетипам попадание человека на остров влечет за собой неизбежные и необратимые изменения не только в быту, но и кардинальные

изменения в сознании, мировоззрении. То есть остров играет роль некоего катализатора духовного развития, средоточия метафизической трансформирующей силы. «Остров – это территория, отделённая от большой суши водой, и это с лёгкостью приводит к различного рода фантазиям и мифологизации» (Морская Л.Ю., 2014, с. 113). Безграничный внешний мир за пределами острова образует не его продолжение, а пространство совершенно иного типа, граница же между двумя этими мирами становится настоящей пропастью.

С одной стороны, остров символизирует подчас добровольную изоляцию и одиночество, произвольное отчуждение, подобное аскезе; с другой – безопасное прибежище в море хаоса (Морская Л.Ю., 2014, с. 113). «Образцовым» островом является, конечно же, необитаемый остров, который коренным образом ломает, перестраивает личность и в определенном смысле ведет ее к перерождению. Потерпевший кораблекрушение, подобно Робинзону Крузо, обретает «свежий» взгляд на мир и, подобно Адаму, каждой вещи и понятию дает новое имя, то есть выстраивает новое пространство, новый мир, уподобляясь Творцу.

Выключенность Матеры, как и любого другого острова, из обычного течения жизни предрасполагает к наделению ее пространства особыми мистическими свойствами и необычными происшествиями. Пространство Матеры становится своеобразным мостом между реальным и воображаемым мирами, превращаясь в некую утопию, наподобие Эдема или Аркадии. Это почти что место пересечения разных культурных формаций, отражающее неравные, подчас конкурирующие отношения между центром и периферией. Вспоминается также Элизиум Гомера, расположенный на блаженных островах.

Распутинская Матёра связана со сказочным островом Буяном, о чем упоминается в повести: но если Матёре суждена гибель, то Буян – это легендарное место вечной жизни, своего рода рай. Мотив второго рождения, воскресения тоже связан с пушкинской «Сказкой о царе Салтане», так как на

острове Буяне жил Гвидон, которого все считали умершим, но, как оказалось, он самым чудесным образом спасся (воскрес). Кроме того, по традиции, монастыри на Руси строили часто на островах (Соловки, Валдай, Валаам, Свяжск и др.), так что «изгой» Матёра предстает как пространство праведников и воплощение Руси изначальной в противоположность хронотопу «большой земли».

Описание Матёры вполне соответствует описанию райских кущ, а саму Матёру Дарья не раз называет «христовенькой», то есть благословенной, богоугодной. Переселение же с острова напоминает изгнание из рая, хотя вины самих его обитателей в том нет: напротив, они предстают «без вины виноватыми», но при этом жестоко наказанными. Времени в раю, как известно, нет: оно поглощено вечностью. Такому «безвременью» как раз соответствует бессобытийное время, к которому прибегает Распутин при описании острова: в случае подобных описаний реальное время обычно равняется нулю.

Нельзя не упомянуть в этом контексте и об острове Утопии в произведении Томаса Мора «Утопия». Интересно, что образовано это название из греческих слов *τοπος* «место» и *ου* «нет», то есть это, по сути, «место, которого нет». Как точно подмечает ученый И.Л. Бражников, исследуя связь повести Распутина с романом Мора, Утопия – это место, куда «приезжают не за бессмертием, а за образцом идеального общественного порядка» (Бражников И.Л., 2009, с. 319). Если же провести параллели с «Островом сокровищ» Р.Л. Стивенсона, то становится очевидно, что у Распутина остров – это место хранения отнюдь не материальных богатств.

Очувившись на острове, который волшебным образом преломляет сознание персонажей, герои Распутина, например Павел, начинают противопоставлять себя «в настоящем» себе «в прошлом», уже совсем по-другому воспринимая категории и критерии пространства и времени: ведь островитянин четко понимает, что суша где-то закончится и начнётся вода, то

есть у него обостряется понимание конечного и вечного. Такое восприятие названных категорий объясняется тем, что присутствует принципиально другое понимание границ: ведь по острову проходит четкий рубеж между стихиями земли и воды, и в то же время здесь отсутствуют границы в привычном (материковом) смысле слова. Потому островитяне-матёринцы к символическим границам относятся несколько иначе, чем носители материкового сознания, и их особое положение в пространстве конструирует и особый культурный код, и неповторимую национальную идентичность.

Двойственность Матёры заключается в том, что это открытое (окруженное водой) и одновременно очень замкнутое пространство – часть суши, с которой некуда бежать. Эти пространственные особенности пробуждают в обитателях острова и потаенные страхи и пороки, и самые лучшие качества, что мы видим на примере героев Распутина. Здесь, в Матёре, в ее домашнем тепле и уюте, спасаются от «внешнего» мира, от его угроз и враждебности. Само пространство этого края, его историческая судьба формируют особые, часто созидательные качества в людях, ответственное отношение к своей земле, потому многие, раз попав сюда, остаются здесь навсегда. Так, купец, кочевавший по Ангаре, выбрал именно этот остров своим последним пристанищем, как и Богодул, и мальчик Коляня, и другие герои.

С одной стороны, мы видим в этой повести сюжетное, или фабульное, время, при котором фиксируются события и конфликты, существенно поменявшие матёринцев, их взаимоотношения и ситуацию в целом. С другой стороны, здесь, в хронотопе Матёры, предстает картина устойчивого бытия, повторяемых изо дня в день и из года в год действий и поступков, что создает ощущение отсутствия событий как таковых. То есть мы имеем дело с торжеством хроникально-бытового художественного времени, лишь воспроизводящего неизменный уклад жизни. Соотношение бессобытийного, хроникально-бытового и событийного типов времени в этом произведении

Распутина определяет в конечном итоге темп повести и форму ее эстетического восприятия.

В повести Распутина мы видим предельное внимание к деталям островного пространства – этим своеобразным изобретениям «маленького мира», характеризующим жанр деревенской прозы как таковой. Такое любовное акцентирование, в значительной степени основанное на воспоминаниях детства и юношества, на деталях окружающего пространства можно объяснить безвозвратностью уходящего в небытие прошлого, деревенской жизни в целом. Для авторов, подобных Распутину, было принципиально важно сохранить в своих текстах потерянные образы и имена исчезающего крестьянского мира.

Хронотоп Матёры противопоставлен в повести образу нового поселка, который не имеет своего узнаваемого лица и описывается подчеркнуто схематично, как нечто стандартное и преходящее, безымянное. Главное назначение этого «административного пространства» – создание бытового комфорта, удовлетворение потребностей физического тела: здесь не только тепло и сухо, но «пахнет краской и бензином», то есть чем-то искусственным, техническим, «неприродным». В этом его коренное отличие от Матёры, естественность и одухотворенность которой отражаются в соответствующих эпитетах и метафорах («была кругом благодать, покой и мир»).

Матёра и избы в ее пространстве имеют соответствующие характеристики хронотопа «дом», связывающие их с жизнью человека и формирующие его непосредственное жизненное пространство. Дом – это некое идеальное место на земле, самое близкое человеку с точки зрения его «освоенности»; дом объединяет семью в одном локусе. Иное дело – квартира: для жителей нового поселка в повести Распутина это, прежде всего, «жилплощадь», и образ этот скорее утилитарный, прикладной, не подразумевающий особо эмоционального отношения к себе. Если дом, особенно изба, может быть родным, то квартира – по определению нет.

Поселковые квартиры – это нечто принципиально противоположное деревенским избам, с которыми срасталась душа.

В квартирах же у бывших деревенских появляется чувство, служащее в повести Распутина основным критерием истинности: человек там не чувствует себя хозяином – он скорее временщик, гость, который не может здесь пустить корни и создать родовое древо. Вместо вечных ценностей такое казенное жильё предлагает своим обитателям весьма сомнительную компенсацию – бытовые удобства: комфорт для тела, но не для души.

Дом, изба изначально родные, так как это место обитания/бытования родителей и детей – семьи. Квартира же – это собственность, определенная законом, жильё, и, соответственно, ее главным атрибутом являются ключи, обеспечивающие ей недоступность; это пример не только ограниченного, но и замкнутого пространства. Квартира – это всего лишь одна из ипостасей дома, причем гораздо более обособленная от природы. Квартира может обретать статус дома только тогда, когда в ее пространстве происходят важные для семьи, знаковые, «одухотворяющие» ее события.

Еще один антипод избы в повести – это барак как апофеоз бездушной казенщины и символ нездорового коллективизма, невозможности быть единоличным хозяином, ответственным за осваиваемое пространство. Поэтому барак закономерно превращается в пространство, характеризующееся «запустением и гнилью», и даже присутствие Богодула не спасает его, так как старик просто ночует там, как в гостинице. Такой тип жилья – пример наспех построенного здания для временного пребывания, а никак не обживания на века («Что наскоро ставится, скоро и старится» (с. 158)).

Можно заключить, что образ Матёры в повести Распутина и все основные образы, связанные с ним, очень символичны. Если учесть, что текст Распутина «островной», то и оценивать его следует как часть метатекста, учитывая значение других островных текстов. Островное пространство Матёры «обрекает» его обитателей на изображение их душевных переживаний

«крупным планом», а взаимоотношения малой группы людей, изолированных на острове, – на особую сюжетную напряженность. Выбор такого пространства, как остров, позволяет писателю со стороны взглянуть на существующие на «большой земле» нравственные нормы и правила. По сути, перед нами основной, глубинный конфликт этой повести – конфликт между разными хронотопами: деревенским (островным) и городским (материковым).

1.2. Эсхатологическое значение хронотопов повести

Герои произведений В. Распутина, как правило, преодолевают определенный временной, событийный рубеж, в свете которого они переосмысливают прошлое и видят свое будущее под новым углом зрения.

Действие в повести «Прощание с Матёрой» начинается летом, а заканчивается осенью. Осень, как известно, в традиционном понимании – это период естественных и неизбежных перемен, перехода природы из одного состояния в кардинально другое. Затопление («конец света») в повести запланировано на осень, в повести все пронизано преддверием конца, «последнего срока» («Видать, видать конец...»). Кроме того, осень как сезон крайне нестабильный, переменчивый, олицетворяет собой эмоциональную сторону человека.

«Край света, которым пугали темный народ, – как пишет автор, – теперь для деревни действительно близок» (с. 158). Следует вспомнить, что в соответствии с русским календарем осень – это начало нового года (новой жизни после конца света). Таким образом, осень в исследуемом тексте можно считать апокалипсическим временем. Все эти коннотации, несомненно, знакомы Распутину, и потому он акцентирует в своей повести сезон «лето – осень».

В повести присутствует конфликт вечного (повторяющегося, цикличного) и конечного, и заявлен он с самого начала: «И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матёры...» (с. 217).

Время в повестях Распутина имеет два измерения: первое – время природы, ее естественных циклов (время вечности) – можно считать онтологическим, бытийным, а второе – мирским или социальным (оно линейное, конечное, исторически обусловленное сознанием современника).

Для Распутина не существует никакого линейного прогресса в истории цивилизации: напротив, ее «развитие» он интерпретирует как деградацию, неумолимо ведущую к катастрофическому финалу. Романтизация старины писателем выражается в повести посредством внедрения архаики в современность с помощью актуализации мифов (мифологемы космотворения, антимира) и легенд (легенды о праведной земле).

Время Матёры – мифологическое: одно из проявлений мифологизма в повествовании можно наблюдать, например, в описании крестьянского труда (сцена последнего сенокоса, в котором участвуют почти все жители Матёры), когда прошлое, настоящее и будущее словно меняются местами, трансформируя свои физические свойства под влиянием преобразующей силы труда / «творения».

Культурный хронотоп Матёры, как и хронотоп античности, обусловлен мифом, в котором время циклично, а пространство (Космос) характеризуется своей одушевленностью. До последней поры время на Матёре было цельным, циклическим, но в конце оно теряет это единство. Время здесь можно разделить на «ранешнее» (правильное, неспешное) и «ихное» (ускоренное, беспорядочное). Ускорение / укорочение времени – это, как известно, один из признаков конца света, упоминаемых почти во всех священных книгах. Последние дни на Матере становятся аллегорией «конца времен», которому, как описано в Откровениях, предшествует «золотой век». Правда, на страницах повести этот век сжимается до нескольких дней удивительного всеобщего умиротворения и радения, порожденных на почве коллективного созидательного труда.

Закономерное следствие «конца времен» – отсутствие будущего, и в этом смысле Матёра – классический пример пространства с богатым прошлым, но полностью лишённого какой-либо перспективы. Автор и герои признают неизбежность перемен и понимают, что их согласия никто не ждёт: «Надо – значит, надо, но в этом «надо» он (*Павел*) понимал только одну половину, понимал, что надо переезжать с Матёры, но не понимал, почему надо переезжать в этот поселок... поставленный так не по-людски и несуразно, что только руками развести» (с. 312).

Хронотопическими символами конца становятся образы остановки, тьмы, пустоты и ветра, гуляющего в этой пустоте: «А впереди, если смотреть на оставшиеся дни, становилось все просторней и свободней. Впереди уже погуливал в пустоте ветер» (с. 313). Вид брошенной Матеры также представляет собой тьму и пустошь, безмолвие и безвременье. Вспоминается в связи с этим выражение «свято место пусто не бывает» («Для вас святого места на земле не осталось! Ироды!») (с. 224) – восклицает одна из женщин при виде поруганного кладбища), которое в повести обретает прямо противоположное значение: представляется, что Матёра – это последнее «святое» место на Земле.

«Прощание с Матёрой» – это история постепенно опустошаемого человеком-варваром природного пространства. Уничтожению подвергаются и рукотворные образцы, как, например, мельница – всеобщая «кормилица». Вид горящей мельницы вызывает в сознании Дарьи слово «поехала», которое «не выходило потом у Дарьи, из головы и стало главным, все объясняющим, ко всему, что происходило вокруг, приложимым» (с. 270). Как итог такого стремительного бегства с острова – пустота: «И деревня стояла сирая, оголенная, глухая, тоже готовая к отъезду; голоса чужих людей звучали в ней как в бочке, а собственные где-то терялись, пропадали. И уже сквозно, далеко видели глаза – пустела Матёра, свободно было взгляду» (с. 317).

Пустота отражается через хронотоп ямы/провала. Из-за наличия таких пустот даже Матёра вслед за Ангарой раскалывается, «разъединяется»: «Но теперь и посреди деревни зияла черная дымящаяся яма, а глаз, не находя опоры, проваливался и обрывался, как в колодец, в дальний ангарский простор. Разъединилась, распалась Матёра на две стороны...» (с. 211).

Финальные картины повести представляют собой пространства, погруженные во тьму. Так, последние материнцы сидят в бараке, где Богодул безуспешно ищет любой источник света и никак не находит, и ко всем вдруг приходит осознание, что «свет не вернется» никогда и всех поглотит тьма как синоним опустошения и небытия.

С понятием времени неразрывно связана категория памяти, очень важная для Распутина: это духовная база, которая составляет нравственный стержень человека. В связи с этим в повестях Распутина возникает образ брошенного дома, а также мотив предательства и малодушия покинувших его хозяев. «Ежли мы кинули, нас с тобой не задумаются кинут» (с. 290), – так говорит Дарья, видя, что людей лишают последнего приюта («дома») – могилы на кладбище.

Здесь следует отметить, что тема памяти и беспамятства проходит красной нитью через все произведение. Так, Павел принимает для себя решение никоим образом не участвовать в поджоге родной деревни, руководствуясь не только соображениями морали, но и пониманием, что любой его подобный поступок отзовется в будущем очень недоброй памятью: «И двадцать, и тридцать, и пятьдесят лет спустя люди будут вспоминать: «А-а, Павел Пинигин, который Матёру спалил...». Такой памяти он не заслужил» (с. 215).

Дарья впадает в краткосрочное беспамятство, когда жгут ее родную избу, и такое состояние в данных обстоятельствах понятно, ведь процесс разрушения родных домов есть прямое уничтожение родовой памяти. Потому потрясенная старуха ушла из деревни, когда полыхало пламенем ее отчее

гнездо: «И где она была полный день, не помнила. Помнила только, что все шла и шла, не опинаясь...» (с. 256).

С горечью думает Дарья о том, что и о затопленной Матёре люди вряд ли будут вспоминать, если даже об ушедших родных своих они забывают так скоро. Отсутствие памяти, то есть уважения к прошлому, старуха связывает с нравственным оскудеванием, измельчанием: «Прости нам, господи, что слабы мы, непамятливы и разорены душой, – думала она. – С камня не спросится, что камень он, с человека же спросится» (с. 291). Сокрушается старуха, что так «легко расстается человек с близкими своими, как быстро он забывает всех, кто не дети ему» (с. 291). Наконец, Дарья бескомпромиссно констатирует, что уходить из жизненного пространства следует вовремя, что якобы гарантирует долгую и крепкую память о человеке: «Помоложе уберешься, тебя же лутше будут помнить, и память об тебе останется покрасивей. Побольней останется память, позаметней» (с. 292).

1.3. Структурно-семантическая связь образов «хозяев\хранителей» с хронотопами воды и огня

В «Прощании с Матёрой», как и в «Последнем сроке», В. Распутин поднимает важнейшую для его творчества тему утраченного чувства хозяина своей земли, деревни, жизни. В связи с этим в его повести возникает образ Хозяина, который, несмотря на всю свою фантастичность, связан именно с насущными, житейскими проблемами острова. Как объясняет писатель, если в каждой настоящей избе есть свой домовый, то и на Матёре, которая есть большой общий Дом, должен быть свой хозяин. Хозяин в исследуемой повести олицетворяет собой древнее природное, естественное начало, объединяющее реальное и иррациональное начала.

Этот образ – несомненно, часть ушедшей в прошлое языческой картины мира, символ древнего – «естественного» – пространства, которое

сформировало и продолжает влиять на жизнь Дарьи, Богодула и других представителей старшего поколения повести. Хозяину не дано знать небесных тайн, он даже побаивается смотреть вверх – в чуждую ему сферу; зато ему открыты механизмы нижней – тварной жизни, потому он появляется словно из-под земли – «из-под берега».

Хозяин вездесущ и при этом невидим, он везде и нигде, и это позволяет ему оставаться Хозяином не только острова, но и ситуации в целом. Главная его миссия – это служение, как и у других любимых персонажей В.Распутина: «Все, что живет на свете, имеет один смысл – смысл службы. И всякая служба имеет конец» (с. 195). Учитывая вышесказанное, Хозяину, как и другим распутинским героям-хранителям (Кузьма, Богодул, Хампо), соответствует хронотоп границы: обход деревни, который он регулярно совершает, превращается в некий обряд защиты родовых границ. Это осознание высокого служения и личной ответственности перед живыми и ушедшими пронизывает все поступки представителей старшего поколения, заставляет их демонстрировать житейскую мудрость и осознание, что Земля дана человеку «на подержание», так что обращаться с ней надо полубовно, как с родной матерью, ее надо беречь, чтобы сохранить как самое главное наследство для потомков.

В повести Распутина присутствует и образ старой лиственницы, олицетворяющей всю красоту и сакральное величие острова. Это главный хранитель, природный оберег острова и островитян. Он кажется вечным и несокрушимым в своей мощи и миссии – напоминать людям об их корнях, о моральных устоях, об их сущностной связи с природой, и это делает его «заметным почти отовсюду и знаемым всеми». Сила и величие его таковы, что даже небеса в какой-то момент решают «окоротить» его, «заземлить». Но такое насильственное, казалось бы, приближение к земле только усиливает его, укрепляя связь и с почвой (материальным), и с небом (духовным).

Дерево – природный символ, знаменующий собой динамичный рост, умирание и воскресение (регенерацию). Почтительное отношение к дереву у

разных народов связано с верой в его целительную силу, с его одушевлением. В произведениях фольклора деревья защищают героев, исцеляют и даже исполняют желания. Многие деревья (в частности дуб и многолетние хвойные) наделялись сверхъестественной силой; друиды считали, что характер человека соответствует одному из деревьев. В основе этих представлений – архетип дерева-тотема, каковым в повести Распутина стал листвень.

Листвень на своих ветвях держит небо. В славянской мифологии дерево – это плод союза земли и неба, в котором для древнего сознания воплощались представления о пространстве и времени. Потому листвень кажется вечным, незблемым, неизбывным, как само Время. Листвень в исследуемой повести – и символ памяти о прошлом, символ самой вечности: например обычай сажать деревья как ритуал творения сознательного рукотворного бессмертия. Наконец, по представлениям славян, лес – это запредельное пространство, царство мертвых; по языческим обычаям, дерево воспринималось как двойник человека, так что со смертью человека полагалось срубить его.

Деревья, как известно, издревле были местом жертвоприношений и других ритуальных действий, что свидетельствует о тесной связи людей с природой, о пантеизме их мировосприятия. Например, матёринцы в недавнем еще прошлом, по большим христианским праздникам, в Пасху и Троицу, приносили к его подножию различные угощения, справляли там свои торжества. Так, причудливо в повести Распутина христианское мироощущение соотносится с пантеизмом, язычеством, космизмом. В листвене Распутина заключена сила памяти, крепость основ самой жизни, хранителем которых является старое поколение. На ось лиственя нанизываются образы внешнего и внутреннего мира матёринцев: это дерево словно систематизировало, структурировало их мир, отводя каждому человеку, предмету или явлению свое место. В этом свете покушение приезжих на листвень, их противостояние – противостояние человека и целого мироздания – обретает поистине эпический размах. Но мощный ствол не

поддался ни топору, ни огню, словно защищаемый невиданной волшебной броней; его стойкость – это олицетворение непобедимого природного начала.

Неспособность даже повредить кору лиственя повергает мужиков в изумление, заставляя называть дерево «неповалимым». Интересно, что один из них повторяет при этом непонятные проклятья математического характера: «Мы тебе, зверю... У нас дважды два – четыре. Не таких видывали» (с.294). Это подчеркивает бессилие рационального начала (с которым ассоциируются точные науки) перед лицом нематериальной, часто несистемной стихии, которую невозможно просчитать и спрогнозировать, перед которой человеческий разум чаще всего пасует. «Какая-то надежная защитная броня» (с. 294) оставляет непокорное дерево невредимым, не позволяя даже огненной стихии повредить ему, потому что лиственя и есть воплощение самой стихии.

Здесь нельзя не вспомнить повесть В. Астафьева «Царь-рыба»: в ней браконьер Игнатич, движимый желанием заработка, вступает в схватку с природой в лице гигантского осетра. Игнатич едва не погибает, что заставляет его переосмыслить всю свою жизнь и искренне покаяться в грехах. В повести В. Распутина дерево выходит из схватки с людьми победителем, символизируя торжество самой жизни. Отличие, правда, в том, что приезжих мародеров этот урок ничему не научил, не заставил пересмотреть свое поведение.

В. Распутин противопоставляет одушевленную, сострадающую человеку природу бездушным людям, потерявшим связь и со своим сердцем, и с окружающим миром. Пытаясь подрубить корни лиственя, люди тем самым обрекают себя на неукорененность, потерю родовой и культурной памяти – тех самых корней, что держат в жизни. Опустошенное человеком пространство подступает к дереву, сжимается вокруг него мертвой петлей.

В итоге, удар на себя принимает береза: она продолжает мотив «без вины виноватых», а ее обнажившееся в местах среза «уже и не белое, уже

красноватое старческое волокно» (с. 296) напоминает о таких же невинно загубленных в человеческом мире старухах, как Дарья, Настасья и др.

Очевидно, что деревья из исследуемой повести, хотя и являются формально низшей формой жизни, но позволяют постичь сквозь свою призму сущностные категории и закономерности бытия. Жизнь лиственя и березы в повести Распутина предстает совершенной потому, что в ней, в отличие от человеческого существования, нет разрыва между сущим и должным.

Матёра – это остров, и потому важным образом повести В. Распутина становится вода – одна из основных стихий наряду с землей, а также древний символ очищения, обновления, почитаемый как в язычестве, так и в христианстве.

Водную стихию в повести воплощает река Ангара, одушевленная и воспринимаемая как один из центральных образов произведения, который проживает собственную историю, соотносимую с человеческой биографией. Течение воды, как известно, часто сравнивают с течением времени; в повести Распутина Матёра тоже провожает свои дни и годы, наподобие Ангары. Река, в которой нет, казалось бы, конца и края бесконечно текущей воде, воплощает собой метафизический план – вечность, в том числе и самой Матёры, хотя мы знаем, какой финал в реальности ей уготован.

Образ реки в мифологической и фольклорной традиции обладает множеством символических значений. Это и препятствие, угроза (наводнения и утопления), но и одновременно портал в подземное царство. Кроме того, существует непосредственное отождествление реки и речи, основанное на сходстве журчания воды и звучания человеческого голоса. Всю эту смысловую нагрузку несет и анализируемая повесть. Река обеспечивает материнцам связь с внешним миром, вокруг нее проходят их жизни, то есть она является очень мощной силой, влияющей на человека.

Основная тема исследуемого произведения – затопление Матеры, так что вода здесь имеет амбивалентное значение: это и животворящая сила, и в

то же время разрушительная стихия, грозящая гибелью суше. Но опасной она стала в руках молодого поколения, прагматичного и бездуховного, забывшего о своем предназначении. Амбивалентность водной стихии подразумевает метафорический образ жизни как нахождения, перемещения на поверхности воды, а образ смерти – как опускания на дно или прибытия на берег («другие берега»), то есть достижения покоя уже в иной жизни.

«С мотивом воды как первоначала, – как полагает С.С. Аверинцев, – соотносится значение воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте» (Аверинцев С.С., 1980, с. 240). Распутин, несомненно, знал об этих коннотациях, как и о ритуальном омовении, символизировавшем второе рождение. Вода в Ветхом Завете олицетворяла нравственное очищение, как и крещение в Новом Завете: она служила таинству очищения от грехов и вела к духовному возрождению.

Но в исследуемой повести вода вместо очищения несет гибель. Вода не только олицетворяет движение и перемены, но и дремлющий хаос – те силы, что неподвластны управлению и контролю. Не Бог, но сами люди создают в повести Распутина потоп, и цель их лишена каких-либо благородных обоснований: она продиктована лишь стремлением к бытовому комфорту. Если библейский потоп погубил грешных и спас праведных, то в повести Распутина праведники-матёринцы лишаются и своих домов, и даже могил, оказавшись под конец своего земного пути выброшенными на обочину жизни.

Еще один «пространственноподобный» образ в анализируемой повести – это жизнь как путь-дорога, транслирующий представление «о длительности жизни, ее продолжительности во времени». Человек идет по жизни, как по дороге, где есть начало и конец. Таким образом, жизнь длится во времени, имеет начало и конец; жизнь подобна пути-дороге или текущей реке.

Вообще, в произведениях Распутина немало параллельных образов, имеющих явно мифологическую окраску, что отнюдь не случайно, и проистекает из следующего: «Мифический» тип восприятия природы не был

полностью разрушен развитой технической цивилизацией: напротив, со временем в литературе и общественном сознании лишь усиливался мотив «ностальгии по мифическому, т. е. восприятию природы через миф, гарантирующему органическую цельность, слитность человека с окружающим миром» (Гайденок В.П., 1995, с. 43).

С воды начиналась и водой же, как оказалось, закончилась жизнь в Матёре, что вполне соответствует представлениям в космогонии многих народов о воде как о начале и конце всего сущего, соединяющем в себе мотивы зарождения жизни и потопа (вспомним общеизвестную, в том числе в славянской мифологии, живую и мёртвую воду). Так, на берегу реки местные дети познавали красоту окружающего мира, отсюда изучали окружающее пространство. Ангара составляет единое целое с Матёрой, омывая ее «тело», подобно венам. Помня о том, что река – символ времени, можно предположить, что Матёра – это место слияния времени и пространства. Река сроднилась и с островом, и с ее жителями, что заставляет ее звучать в унисон их настроению и ритмам.

Можно констатировать, что река в художественном мире В. Распутина является особым гносеологическим образом, символически объединяющим в себе образы Вселенной, общества и человека. Для распутинских героев размышления и вода неотделимы друг от друга. Мифологема Ангары у В.Распутина – это образ, родственной образу мирового океана, её инвариант (например, что река возникает из мирового океана, а в греческой мифологии океан – это величайшая река, омывающая землю и небо, и дающая начало всем водам).

В повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» присутствует еще одна важная стихия – огонь. Несмотря на множество традиционно позитивных, созидательных коннотаций (огонь очищающий, благодатный), в исследуемом произведении он выступает как разрушительная сила, с помощью которой проводится «очистка территории». В повести «Пожар» также возникает образ

огня, который, словно в отместку, настигает человека, очищая его жизнь от скверны. Огонь не возникает сам по себе: он становится орудием злой воли человека, разрушая то, что создано для жизни.

Поджог избы Катерины знаменует собой начало целой череды других поджогов в Матёре. О том, насколько менталитет русского народа не отделяет избу от ее хозяина, говорит тот факт, что Богодул, например, при виде горящей избы кричит: «Катер-рина, горишь!» (с. 209), что, по сути, приравнивает поступок Петрухи к убийству собственной матери. Беспощадный, всепожирающий огонь в повести схож с адским племенем и вместе с тем он выполняет функцию разоблачения, срывания покровов с того, что прячется во мраке: «Настолько ярко, безо всяких помех осветилась огнем судьба каждого из них, та не делимая уже ни с кем, у близкого края остановившаяся судьба...» (с. 210).

Огонь является стихией, которая не обладает пространственной определенностью: напротив, характеризуется отсутствием каких-либо четких границ и сиюминутностью. Кроме того, огненные образы можно считать символическими, даже иллюстративными (так, сакральный огонь – это символ божественного огня). Отметим также, что образы огня не только зрительные, но и связанные с осязанием и чувством тепла, жара (это и образы-видения, и образы-ощущения), и Распутин тонко обыгрывает эти особенности в своей повести.

Олицетворение мирной, созидательной ипостаси огня – русская печь. Это смысловой центр русского дома, его «душа», а также символ семейного очага, который не только хранит тепло и свет, но и поддерживает связь поколений. Героиня Настасья, прощаясь с избой, топит напоследок печь со следующими словами: «...Пуцай тепло останется <...>. Как холодную печку после себя оставлять?...» (с. 287). Такой, казалось бы, нелогичный поступок отражает подспудное желание героини «самообмануться» – сохранить тепло,

то есть жизнь в вынужденно брошенной избе; теплая печь в опустевшей избе словно дает надежду на возвращение уехавших хозяев.

Еще один символ единения и семейного, родового начала, косвенно связанный с огнем и теплом, – традиционный русский самовар: стол без самовара – это не стол, а просто обыденное место «кормления». Не случайно Катерина убивается по своему самовару, который сгорел в пожаре, превратившись в оплавленный слиток: без него женщина чувствует себя осиротевшей, обездоленной.

Огонь в большей мере принадлежит человеческому бытию, чем дикой природе; его функции очень разнообразные и часто амбивалентные: он разрушает до основания, до субстанции пепла – и одновременно придает форму, скрепляет воедино вещества – и непоправимо разделяет их, неоценимо помогает жизни – и легко может отнять ее. Огонь может и согреть, и обжечь: так, гибнет в огне кормилица матёринцев – мельница (вспомним исконно почтительное отношение к хлебу, который «всему голова»), вскормившая не одно поколение. Хлеб не только считался священным, но с ним были связаны такие коннотации, как человеческая доля и доля (куска) хлеба. Хлеб характеризовался как дар божий, отождествлялся с телом Христовым, поэтому почитался как «святой». Поэтому, прощаясь с мельницей, Дарья обращается к ней как к живой свидетельнице прожитых лет и верной подруге-помощнице: «Пойдем простимся с ей. <...> Сколь она, христовенькая, хлебушка нам перемолола!» (с. 270). Интересно, что приезжие («пришлые»), в отличие от жителей Матёры, развлекаются, глядя на горящую мельницу: подожгли из одного озорства, превращая трагедию в забаву, представление, подобно пиру во время чумы.

Таким образом, огонь – это одна из главных стихий, которая, являясь традиционно символом Бога и духа, торжества жизни и света над смертью и тьмой, всеобщего очищения, в контексте повести В. Распутина больше ассоциируется с адскими муками и разрушением. В огне гибнет старый мир

Матёры, но вместо ожидаемого очищения и обновления мы видим тотальное уничтожение прошлого без надежды на воскрешение даже в отдаленном будущем. Во всех перечисленных образах мы видим воплощение некоего национального коллективно-бессознательного, различных верований и идеалов, которые складывались столетиями и определяли нравственный облик народа, его моральный кодекс. Вместе с тем, в повести Распутина угадывается художественный пафос обреченности, утопичности идиллической деревенской мифопоэтики.

1.4. Раскрытие дихотомии «родного» и «чужого» пространства через показ духовно-нравственных ценностей и исканий разных поколений матёринцев

В повести В. Распутина «Прощание с Матерой» предстают три поколения: старики – хранители духовных ценностей и традиций; их дети, уже попавшие под влияние цивилизации; внуки, свободные от «груза» нравственных устоев.

Возраст, как известно, – важнейшая временная характеристика человеческого развития, определяющая главные этапы биографии, то есть это один из основных критериев жизненного пути. Причем возраст – это не только биологическое понятие, но и социально-культурное. Разные возрасты диктуют различные переживания, определяя и наполняя эмоциональную сферу человека определенным образом.

Для Распутина ключевое значение имеют персонажи преклонного возраста, который закономерно подразумевает наличие богатого прошлого и практически отсутствие будущего. Старики Распутина, как и старики в целом, – это люди, чья жизненная программа почти полностью реализована, за чьими плечами уже большой жизненный опыт. В привычном представлении образ

старости довольно непривлекателен и ассоциируется с болезнями, бессилием, одиночеством, тоской и смертью.

Связь «деревня – бабушка (старики)» представляется традиционной и предсказуемой. В художественной литературе архетипический образ стариков характеризуется сложным содержанием, которое включает в себя эмоционально-смысловые аспекты идиллического, элегического, драматического и возвышенного. Образы старых материнцев в повести Распутина показаны во многих эпизодах, поэтизирующих идею соборности, общую «жизнь миром», например в одной их ключевых сцен – сцене сенокоса. Здесь, как и в других эпизодах, для автора было важно подчеркнуть не значение труда как такового, а того благодатного ощущения жизни, которое возникало у людей благодаря сплоченности друг с другом и с природой. В этом смысле весьма точен внук бабки Дарьи Андрей, когда он подмечает различие между жизненным укладом материнцев и жизнью строителей ГЭС: «Они там живут только для работы, а вы здесь вроде наоборот, вроде как работаете для жизни» (с. 245). Работа для жителей острова не самоцель, но лишь способ продления семейного рода, даже всего человеческого рода.

С образами стариков также связано представление об особо спокойном и гармоничном восприятии окружающего мира и одновременно некоторой отрешенности от всего житейского, суетного. Такая несколько отчужденная философская позиция допускает рассмотрение образов распутинских стариков в контексте идиллической традиции. Материнские старухи являются хранительницами народных ценностей, демонстрируя христианское смирение и осознание своего человеческого призвания.

Дарья Пинигина – собирательный образ любимых Распутиным старух: она живет в соответствии с многолетним общинным укладом, и мир за пределами острова кажется ей чужим и угрожающим. Подтверждением ее убеждениям становятся пришлые, появление которых влечет за собой

разрушение вековых устоев деревни, осквернение кладбища и гибель местной природы.

У Дарьи глубокая духовная связь с Матёрой. Примечательно также, что типичная для Дарьи, как и для других пожилых людей, некоторая эмоциональная «обособленность» от окружающего мира вполне соответствует упоминавшейся выше островной изолированности. Дарья – носительница народной правды, «корневых» нравственных понятий, поэтому автор вкладывает в ее уста те рассуждения и оценки, которые, несомненно, полностью разделяет с ней. Так, например, воспринимая мир с христианской позиции, старуха ставит свой «диагноз»: что люди живут, руководствуясь не божественными заповедями, но будто наущеньями дьявола. Дарья называет самый страшный грех современности – гордыню, которая овладела человеком и отравила его душу.

Пространство за пределами Матёры (так называемый «внешний» мир) видится Дарье как нечто непостижимое и недружественное. «Достижения прогресса» типа водопровода, санузла и других «удобств» в городской квартире ее явно не радуют, а вызывают, на первый взгляд, комичный конфуз и отторжение. За этими бытовыми незамысловатыми деталями проступает глубинное неприятие Дарьей городской жизни в частности и современной цивилизации в целом.

Современника Дарья называет «путаником», морально дезориентированным, лишенным духовного зрения и осознанности. О таких людях она рассуждает, проявляя в очередной раз удивительную духовную зоркость: именно их она обвиняет в затоплении Матёры как в сознательном преступлении: «Понимают оне. А все ж таки топят» (с. 213). Современная жизнь в городе лишает человека связи с природой и предками, замещает глубинные родовые связи чисто функциональным и поверхностным социальным взаимодействием.

Дарья всегда старалась вести себя так, как вели себя ее предки, потому что испокон веков было нормой повторять поведение и образ жизни тех, кто жил ранее. Такое повторение людьми, в частности Дарьей, норма поведения и поступков, восходящих к древнему универсальному прототипу, связывает их с единым человеческим Родом, «закрепляет» модели их поведения. Благодаря такому бесконечному циклу возвращений к исходному, изначальному, а также своей принадлежности некоему установленному в самом начале времен сакральному порядку вся деятельность людей (общественная, семейная и др.) получает совершенно иной смысл. Дарья же становится свидетельницей того, как рушится эта вековая преемственность.

Духовный мир Дарьи раскрывается во всей своей красе и в процессе общения с природой. Основу ее мировосприятия составляет характерный для русского человека пантеизм, понимание неразрывной взаимообусловленной связи людей и природы. В повести Распутина мы видим представление об антропоморфной природе, и в этом отражается утраченное отношение человека к ней. Дарье свойственно то самое чувство аналогии, ощущение родства структуры космоса и человеческой структуры. В природе героиня видит неистошимый источник знаний и мудрости, и в то же время – зеркало, отражающее человека.

Отметим, что Дарья, как и остальные жители деревни, воспринимает свою старую избу и крестьянский скарб как неотъемлемую одушевленную часть своего жизненного уклада. В таком отношении к своим вещам, жилищу отражается восприятие себя материнцами как части огромного, связанного с деревней Матерой Рода, в который включены и живые, и мертвые, и предметы, и животные с растениями. Подобное синкретическое мышление, где органично соединяются православие и язычество, человек и природа, полярно противоположно «одномерному» сознанию городских прагматичных персонажей повести.

Продолжая противопоставление «тогда» и «теперь», автор возвращает читателя в то время, когда избу белили и украшали перед праздниками, делая ее «соучастницей» и трудовых, и религиозных праздников. Украшение избы в такие даты приносило особое ощущение радости и благодати, приобщения к чему-то одухотворенному и вечному. Потому ее вынужденная уборка совсем по противоположному поводу – в качестве торжественной подготовки к сожжению – выглядит трагическим контрастом по сравнению с прошлым. Дарья, как и Настасья, и другие пожилые жители Матёры, готовит свою избу к этому событию, словно покойника, которого обмывают перед опусканием в гроб. Свою избу Дарья, как и Матёру, величает «христовенькой», предвосхищая, что и она «теперь поедет», то есть навеки сгинет, ненадолго опередив родную землю, на которой стояла так долго. Интересно, что изба воплощает в этой повести идею соборности, так как именно в избе Дарьи, например, собираются в последние дни старики-материнцы, а также идею спасения (изба как Ноев ковчег): отсюда всем известный образ сказочной избы-теремка.

Последнюю побелку избы Дарьей автор описывает очень подробно, торжественно, что делает данный процесс похожим на некое священнодействие, ритуал. Вся эта процедура от начала до конца осуществляется самой Дарьей: «Руки совсем еще не отсохли, а тут нужны собственные руки, как при похоронах матери облегчение дают собственные, а не заемные слезы» (с. 299), – так рассуждает героиня. Последнюю ночь Дарья проводит в своей избе в полном одиночестве, прислонясь к ее стенам, словно к родному человеческому телу. Старуха проводит прямую параллель между домом – местом своего обитания – и будущим, которое ждет ее тело – место обитания ее души. Много мыслей философского характера приходит к ней в этот последний день, особенно о «соборности» людей со знаком «минус» – в их объединении не ради добрых дел, но ради совершения дурного: «Э-эх, до

чего же мы все добрые по отдельности люди и до чего же безрассудно и много, как нарочно, все вместе творим зла!» (с. 301).

Отношение Настасьи к избе как к живой распространяется и на вещи, с каждой из которых она разговаривает отдельно, просит прощения. Так, например, старуха обращается к половику: «Тебе ли, родненький, в город ехать, жизнью менять? Оставайся, где лежал, дома оставайся... Это так бы и я осталась, а нельзя» (с. 304). Нелепое, на первый взгляд, поведение старухи оборачивается почти обрядом просьбы о прощении и прощении, адресованным ко всему, что некогда составляло ее жизнь: это и утварь, и предметы обихода, и природные стихии. Кроме того, в русской деревне, в деревенской прозе сам акт поминовения жилья, мест и, конечно же, людей, которые иначе были бы забыты, имел духовное, культурное значение. Заведомо зная о бесполезности некоторых вещей на новом месте, Настасья и Егор, тем не менее, берут с собой прялку и самовар, топор и ружьё, громоздкий сундук, так как это не просто вещи, а почти реликвии, передаваемые из поколения в поколение и символизирующие мужское и женское предназначение для сохранения «лада» в семье.

Синкретизм мышления Дарьи отражается и в ее отношении к смерти, когда она без какого-либо самоуничтожения философски воспринимает себя с позиции пользы для других людей – как «подкормку» для будущих поколений, то есть мыслит себя частью земли, из которой когда-то вышла и в которую однажды вернется. Таким образом, человек в картине мира Распутина органически включен в естественный цикл умирания/возрождения, что делает его, с одной стороны, очень зависимым от многих других природных факторов и одновременно обязывает его к повышенной ответственности за все свои поступки и их возможные последствия.

В повести «Прощание с Матёрой» присутствует обозначенный уже в заглавии мотив прощания/прощения: это, с одной стороны, расставание (с людьми, с родной землей), с другой – отпущение вины и обиды, которое

может быть обращено и к живым, и к умершим, и к природе, и к вещам. Прощание показывает истинную цену отношений и вещей и, как правило, сопряжено со страданием. Так, страдают представители старшего поколения – Егор и Настасья, вынужденно покидая родную деревню и отправляясь в чуждое пространство без будущего, где старики не видят для себя места.

Прощаясь с Матёрой, Дарья мысленно просит прощения у своих предков, что не уберегла родную землю, отдала ее на поругание. Пример Дарьи – это свидетельство высокой личной ответственности за все происходящее, нежелание прятаться за оправданиями. С темой прощания тесно связана тема прощения и вины. Дарья, остро осознавая свою личную ответственность за все происходящее, постоянно испытывает чувство вины, раскаяние, которые часто соседствуют у нее с бессилием. Последнее особенно ярко передается с помощью риторических конструкций, заведомо обреченных на безответность, односторонность призыва и мольбы: «Седни думаю: а ить оне с меня спросют. Спросют: как допустила такое хальство, куды смотрела? На тебя, скажут, понадеялись, а ты? А мне и ответ держать нечем. Я ж тут была, на мне лежало доглядывать. И что водой зальет, навроде тоже как я виноватая. И что наособицу лягу. Лучше бы мне не дожить до этого – господи, как бы хорошо было! Не-ет, надо же, на меня пало. На меня. За какие грехи?!» (с. 266).

Так, старуха размышляет, в чем она виновата не только перед мертвыми, но и перед своими современниками. При этом сама старуха, прикрыв глаза, погружается в полусон, «облегчающий небытие», то есть оказывается практически между миром живых и мертвых, где ей легче всего «говорить» со своими усопшими предками. Дарья произносит потрясающий по силе своего драматизма монолог-покаяние, монолог-думу, обращенные к ее родителям, в котором красной нитью проходит риторический вопрос-восклицание «Я-то в чем виноватая?», а также рефреном звучат слова *вина* и *виноватая*:

«...Не сердитесь на меня, я не виноватая. Я-то виноватая, виноватая, я уж потому виноватая, что это я, на меня пало. А я бестолковая, не знала, че

делать. Ты мне, тятка, говорил, чтоб я долго жила... я послушалась, жила. А нашто было столь жить, надо бы к вам, мы бы вместе и были. А теперь че? Не помереть мне в спокое, что я от вас отказалась, что это на моем, не на чьем веку отрубит наш род и унесет. Ой, унесет, унесет... А я, клятая, отделяюсь, другое поселенье зачну. Кто мне такое простит?! Тятка! Мамка! Я-то в чем виноватая?..» (с. 289).

Кроме того, в речи Дарьи проявляется один из инвариантов тумана – образ дыма как символа пространства со сбитыми ориентирами, отсутствием выхода и пути как такового; пространства, где не хватает чистого воздуха, затруднено дыхание, а значит, есть прямая угроза жизни. Свои причитания, что примечательно, старуха при этом произносит «в траву, в землю», то есть обращается прямо к матушке Земле, к самому Истоку, не в силах найти своего места ни среди мертвых, ни среди живых:

«Она уткнулась лицом в траву на могильном холме, плечи ее вздрагивали. И туда, в траву, в землю, горько пожаловалась:

– Ды-ы-ымно, дымно у нас. Продыху нету от дыму. Сами видите. А меня-то вы видите? Видите, какая я стала? Я ваша, ваша, мне к вам надо... рази можно меня к живым? Я ж туда непригодная, я вашего веку. Мне к вам... я бы избу ишо проводила и к вам...» (с. 290).

Воображение рисует Дарье усопших предков, «стоящих огромным, клином расходящимся строем» (с. 290). Дарья абсолютно одинока «на острие этого многовекового клина» (с. 290) и ей кажется, что старики винят ее в том, что «она оставила их без надежды и будущего» (с. 291).

Описывая образы стариков, Распутин показывает необоснованное, на самом деле, чувство вины, которое они часто испытывают потому, что якобы «задержались» на этом свете, становясь «помехой» на пути нового поколения. Так, Дарья произносит монолог на эту тему:

«А не доживай до такой старости, – вдруг ни с чего со злостью вскинулась Дарья. – Знай свой срок, – и пригасила, опустила голос, понимая,

что не дано его человеку знать. – За грехи, ли че ли, за какие держит господь боле, чем положено. Ой, страшные надо иметь грехи, чтоб так... Где их набрать? Человек должен жить, покуль польза от его есть... Нет, Катерина, старость запускать нельзя. Никому это не надо» (с. 224).

На ключевой риторический вопрос «А мы-то в чем виноватые?» Дарья отвечает следующим образом, понимая исполнение человеческого долга как служение и пользу, а затем и своевременный уход:

«А в том и виноватые, что привычку к себе, как собачонку какую, держим... Тебе господь жить дал, чтоб ты дело сделала, ребят оставила – и в землю... чтоб земля не убывала. Там тепери от тебя польза. А ты все тут хорохоришься, людям поперек. Отстряпалась и уходи, не мешай. Дай другим свое дело спроворить, не отымай у их время. У их его тоже в обрез» (с. 225).

Особенно ярко тема вины и прощания/прощения проявляется в сцене отъезда Настасьи и Егора, когда провожающие с чувством непонятной вины и сострадания наблюдают за мятущейся по избе Настасьей, которая произносит ключевую фразу, отражающую суть безнадежного положения пожилых материнцев, которых непонятно за что лишили будущего: «Ни дня одного я не вижу наперед. Ой, Дарья, в чем мы виноватые?» (с. 206).

Егор и Настасья, потерявшие детей и родную землю, стали обузой для нового поколения, и в этом они схожи с остальными пожилыми матёринцами. Старики чувствуют себя ненужными, уподобившись тем вещам, которые были жизненно необходимы на «своем месте» – в деревне, но в поселке стали бесполезными: всё то, что этой паре перешло от их отцов и дедов и было нужно почти каждую минуту в условиях деревни, в поселке городского типа оказалось совершенно бесполезным.

Сцена прощания/прощения Настасьи и старух, с которыми она прожила почти весь свой век, очень важна. Простые, малообразованные, по сути, женщины предстают здесь как носительницы высочайшей народной и христианской культуры. Егор и Настасья будто каются перед теми, кто

остается на Матёре, в своей слабости и малодушии, что «поплыли по течению», предоставив новой жизни нести их. Дед Егор также «совершает обряд прощания/прощения»: перед отплытием он обернулся лицом к родному берегу и трижды, в разных направлениях, в пояс поклонился ему. Предчувствуя свою скорую смерть не столько от старости, сколько от тоски, он, прощаясь с Матёрой, на самом деле прощается со своей жизнью.

Здесь в который раз предстает многозначный хронотоп реки, которая в народном представлении всегда была очень ёмким поэтическим образом. Мотив вступления в реку в мифологической и фольклорной традиции обычно ассоциировался с началом важного дела, первым шагом к переменам, а переправа через неё подразумевала завершение старых дел и обретение новых качеств, нового места и статуса в жизни. Река – также символ течения времени, смерти, утраты и разлуки. Архетип лодки, которая перевозит людей, в частности, усопших, универсален: он присутствует в древнегреческих мифах (переправа через реку Стикс), у скандинавов, в цикле легенд о короле Артуре (тело умирающего Артура отправляют на лодке), а также в Древней Руси (деревянных идолов, например, не разрубали и не сжигали, а бросали в Днепр).

Знание этих коннотаций позволяет предположить, что сцена отплытия Егора и Настасьи – это метафора перехода в иной мир, столь же неведомый и пугающий для стариков, как и «тот» свет. Подобно срубленной берёзке, росшей некогда рядом с лиственцем, падает и старуха, отплывая навсегда от милого сердцу берега: «И вдруг, как надломившись, (Настасья) упала на узлы и завывла» (с. 207).

Как известно, старикам обычно приписываются особая мудрость и прозорливость, владение знаниями, которые объясняются их взаимоотношениями с потусторонним, сакральным. В повестях Распутина мы наблюдаем, что социальная и физиологическая неполноценность пожилых материнцев компенсируется их способностью взаимодействовать со сферой

сверхъестественного, как это происходит, например, с мистическим персонажем Богодулом.

Старик Богодул, один из главных героев повести, не менее фантазмагоричный и необычный, чем Хозяин острова.

В описании внешности Богодула присутствует эпитет «христарадный» («христарадный вид»): это позволяет определить данного героя как юродивого, с отчетливым религиозным подтекстом. В его портрете есть черты, сближающие его с типичными юродивыми, а также с лешими, что не раз отмечали разные исследователи.

Имя «Богодул», искаженное от «богохул», также несет на себе отпечаток типичного поведения юродивых, которые имели обычай клясть все подряд, демонстративно пренебрегая общественным порядком. Но эта хула и эпатаж были только прикрытием самого заветного, что может быть в человеке, – любви и устремленности к Богу и к людям. Эту скрытую правду о характере странного мужчины прочувствовали зоркие сердцем матёринские старухи. Вопреки тому, что приезжие люди называли его «богохулом», увидев только внешнее его неблагообразие, деревенские бабы нарочито перевернули смысл имени и переделали в Богодула. Старухи видят в Богодуле не только божьего посланника, но самого Бога, сошедшего на многострадальную землю в человеческом облике для испытания людей.

Речь самого Богодула отличается краткостью, неразборчивостью, обилием бранных слов и, главное, таинственной иносказательностью, за которой стоит множество скрытых смыслов и символов. В связи с вышесказанным следует отметить, что народный язык повестей Распутина, как и других «деревенщиков», не был замкнутой, изолированной деревенской тематикой системой: напротив, он развивался и преобразовывался очень активно. В эпоху 1950-х годов не только деревенские, но и городские авторы обратились к народной речи, руководствуясь целью обновить литературный язык, успевший «засориться» от обилия стилистических шаблонов и

страдавший к тому времени недостатком индивидуальности и выразительности, скудностью словаря. В противоположность такому «мертвому» языку типичных произведений соцреализма появились тексты авторов деревенской прозы, насыщенные архаизмами и диалектными формами, как мы видим и у Распутина, а также жаргонизмами, заимствованиями, неологизмами.

Распутина как творцу «деревенской прозы» были принципиально чужды средства модернистского письма, поэтика соцреализма. Ему была неизмеримо ближе классическая русская проза, использовавшая слово пластическое, изобразительное, музыкальное. Исключительное мастерство Распутина позволило ему органично соединить не только голоса рассказчика и героя, но и слиться с голосом всего народа, и это языковое сращение – еще одна форма воплощения, чисто лингвистической материализации идеи соборности, единства всех и вся, проповедуемых писателем.

Богодул живет как одно целое с Матёрой и ее жителями: он словно навеки «приклеился» к ним, по выражению автора. Он, как и Дарья, один из «хранителей» нравственных ценностей, поддерживающих связь предков и потомков. Образ Богодула находит свое новое воплощение/продолжение и в других произведениях Распутина. Мы обнаруживаем его черты во внешне странном образе Хампо, например, – еще одного хранителя вечных ценностей, живой совести своего поколения.

Сын Дарьи Павел находится на перепутье, разрываясь между привязанностью к Матере и желанием перебраться в более благоустроенное место.

Через образ Павла раскрывается оппозиция прошлого и настоящего. Для этого героя «здесь» (в новом поселке) – это «освоенное» пространство, связанное с деятельностью (место работы, учебы и др.), а «там» – это тоже «свое» пространство, но оставшееся в прошлом: родной край, где герой родился и провел детство, где начинал свою взрослую жизнь. Павла можно

считать «героем пути», который, перемещаясь из одного пространства в другое, испытывает в каждом из них эквивалентное ему моральное состояние. Как показывает время, в нем, возможно, и не сохранилось того крепкого нравственного стержня, что был у старшего поколения, но в нем нет и цинизма молодых маргиналов: «Мать живет в одной уверенности, молодые в другой, а тут и уверенности никакой нету. Ни туда, ни сюда, меж теми и другими» (с. 217). Эти внутренние метания свидетельствуют о том, что душа Павла все же сроднилась навеки с Матерой. Поэтому, каждый раз приезжая сюда, Павел вспоминает, что такое Дом, и внутренне преображается, ощущая на себе чудесные трансформации времени, которое будто отсекает прошлое от настоящего. Павел «всякий раз поражался тому, с какой готовностью смыкается вслед за ним время: будто не было никакого нового поселка, откуда он только что приплыл, будто никуда он из Матёры не отлучался» (с. 215).

Как представляется герою, поселок на другом берегу лично к нему никакого отношения не имеет, так как его истинный дом был в Матёре, «а дома, как известно, лучше» (с. 215). То есть дом – это внутреннее ощущение, которое порой не зависит от физического местоположения героя. Автор отмечает, что дальнейшая жизнь переселенцев, которые были вынуждены переехать в поселок, складывалась непросто, но «жизнь... она все перенесет и примется везде, хоть и на голом камне и в зыбкой трясине, а понадобится если, то и под водой» (с. 315). Все потому, что уникальная (сущностная) особенность человека, его «вселенская» миссия состоит в умении «сродниться с любым местом», преобразив его своим созидательным трудом.

Сельчанин Павел является олицетворением той невидимой, но прочной связи, что существует с деревней, ведь известно, что обычно под конец жизни тянет обратно в родной дом, к земле. Павел, как и многие, – носитель той этнической, национальной, культурной модели, что была заложена в нем в детские годы, в условиях крестьянской среды.

В Матёре Павел чувствует себя «дома», а в новом поселке – квартирантом, транзитным пассажиром. Именно деревня сформировала нравственные установки этого героя, предопределила его жизненный и профессиональный выбор. Пока он находится в отчем доме, пока он слушает рассуждения своей матери, он чувствует ясность в осознании происходящего. Но Павел слишком слаб душой, чтобы полностью приобщиться к памяти своих предков, и его несет, как осенний лист, и такой «отрыв» от родного древа обрекает его на неминуемую духовную гибель: «Слетел с осины напротив красный лист и застыл в воздухе, высматривая, куда править, но оно, движение, подхватило его и вынесло на дорогу, прoderнуло еще чуть по земле. Павел без памяти и без мысли чему-то кивнул: так и должно быть» (с. 317).

Дарья, наблюдая за сыном, замечает его пассивность. Павел сбился с пути, некогда заданного ему мудрыми предками, и, потеряв себя, закономерно подчинился другим людям и чуждым его истинной природе установкам, что делает его несчастным, неприкаянным. Как и мать, он оказался в новой реальности не у дел, разделяя ценности старшего поколения, но и понимая неотвратимость грядущих перемен.

Одной из причин, повлекших духовную смуту Павла, стала война, подкосившая и деморализовавшая не одно поколение. Кроме того, она «перетащила» уже в мирное время равнодушие к смерти и судьбе человека, и это было «продолжением войны». Рефлектирующий Павел пытается разобраться в причинах собственной надломленности и истоки ее находит в войне: как оказалось, после войны ни он, ни многие другие его земляки из воевавших так и не оправились от ее ударов, хотя внешняя их жизнь имела обычный вид: «Все, что требуется, они делают – и детей рожают, и работу справляют, и солнце видят, и радуются, злятся в полную моченьку, но все как бы после своей смерти или, напротив, во второй раз, все с натугой, привычностью и терпеливой покорностью» (с. 216). Практически Павел находит таким образом ответ на главный вопрос повести: отчего многие

представители военного поколения не находят в себе нравственного ресурса на какую-то созидательную деятельность, превратившись в так называемое «потерянное поколение».

Благодаря образу Павла поднимается тема чужого и родного пространства. Этот герой мечется между тем и другим: в новом поселке все кажется ему чуждым, так что живет он там и работает «с оглядкой», будто понарошку, будто временно, в отличие от вековой Матёры. Но уже и к Матёре у Павла чувства изменились, поостыли, так что даже вид родной догорающей избы не вызвал у него сильных чувств, «вот до чего вытравилась душа!». Как видим, остывание ко всему родному, к родине в целом приравнивается автором к необратимому угасанию души. Павел порой спохватывается, обнаруживая вдруг, что живет большей частью механически, неосознанно («как лунатик», «по инерции»), забывая нечто самое главное. Такие «затмения» чередуются у него с недолгими прозрениями, когда он «держит память ближе, ступает прочней, делает все, чтоб крепче зацепить себя, с зарубками, с заметами» (URL: <https://www.litmir.me/>). Но потом прежнее состояние провала и «беспамятства» накрывает его, делая похожим на большинство таких же потерянных, заблудших.

Военное поколение породило много таких бесплодных «обсевков», как Клавка Стригунова, Петруха, Соня. «Обсевки» – это бездуховные люди, поступками которых руководят стремление к наживе и материальному благосостоянию. Они маргиналы, у них нет привязанности к родине, и потому они спокойно и даже с азартом участвуют в ее уничтожении. Дарья говорит про них: «оне хозяйева, ихное время настало» (с. 287), но здесь слово «хозяин» имеет отрицательное значение.

Характерной чертой молодых становится тотальная «спешка» как синоним поверхностного, лишённого основательности отношения к базовым ценностям; в результате чего жизнь будто проскакивает мимо них. Катерина справедливо восклицает: «Куда так торопиться-то?.. Жить бегом и помирать

бегом?» (с. 225). Вторит ей Дарья в разговоре с Андреем: «Щас все бегом. И на работу, и за стол – никуды время нету. Это че на белом свете деется! Ребятенка и того бегом рожают. А он, ребяенок, не успел родиться, ишо на ноги не встал, одного слова не сказал, а уж запыхался» (с. 255). Такая спешка только вперед, к «светлому будущему» («Все сломя голову вперед бегут. Запыхались уж, запинаются на каждом шагу – нет, бегут... Куды там назад... под ноги себе некогда глянуть...» (с. 255)), прогресс без оглядки на ценности прошлого грозит плачевными последствиями.

Время наступило «непутевое, не как у нормальных людей» (с. 213). Не только Павел, но и большинство материнцев живут «не в то время и не в том месте». Дарью поражает, что все, что еще недавно казалось незыблемым и вековым, «неподатным, как камень», вдруг так легко и стремительно полетело «в тартарары» (с. 213).

Для молодого поколения возвращение в родные пенаты уже невозможно. Домик в деревне представляется им лишь местом отдыха на природе, почти экзотикой, а деревенская жизнь кажется и вовсе чужой и непонятной, захолустной, убогой. Как говорит дед Егор Воронцову и ему подобным, «сам турист... ране моря только причапал. Тебе один хрен, где жить – у нас или ишо где. А я родился в Матёре. И отец мой родился в Матёре. И дед. Я тутака хозяин. И покулева я тутака, ты надо мной не крыль» (с. 171).

Внук Дарьи Андрей представляет образ нового поколения, он не имеет собственного мнения и подвержен чужому влиянию. Мироощущение Андрея отражается в его диалогах с бабушкой: «Пока молодой, надо, бабушка, все посмотреть, везде побывать <...> Человек столько может, что и сказать нельзя, что он может. Что захочет, то и сделает. Мне охота, где молодые, как я сам, где все по-другому, по-новому...» (с. 232). Для Андрея главное – «чтоб видно было его работу» (с. 232), он не способен бескорыстно трудиться на благо других. Молодое поколение, по идее, должно быть лучше предков, но в повести мы видим, что оно не выполняет своей миссии, своей исторической

роли. На примере Андрея и ему подобных писатель показывает, что цивилизация взяла в корне неверный курс – с пути духовного развития в сторону чисто механических достижений.

Увлеченные улучшением своего быта, переездом в новый поселок, многие материнцы бросили свои дома и родовые могилы на произвол судьбы – на растерзание чужакам и затопление. Андрей вовсе не страдает, как Павел и Дарья, из-за необходимости спасти родовые могилы, чтобы выполнить свой последний святой долг перед предками. Он полностью оторвался и от своего рода, и от земли, вскормившей его, он даже хочет участвовать в затоплении Матёры. По сути, юноша не совсем виноват в таком отношении к дому, ведь его мать почти ненавидит Матёру, а отец не сумел ему передать память и уважение к корням, потому что сам стал отщепенцем. Вместе с тем Андрей невольно прислушивается к словам Дарьи, хотя и старается скрыть это под насмешливостью тона и бравадой; более того, его даже беспокоит непонимание им некоторых бабушкиных сентенций, и это – верный признак благотворного бабушкиного влияния, пусть и часто не осознаваемого внуком.

Символическими образами, воплощающими идею «беспамятства», являются представители власти Воронцов и цыган Жук – человек без роду - без племени, временщик и «перекати-поле». Для выделения данной черты характера в портретной характеристике Жука автор заостряет внимание на сходстве персонажа с цыганами: «незнакомый, конторского вида мужчина в соломенной шляпе и с цыганистым лицом» (с. 169); «шляпа у Жука съехала набок, открыв черные как смоль и кудрявые волосы, так что сходство с цыганом стало еще большим...» (с. 172).

По мнению старых жителей, на кладбище в новом поселке хоронят всех подряд, как попало, то есть могут похоронить рядом с кем угодно, а не с родным человеком, в отличие от Матёры, где члены семьи лежат рядом друг с другом. Старики в этой сцене защищают покой мертвых, будучи сами на

пороге смерти; недаром один из чужаков спрашивает их: «Вы откуда здесь взялись? Из могилки, что ли?» (с. 167).

Средством противопоставления в повести служит речевая характеристика героев: речь старшего поколения образная и выразительная, речь Павла и Андрея – внешне более правильная, литературная, но по своей сути бедная, несколько сумбурная; «официальные лица» говорят мертвыми штампами, административными шаблонами, с преобладанием «казенщины» и категоричных императивов («Что требуется, то и будем делать. Тебя не спросим»; «Понимать будем или что будем?»; «Кто позволил?»; «Вы мне опять попустительство подкинете» (с. 320)).

В целом, в «Прощании с Матёрой» Распутин поднимается на новый уровень обобщения: он пишет уже не о конфликте города и деревни, а о человеке, который в своем стремлении к прогрессу разрушает мир, каким тот должен быть. Писатель при этом модифицирует «деревенскую прозу», но при этом остается в рамках этого направления, так как утверждает главные его ценности.

В финале повести те материнцы, что остались на острове вопреки нависшей над ними угрозе, разговаривают в темноте барака, и непонятно, живы ли они вообще или уже на «том» свете, в разуме они или сошли с ума, какое время суток за окном. Представляется, что после гибели земной тверди миссия оставшихся материнцев исчерпана, потому барак Богодула имеет подчеркнуто нежилой вид: вокруг «не пахло даже мало-мальски жилым духом». «Все: снялась, улетела Матера — царствие ей небесное! Этот барак не считается, он, рубленный чужими руками, и всегда-то был сбоку припека» (с. 206). Представляется, что старики оказались в междумирье, безвременье, отсюда и тема недавнего пробуждения ото сна, полусна-полубодрствования; и непроглядного света («было даже и не темно, а слепо и исподно» (с. 207)), в котором перешептываются и двигаются наощупь брошенные на произвол судьбы, неприкаянные герои; и плывущий к ним катер (прообраз лодки перевозчика душ умерших через реку Стикс Харона), прибывший за

старухами, чтобы отвезти их в так называемый «мир живых», где в разлуке с родной землей, скорее всего, их ожидает скорая смерть.

Разговор, который звучит в этой странной обстановке, столь же, на первый взгляд, несуразный, состоящий из реплик словно невпопад, что отражает страх и потерянности героев, их неспособность различить не то что приметы текущего времени и пространства, но даже самоидентифицироваться. Кажется, что они не нужны ни миру живых, ни миру мертвых, и застряли где-то в срединном пространстве, где прошлое есть, а вот будущего точно нет:

«– Это че – ночь уж? – озираясь, спросила Катерина.

– Дак, однако, не день, – отозвалась Дарья. – Дня для нас, однако, боле не будет.

– Где мы есть-то? Живые мы, нет?

– Однако, что, неживые.

– Ну и ладно. Вместе – оно и ладно. Че ишо надо-то?

– Мальчонку бы только как отсель выпихнуть. Мальчонке жить надо.

– Потеперь вижу. Я куды-то летала, меня тут не было. Ниче не помню.

– Куды летала – там люди есть, нет?

– Не видала. Я летала по темени, я на свет не выглядывала.

– А ты кто такая будешь-то? С этого-то боку кто у меня?

– Я-то? Я Настасья.

– Это которая с Матёры?

– Она. А ты Дарья?

– Дарья.

– Это рядом-то со мной жила?

– Ну.

– Я ить тебя, девка, признала.

– Дак я тебя поперед признала.

– Вы че это? Че буровите-то? Рехнулись, че ли?

В два голоса ответили:

– Рехнулись.

И замолчали, то ли пристыженные, то ли смущенные своими же несуразными словами. Тревожную и тяжелую тишину пило хриплое, ширкающее дыхание Богодула. В лад ему, движением успокаивая себя, покачивались вперед-назад старухи» (с. 325-326).

О том, что старики-материнцы «застряли» между мирами, говорится в повести не раз. Так, Дарья признается, что она давно уже «нетутошняя», а «тамошняя, того свету» (с. 217), а потому и живет как будто «не по-своему, по-чужому» (с. 217) и никак не может понять, соответственно, куда толкает ее жизнь и зачем. И причину такой спутанности старуха определяет, как всегда, очень точно, хотя и простыми словами, что только оттеняет глубину и масштаб ее умозаключений: «Нонче свет пополам переломился: эвон че детсяя! И по нам переломился, по старикам... ни туды мы, ни сюды» (с. 217). Старики, таким образом, стоят на рубежных позициях, на самой «линии фронта» – между прошлым и настоящим. Особую атмосферу этой сцене придает туман, который традиционно может выступать как метафора, символ эмоционального состояния непонятности и неуверенности.

Финал произведения отчетливо проясняет авторскую идею: Воронцов, Павел и Петруха заблудились в тумане, «сошли с верного пути». Символично, что единственной их надеждой «найти верный путь» становится обращение за помощью к матери, потому Петруха и кричит в тумане: «Ма-а-ать! Тетка Дарья-а-а! Эй, Матера-а!» (с. 324). После этого герой засыпает беспробудным сном, видимо, уже навсегда потеряв дорогу к истине, к истокам. «Стало совсем тихо. Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана» (с. 325).

Выводы к главе I.

Хронотоп в литературоведении много раз становился объектом пристального внимания. Ученые в разное время выделяли такие хронотопы, как топографический, психологический, метафизический, метахронотоп. Категории же времени и пространства всегда считались базовыми для любого художественного произведения, хотя до сих пор приоритет исследователи отдают то одной из них, то другой.

Повесть Распутина «Прощание с Матёрой» включает разнообразные хронотопы и топосы, несущие богатую смысловую нагрузку, которая отражает народную мифопоэтику и народное мировосприятие. Ключевым топосом в исследуемых произведениях стал топос Сибири, что способствовало привлечению общественного внимания к его историко-культурному наследию. Значимыми также являются хронотопы дома, избы. Дом – это самое родное («своё») пространство – место обитания/бытования семьи, порой полностью отождествляемое со своими хозяевами. Ее антиподы – это казенные квартиры в новом поселке, а также барак, где исключена сама идея единоличного хозяина, ответственного за обжитое пространство. Это примеры «не-жилья», «не-дома, только притворяющегося домом» (Лотман Ю.М., URL: <https://omiliya.org/article>).

Хронотоп Матёры и все основные образы, связанные с ним, очень символичны. Островное пространство Матёры иллюстрирует глубинный конфликт этой повести – конфликт между разными хронотопами: деревенским (островным) и городским (материковым). Конечно же, в перспективе материк обязательно поглотит остров.

Время на Матёре до затопления было цельным, цикличным, как и все природные отрезки времени (сутки, времена года), но люди лишают ее бессмертия. Результатом становится ускорение/укорочение времени, что, как известно, – один из признаков конца света. Хронотопическими символами с эсхатологическими коннотациями становятся образы остановки, тьмы,

тумана, сна, пустоты и ветра, гуляющего в этой пустоте. Еще один инвариант пустоты – хронотоп ямы/провала как материализованного символа падения (нравов), препятствия на дороге (жизни).

Перед нами в повествовании предстает мифологическое время, характеризовавшее общинно-родовую эпоху и родовые отношения; такое восприятие мира отражает исконно русское сознание, близкое природе и чуждое потребительства.

В «Прощании с Матёрой», как и в «Последнем сроке», «Пожаре», Распутин поднимает важнейшую тему утраченного «чувства хозяина своей земли, деревни, жизни», когда главным становится высокое служение. Олицетворением таких хранителей становятся старые матёринцы, олицетворяющие образ единого Дома. С гибелью этого Дома безвозвратно рушится тонкое и теплое восприятие окружающего мира, рвутся все связи.

Глава 2. Художественно-философское осмысление темы жизни и смерти человека через хронотопы начала и конца в повести В.Распутина «Последний срок»

2.1. Раскрытие внутреннего мира старухи Анны: система символических образов и хронотопов

В повести «Последний срок» описываются четыре последних дня в жизни старухи Анны. Писатель намеренно заострил свое внимание не на всей жизни старухи, а только на последних днях ее существования. В эти дни она, обездвиженная и обессиленная болезнью и немощью, была вынуждена отойти от «внешней» жизни и суеты и полностью погрузиться в собственные переживания, в свою душу. Единственным достоянием Анны на тот момент стало прошлое. То есть писатель показывает нам героиню, исчерпавшую все запасы будущего, чья «жизнь сошла в одну сторону» (Распутин В.Г., 1986 (а), с. 8)². К старухе приходит страшное осознание, что у нее совсем скоро ничего не останется, даже самой себя, оттого по мере развития повествования мы видим, как героиня постепенно теряет контроль над собственным телом, которое все больше становится бесплотным и, соответственно, все меньше занимает места в пространстве.

Повесть начинается с описания лежащей на узкой железной кровати старухи, которая приговорена с некоторых пор к тому, чтобы просто дожидаться своей смерти. Вся повесть Распутина – это, по сути, ожидание «генерального» события (смерти), благодаря чему каждый час этого ожидания эмоционально насыщается и интенсифицируется. По сути, это та же ситуация ожидания катастрофы, что и в повести «Прощание с Матёрой». Вся жизнь Анна, в итоге, «осталась в том, чтобы сесть, посидеть, опустив на пол ноги, а

² Далее цитирование по указ. источнику приводится в виде номера стр.

потом опять лечь и лежать» (с.4), то есть оказалась предельно ограниченной во времени и пространстве, но парадоксально расширилась в своих духовных горизонтах и озарениях.

Старухина кровать, где лежит героиня «то ли в самом конце жизни, то ли в самом начале смерти» (с.6), «недвижимо и стыло» (с.6), становится главным местом и средоточием всего происходящего, тем композиционным центром, в котором сходятся все герои повести, к которому стягиваются все сюжетные линии. И вместе с тем это точка абсолютной неопределенности во времени и пространстве (то ли «здесь», то ли «там» – то ли «жива», то ли «мертва») – некая нулевая позиция, которая, как и сама смерть, – то ли конец существования, то ли самое начало какой-то новой формы бытия, «междумирье», как и в предыдущем произведении.

Кровать – это, как известно, постоянный спутник и свидетель человеческой жизни – от самого рождения до смерти, когда постель уже превращается в смертный одр. Такое тесное и длительное соседство кровати и человека позволяет отождествлять их друг с другом. Для Анны кровать закономерно становится местом, где она снимает покровы не только со своего тела, но и с души.

Кровать – показатель статуса, возраста, характера, положения человека: у ребенка – один тип постели, у взрослого – другой; у бедного и богатого, чаще всего, совершенно разные кровати. Примечательно, что Анна «приговорена» именно к железной кровати, что несколько противостоит для традиционной патриархальной крестьянской иерархии: обычно детей и стариков в русских деревнях укладывали на печь, являвшуюся центром жизни крестьянина. Печь ведь не только согревала и кормила, но и, как считалось, болезни лечила; печь всегда являлась символом надёжности, уюта и тепла, защиты от внешнего жестокого мира (например, Емеля). В этом смысле образы печи и матери взаимосвязаны, так как обе они дают тепло и душевное спокойствие.

С печью обычно тесно связаны для русского крестьянина воспоминания детства, сопряженные, в свою очередь, с воспоминаниями о матери. Но распутинская Анна оказывается «пониженной» в этой родовой иерархии, выброшенной на обочину жизни своей семьи, о чем нам сразу подсказывает ее месторасположение в избе и, в частности, подчеркнуто неудобная (узкая) кровать из холодного металла, напоминающая койку в больнице или в другом таком же негостеприимном казенном помещении, в противоположность теплой и уютной (домашней) печи. Так, кровать оказывается материальным воплощением судьбы.

Строгая геометрия железной кровати поглощает почти бесплотное тело Анны, так что, скорее, старуха подстраивается под это неудобное «ложе», чем оно – под нее. В итоге, Анна в физическом плане оказывается в подчинении у кровати, чему, кроме того, способствует и процесс сна, постоянное лежание на постели. Во сне и во время болезни ослабляется человеческая воля, и понятно, что в таких условиях сознание Анны, и без того затуманенное, ослабевает, уступая место подсознательным процессам. Подобная потеря воли и сознания – это потеря своего «я», а для нашей героини, как и для большинства людей, отсутствие возможности быть собою означает перестать быть живой.

Так, писатель искусно подводит читателя к ассоциациям кровати и гроба, сна и смерти. Присутствующий в мировой литературе образ кровати – лодки, переносящей в царство смерти (роман Ромена Роллана «Жан Кристоф», «Леди Макбет» У. Шекспира и др.), актуализирует образ кровати как проводника в «иной мир». Кровать вообще часто напрямую уподобляется гробу, спящий – трупу, а простыни – савану. Закрытые глаза Анны, ее лежащее на протяжении почти всего повествования тело – все это признаки и болезни, и сна, и смерти.

Сама по себе кровать – ничто, но в повести «Последний срок» она становится самым важным символом – вещью-«изгоем», отчуждаемым враждебным пространством «живых». В ней умирающая Анна остается

наедине со своими воспоминаниями, со своей смертью: постель превращается для нее в исповедальню перед самой собой, а исповедь в христианстве – это, как известно, один из обязательных этапов подготовки к смерти.

Кровать в определенном смысле противопоставляет Анну внешнему миру и ограждает, укрывает ее от него («кровать» от слова «кров»). Кровать также превращается для старухи в пункт наблюдения («со стороны») за этим самым миром – в отдельное «островное государство», и дистанция между двумя мирами, между наблюдаемым и наблюдателем постепенно расширяется, становится непреодолимой, как и положено тому быть между сферами обитания живых и мертвых. Последнее «дело», занятие Анны – это «подглядывание» со своей кровати за окружающей реальностью, безоценочное созерцание себя и других, которое невольно сопровождается противопоставлением «я – остальные». Лежа на кровати, с закрытыми большей частью глазами, Анна видит все, что нужно, в то время как ее, кажется, не видит/не чувствует никто из ее домочадцев, будто она давно переступила неведомую черту, став вещью, как и ее кровать.

Если гончаровского Обломова развратила сама возможность лежать, ничего не делая, его изначальная неспособность к труду, то Анна, напротив, истощена постоянной необходимостью трудиться: кажется, что жизнь насильственно «останавливает» ее, приковывает к постели, чтобы она получила наконец возможность проснуться от сна своего полуавтоматического существования, «осознаться». Можно сравнить ее с былинным Ильей Муромцем: каждодневные «мелкие» подвиги простой крестьянки Анны не столь очевидны и масштабны, как деяния богатыря, но разве не на них держится все земное пространство?

События повести Распутина развиваются в деревне, которая, как известно, является приметой русской жизни больше XIX, чем XX столетия; это важный элемент этнокультуры, символизирующий традиции, духовность и патриархальность. Это топос, символизирующий связь с землей, труд, а

также тихую мирную жизнь, передаваемую, как эстафета, от прадедов к правнукам. Деревня является общепризнанным символом родины – пространством, где осуществляется пусть и временное, но возвращение к крестьянскому быту, олицетворяющему собой национальную и культурную идентичность. Деревня – это воплощение исконного родового, семейного пространства, так что хронотоп семьи совместим с хронотопом деревни.

Идиллический хронотоп повестей Распутина отражает образ деревенского топоса, так как именно деревенская жизнь наиболее полно воплощает в себе основные черты семейно-трудовой идиллии. Но в повестях Распутина мы видим не столько идиллию, сколько её разрушение из-за вторжения представителей чужого мира. Олицетворением «чужого» пространства у Распутина становится, как правило, городской топос, выстраиваемый как полная противоположность «своего» (деревенского), сопряченного природному бытию. Символом деревенского мира в повести «Последний срок» становится Анна и ее покинутость детьми, умирание тоже символичны.

Анна отличается своей возвышенностью при всей своей буквальной «заземленности» (она человек труда на земле), философичностью своих размышлений. Она обычная сельская жительница, в описании биографии которой автор акцентирует циклическое время, благодаря чему утверждается идея плохой повторяемости изображенного. И не было пробуждения от этого житейского «сна», пока смерть не заглянула женщине в лицо. Именно с этого момента время для героини становится однозначно линейным, однонаправленным и конечным, четко разделяясь на внешнее и внутреннее. Время внешнее, объективное, бытовое начинает течь совсем по-другому, всё сильнее расходясь с внутренним, иррациональным. Вместе с тем, характер описания самой смерти, представления Анны о ней вновь нас возвращают к идее циклического времени – идее о вечных природных циклах, где за смертью всегда следует возрождение. Неслучайно поэтому свое «убывающее» тело

старуха видит сливающимся с Солнцем, которое есть олицетворение самой Природы, ее бесконечного и неизбывного Истока. Подобный финал приводит нас к жизнеутверждающей идее о повторяемости и упорядоченности всего мироустройства, неотъемлемой частью которого является каждый человек – даже такой простой, как крестьянка Анна.

Она и Мирониха, а также другие любимые распутинские героини – «последние старухи» в своем роде, так как являются носительницами традиционных ценностей, ставших вдруг ненужными в современном мире. Анна со свойственной ей мудростью говорит своей престарелой подруге, используя критерии «тогда – сейчас», «наш – не наш»: «Мы с тобой, однако, уж две последние старинные старухи на свете остались. Боле нету. После нас и старухи другие пойдут — грамотные, толковые, с понятием, чё к чему в мире деется. А мы с тобой заблудилися. Тепери другой век идет, не наш» (с. 144).

Интересно, что в повести Анна отождествляется со своей избой, так что через все произведение лейтмотивом проходит связь старухи, избы и солнца. Крестьянский дом, как мы отмечали ранее, – особое явление русской народной культуры. В отечественном фольклоре дом, изба – это не только жилище, но и особый способ выражения внутреннего мира его хозяина/обитателя. Если же говорить о связи избы и солнца, прослеживаемой в повести Распутина, то и она неслучайна: часто на ставнях русских изб встречался орнамент с изображением петуха, символизировавший жизнь в полной гармонии с природными ритмами (крестьяне начинали свой день с первыми лучами солнца). Отсюда и есенинский образ «золотой бревенчатой избы» – золотой не только по своей ценности и сути, но и отчасти потому, что связан он был буквально с цветом Солнца:

«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. По полу надо было ступать

осторожно, чтобы не стало больно матери, а то, что они говорили ей, удерживалось в стенах, в углах – везде» (с. 35).

Рассмотрение локуса избы наряду с восприятием времени героиней объясняется тесной взаимосвязью между ними. На примере Анны и ее избы, как и в художественном мире Распутина в целом, присутствует почти прямое отождествление дома и его хозяина: тело старухи и интерьер дома будто сливаются в одной пространственной и бытийной плоскости. Изба зеркалит старуху, а та, в свою очередь, отражает ее особенности и «биографию». Анны, как нам представляется, нет вне избы и деревни: вся ее судьба связана с этими локусами. Одновременно и избы нет без неё: старуха, как и героини других повестей Распутина, – ее сторож и хранитель, ее душа.

Бросается в глаза отсутствие излишнего пафоса и драматизации в освещении темы смерти Анны. При этом писатель очень внимателен к изображению самого процесса умирания – деталям постепенного изменения в ощущениях, переоценки прошлого, преобразования прежней картины мира. Поражает при этом правдоподобие описаний, будто автор изобразил пережитое им самим, хотя эта достоверность не превращается в натурализм. Мы наблюдаем в разгаре этого процесса отчуждение умирающей не только от других людей, но и от своего собственного тела, которое ощущается ею как чужое.

Анну отличает мудрое отношение к смерти, что выражается во вполне практической подготовке к ее осуществлению, оценке ее как естественного продолжения жизни. Об этом свидетельствуют, например, диалоги с Миронихой, в которых старуха демонстрирует «смиренную решимость». Анна «спешит умереть», чтобы не задерживать своих детей, у которых полно собственных забот. В соответствии с таким трезвым отношением к своему концу старуха готовит дочь Варвару и к собственному оплакиванию, как бы странно ни выглядело это со стороны; подобная «репетиция» смерти вызывает недоумение у детей Анны.

Если вспомнить дошедшие до современности фрагменты плачей, то все их, как правило, объединяет стремление показать, насколько дорог был покойный его близким. Вероятно, и Анна подсознательно желала утвердиться в мысли, что ее уход станет ощутимой утратой для ее детей. К умершему в плачах обычно обращались как к живому человеку, и, учитывая сюжет и суть повести Распутина, мы видим некоторое смещение границ: к старухе еще при жизни ее родные относятся как к усопшей, в то время как плач, которому она учит свою дочь, подразумевает отношение к ней, как к живой, после ее фактической кончины.

В этом трагическом переплетении мира живых и мертвых угадывается тема, аналогичная поднятой в «Прощании с Матёрой». Еще одна интересная деталь: в плачах часто уход сравнивали с закатом солнца, а самого покойного называли «солнцем», так что в этом свете связь образов Анны и солнца вполне ясна. То, что покойника кладут в землю, в контексте произведений Распутина ассоциируется с возвращением к предкам, и это становится важным конструктом его прозы. Кроме того, обряд плача – это больше про связь с языческим, с родовым началом.

Все дела, которые «держали» старуху на этом свете, закончились, «и отодвигать смерть стало ни к чему» (с. 68). Такая формулировка несколько парадоксальна: во-первых, она представляет смерть как вполне управляемый процесс, который можно отодвигать или приближать. Во-вторых, возникает понимание, что раньше смерть была для Анны тем «горизонтом», который постоянно отодвигался по мере его приближения, но теперь настал тот «неподвижный» предел, когда вся перспектива (будущее) оказалась весьма короткой и обозримой. Разделение «раньше» и «теперь», вносимое временем, отныне для героини стало несущественным, так как в вечности эти понятия существуют одновременно. Смерть помогает умирающей понять многие истины, так как мир предстает перед ней в одном едином времени как нечто одномоментное – вернее, как вневременное.

Анна настолько органична, что и уход ее не может не быть соответствующим. Потому она наперед, вопреки всем законам времени и пространства, знает, «что смерть у нее будет легкая» (с. 127). Только в молодости она боялась смерти, но по истечении лет стала воспринимать ее как спасение – как «избавление от мук и позора» (с. 90). Анна постигает не только истинное содержание жизни, но и значение смерти: она принимает ее, и это освобождает ее от страха. Героиня относится к смерти не как к наказанию, а как к естественному порядку, которому подчинено всё мироустройство, что сближает ее с другими любимыми героинями Распутина. Принятие этой истины освобождает Анну от ужаса перед лицом неизбежного, наградив ее, таким образом, истинной свободой в конце ее пути.

Анна проявляет смирение и кротость не только в отношении таких глобальных явлений, как жизнь и смерть, но и в отношении собственных детей. Старухе очень неловко, что дети бросили свои дела и приехали к ней, поэтому она зовет к себе смерть и постоянно извиняется за неудобства, которые она якобы причиняет своим присутствием и тем, что «задержалась» на этом свете: «Я не стану вам надоедать, я тихонько. Лежу и лежу. Это я сейчас разговорелась – долго не видала вас. От радости сама над собой не владею. Потом я молчком буду. Вы занимайтесь своим делом, каким охота, а я за день хошь раз на вас взгляну, и мне хватит» (с. 35). В этой цитате очевидно, насколько прямо и героиня, и автор отождествляют жизнь с процессом говорения, с речью, а смерть – с молчанием и тишиной.

В последние свои дни Анна, как это ни парадоксально, живет «яснее, зорче, чем раньше, не напрягаясь для жизни, а находясь под ее осторожной охраной» (с. 32): в противоположность слабеющему телу, которым героиня владеет все хуже, обостряются все остальные ее чувства, словно по принципу компенсации. Приближение к порогу смерти вырвало старуху из обычного существования, вынудив увидеть себя и окружающих под новым углом зрения. Перед ней открываются вечные истины, так что смерть в своей

неотвратимости и реалистичности воспринимается как пробуждение от «сна жизни». Размышления Анны Распутин насыщает философской глубиной, хотя они и изложены на деревенском диалекте: контраст между высотой затронутых тем и простотой их речевого оформления усиливает драматизм внутренних диалогов героини.

Осознание своей смертности уводит Анну от банальной повседневности и отворачивает от внешнего мира к самой себе – вернее, возвращает к самой себе. Кажется, что не будь болезни и смерти, такого острого переживания конечности жизни, у героини так бы и не появилась возможность подняться над своим часто механическим существованием.

Это прозрение закономерно сопровождается обращением к себе, в процессе которого внутренние сомнения и осмысление сказанного осуществляются самой Анной. Распутин использует при этом в повествовании постоянные переходы от первого лица к третьему, несобственно прямую речь, передавая таким способом позицию остранения. Такая объективизация позволяет старухе трезво оценивать свою жизнь, с должным смирением и благодарностью: «Надо ли жаловаться, что она всю ее отдала ребятам, если для того и приходит в мир человек, чтобы мир никогда не скудел без людей и не старел без детей» (с. 138). Подобное осознанное отношение к своему пути, а также к себе как к одному из звеньев бесконечной цепи поколений демонстрирует в моменты озарения и Михаил. Причастность к этой нескончаемой эстафете, вечным природным циклам заставляет его вспомнить о собственной конечности.

Закономерно, что умирающая испытывает переживания заброшенности, трагического одиночества. Описание ее умирания очень достоверно: автор показывает в довольно тягостных подробностях разные стадии угасания тела и сознания, что неизбежно приводит героиню к отчуждению от всех окружающих, даже от детей. Все внимание Анны сконцентрировано в одной точке – смерти, воспринимаемой ею как долгожданное освобождение.

Отношение детей и Анны к смерти принципиально отличается: если они стараются дистанцироваться, спрятаться от нее, то старухе не один раз за свою жизнь приходилось встречаться с ней лицом к лицу. Трех ее детей убила война, и «то, что мать не видела их смертей и не знала их могил, заставляло ее терпеть другое наказание: ей все время казалось, что она потеряла их сама, по своему недосмотру» (с. 128). Здесь мы видим смешение тем смерти и вины, наказания. То, что Анне трижды приходилось терять своих детей, словно обогатило ее преждевременным знанием о собственной кончине. Неслучайно здесь появляется магическая цифра «три»: одно из ее значений – это как раз повторение и прогресс (третья попытка), кульминация усилий в нашем случае – в процессе познания (в повести это познание того, что в принципе непознаваемо – смерти). Не говоря уже о том, что понятие о Святой Троице – это фундаментальное понятие в христианстве, а концепция трех желаний является базовой для большинства сказок.

Писатель тонко обыгрывает хронотопы начала и конца (человеческой жизни) как важнейшие вехи жизненного пути: если начало, символизирующее порядок и системность Вселенной, ассоциируется с прошлым, то конец непредсказуем и олицетворяет будущее. На протяжении своей долгой жизни старуха успела стать свидетельницей смены разных эпох – «от лучины до электричества», но этот большой период из-за однообразия и бедности на события спрессовался для нее в один долгий день: жизнь ее прошла в «беготне, для которой не хватало белого дня» (<https://www.litmir.me/>). И, как это ни парадоксально, только смерть, вынудившая ее слечь, обернула ее лицом к собственной душе, к самому важному.

Если у Хемингуэя – старик и море, то в повести Распутина – старуха и солнце: Анна в свои последние дни интенсивно «общается» с солнцем, а не с людьми, так как постепенно перемещается в сферу более высоких/возвышенных категорий. Солнце не только согревает в буквальном и переносном смысле умирающую, но и освещает, высвечивает темные

закоулки ее сознания, ее прошлого: «Старуха долго смотрела на стену, где держалось солнце: после дневной белой кипени оно стало мягче и красней. На лицо старухи постепенно нашло глубокое и ясное, идущее от вечера, которое старые люди чувствуют лучше, выражение покоя. Похоже было, что она забыла и про себя, и про своих ребят, ничего не слышала, даже собственного дыхания, и все равно дышала какими-то другими силами, ничего не видела, кроме солнечного пятна на стене, но и это пятно, разрастаясь, само вливалось в ее открытые глаза и не отпускало их своей властью, – и все равно жила и жила яснее, зорче, чем раньше, не напрягаясь для жизни, а находясь под ее осторожной охраной» (с. 148).

Образ солнца – древний архетипический образ, всегда занимавший важное место в человеческой культуре. Анна, как и большинство людей, чувствует свою зависимость от солнца, понимая, что ее судьба, как и судьба всей Земли, тесно связана с этим могучим светилом. Многие религии всегда отождествляли понятия Бога и Солнца: так, с Солнцем и весной связывают Ярило – одного из главных «календарных» богов, покровительствовавшего, в частности, всем весенне-полевым работам. Для нашего исследования важна также актуализация благодаря образу солнца мифопоэтической оппозиции дня (жизни) и ночи (смерти). Кроме того, это архаичный символ возрождения и новой жизни, символ надежды и спасения.

Чем ближе конец, тем ближе, кажется, подступает солнце к Анне, собираясь мягко поглотить ее, растворить в своем лучезарном горниле. И такое сближение небесного тела и умирающей пропитано языческим духом, символизируя слияние природного и человеческого, вечного и конечного. То, что Анна «договаривается» со смертью (как и тетка Наталья в повести «Деньги для Марии»), в очередной раз демонстрирует синтез языческой и христианской систем в художественном пространстве распутинских повестей.

Предсмертное стояние героини сопровождается целой чередой мучительных сомнений и неразрешимых вопросов, ведь смерть – это «самый

нерешаемый» для человека вопрос, сулящий вместе с тем получение всех ответов. Формально это отражается в структуре распутинского текста в виде обилия риторических конструкций, насыщенных, в свою очередь, лексическими повторами и характеризующихся в то же время преобладанием бессоюзных конструкций, «уплотняющих» концентрацию смыслов и вкладываемых в них эмоций:

«Кому достанется ее жизнь, которую она, как работу, худо ли, хорошо ли довела до конца?.. А что ей еще надо? Знать хотя бы, зачем и для чего она жила, топтала землю и скручивалась в веревку, вынося на себе любой груз? Зачем? Только для себя или для какой-то пользы еще? Кому, для какой забавы, для какого интереса она понадобилась? А оставила после себя другие жизни – хорошо это или плохо? Кто скажет? Кто просветит? Зачем?» (с. 142).

Любимые героини Распутина живут и действуют в обычных условиях, но у каждой из них есть свой микрокосм, который отрешен от быта и повседневности и возникает, когда они находятся наедине с собой. Для Анны, например, это как бы второй (глубинный) пласт, возникающий в ходе ее раздумий. Смерть становится для нее своего рода прозрением и откровением. Болезненные ощущения в теле и в душе всё сильнее отчуждали ее от близких, продолжавших исполнять привычные поступки и жизненные обязанности; Анна начала особенно тонко чувствовать фальшь и равнодушие в их привычных действиях, в том числе и в их дежурной заботе о ней. Остановившееся для умирающей время заполнилось переживанием физической боли, ощущением бессмысленности прожитой жизни и страданий. Анна не получает прямых ответов на свои вопросы, но смысл происходящего становится более или менее очевидным для старухи, когда она постигает единство «всего со всем» – людей и природы, времени и пространства, жизни и смерти.

Близким к смерти состоянием/мотивом в повести становится сон: «В начале сентября на старуху навалилась другая напасть: ее стал одолевать сон.

Она уже не пила, не ела, а только спала. Тронут ее – откроет глаза, глянет мутно, ничего не видя перед собой, и опять заснет. А трогали ее часто – чтобы знать: жива, не жива. Высохла и ближе к концу вся пожелтела – покойник покойником, только что дыхание не вышло» (с.4).

Как известно, изображение сна – важное средство символического описания душевного состояния героини. Сон в повести «Последний срок» открывает подсознание Анны, ее настоящие и важные мысли, то, что по настоящему тревожит старуху.

2.2. Структурно-семантическая роль топоса леса и хронотопа дороги в повести

История посещения Анны ее детьми продолжает тему традиционных периодических посещений старших родственников в их доме (исконном пространстве, где жили предки), что было одной из форм единения рода. Старший объединял родственников в пространстве родного дома и деревни, будучи связующим звеном между членами семьи, разными поколениями.

Правда, в повести Распутина мы видим своего рода «перевертыш»: дети посещают свою мать вынужденно, желая поскорее отдать ей свой последний долг и вернуться к привычной жизни. Анна же изо всех сил пытается соединить рассыпающиеся семейные скрепы, но даже ее болезнь и смерть не в состоянии восстановить разрушенные семейные узы. Последние годы своей жизни старуха находилась в постоянном ожидании своих детей, ища оправдание их редким визитам: «Она ждала их, задыхаясь от ожидания, особенно когда слегла, а они в последнее время стали приезжать совсем редко. У каждого из них своя семья, своя жизнь. Тоже не молоденькие; годы теперь их не глядят – скребут. Старуха понимала» (с.30).

Все три дочери Анны обладают совершенно разными характерами. И если старухин нрав, скорее, переняла Люся («тоже твердая и гордая, мало кому спустит, только твердости и гордости дома у нее хватало на троих» (с.23), а

Варвара «росла размазней и выросла размазней, все шишки на нее валятся, а она под каждую готова подставить голову» (с.23), то самой любимой была все же Татьяна.

Татьяна согревала сердце матери ласковым словом и вниманием, что было для последней непривычным, а потому столь трогательным, заветным. Поэтому Анна так ждет ее приезда и последней прощальной ласки. С ожиданием дочери связано в «Последнем сроке» ожидание перехода в иной мир, причем не факт, что для Анны-матери второе важнее первого. Именно с ожиданием родного ребенка связано ощущение подошедшего срока, обозначенного в заглавии повести: «Таньчора может приехать только сегодня, это последний срок, который ей отпущен». В данном случае можно говорить о хронотопе «невстречи»: невозможность увидеться с дочкой мать воспринимает как грех, от которого обязательно следует «очиститься» (равно причаститься) перед концом. Так что наряду с хронотопом не встречи мы имеем дело с хронотопом встречи, ассоциируемым с обрядом Причастия. Странно, но только «грубиян» Михаил смог угадать, что сестра его не приедет проститься с матерью и перевел удар на себя, объявив всем, что не посылал ей телеграммы.

Одно из главных значений повести сводится к тому, насколько равнодушны к участи Анны оказываются ее родные дети; представляется, что они, хотя и живы, здоровы, в отличие от своей матери, на самом деле не живут и не чувствуют, а только «делают вид». Только на короткое время состояние матери заставляет их задуматься над тем, что каждому из них предстоит, как и Анне, подойти к финалу своей жизни, пережить то же самое. Михаил вдруг осознает, что после ее кончины места в первых рядах приближающихся к финалу достанутся ему и его сестрам и брату («Скажем, от нашей матери давно уж никакого толку, а считалось, первая ее очередь, потом наша. Вроде загоразивала нас, можно было не бояться. А теперь живи и думай» (с. 68)). Михаил очень точно обозначает эту точку «предсмертного стояния» как

«голое место», откуда «тебя отовсюду видать». Мать уже по самому факту своего существования до последней поры выступала в роли щита, преграды на пути всего дурного, и катастрофичность ее ухода для этого героя очевидна, несмотря на всю его внешнюю психологическую «незамысловатость». Михаил «не городской», в отличие от своих сестер и брата, и, возможно, именно это помогает ему лучше чувствовать свою мать.

В повести центральное место занимает тема вины и прощения, как и в повести «Прощание с Матёрой». Так, дети Анны испытывают своего рода «горькое удовлетворение» от того, что собрались у постели своей матери в ее последний час: это позволяет им бессознательно надеяться на прощение, которого требует их не совсем чистая совесть. Совесть их неспокойна потому, что свои житейские дела и стремление поскорее разъехаться по домам они ставят выше того таинства, которым является провожание в последний путь своего ближайшего предка – матери. Выполнение ими некоторых формальных организационных действий в процессе подготовки к похоронам не означает выполнения ими на самом деле дочернего, сыновнего долга: «Мысли об умирающей матери не отпускали, но сильно и не мучили их: то, что надо было сделать, они сделали – один дал известие, другой приехал, и вот водку вместе принесли – все остальное зависело от самой матери или от кого-то там еще, но не от них – не копать же в самом деле могилу неготовому человеку!» (с. 38).

Спор детей в присутствии матери о том, кто заберет ее к себе, воспринимается ею очень болезненно, заставляя несчастную звать к себе скорую смерть. Михаил же, единодушно обвиненный своими сестрами и братом в плохом отношении к матери, предлагает им самим забрать старушку к себе, но те находят «объективные» причины не делать этого. По аналогии с отречением всех апостолов от Христа мы видим отречение детей от своей родной матери, и только «Иуда» Михаил на деле оказывается самым преданным, хотя, на поверхностный взгляд, он самый жесткий из них:

«— Да у нас жить негде, — растерялась Варвара. — У нас Сонька сызнова прибавку ждет. Я бы взяла.

— Жить, говоришь, негде? И корову, значит, поставить тоже негде.

— Нет, корову есть где. В стайке.

— Корову есть где, а мать негде. Мать в стайку не поместишь — вон она, — он показал на Люсю, — лет через пять или десять приедет и скажет, что это выходит за всякие рамки. А я ей подвою. Да я и не позволю, чтобы мать в стайке жила. Мне тоже надо, чтобы она находилась по-человечески. — Он повернулся к Илье. — А ты, Илья, как ты на это смотришь? Может, тебе забрать нашу мать? Увезешь ее к своей бабе, та будет за ней ухаживать. А то ты все на работе да на работе, ей там не с кем ласковым словом перекинуться. А мать у нас, сам видишь, бессловесная, она для нее сгодится. После меня она там отдохнет у вас.

— Ты перепил, Михаил, — нервничая, сказал Илья. — Ты сам не помнишь, что делаешь, — ага. Поговорим об этом лучше завтра.

— Неужели ты не понимаешь, что маму сейчас нельзя никуда трогать? — крикнула Люся.

— Значит, никто не желает? — Михаил крутанулся на месте и еще раз обвел всех сумасшедшими глазами. — Никто. И корова никому не нужна. Тогда, может, без коровы? Тоже нет. Ясно. — Он набрал в легкие воздуха и прошипел: — Тогда идите вы все от меня, знаете куда... И не говорите мне, что я такой да сякой, не лайте на меня. А ты, мать, ложись и спи. Ложись, где лежала. Они так тебя больше любят, когда ты здесь лежишь» (с. 125-126).

Из повести Распутина становится очевидной неспособность большинства людей чувствовать чужое страдание, даже страдание родных по крови. Это, в итоге, и создаёт коллективный «морок», в котором пребывают люди, влача неосознанное существование, далекое от подлинной жизни. Вместе с тем сквозь этот «туман» проступает основная идея распутинской

повести – необходимость единения людей (опять возвращаемся к теме соборности).

Степень духовной зрелости человека в изложении Распутина определяется такими понятиями, как природа и память. Причем память в героях оживает чаще всего именно на природе, как это произошло, например, с Люсей в лесу.

В связи с этим следует упомянуть В.Ю. Прокофьеву, которая топомом называла «значимое для художественного текста... “место разворачивания смыслов”, которое может коррелировать с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым» (Прокофьева В.Ю. 2005, с. 89). Локусами же В.Ю. Прокофьева называла закрытые пространственные образы. Таким образом, лес, река, деревня – это статичные природные топосы.

Анализируя топом леса у Распутина, следует отметить: в традиции исконной народной культуры считалось, что по мере удаления от дома враждебность внешнего мира по отношению к человеку только нарастала. Такой негативной окраски у распутинского леса мы не видим, хотя Люся и испытывает нарастающую тревогу и чувство вины, ассоциируемые с просыпающейся совестью, все дальше углубляясь в лесной лабиринт. Женщина в пределах первозданной природы начинает вдруг слышать мощный зов земли и всего, что на ней произрастает, – зов, давно заглохший в условиях «каменного» (искусственного) города:

«Люся еще раз осмотрелась вокруг, и ее кольнуло неожиданное, родившееся уже здесь чувство вины, будто она могла чем-то помочь им и не помогла. «Ну что за чепуха, – отмахнулась она. – Я здесь совсем ни при чем. Я уехала раньше, задолго до всех этих перемен, я здесь человек посторонний». Она подумала, что у деревенских, оставивших землю ради леса, это чувство должно быть сильнее, пусть они от него и страдают, если способны страдать, а она и в самом деле оказалась тут случайно и едва ли когда-нибудь придет

сюда еще... Она подумала, что ей должно быть горько, гораздо горше того, что она чувствует, потому что видит эту заброшенную, запущенную землю впервые после того, как знала ее другой. Но горечи или боли не было – была растерянность, постепенно переходящая в непонятную, пугающую тревогу, которая, казалось, передавалась от земли, оттого что земля помнит ее и, как окончательного суда, ждет ее решения, – ведь она, Люся, не один раз бывала здесь прежде и даже работала» (с. 73).

Лес выступает как олицетворение не подвластной воле человека стихии – природы, противостоящей цивилизации. Кроме того, он, как и остальные природные явления, выступает индикатором душевного состояния. У Распутина лес – это меньше всего декорация, но, скорее, это «пейзаж души», поскольку пустынные лесные тропинки являются метафорой душевного опустошения. Лес называли входом в царство мертвых, то есть лес имеет символическое значение переходности, пограничности, что в полной мере испытывает на себе Люся, чудесным образом переместившись мысленно в далекое прошлое.

Распутин не мог не знать о том, что традиционно лес воспринимался двойственно: с одной стороны, как священная роща, храм природы, с другой – как «чужое» пространство, враждебная стихия. Неслучайно именно в лесу с Люсей и ее братом в свое время случился опасный инцидент. Например, в славянской мифологии, в русских сказках лес представлялся как топос обрядовой инициации, а также прообраз иного мира – места обитания духов. Анализируя развитие образа леса в повестях Распутина, можно констатировать, что лес, будучи частью пейзажных образов, является сложным, многозначным символом, связанным с мотивами памяти, уединения, погруженности в себя, а также с христианской традицией отшельничества.

Люся, как следует из повествования, – человек практичный и прагматичный настолько, что даже траурные платья для предстоящих похорон

она начинает сразу шить себе (при живой ещё матери) по приезде в деревню. Она очень категорична в своих оценках и всегда уверена в своей правоте, что дает ей ложное право судить других, например Михаила и его жену Надю за несвежие простыни под старухой, за ненадлежащий уход за ней, за неправильное, на её взгляд, воспитание Нинки.

Символично, что Люся, ставшая горожанкой и забывшая свои корни, заблудилась в некогда родном ей лесу – сбилась с пути в прямом и переносном смысле. Она испытывает ощущение, что кто-то наблюдает за ней, и этот материализовавшийся взгляд и голос ее совести приходит к ней из ее прошлого, в котором она была принципиально иной: «Она прекрасно знала, что бояться здесь нечего и все-таки не могла отделаться от непонятно откуда берущейся уверенности, что кто-то за ней следит, и это было не просто предчувствие, гадающее о том, что может произойти впереди, это странным образом связывалось с прошлым, с каким-то потерянным воспоминанием, за которое с нее теперь спросится» (с. 70).

Неслучайно в этом эпизоде на первое место выступает хронотоп дороги, которому так много внимания уделил в свое время М. Бахтин. Следует отметить, что дорога и встречи на ней обычно очень сильно влияют не только на развитие сюжета в целом, но и непосредственно на судьбу самих героев. В повести Распутина хронотоп дороги также выступает в качестве определенной «шкалы» духовной эволюции героини: пространственная траектория, как видим, имеет эквивалентное ей внутреннее состояние персонажа, отражая его жизненный путь. В этом свете становится понятным, почему Люся сбивается с «верного пути», становится ведомой силой родного края, вынуждающего ее вернуться мыслями в то прошлое, исходное, что она пытается забыть: «Повинуясь первому, невольному чувству, Люся сделала к нему шаг и неожиданно сошла с дороги, дорога выпустила ее. Люся не удивилась, она уже поняла, что не сама выбирает, куда ей идти, что ее направляет какая-то посторонняя, живущая в этих местах и исповедующая ее сегодня сила» (с. 80).

Закономерно, что для Люси топоним леса ассоциируется также с образом матери, и эта связь имеет мифологические корни: традиционно дерево и женщина уподоблялись по признаку плодоношения. Также основанием для их сравнения служит кровное родство человека и природы, осознаваемой как «матери всего сущего». Неслучайно женщина вспоминает именно здесь, в лесу, эпизод из детства, связанный с конем Игрений, которого ее мать спасла от верной гибели, в очередной раз продемонстрировав человечность и солидарность с миром природы.

Пространство леса представляется как сакральное, близкое Богу: озаренный солнцем лес напоминает Люсе храм, в котором она не в силах лукавить перед собой. Напротив, здесь ее мысли проясняются и пробуждаются самые искренние чувства, связанные с детством, так что лес становится для нее душевным врачом. Однако долго состояния такой пронзительной чистоты и «прозрачности» героиня не выдерживает и просто сбегает с этого святилища.

Радость матери от встречи с детьми была настолько велика, что буквально оживила ее, что неприятно удивило их. Анна признается:

«Это все вы, – просто объяснила старуха. – Из-за вас. Я ить там уж была. Там, там, я знаю. А вы приехали – я назад. Мертвая, не мертвая, а не утерпела: назад, сюды, к вам. Воротилась. – Голос ее тянулся тонкой западающей ниточкой, которая то терялась, то находилась снова. – Бог помог. Он мне и силу дал, чтоб я маненько на человека ишо походила. Чтоб вам не сильно меня пугаться, чтоб рядышком со мной сидеть можно было... У какой матери середь своих ребят силы не прибудет? Чё тут говорить! Да ишо столько не видала их. Мне тоже охота под послед словом с вами перекинуться...» (с. 32).

В этом монологе Анна оперирует обобщенными обозначениями «там» и «сюды», называя таким образом мир мертвых и живых. Ее возвращение «назад» сродни чудесному воскресению, что автоматически создает ассоциации с искупительной жертвой (за грехи своих детей). Парадокс в том, что ее жертва

оказывается ненужной и бесполезной. Более того, Анне приходится буквально оправдываться из-за своего «несвоевременного» исцеления, испытывать тягостное чувство вины за то, что она ещё жива. Потому подаренное ей судьбой дополнительное время она воспринимает как время украденное, как ненужный и обременительный дар, а себя чувствует самозванкой, узурпировавшей власть над телом, которое ей уже не принадлежит: «Опять она лежала в постели, поглядывая перед собой печальными, виноватыми глазами и осторожно прислушиваясь к тому, что творилось вокруг; ей казалось, что ни на что на свете она не имеет больше права – ни смотреть, ни говорить, ни дышать – все было как ворованное» (с. 145).

«Раздумавшая умирать» мать стала «проблемой» для своих детей, которые переживают по поводу своих нарушенных планов. Их тревожит не состояние матери, не голос своей совести, а ложный стыд перед своим окружением: что они «скажут на работе, ведь уехали хоронить, а вернулись ни с чем? Да их не поймут, фу, как стыдно перед людьми!!!» (с. 103).

В конце концов, не дождавшись смерти матери, ее дочери и сын собираются уезжать, и только Михаил пытается их образумить и остановить. Сцена, в которой обессиленная Анна умоляет своих детей задержаться, обещая умереть в скорейшем времени, очень драматична. В этой трагичной и одновременно абсурдной ситуации появляется образ цирка – локуса, синтезирующего в себе такие мировоззренческие, социальные и эстетические черты, как неустойчивость, игра, комедийно-сатирические элементы, карнавальность, мифологизм, телесность, фиглярство, демоническое начало. Упоминается в связи с этим и представитель стержневой профессии цирка – клоун, традиционно ассоциируемый с наличием постоянной маски на лице, то есть с двуличием, притворством, гротеском, а также неуместными и подчас оскорбительными выходками и шутками. Также появляется образ хохота (демонического):

«Старуха заплакала, поворачивая лицо то к Люсе, то к Илье, повторяла:

– Помру я, помру. От увидите. Сёдни же. Погодите чутельку, погодите. Мне ничё боле не надо. Люся! И ты, Илья! Погодите. Я говорю вам, что помру, и помру.

– Опять ты, мама, о том же. Мы тебе о жизни, ты нам о смерти. Не умрешь ты и не говори, пожалуйста, об этом. Ты у нас будешь жить еще очень долго. Я рада была повидать тебя, но теперь надо ехать. А летом мы опять приедем. Обязательно приедем, обещаем тебе. И тогда уж не наспех, как сейчас, а надолго.

– Что летом! – вмешался Илья. – Не летом, а раньше увидимся. Мать вот как следует на ноги встанет, и можно к нам в гости приехать. Приезжай, мать. В цирк ходим. Я рядом с цирком живу. Клоуны там. Обхохочешься» (с. 153).

Обещание Ильи «обхохочешься» звучит трагическим диссонансом сути происходящего. Финал повести закономерен: фактически дети добивают мать своим отъездом, хотя она, возможно, могла еще поправиться и прожить какое-то время. Формальность их поведения в прощальной сцене («Люся чмокнула мать в щеку, Илья пожал ей руку. Варвара заплакала» (с. 154)), выраженная с помощью обрывочных бессоюзных синтаксических конструкций, подчеркивает поспешность их бегства и отсутствие эмоциональной глубины в последнем контакте с матерью.

И только Михаил остается в роли неуклюжего утешителя и просит у матери прощения – представляется, не только за себя, но и за остальных детей:

«Потом вернулся Михаил и подсел к ней на кровать.

– Ничего, мать, – после долгого молчания сказал он и вздохнул. – Ничего. Переживем. Как жили, так и жить будем. Ты не сердись на меня. Я, конечно, плохой тебе сын, но уж какой есть. Переделываться теперь поздно. Лежи, мать, и не думай. Дурак я. Ох, какой я дурак! – простонал он и поднялся.

Старуха слушала, не отвечая, и уже не знала, могла она ответить или нет. Ей хотелось спать. Глаза у нее смыкались.

До вечера, до темноты, она их еще несколько раз открывала, но ненадолго, только чтобы вспомнить, где она была.

Ночью старуха умерла» (с. 154).

Признание-покаяние Михаила «Дурак я. Ох, какой я дурак!» требует особого внимания, хотя бы в силу ответственности момента, в который он прозвучал из уст героя, а также из-за его формулировки в виде лексического повтора. Этот повтор звучит как градация благодаря усиливающему его экспрессивному междомию «ох».

Дурак – это, как правило, обладатель самого низкого социального статуса и низшего места в семейной иерархии: его все презирают, унижают, но при этом дурак ни к кому, включая своих родителей, не предъявляет претензий, никого не укоряет и не жалуется на свою участь. Так и Михаил: его изначальные «опции» предельно скромны; по жизни он идет, повинувшись общему потоку, и подчас совершает *дурацкие* поступки (например, нелепая история с бутылками алкоголя, которые он прячет от жены). Михаил, как и всякий дурак, ничего не доказывает, понимая, что от человеческого ума и стараний мало что зависит. Этот распутинский герой не мудрец и не философ, но неосознанно он постоянно пребывает в самом продуктивном состоянии – принятии и пассивности. Михаил осознает свою незначительность, столь контрастную грандиозности и величию этого мира, и в этом смысле он гораздо ближе своей матери, нежели остальные ее дети, хотя изначально это и не столь очевидно.

Выводы к главе 2

Таким образом, повесть «Последний срок» продолжает мотив «конца». На внешнем плане все действие происходит вокруг железной кровати, к которой прикована умирающая Анна; положение старухи вместе с тем характеризуется абсолютной неопределенностью во времени и пространстве (то ли «здесь», то ли «там» – то ли жива, то ли мертва).

События повести происходят в избе и в деревне, символизирующих связь с землей, труд, а также тихую мирную жизнь. Деревня – это воплощение исконного родового, семейного пространства, так что хронотоп семьи совместим с хронотопом деревни.

Анна отождествляется со своей избой, как и другие распутинские старухи, так что через все произведение лейтмотивом проходит связь Анны, избы и солнца. Локус избы – это не только жилище, но и способ выражения внутреннего мира его хозяина/обитателя; кроме того, есть связь между образами избы и солнца (традиционный образ петуха – «вестника солнца» – на ставнях русских изб).

Приближение к порогу смерти вырывает Анну из обычного, неосознанного существования, открыв новый взгляд на себя и окружающих. Перед ней открываются вечные истины, так что смерть, в итоге, воспринимается ею как пробуждение от «сна жизни». Михаил, который из всех детей оказывается ближе по духу своей матери, определяет это положение как «предсмертное стояние», где ложь самому себе просто невозможна. Художественное время в данной повести то замедляется, то ускоряется: для умирающей Анны каждый час ее последних дней представляется вечностью, в то время как все прожитое кажется мгновением.

В этой повести есть знаковый хронотоп со значением переходности, пограничности: это лес, который меньше всего можно считать простой декорацией. Это вход в иное измерение (в повести это далекое прошлое), воздействие которого в полной мере испытывает на себе дочь Анны Люся.

Можно констатировать, что лес, в интерпретации Распутина, – это сложный, многозначный символ, связанный с мотивами памяти, уединения, погруженности в себя. Закономерно, что для Люси топоним леса ассоциируется с образом матери: традиционно дерево и женщина уподоблялись по признаку плодоношения.

Столь же многозначным является образ солнца в повести: с ним связаны категории памяти, родины. Солнце – древнейший символ, означающий источник жизни и тепла, вечную молодость, свет; это также олицетворение бессмертия и воскресения, рождения и пробуждения. Солнце ассоциируется у старухи с ее лучшими воспоминаниями; свою смерть Анна воспринимает как слияние со светилом, и в этом есть отголоски древнего язычества, пантеизма, а также воплощение идеи циклического времени. Сближение небесного тела и умирающей символизирует слияние природного и человеческого, вечного и конечного: Анна готовится к великому переходу, который на самом деле есть возвращение домой, в исконное.

Глава 3. Осмысление проблемы разрушения деревенского идилического мира в повестях «Деньги для Марии» и «Пожар»

3.1. Философское осмысление проблемы власти времени: хронотопы дороги и сна в повести «Деньги для Марии»

Повесть «Деньги для Марии» имеет черты физиологического, нравоописательного и социального очерка. Само слово «время» звучит в повести довольно часто и в разных вариациях. Так, например, Кузьма, придя к Евгению Николаевичу, опасается, что он появился «не ко времени», на что тот отвечает фразой, звучащей в контексте всей повести очень многозначительно: «Время есть. Когда мы не на работе, время у нас свое, не казенное. Значит, и тратить мы его должны как душе угодно, правда?» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Появляется мотив времени «казенного» и «личного», а также задается их противопоставление.

Мотив неостановимого движения времени, его власти над людьми проходит красной нитью через всю повесть. Так, Кузьма и вся очередь на вокзале пристально следят за минутной стрелкой на электрических часах над окном кассы, и ключевое слово, характеризующее их состояние при этом, – то, что они «мучаются» (ожиданием, надо полагать, как и в предыдущих повестях). Такова довлеющая, авторитарная роль времени в человеческой жизни: время – равно страдание, согласно такой интерпретации.

Сюжет повести Распутина «Деньги для Марии» завязан на хронотопе дороги и дорожных встречах. Дорога здесь наполнена глубоким философским смыслом: из реального пути она перерастает в метафору пути всей страны. С помощью этого хронотопа Распутин вводит в повествование новых героев, сталкивает Кузьму с различными испытаниями; дорога вовне помогает ему прийти к самому себе и определиться с отношением к произошедшему, обратиться с мыслями.

Образ дороги ассоциируется с жизненным путем («В конце концов каждый топчет свою дорожку» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>)). Движение Кузьмы от «объекта к объекту» (от одного знакомого, который может помочь деньгами, к другому) однонаправленное, соответствующее принципу «нанизывания», что, кстати, типично для сказок. Ю. Лотман предлагает в определенных случаях разграничивать понятия «дорога» и «путь»: «если «дорога» – некоторый тип художественного пространства, то «путь» – движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или не-реализация “дороги”» (Лотман Ю.М., URL: <https://omiliya.org>). В случае с Кузьмой можно говорить о не-реализации дороги: путешествие нашего героя становится «ложным», так как он, покинув свой дом с определенной целью – найти большую сумму денег («сказочно нереальную» для него), скорее всего, вернется, так и не достигнув ее. Его формальное передвижение в пространстве, по сути, оборачивается безрезультатным «топтанием на месте».

Образ дороги как формы пространства «формирует и идею пути как нормы жизни человека, народов и человечества» (Лотман Ю.М., URL: <https://omiliya.org>). Движущийся герой отличается тем, что имеет цель. Кроме того, дорога в литературной традиции определяется ее отношением к дому, будучи противоположностью «своему», родному пространству. Отсюда и представление о дороге как о хронотопе со значением опасности и даже смерти («последний путь»). Дорога в повести Распутина ведет, скорее, в беспутицу, из надежды – в безнадежность, и потому здесь так актуально акцентирование хронотопа именно железной дороги. Мир благодаря железной дороге стал понятнее, технологичнее. В отличие от обычной, железная дорога более прямая, геометрически выверенная, предсказуемая и жестко зафиксированная. Она больше обременена драматичными коннотациями благодаря русской литературной традиции (вспомним Анну Каренину с ее последним перед самоубийством на рельсах вопросом «Боже мой, куда мне?»)

(Толстой Л., 2024, Т.1, с. 67); смерть самого Льва Толстого на железнодорожной станции; блоковскую крестьянку в строках «Под насыпью, во рву некошенном, // Лежит и смотрит, как живая, // В цветном платке, на косы брошенном, // Красивая и молодая» (Блок А., URL: <https://ilibrary.ru>).

Эти и многие другие образы, связанные с железной дорогой, обнаруживают, как и в повести Распутина, обманчивость движения к какой-либо цели. Напротив, выявляется прямая связь с темой конца, гибели, с обнулением всех перспектив и возможностей. Учитывая традиционно негативное понимание этого типа дороги, сложившееся в русской литературе, нетрудно догадаться, что движение Кузьмы по ней – это путь туда, где нет пути, это путь к поражению и потере надежды, которая была в самом начале.

Повесть «Деньги для Марии» превращается в «железнодорожную» повесть, где главная тема – это человеческий путь как целый спектр возможностей, одновременно фатально predetermined. Кузьма едет по железной дороге с огромной неохотой и тяжелым сердцем; представляется, что жестко регламентированная геометрия рельсов не оставляет ему никаких шансов на проживание вольного человеческого пути. Кузьма, покоряясь движению поезда/судьбы, испытывает недобрые предчувствия, потому что он ведом и пассивен в сложившихся обстоятельствах: «Теперь он не знал, что происходит на улице, не знал и не хотел загадывать, что его ждет впереди. Он был доволен тем, что может ничего не делать, что все за него пока делает поезд. Кузьма отдыхал, но это был отдых подсудимого перед приговором, и он чувствовал это» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

С одной стороны, герой хочет увидеть своего брата (конечная цель его пути), с другой – отчаянно боится этого: финал оставляет ощущение, что в самый последний момент перед дверью дома своего брата Кузьма развернется и поедет назад, домой, ни с чем. Поэтому столь сильно впечатление, что

Кузьма, который так долго едет к брату, никогда к нему не приедет. В итоге, предстает образ кольцевого движения вокруг недостижимой цели, неопределенно растянутого во времени. Распутин, по большому счету, создает историю не о пространстве и времени, а о том, зачем человек живёт, куда и от чего он уходит и к чему стремится. Как показал итог произведения, это, скорее, путешествие Кузьмы к самому себе.

«Художественное пространство, – как отмечает Ю.М. Лотман, – становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двухплановая локально-этическая метафора» (Лотман Ю.М., 1970, с. 11). В повести «Деньги для Марии» мы также видим, что пространственная траектория, совершаемая Кузьмой, отражает его моральное состояние. В этом плане важны такие элементы дороги, как начало и конец пути; различные встречи и препятствия становятся знаками судьбы.

В свете вышесказанного закономерен мотив зловещей тишины и ожидания беды, который проходит через все повествование. Главный герой Кузьма то засыпает, то пробуждается, и уже непонятно, снится ли ему происходящее или происходит в реальности. Первые «кадры» произведения – это изображение героя, погруженного в «бесконечно глубокую темноту», где нет «ни одного огонька или звука», – воплощенное пространство одиночества и пустоты, безмолвия и томительного ожидания: «Опять тишина, но теперь она кажется обманчивой, словно вот-вот должно что-то произойти. И это ощущение тревоги проходит не сразу» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Мотив тишины воплощает в исследуемой повести, помимо прочего, философскую проблему неадекватности слова, речи – мыслям и чувствам. В наполненной безмолвием поездке Кузьмы, кажется, застывает неподвижно само время, мир становится бессобытийным. В этой

тишине, о которой не раз упоминает писатель, присутствует отнюдь не умиротворяющее, а наводящее страх, враждебное начало. Вспомним, что одно из пространств, где тишина присутствует чаще, чем в других местах, – это, например, тюрьма, что в контексте всей повести выглядит мрачным пророчеством. Пустыня также беззвучна; Кузьма, оказавшийся из-за беды с женой в некоем эмоциональном вакууме, в полной мере вкусил плоды этой духовной «пустыни»: к нему, простому деревенскому труженику, приходит осознание обнаженности / незащитности человека перед лицом судьбы.

Тишина вместе с тем нагнетает ощущение грядущего взрыва, который вот-вот должен произойти: создается этот образ благодаря громко тикающему, наподобие часового механизма, будильнику во время разговора между Кузьмой и Евгением Николаевичем. Такое напряжение присутствует потому, что для героя наступило неотвратимое время выбора между «ехать или не ехать», между «да или нет» – тот рубеж, когда «времени больше нет»: «Он думал об этом и вчера и позавчера, но тогда еще оставалось время для размышлений, и он мог не решать ничего окончательно, теперь времени больше нет. Если утром не поехать, будет поздно» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Погода всем своим видом и звуковым рядом демонстрирует нам неопределенность и смуту, стремление сбить ориентиры и напугать, запутать. Сам сезон определяется обманчиво, подобно задаваемая кем-то загадка, как «не осень и не зима» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Перед читателем предстают «с тоскливым видом» собаки, которые, как и Кузьма, бесцельно шатаются по дороге; пустые улицы; «неприкаянно и сиротливо» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>) темнеющий за деревней лес; «какой-то непрочный, словно стеклянный, с тонким и ломким стеклом» день (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>), – все зарисовки создают ощущение грусти и хрупкости, зыбкости окружающего мира.

Описываемое в повести время года иллюстрирует душевное состояние Кузьмы: «не осень и не зима, осень каждую минуту может сломаться и наступит зима» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>), а время суток – «никуда негодное время между днем и ночью» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>), то есть нечто промежуточное, переходное. Кузьма мысленно создает свою классификацию времени: неудачные дни он называет «чужими», а удачные – своими «собственными». Из всех описанных в повести только один день представляется герою счастливым, «своим»: день, когда ему удастся собрать большую сумму денег и когда, казалось бы, ничто не предвещало удачи. Напротив, это был тот случай, когда казалось, что «надо выходить на дорогу и кричать караул – другого выхода нет» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). «Выхода нет» – как раз пространственное выражение временного тупика, кризиса. Кризисным, «мятым, склеенным из старой прозрачной бумаги» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>) кажется день, когда Кузьме приходится возвращать часть этих же самых денег их владельцам; соответственно будущее (емкий хронотоп «дали») предстает «мутным», неясным.

Особую роль играет образ ветра, который буквально выбивает почву из-под ног растерянного и одинокого в своей беде героя («С северной стороны вдруг бьет о стену порыв ветра и сразу же спадает. Через минуту снова удар, потом еще» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>); «На улице ветер – все качается, стонет, гремит» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>); «Ветер дует автобусу в лоб, сквозь щели в окнах проникает внутрь. Автобус поворачивается к ветру боком, и стекла сразу начинают позванивать, в них бьет поднятыми с земли листьями и мелкими, как песок, невидимыми камешками» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>); «Там, за окном, километров двадцать подряд одно и то же: ветер, ветер, ветер – ветер в лесу, ветер в поле, ветер в деревне» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>); «На подъеме Кузьма пытается различить вой ветра и вой мотора, но они

слились в одно – только вой, и все. В окно Кузьме видна длинная пустая улица, по которой, как по трубе, носится ветер» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>); «Кузьма хорошо знает, что ветер поднялся только сегодня и что еще ночью, когда он вставал, было спокойно, и все-таки не может отделаться от чувства, что ветер дует давно, все эти дни» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>); «Здесь, на станции, гремит на крышах листовое железо, по улице метет бумагу и окурки, и люди семят так, что не понять – или их несет ветер, или они все же справляются с ним и бегут, куда им надо, сами» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Ветер словно вторит тому хаосу, что ворвался в жизнь Кузьмы и его семьи: «В автобусе он сидел у окна и смотрел, как безумствует ветер. Кузьма понимал, что так оно и должно быть, что погода не может оставаться спокойной, когда они с Марией попали в такую кутерьму, но ветер задувал с такой силой, что Кузьма испугался, не придется ли ему еще хуже. Весь день он ждал, когда ветер затихнет, и не мог дождаться; даже с закрытыми глазами он видел, как бьется на ветру и стонет земля» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Ощущение, «что ветер дует давно, все эти дни» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>), заставляет растянуться время его протекания на неопределенно долгий, почти нескончаемый срок.

Как правило, в художественных произведениях появление на горизонте сильного ветра означает, что вскоре должен произойти важный сюжетный поворот. Также оно оттеняет сильное эмоциональное смятение, отражает внутреннюю борьбу персонажа, предвещает какое-то печальное событие, так как влечет за собой тьму и возможное разрушение, печаль и безнадежность. Непредсказуемый характер ветра в повести Распутина, кроме указанных смыслов, обозначает также неуверенность, сопутствующую принятию персонажем трудного решения.

Ветер в этой повести – своего рода соучастник и катализатор того неизбежного рока, который настигнет героя. То есть этот образ наглядно

демонстрирует предначертанность событий и говорит о необходимости испытаний, которые выводят человека на новый уровень развития. Ветер – это всегда сила противостояния, если он не «дует в спину»: в последнем случае он буквально толкает героев вперед, заставляет действовать и ускоряться. В анализируемой повести ветер играет судьбоносную роль: это не только разрушитель старого, но и создатель нового. Автор прямо связывает хронотоп дороги и образ ветра, описывая дурные предчувствия Кузьмы и предугадывая исход его мыканий:

«Кузьма ездит редко и всякий раз чувствует себя в дороге беспокойно, будто он потерял все, что у него в жизни было, и теперь ищет другое, но неизвестно еще, найдет или нет. В этот раз особенно: он знает, что надо ехать, и все-таки ехать боится. А тут еще ветер. Конечно, ветер не может иметь никакого отношения ни к истории с Марией, ни к поездке в город, он дует сам по себе, как дул, наверно, и в прошлом и в позапрошлом году, когда у Кузьмы с Марией было все хорошо, и тем не менее Кузьма не может отделаться от чувства, что одно с другим связано и ветер дует не зря...» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Выпавший в конце повествования снег вместе со своей белизной и чистотой приносит и надежду на лучшее: подавляя «горькое, тоскливое чувство неизбежности» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>) от предчувствия безрадостной встречи с братом, Кузьма пытается убедить самого себя, что «снег сейчас – это к добру» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Недобрые сомнения у него возникают потому, что, в сущности, его родной брат – совершенно чужой ему человек, который вряд ли станет спасением для него.

Время дороги в повести «Деньги для Марии» почти что авантюрное. Препятствия в пути выпадают на долю героя на темное время суток (поздний вечер, глубокая ночь) и в непогоду, что придает пространству свойства ирреальности, мистицизма и фатальности.

Повествование о прошлом здесь ведется, что закономерно, в формах прошедшего времени, причем чаще всего используется форма несовершенного вида прошедшего времени, которая «по своему композиционному значению знаменует как бы настоящее в прошлом, показывает, что все действие в общем совершается в прошлом, но в этом прошлом рассказчик занимает синхронную позицию» (Успенский Б.А., 1970, с. 99). Так что прошлое и настоящее сливаются для героя – участника/свидетеля событий.

О настоящем же повествуется с использованием большей частью глагольных форм несовершенного вида настоящего времени. Настоящее (а в повести это один только день) проходит на фоне ретроспекций не только в четыре предыдущих дня, но и в более дальнее прошлое героев. Это становится одним из основных принципов построения композиции повести, когда соотносятся события следующих временных пластов – настоящего, «ближнего» прошлого и «дальнего» прошлого. Есть также в тексте фрагменты, где «нет времени»: это, как правило, пейзажи или характеристики персонажей, описания их размышлений.

Постоянные ретроспекции, в итоге, разбили основной сюжет на несколько отдельных фрагментов-воспоминаний. Промежутки между этими ретроспекциями Распутин заполнил дорожными сценами со стариками-супругами, с парнем из леспромхоза и др., что в итоге сделало повествование несколько рыхлым, с одной стороны, но с другой – позволило автору выйти за рамки анализа отдельной судьбы Кузьмы, поднявшись к более широким проблемам и обобщениям.

Председатель – полная противоположность директору школы Евгению Николаевичу: он, в отличие от директора, очень бережно относится ко времени и всяким временным срокам, поэтому он показан немногословным человеком, не тратящим время на пустые разговоры. Такое отношение председателя ко времени – следствие его собственной судьбы, научившей

его действовать быстро и решительно: «Мы не пропадем, а человек может пропасть» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). В свое время этот герой сам пострадал из-за того, что помощь к нему запоздала, результатом чего стали семь лет тюрьмы, вырванных из жизни «зазря». Этот горький опыт научил его верить людям и спешить на помощь, не тратя драгоценных часов на пустые рассуждения.

В повести Распутина представлен «авантюрно-бытовой хронотоп» (согласно классификации М.М. Бахтина), который есть «слияние жизненного пути героя с реальным путем странствований под оболочкой метаморфозы» (Бахтин М.М., URL: <https://yanko.lib.ru/>). Путь героя при этом охватывает отдельные части родной страны, то есть не предполагает ничего экзотического и чужого. Цельное биографическое время при этом отсутствует: описываются лишь несколько отдельных моментов, решающих судьбу главных героев. Логика случая в данной повести подчиняется высшей логике: герой движется от заблуждения и растерянности к определенному пониманию, самосознанию, что способствует его перерождению, очищению. Авантюрно-бытовому хронотопу в тексте Распутина предшествует обычное бытовое время, которое не циклично и лишено целостности, раздроблено, как и соответствующее ему бытовое пространство. Бытовое время было поначалу для Кузьмы почти что наказанием, превратившись в последующем в бесценный опыт, раскрывший суть его природы.

Кузьма и Мария находятся в стрессовом состоянии, порождающем кризисное время (Сигов В.К., 1984, с. 56), и драматизм этот нарастает по мере развития повествования. Здесь мы имеем дело с психологическим типом времени. Психологическое время подразумевает «отражение в психике человека системы временных отношений между событиями его жизненного пути». Примером воссоздания психологического времени служит, например, сцена в повести, в которой Мария рассматривает семейный альбом. Она вспоминает себя, какой была давно («нерожавшей, нестрадавшей, плакавшей

только детскими, пустячными слезами»), еще не ведавшей горя и готовой жить дальше. Так было раньше, и тут присутствует, как всегда у Распутина, четкое противопоставление «тогда и теперь»: беззаботное прошлое и пугающее будущее: «...Она села и поняла, что ничего в ней не осталось от той девчонки, ничего, кроме имени и воспоминаний, все остальное, как на войне, пропало без вести. О завтрашнем дне страшно было подумать» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Узнав о растрате, потрясенный Кузьма переживает буквально остановку времени как следствие незнания, непонимания необходимых для спасения жены шагов, и его с головой поглощает ночь/отчаянье: «Кузьма остался один... Он ни о чем не думал – для этого уже не было сил, он застыл, и только голова его опускалась все ниже и ниже. Прошел час, второй, наступила ночь» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Отчаявшегося героя посещают «совсем нехорошие мысли о том, что он остался один на всем белом свете ... он даже подумал: не на белом, а на черном, будто белого света уже не существовало» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Кузьму, как и многих других любимых героев Распутина (Дарью, Анну и др.), можно назвать вслед за Ю.М. Лотманом «героем своего места (своего круга)»: это герои «пространственной и этической неподвижности, которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus» (Лотман Ю.М., <https://omiliya.org>). Кузьма несет на себе неизгладимый отпечаток деревенского локуса, несмотря на свои постоянные перемещения на протяжении всего повествования. Вид сменяющихся за окнами вагонов построек напоминает Кузьме о доме, который остался далеко позади. Для него пространственный критерий «далеко-далеко» равен временному «давным-давно», а всё будущее ужимается до двух дней: «Кажется, это было давным-давно. Он вздыхает. Скоро его мучения с деньгами кончатся – плохо ли, хорошо ли, но кончатся: через два дня приедет ревизор, и тогда все решится. Два дня – это немного» (Распутин

В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). В представлении Кузьмы, нормальная жизнь – это нечто размеренное, последовательное и предсказуемое; при таком существовании будущее столь же легко угадывается, представляется таким же понятным, как и прошлое:

«Поезд подойдет, он сядет в мягкий вагон и со всеми удобствами доедет до города. Утром будет город. Он пойдет к брату и возьмет у него те деньги, которых не хватает до тысячи. Наверное, брат снимет их с книжки. Перед отъездом они посидят, выпьют на прощанье бутылку водки, а потом Кузьма отправится обратно, чтобы успеть к возвращению ревизора. И пойдет у них с Марией опять все как надо, заживут как все люди. Когда кончится эта беда и Мария отойдет, будут они и дальше растить ребят, ходить с ними в кино – как-никак свой колхоз: пятеро мужиков и мать. Всем им еще жить да жить» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Но вся драма в том, что прежнюю жизнь уже не вернуть: прошлое непоправимо, будущее смутно, а конфликт кажется неразрешимым. Единственное спасение иллюзорно: благоприятный исход событий перенесен во вневременной план, которым является хронотоп сна: только здесь герою видится желанное избавление от неразрешимой в реальности проблемы.

Через сны В. Распутин проникает в подсознание героев, раскрывает их страхи, внутренние конфликты и противоречия. Кроме того, сны часто имеют символическое, аллегорическое значение. Сон позволяет писателю показать тонкие психические процессы на стыке сознания и подсознания. Сон определяет структуру текста, способствует психологической характеристике персонажей.

В начале повести «Деньги для Марии» описывается пробуждение Кузьмы от тревожного сна и повторное погружение в символический сон, где он блуждает в полном мраке в поисках денег и стучится во все дома:

«Ему приснилось, что он едет на той самой машине, которая его разбудила. Фары не светят, и машина идет в полном мраке. Но затем они вдруг вспыхивают и освещают дом, возле которого машина останавливается.

Кузьма выходит из кабины и стучит в окно.

– Что вам надо? – спрашивают его изнутри.

– Деньги для Марии, – отвечает он.

Ему выносят деньги, и машина идет дальше, опять в полной темноте. Но как только на ее пути попадает дом, в котором есть деньги, срабатывает какое-то неизвестное ему устройство, и фары загораются. Он снова стучит в окно, и его снова спрашивают:

– Что вам надо?

– Деньги для Марии.

Он просыпается во второй раз» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Автор размывает границы между сном и явью, ощущение иллюзорности усиливается благодаря тому, что большая часть действия происходит почти в полной темноте и тишине. Здесь же развивается мотив двоимирия: «Затягиваясь, он видел в окне свое усталое, осунувшееся за последние дни лицо, которое затем сразу же исчезало, и уже не было ничего, кроме бесконечно глубокой темноты, – ни одного огонька или звука» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Для главного героя иррациональное пространство сна – это возможность бегства, хотя бы временного, от неразрешимой проблемы, способ спрятаться от пугающей реальности, не действовать: «Спать, спать, спать... Кузьма пытается накрыться сном, как одеялом, уйти в него с головой, но ничего не получается» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Второй символический сон, который воспринимается пророческим, Кузьма видит в поезде: «Одно к одному: ветер, история с билетом и вот теперь этот сон. Неужели ничего у него не получится? Неужели все зря?» (Распутин

В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Удивительно, но помощь приходит к герою совсем не оттуда, откуда он ждал: бабка Наталья, находившаяся одной ногой в могиле, отдала ему свои похоронные деньги.

Мария, отчаявшаяся и одинокая в своем горе, оказалась в схожей ситуации: она почти приблизилась к миру мертвых в своей изолированности, безнадежности: «Она плакала, жалея и проклиная себя, и, плача, хотела себе смерти. Когда она думала о смерти, становилось легче, она словно проваливалась куда-то в потустороннее и уже оттуда смотрела на ребяташек, на Кузьму, представляла, как они будут жить без нее, и забывалась в жалости к себе» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Можно констатировать, что Мария, как и Кузьма, оказывается между двумя мирами – «потусторонним» и «посюсторонним», оттого в повествовании после новости о растрате она предстает обездвиженной, словно труп (мотив движения/остановки, как видим, связан не только с дорогой, но и с эмоциональной реакцией героев – и Марии, и Кузьмы).

Распространенные ретроспекции связаны только с теми героями, которые помогли Кузьме: это председатель, баба Наталья, дед Гордей. Последнему герою принадлежат ключевые слова о роли денег в современной жизни: дед Гордей сетует, что «теперь шагу нельзя ступить без денег. Кругом деньги. Запутались в них» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). По его словам, настоящее тем и отличается от прошлого, что раньше деревенские друг другу помогали просто так, всё делалось сообща. Теперь же за каждый шаг приходится платить: «Работают за деньги и живут за деньги. Везде выгоду ищут – ну, не стыд ли?» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Недаром темы денег и стыда в повести неразрывно связаны. Кузьма даже в мыслях своих стыдится просить односельчан одолжить ему денег, так как знает, с каким трудом они даются простым людям. Деньги, по его представлению, всегда прячут в самых укромных местах: «Считается, что деньги боятся света» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Герой

понимает, что в большинстве случаев ему откажут в помощи, обходя молчанием неудобную, неловкую ситуацию, и за этим молчанием будут стоять «безденежье или скупость», или «нежелание понять его беду» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>).

Деньги в повести олицетворяют собой внешнесобытийное начало, которое заставляет героя, как это ни странно, обратиться к философским размышлениям. «К деньгам Кузьма, - как отмечается в произведении, - всю жизнь относился просто, есть – хорошо, нет – ну и ладно». (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). Необходимость раздобыть большую сумму денег в краткие сроки не отодвинула для героя на второй план его нравственные принципы и человечность. Так, например, Кузьма даже не думает судить кого-либо из своих односельчан, отказавших ему в помощи, и ничто не озлобляет его, не ожесточает, что было бы естественно для любого человека в столь же плачевном положении. Критическая ситуация, в которой оказался Кузьма, заставила его многое переосмыслить, так что цель «деньги достать» отодвигается для него на второй план.

Кузьма до последнего оттягивает момент, когда нужно будет принимать решения и действовать, то есть идти навстречу враждебному будущему. Памятуя о том, что любимые герои Распутина не приемлют спешки и суеты, можно понять, почему Кузьма так сопротивляется навязываемому ему судьбой ускоренному темпу жизни. Закономерно, что для него идеал будущего – это то, как было в прошлом. Но Кузьма понимает, что он не в силах развернуть течение времени вспять, и то, как было раньше, уже никогда не вернется, не повторится.

Финал остается открытым: Кузьма оказывается на пороге дома своего брата, где он может быть спасен либо его последняя надежда может рухнуть. В городе, куда он приехал ради своего брата, Кузьма чувствует себя «совсем одиноким и потерянным, будто он приехал в город не сам, а его привезли» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>). В таком «пассивно-ведомом»

образе поведения героя отражается его внутренняя обреченность, его неверие в успех затеи с поездкой к брату. В свете предстоящего и предчувствуемого разочарования в родном человеке даже мысли о деньгах вдруг кажутся ему «пустяковыми». Обнаружив себя в чуждой среде города, Кузьма, будучи деревенским до мозга костей, горько сожалеет о том, что не остался в родном ему пространстве.

В последних строках повести мы видим вместо ветра уже снег, который «все валит и валит, падает Кузьме на плечи, на голову, застилает глаза, как бы мешая Кузьме идти дальше» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>): сама природа замечает следы к дому, где напрасно ждать помощи. Снег при этом, безусловно, является лучшим фоном для этой запоминающейся сцены. Его белизна имеет амбивалентное значение: она символизирует чистоту и новые начинания, а также одновременно – печаль, даже отчаяние. Последнее обусловлено тем, что снег как олицетворение зимы – конца года – ассоциируется с мертвенным холодом, спячкой и даже смертью.

Тишина и спокойствие во время снегопада несут оттенок конца, небытия. Как многие века назад холодная зима становилась смертоносной для тех, кто не был готов к ее жестоким «дарам», так и герои Распутина оказываются неготовыми к «сюрпризам» судьбы, достигшим своего апогея именно в зимнюю пору. В финале мы видим снег, который, как известно, будучи «великим уравниателем», окрашивает все пространство в одинаковый цвет, падая без разбору как на живых, так и на мертвых. В повести это сигнализирует о том, что несчастье – категория универсальная: то, что упало «как снег на голову» на семью Кузьмы, имеет все шансы «накрыть» и любую другую семью в этом подлунном мире.

С одной стороны, финальный зимний пейзаж, для которого характерен контраст черного и белого (Зла и Добра), исключает всякую двусмысленность и неопределенность. С другой стороны, снежный покров скрывает под собой все несовершенства скраденного им пространства. Снег в повести Распутина

содержит, таким образом, некое духовное послание автора и указывает читателю на скрытые смыслы, намекает на некоторую недоговоренность.

Кузьма идет по снегу к дому брата, как на эшафот. По итогу оказывается, что самое страшное событие в этой повести не растрата, не денежные потери, а отчуждение между самыми родными людьми – между братьями. Отчуждение, достигшее такой критической степени, что путь к брату оказывается тяжелее всех предшествовавших дорог и встреч. Мысленный призыв героя «Молись, Мария!» (Распутин В.Г., URL: <https://www.chitalnya.ru>) обращен скорее к нему самому, нежели к его супруге.

Б.Д. Панкин называл этот финал «наивно-загадочным» (Панкин Б.Д., 1978, с. 48), ведь, по сути, вся повесть – это переживания и предположения ее главного героя по поводу того, одолжит ли ему нужную сумму его брат, живущий в городе, либо нет. Такая видимая «простота» сюжета наводит Панкина на мысль, что писателю, скорее всего, важен не результат поездки Кузьмы, а то, как он сам проявляет себя в сложившихся обстоятельствах и как ведут себя люди, к которым он обратился за помощью (Панкин Б.Д., 1978, с. 48).

3.2. Композиционная роль хронотопа «пожар» в раскрытии центральной проблематики произведения: от потопа к сожжению

В повести «Пожар» (1985), по признанию самого Распутина, продолжают развитие проблемы, заявленные в «Прощании с Матёрой»: произведение посвящено теме утраты человеком, прельстившимся материальными благами, духовных ориентиров. Как и другие повести этого автора, она наделена чертами публицистичности, и обусловлено это социально-историческими переменами, произошедшими в период ее написания.

Если в «Прощании с Матёрой» имел место царский лиственъ – «мировое древо», то в повести «Пожар» мы видим массовую вырубку. Поэтому голо и

сиротливо, «слепо и стыло» выглядит поселок без растительности. Люди, которые в своих родных деревнях, на прежних местах проживания всегда сажали зелень под окнами, буквально «пускали корни», на новом месте этого не делали. И это верный признак отношения к этому пространству обитания как к чему-то временному, промежуточному, чужому. Такое бесхозное, равнодушное отношение к своему дому, отсутствие всякого озеленения – примета нового времени, когда на фоне варварской ежегодной вырубки сотен гектаров тайги казалось неуместным «компенсировать» эти невосполнимые потери лесного массива посадкой нескольких кустов. Оттого дуют в поселке «сквозные» ветра, да и сам поселок имеет «сквозной вид», то есть вид нежилой, казенный, опустошенный.

В повестях Распутина доминирует образ прошлого (соответственно «тогда» и «там»). Идеальный мир прошлого – это детство, родные места; если автор и сравнивает его с настоящим, то чаще всего возникает негативная оценка («теперь уже не то / не так»). Так, в анализируемой повести противопоставляется понимание труда в прошлом, когда он был созидательным и одухотворяющим, и в настоящем, когда его главной целью становится не польза людям, окружающему миру, а голая прибыль, сугубо личный интерес и корысть. Потому на смену крестьянину-труженику приходят «нероби и причиндалы», с их вечной гонкой за материальной выгодой. Соответственно дом как средоточие хозяйственной жизни и всего крестьянского мира в целом стал ненужным, обременительным для человека, вечно кочующего в поисках заработка, то есть не привязанного к родной почве. Люди, которые в войну объединились и всем миром победили врага, ныне стали разобщенными и закономерно слабыми: «Люди так разошлись всяк по себе, так отвернулись и отбились от общего и слаженного существования, которое крепилось не вчера придуманными привычками и

законами» (Распутин В.Г., 1986 (в), с. 339)³. Как точно подметила Дарья, люди отныне живут не «миром», но «отшатыванием» друг от друга.

Происходящие перемены, в том числе и в отношении природы, автор называет движением «боковым ходом». В этом Распутин видит прямые последствия именно новой работы, заключавшейся только в том, чтобы «валить лес, только валить и валить» (с. 341) – выбор этого глагола уже содержит в себе значение падения в буквальном и переносном смыслах. Такая деятельность не предполагает заботы о том, останется ли после человека что-нибудь, возродится ли использованная земля. Распутин приравнивает необходимость посадки на месте вырубки к обязанности «время от времени думать о смерти, чтоб чище жить» (с. 329). И если невыполнение плана по посадкам вызывало только легкие упреки со стороны начальства, то за невыполненный план по вырубке наказывали очень жестко, то есть такая политика велась сверху, хотя и поддерживалась народом тоже.

Грозная аббревиатура «леспромхоз» становится материализовавшейся угрозой общественному и нравственному устройству поселка, привнося в него «непорядок и неурядства». Леспромхоз «навис» над Егоровкой, будто рок, вовлекающий человеческие души в погоню за деньгами. На место прежнего хозяина земли, который болеет душой за родную землю, приходит «осатаневший турист», разжигающий костры в самом сердце деревни – в заколоченных и оставленных некогда избах.

Почти с первых же страниц повести мы видим противопоставление «вчера и сегодня». Если прошлое характеризуется автором как время ожиданий и определенного резерва, когда «что-то оставалось наперед», то «сегодня кончилось». В таких условиях будущее представляется неизвестным и почти невозможным, как и в «Прощании с Матёрой»: «В завтрашний день

³ Далее цитирование по указ. источнику приводится в виде номера стр.

верилось с трудом, и какое-то недоброе удовольствие чувствовалось в том, что не верилось...» (с. 354).

Прошлое предстает как торжество мирного труда и гармоничного обмена между крестьянином и природой. Теперь же на земле бесчинствует «оголтелый потребитель», который ведет себя как паразит в своем стремлении отобрать у природы всё, что возможно. Вместо прежних добросовестных тружеников, веками с любовью обживавших свои территории, мы видим поколение «квартирантов», похожих на кочевников своим равнодушием к земле и всему долговечному, стабильному и созидательному (продолжение темы, поднятой в «Прощании с Матёрой»).

С прозорливостью, свойственной всем большим мастерам, Распутин предугадал наступление недалекого будущего, когда человек ради заработка будет готов продавать свое тело и душу. Такое отношение к жизни приводит к хаосу, и в таком «неземном беспорядке» уже представляется невозможным жить далее по божественным заповедям. Отход от последних закономерно приводит к тотальной разобщенности в человеческом сообществе: «Люди так разошлись всяк по себе, так отвернулись и отбились от общего и слаженного существования... То, за что держались ещё недавно всем миром, что было общим неписанным законом, твердью земной, превратилось в пережиток, в какую-то ненормальность и чуть ли не в предательство» (с. 373).

В безвозвратное прошлое уходят соборность, взаимовыручка, которые не раз спасали людей в трудные времена, в том числе и в войну. Время, по определению Ивана Петровича, такое, что «сама земля уходит из-под ног», то есть все прежние ценности обесценились, и «ко всякому приходится привыкать, о чем еще недавно нельзя было и помыслить» (с. 374). В таком нестабильном мире только Ангара кажется твёрдым берегом для заблудшей человеческой души, ибо «правда проистекает из самой природы, ни общим мнением, ни указом поправить ее нельзя» (с. 374). Неслучайно писатель сравнивает правду с прозрачной водной стихией: «Правда – это река, ложе

которой выстелено твердым камнем и берега которой в отчетливых песчаной и каменистой линиях, река с чистой и устремленной вперед водой, а не подпертая масса с гуляющим уровнем гниющей жидкости, с хлябкими и подмытыми берегами» (с. 356).

Иван Петрович «никогда не сворачивал с правды и дела» (с. 376). Но этого героя не удовлетворяют соглашательство и компромиссы с собственной совестью, с «полуправдой». Продолжая сравнивать «тогда» и «теперь», Иван Петрович называет нынешнюю пору «раздольным житьем-бытьем», когда порвались державшие людей вековые скрепы, так что люди «разошлись всяк по себе» (с. 357). Раньше была насущная необходимость не только «держаться вместе, но вместе и исхитриться, чтоб выстоять» (с. 357). Теперь же отсутствие внешнего врага и наступившее материальное благополучие сыграли с людьми злую шутку: «все перевернулось с ног на голову, и то, за что держались еще недавно всем миром, что было общим написанным законом, твердью земной, превратилось в пережиток, в какую-то ненормальность и чуть ли не в предательство» (с. 349).

Сложность времени и новых нравов Распутин передает и с помощью сложного синтаксиса. Большинство предложений в его повествовании очень длинные, осложненные вставными и обособленными конструкциями,отяжеленные длинными рядами однородных членов и обилием причастий, часто нанизываемых одно на другое. Такая «вязь» создает немало трудностей для читательского восприятия, но очень точно передает суть поднимаемых автором запутанных проблем, подчас не имеющих однозначных решений:

«От этого прерывистого, прыгающего голоса среди этого без роздыху и разгиба дела было жутковато. Ивану Петровичу казалось, что он звучит и рвется не из человека рядом, давящегося дымом и жаром, а из самих стен. И после, в течение долгого и горячего вечера, перешедшего потом в ночь, когда слышал Иван Петрович голоса, что-то кричащие и сообщающие, чего-то

требующие, все чудилось ему, что это стены, земля, небо и берега звучат человеческими словами – чтобы понятно было людям» (с. 330).

Кроме того, писатель часто использует лексические повторы и повторяющиеся синтаксические конструкции, что придает повествованию особую степенность (кстати, свойственную в большей мере людям деревенским, хозяйственным и домовитым), обстоятельность, аналитичность, а также отражает стремление автора вместе со своим героем дойти до самой сути изображаемого, почти расчленить его на отдельные составляющие, чтобы выявить причинно-следственные связи острых общественных проблем, найти истоки происходящего и спрогнозировать дальнейший ход развития. Также лексические повторы вкупе с тяжеловесным синтаксисом позволяют Распутину наглядно продемонстрировать весь витиеватый путь от первоначальных представлений и заблуждений о сущности тех или иных явлений или конкретных человеческих характеров – до подчас неожиданных выводов о них:

«Ни главный инженер, взятый полгода назад из соседнего леспромхоза с должности инженера по технике безопасности, ни директор леспромхоза, окажись он здесь (но его не было, он уехал на совещание), ни его заместители – никто, кроме Бориса Тимофеича, иссволочившегося на этой работенке, горячего пожилого человека, считающего оставшиеся до пенсии дни. Мало с кем жил он в ладах, как и с ним мало кто ладил, бегал злой, мог без разбору накричать, без разбору же мог похвалить кого попадя, но все это было в нем как дымовая завеса, которая сбивала с толку лишь новичков, не знающих хорошо Бориса Тимофеича. А кто знал, тот на минутные несправедливости и крики его не очень обращал внимание, помня, что Борис Тимофеич Водников – мужик свой, внутри себя твердо разбирающийся, кто есть кто и что есть почем, и дело свое по возможности правящий как следует» (с. 337).

Представители «нового времени» – люди «легкие», которые предпочитают не обзаводиться хозяйством, то есть «перекаати поле», чье

пространство существования и жизненный путь ограничиваются лишь одной дорогой – в магазин. Их существование – это коротание (то есть обесценивание) времени «от работы до работы». Еще одной приметой таких людей стало повальное пьянство, причем организованное и открытое, а также наличие главарей и атаманов, как и в организованной преступности. Архаровцы, по наблюдению главного героя повести, то ли познали в свое время режимную жизнь, то ли просто подражали ей. Поэтому в их среде бытуют и клички, и соответствующие обращения (так, Ивана Петровича они называют «гражданином законником», противопоставляя его себе и своим уголовным понятиям).

Противопоставление «тогда» и «теперь» перерастает у Распутина в противопоставление военного (прошлого) и так называемого мирного (настоящего) времени. Когда директор школы Юрий Андреевич подсчитывает количество погибших за время войны людей в Сосновке и тех, кто сгинул не своей смертью (из-за пьяной стрельбы, поножовщины, утонувших или замерзших по нелепой случайности), обнаруживается совсем небольшая разница. И это повод ужаснуться, так как речь идет о времени, которое только условно можно назвать мирным. Автор показывает, что нельзя приравнять погибших на фронте во имя высоких идей и тех, кто пропал вот так, «ни за понюх табаку, по дурасти и слепому отчаянию» (с. 347).

Распутин уделяет большое место описанию «новых людей» в лице архаровцев. Это в большинстве своем сезонники, шабашники, которые только гонятся за лишним рублем и которым свойственно варварское отношение не только к окружающей среде, но и ко времени, которое они проживают бездумно и бессмысленно: им «все равно, как и где прожить, лишь бы быть ему (дню) прожитому» (с. 359).

Повседневная жизнь характеризуется с помощью распорядка дня, приуроченности конкретных событий к тому или иному времени суток. Время повседневного существования циклично; ему свойственны определенный

ритм и повторяющаяся последовательность событий. То или иное восприятие времени является для Распутина одним из самых важных показателей. Люди начали воспринимать жизнь как наказание, становясь опустошенными и несчастными.

Даже Иван Петрович тяготится предстоящими рабочими неделями, которые кажутся ему бесконечными – «дольше жизни», и порождено это, как становится понятно из дальнейшего повествования, чувством безнадежности и бессилия что-то поменять в общем ходе событий. Тяготится настолько, что не может даже «вообразить, как, в каких потугах можно миновать ее, эту неделю, и уж совсем не поддавалось ни взгляду, ни мысли то существование, которое могло начаться вслед за нею» (с. 325). Такому «затянutoму» времени соответствует и затянутое, кажущееся почти непреодолимым пространство, когда даже дорога от гаража до дома, исхоженная в течение двадцати лет, представляется главному герою в своей «дотошной вытянутости, где каждый метр требовал шага и для каждого шага требовалось усилие» (с. 356).

Используя только ему свойственный образный язык и очень органичные неологизмы, похожие на элементы народных диалектов, автор так характеризует категорию новых людей:

«Такой ни себе помощи не принимает, ни другому ее не подаст, процедуру жизни он исполняет в укороте, не имея ни семьи, ни друзей, ни привязанностей, и с тягостью, точно бы отбывая жизнь как наказание. Про такого раньше говорили: ушибленный мешком из-за угла, теперь можно сказать, что он всебятился, принял одиночество как присягу. И что в этих душах делается, кому принадлежат эти души – не распознать» (с. 348).

Обреченные на никчемное, бессмысленное существование, такие современники кочуют с места на место, гонимые смутной и не осознаваемой ими самими тоской. Они не в силах понять, куда они стремятся и зачем, живя по инерции, неосознанно и бесцельно. Заполняют они душевную пустоту не поступками, а лишь «чуждачествами и выкидонами», сотрясая таким образом

Сосновку. Даже банальное воровство принимает в их исполнении изощренный и дикий, абсурдный вид, когда преступления совершаются не из нужды, а по баловству и просто жестокости: то заберутся в чужой курятник и отрывают петухам головы, то разорят знакомую старушку: «не воры – пакостники» (с.341).

Архаровцы, символизирующие отношения в новом времени, представляют собой по-настоящему преступную группировку, объединенную, конечно же, по принципам не соборности, а круговой поруки. То, что сплачивает архаровцев, – это нечто принципиально противоположное соборности, так как их единство держится «не на лучшем, а словно бы на худшем в человеке» (с. 375). Иван Петрович видит корень проблемы, и он не в самих хулиганах, а в жителях поселка, которые терпят бесчинства меньшинства. При этом он продолжает верить, что даже архаровцы способны на хорошие поступки в экстремальных условиях. Но они представляют большую опасность в ситуации «развезени, когда ни шатко ни валко» (с. 375): как результат, в конечном итоге, – «расхристанность неурядья» (с. 376).

Иван Петрович пытается докричаться до людей, отказываясь от наград и почестей, но отчаянно взывая к человеческой совести. Он из тех, у кого душа болит за общее дело, и он искренне страдает из-за чужой нерадивости и халатности. Иван Петрович, что характерно, обижается не на чужаков-архаровцев («что с них взять?!»), а на своих, с чьего молчаливого согласия вершится несправедливость. Противопоставленность этого героя всем остальным, его внутреннее одиночество заставляют его даже усомниться в собственной правоте, в своем стремлении быть бескомпромиссным и категорично «прямым»: «...Да неужели только он один это видит и понимает, а никто больше не видит и не понимает? И если он один, то зачем? Зачем видеть и понимать? Есть ли это истинное видение и понимание? Не покривился ли он сам тем именно, что слишком упирается, чтобы удержаться в прямизне?» (с. 356).

Пожар становится логическим завершением давно назревавшего кризиса, требовавшего очищения или уничтожения всего несправедливого. Стихия огня высветила, как и полагается пламени, подлинное нутро сельчан, которые ведут жизнь, дошедшую до «неземного беспорядка».

Интересны наблюдения Ивана Петровича над поведением односельчан и его философские выводы о человеческой природе и времени в целом. Так, глядя на Афоню и Семена Кольцова, орудовавших топором и невольно проникшихся каким-то нездоровым возбуждением и азартом, герой очень точно подмечает, что так одичать может только человек, вынужденный разрушать или убивать («не придет же человеку в голову ором орать позвериному, когда он, к примеру, сеет хлеб или косит траву для скота» (с. 342)). Отсутствие созидательного труда и губительная деятельность способны откинуть даже самого цивилизованного человека назад – в первобытную эпоху, одним махом сведя на нет всю долгую эволюцию духа.

В повести «Пожар» присутствуют и образы так называемых «хранителей»: это Хампо, Афоня, Алёна. Хампо – хранитель духовного наследия: он был «сторожем-самоставом», то есть добровольно взвалившем на себя эту миссию). Дядя Миша с охотой шёл на любую работу, связанную с охраной, и «за свою службу денег не брал, считая, что общественный оберег, который он творит, на него возложен рождением» (с. 372).

Воровство вызывало у Хампо почти физическую боль, чувство вины и нестерпимого стыда за тех, кто переступил заповедь «не укради»: «При слухах о пропаже <...> лицо его деревенело, выражая какую-то огромную, забирающую всю жизнь сосредоточенность, и немало требовалось времени, чтобы на нём опять появилась виноватая улыбка...» (с. 372) (уже знакомая нам по предыдущим повестям тема без вины виноватых).

Хампо – обладатель чистой, как у ребенка, души, и одновременно мощного, как у былинного богатыря, тела: одной своей (правой!) рукой он справляется лучше, чем иные – двумя, так как правда – за ним. Самая страшная

кража, свидетелем которой он становится в повествовании, – это расхищение родной деревни чужаками с молчаливого согласия коренных жителей: Хампо пытается сказать о ней и не может, как и не может предотвратить ее. В непонятном слове *хампо*, которое то и дело срывается с уст дяди Миши, – вся его невысказанная боль от потери родной земли и собственного бессилия перед неотвратимостью трагедии. Когда он показывает на гибнущую Егоровку, люди словно немеют, не в силах подобрать нужных слов, меняясь ролями с косноязычным горемыкой: у них просто нет внятного объяснения, оправдания, почему они предали родную деревню.

Хампо всегда оказывается рядом с теми, кому нужна помощь: так, он порывается помочь Вале-кладовнице, оплакивающей разворованное складское добро. Но если эта героиня переживает по поводу своей материальной ответственности за продукты, то Хампо по-настоящему страдает и гибнет в конце концов, принимая на себя «коллективную ответственность» и практически становясь искупительной жертвой за грехи односельчан.

Среди героев, глубоко переживающих по поводу воцарившегося повсюду «нелада», отметим Афоню Бронникова (имя «Афоня» созвучно названию «Афон»: эта гора, как известно, – средоточие православного монашества): «Отчаянная душа этот Афоня, свой, из старой дозатопной деревни парень, теперь уже не парень давно – мужик» (с. 332). Афоня не ищет способов вернуть людей на праведный путь; его жизненный вектор – следование совести в любой ситуации и демонстрация другим собственного примера вместо назиданий и упреков: «Я так считаю: я работаю честно, живу честно, не ворую, не ловчу – и хватит... Наше дело – жить правильно, пример жизнью подавать, а не загонять палкой в свою отару. От палки толку не будет», – говорит он. (с. 251).

Афоня – образец истинного хозяина родной земли, человек твердых принципов, потому его присутствие на пожаре вызывает у Ивана Петровича

чувство радости и облегчения. Афоня собирается поставить знак на том месте, где раньше была Егоровка. Это желание героя можно объяснить его стремлением сберечь таким материальным способом в своих земляках символ их принадлежности родной земле. Уже в финале повести мы видим пепелище на месте деревни, и Иван Петрович спрашивает опять-таки Афоню:

«– Что делать будем, Афанасий? Ты знаешь, что теперь делать будем, нет?

– Жить будем, – морщась то ли от потревоженных ран, то ли от потревоженной души, сказал Афоня. – Тяжёлое это дело, Иван Петрович, жить на свете, а всё равно надо жить» (с. 381).

Ответ «будем жить» – указание на действие в будущем, без указания на его предел, то есть отражение полной готовности героя нести свой крест, сколько потребуется.

Жена Ивана Петровича Алёна воплощает в себе универсальное божественное охранительное начало. Ее голосом говорит «единая женщина, мать всех мирских женщин» (с. 366). Эту супружескую пару писатель изображает как одно целое: «Проживши тридцать да ещё с гаком годочков, ясно, что они немало перелились друг в друга и тем уже стали роднее, что в каждом из них прибавилось плоти другого, которая не может не проникать к своему изначальному крову» (с. 366).

Когда Иван Петрович возвращается домой, уставший и опустошенный, он слышит голос жены, ласково беседующей с месячной тёлочкой, и от этой почти идиллической картинке к нему приходит умиротворение. Так автор изображает контраст между враждебным пространством внешнего мира и спасительным уютom мира семейного – пространства внутреннего мира.

Для этого героя жена – его второе «я»: где бы он ни был, он «постоянно чувствовал в себе Алёну» (с. 378). То место, которое она заняла в жизни Ивана Петровича, он определяет как «женская сыта» (с. 367): «Алены было ровно столько, сколько нужно, – не больше и не меньше» (с. 369). И где бы ни был

герой, он постоянно чувствовал в себе присутствие своей жены и ее неустанную службу, что ей самой грозило, скорее всего, скорым «сгоранием». Мы видим пример редкого духовного единения с супругой, что воплощается, в том числе, в почти непрерывном духовном диалоге с ней: в долгих рейсах, сидя за рулем своей машины, он мысленно часто беседовал, советовался с ней, заранее зная, что она может ответить ему. После таких «разговоров» Иван Петрович наконец приходил к какому-то решению в трудном для себя вопросе. Недаром на протяжении всей повести он задаёт себе риторический вопрос жены, совпадавший с его собственными мыслями: «Мы почему, Иван, такие-то?!».

Его слова смешиваются с её словами, и уже не разобрать, где кончается его духовное пространство, а где начинается ее: «Вот они сидят вдвоём за чаем, он молчит, она говорит за него и за себя, и он не знает, где чьи слова, а знает только, что наговорились они с пользой и властью» (с. 367). Алена олицетворяет собой тепло домашнего очага и шире – мирную жизнь, «опрятный и смягчительный мир» (с. 367). Самое же главное, что один только вид жены вызывал у Ивана Петровича умиротворение, так что ее стараниями в кругу семьи, в родном доме он находил успокоение.

Воплощая собой упомянутое охранительное начало, эта героиня страдает и возмущается, видя, как люди крадут общественное добро, пользуясь хаосом во время пожара. «Что же это делается?», – горестно вопрошает Алена мужа: у них одни мысли на двоих, потому она прекрасно понимает, что испытывает ее муж при виде происходящего. Такова спасительная и охранительная роль женщины, несущей на своих плечах «тяжелый» – груз оберега мира семьи, мира в целом. Даже на предложение мужа уехать из посёлка к сыну в поисках спокойной жизни она отвечает так, что Иван Петрович понимает не проговоренное ею вслух желание остаться на родной земле до самого конца. Алёна не раз вольно или невольно препятствует их отъезду: так, еще в молодости первые встречи с ней и женитьба становятся

преградой на его пути из деревни. И в нынешней ситуации именно Алёна вновь является преградой к «выездной дороге», так что семья, согреваемая животворящим женским теплом, – это единственное, что остается у человека взамен отобранной родной почвы.

Иван Петрович – это герой, глазами которого показывается жизнь посёлка; его речь часто сливается с речью автора. Основное состояние, которое владеет им, – это дезориентированность, потерянности, «пустодолье» как последствия разрушения некогда стабильного, привычного уклада жизни. Примечательно, что один из героев говорит Ивану Петровичу: «У тебя пошто глаза-то этак повёрнуты?» (с. 350), что подразумевает обращенность внимания героя вглубь – в духовную суть проблемы. Размышляя над происходящими с людьми трансформациями, повлекшими отказ от того, «за что держались ещё недавно всем миром, что было единым неписанным законом, твердью земной», Иван Петрович делает грустные выводы о будущем человечества. Отсюда библейский мотив о конце времен: «Лучше б мы другой план завели – не на одни только кубометры, а и на души! Чтоб учитывалось, сколько душ потеряно, к чёрту-дьяволу перешло, и сколько осталось!» (с. 347).

Героя с самого начала посещают состояния предсмертной усталости, опустошенности, отсутствия всяких желаний: «Ничего не хотелось. Как в могиле» (с. 332). Поэтому в начале повествования мы видим Ивана Петровича вялым и бездействующим, непонятно почему соединяющим слова *март* и *смерть* и ищущим в себе последние силы для того, чтобы «перемочь» последнюю неделю первого весеннего месяца. Парадоксально, но крики о пожаре словно пробуждают героя от этого оцепенения: создается ощущение, что внутренний дискомфорт, владевший его душой, наконец прорывается наружу, материализуясь в виде стихии огня: «До того было муторно и угарно на душе у Ивана Петровича, что почудилось, будто крики идут из него» (с. 333).

Растерянное состояние героя характеризуют следующие фразы: «Иван Петрович, потеряв всякую память, кинулся тем же путём обратно»; «совсем

отказала ему голова, совсем ничего не шло на ум»; «смешалось всё в голове» (с. 333). Он во многом схож с сыном Дарьи Павлом, который мечется между старыми, привитыми ему с детства установками, и сомнительными веяниями нового времени. Колебания героя, его малодушие в некотором роде выдает тот факт, что переезд в новый посёлок, как ему представляется, – это не его личная ответственность и решение.

Родной поселок Ивана Петровича описывается как крайне неудобный и неопрятный: это пространство не городского и даже не деревенского, а бивуачного типа, то есть нечто случайное, похожее на походный военный лагерь, перевалочный пункт («временное пристанище, откуда не сегодня завтра сниматься» (с. 334)). Необжитый вид этого поселения заставляет его обитателей жить будто «понарошку», в постоянном ожидании команды «двигаться дальше, и потому – не пуская глубоко корни, не охорашиваясь и не обустриваясь с прицелом на детей и внуков, а лишь бы лето перелетовать, а потом и зиму перезимовать» (с. 336). Такая установка на непостоянство, конечно, лишала людей всякого желания любовно обживать предоставленное им «во временное пользование» пространство, одухотворять его и наполнять плодами созидательной деятельности. Потому возобладал принцип потребительского отношения к среде и полной безответственности перед землей, которая так и не стала родной.

Признаком тотальной неустроенности в поселке становятся разбитые тяжелой техникой улицы, непроходимая грязь, часто превращающаяся в «неодолимые горы», и царящий везде «неземной беспорядок». Этот пространственный хаос, что закономерно, отражал внутренний раздрай, возникавший из-за столкновения разных, порой полярных взглядов на мир: «Одно дело – беспорядок вокруг, и совсем другое – беспорядок внутри тебя. Страшное разорение чувствовал в себе Иван Петрович...» (с. 354). При этом Иван Петрович прекрасно понимает, что такое личная ответственность и за внешнее пространство, и за внутреннее: «Во всем, что касается только тебя,

ты, разумеется, сам себе господин. В находящемся в тебе хозяйстве взискать больше не с кого» (с. 355). Отсутствие упорядоченности и согласия вовне и внутри заводит главного героя в тупик: он вынужден признаться, что заблудился в самом себе.

Центральное место в повести принадлежит, конечно же, теме родины. Иван Петрович много рассуждает на этот счет, в частности вспоминая родную Егоровку. Здесь «каждый камень еще до твоего рождения предчувствовал и ждал тебя и тут каждая травка по новой весне несет тебе что-то в остережение или поддержку от былых времен, тут везде и во всем за тобой тихий родовой догляд» (с. 341). Ивана Петровича как истинного сибиряка характеризует активное отношение к своему пространству, внутренняя укорененность в нем, хотя в свое время героя толкал вон из деревни страх отсутствия перемен в будущем, которое виделось ему как бесконечное повторение пройденного («как представишь: все то же, все то же, все то же...» (с. 343)).

Одна из главных причин, по которой Ивану Петровичу не хотелось уезжать из Сосновки, заключается в его нежелании оставлять ее на поругание архаровцам: в противостоянии этим варварам он чувствует личную ответственность, считая «своих» воров пострашнее внешних врагов. Иван Петрович не мог оставаться равнодушным наблюдателем и то и дело «встревал, и лез на рожон, и сердце надрывал снова и снова» (с. 350). Деревня традиционно противопоставлена в повести городу. Город – это, как известно, территория окультуренного и структурированного пространства, а также внедрения в природный мир специфических средств (архитектуры, планировки и др.). У города свои особые свойства и культурная семиосфера, собственные символично-мифологические представления. Иван Петрович, путешествуя вместе со своей женой по детям, попадает в Иркутск, в многоэтажный дом своей дочери. Вкусив здесь «вызверяющих граждан городских удобств» (с. 361), он стремится как можно скорее уехать в родную деревню.

Полная противоположность городу и неблагоустроенной родине Ивана Петровича – новый поселок, где живет сын Борис. Здесь и деревьев много, и «лица, не испорченные через одно пьянством» (с. 362). Это почти идеальное пространство, и дело тут не в налаженном быте и богатой природе, а в том, что «жизнь здесь чувствовалась не надрывная, порядка здесь просматривалось больше, и держался этот порядок не на окрике и штрафе, а на издавна заведенном междоусобном общинном законе» (с. 362).

Главный конфликт, который возникает в результате такого ухода от ответственности, – конфликт между верностью родине, где всё, казалось бы, устойчиво и неизменно, вплоть до застоя, и «светлым будущим», которое маячит впереди. Из-за этого герой чувствует внутренний раскол: «Одно дело – беспорядок вокруг, и совсем другое – беспорядок внутри себя» (с. 354): эта мысль в разных ее вариациях появляется в разных главах. Сначала она принадлежит автору, а потом – герою, который изучает истоки и последствия такого внутреннего беспорядка.

Перед героем встает тот же вопрос, что и перед героями «Прощания с Матёрой»: уехать или остаться? Уехать в благоустроенный посёлок или же остаться и забыть о покое – вести постоянную борьбу. В глубине души Иван Петрович понимает, что отъезд не подарит ему желанных счастья и покоя, так как он будет мучиться мыслью об отданной на растерзание «осатаневшим туристам» родной земле. Иван Петрович свое смутное желание уехать куда-нибудь, много лет беспокоившее его, называет желанием «от лукавого», так как «езде хорошо, где нас нет». Именно этому герою принадлежит самое, пожалуй, главное утверждение, что самое важное в жизни – «каждому на своем заданном месте держаться правильного направления, а не кривить без пути и не завязывать его в узлы неопределенно-искательными перебежками» (с. 355).

Присутствует в повести в связи с темой переезда и хронотоп дороги, олицетворяющий собой разные этапы духовного стояния героя: («Кто бы подсказал вовремя, где они, пути наши?!») (с. 358). Термин «жизненный путь»

включает в свое содержание пространственно-временные рамки человеческой жизни. В начале изложения – это дорога по посёлку; далее – трудная дорога на пожар; дорога к Афоне за ответами на волнующие вопросы. Наконец, это путь из деревни, но уже ради продолжения моральной борьбы: «Согласие это было или усталость, недолгая завороченность или начавшееся затвердение – как знать – но легко, освобождено и ровно шагалось ему, будто случайно отыскал он и шаг свой, и вздох, будто вынесло его наконец на верную дорогу...» (с. 382). Как видим, жизнь вывела-таки героя в нужном направлении.

Пожар имеет масштабное символическое значение, что не раз подчёркивается автором. Так, например, приводится выражение, схожее с проклятием («Гори оно все синим пламенем»), передавая отчаяние главного героя при виде бесплотности своих усилий и фальши некоторых односельчан. Мотив обмана, притворства, игры особенно четко предстает в следующей сцене, где люди выглядят как актеры, и только огонь в своей природной стихийности и безудержности предстает истинным, «настоящим». Также следует отметить, что игра зачастую показывает реальность того, что скрыто. В контексте произведений Распутина можно констатировать, что, следуя народной традиции, он связывал игру, шутовское и дьявольское. Как известно, предания различных народов содержали утверждение о том, что шуты произошли непосредственно от дьявола: «Во всем том, как вели себя люди – как они выстраивали цепи, чтобы передавать из рук в руки пакеты и связки, как бегали по двору, отворачивая друг от друга и сталкиваясь, как дразнили огонь, рискуя собой до последнего, как заводились то в лад, то не в лад кричать, – во всем этом было что-то ненастоящее, дурашливое, делающееся в азарте и беспорядочной страсти. Настоящим был только огонь, сосредоточенно и беззатейно перемалывающий все, что подворачивалось на его пути» (с. 360).

Пожар четко разделяет всех обитателей Сосновки на две разнонаправленные силы: одни люди тащат (воруют) со складов общественное добро, другие же, рискуя своими жизнями, пытаются его спасти. Это те силы, которые всегда присутствовали в Сосновке, но до сих пор не имели удобного случая так зримо проявиться; пожар ярко высветил – в прямом и переносном смысле – их наличие и противостояние. Неслучайно некоторые люди в свете пламени ведут себя так, словно выполняют какой-то диковинный магический ритуал.

Символичен образ старухи, привидевшейся Ивану Петровичу: ему померещилось, что это знахарка, которая собирает лечебные цветы и травы, но в реальности она оказывается прозаичной воровкой, крадущей бутылки с водкой. Такова неприглядная правда жизни, где все вывернуто наизнанку, всё идёт наперекосяк; неслучайно мир порока и греха в традиционном представлении – это мир вывернутый, «хохочущий», так как бесы в аду хохочут над муками грешников. Наступает «конец времен», в свете которого обнажается человеческое нутро и люди получают соответствующее наказание. Огонь, словно адово пламя божьего наказания, настигает человека и карает его: «Ни одной живой души в покинутом посёлке <...> Та же судьба рано или поздно ждала и их» (с. 358).

Настойчиво повторяется мотив «края жизни», пространственно-временного предела как исчерпанности моральных ресурсов: «И прежде чувствовал Иван Петрович, что силы его на исходе, но никогда ещё так: край, да и только <...> Просто край открылся, край – дальше некуда» (с. 355). И этот очищающий пожар происходит не просто так, а для того, «чтоб одним отдохнуть, другим опамятоваться, третьим протрезветь... А там – новый свет и выздоровление» (с. 360).

Распутин, предвосхищая распространение ставшего столь популярным в наше время окна Овертона, психологически очень тонко показывает, как медленно, исподволь происходит подмена ценностей, и то, что «было не

положено, не принято, стало положено и принято, было нельзя – стало можно, считалось за позор, за смертный грех – почитается за ловкость и доблесть» (с. 357), – то есть из разряда «приемлемо, но на грани» переходит в разряд «допустимо и разумно». Появляется символический образ разделяющей границы, которую праздные люди «растёрли, затоптали», в результате чего добро и зло перемешиваются.

Рефреном звучит глагол «ждали», заключающий в себе надежду; в конце повествования мы видим, что люди «оставили всякие труды, тихо было в гараже и на улицах, и ни звука не доносилось с нижнего склада. Ждали» (с. 349). Посреди пространства, представляющего собой практически пепелище, неожиданно оживает надежда.

Всё действие повести разворачивается в замкнутом пространстве посёлка, и только в конце повествование выходит за пределы этого рукотворного топонима – к природе. И если сгорело все то, что было создано человеком, причем наперекор божьим заповедям, то мир естественный, нерукотворный, вечный так и остался стоять в своем первоначальном величии. Недаром сюда не доносился дым из посёлка: наказание коснулось только человека, как оно и должно было быть. Природа живет по заветам Творца, в отличие от человека, поправшего их, хотя и она в какой-то мере пострадала от людей (земля будто тоже мучилась от ночного несчастья). Но в ней, в ее покойной тиши чувствуются мощный потенциал для возрождения и предвестник грядущего, «как в отстое, в котором набирается новое движение» (с. 349). В финале повести мы видим образ земли, которая готова к возрождению, воскрешению из пепла, подобно Фениксу, и в этой несокрушимости природной стихии можно увидеть несомненные параллели с финалом повести «Прощание с Матёрой».

Символично, что если в начале повести все представляется человеческому глазу туманным, затянутым дымом: «наперёд до самого последнего времени ничего не было видно» (с.330) (образ тумана, знакомый

нам по предыдущим повестям), то в конце мы видим дальнюю перспективу, ясную и чистую. Таким образом автор выражает надежду на возможность нравственного просветления, хотя эта вера и выглядит не столь твердой и обоснованной.

Конец повести представляется весьма оптимистичным, отражая неизбежное единение человека и природы как надежду на выход из нравственного тупика: «Пахло смолью, но не человек в нём чуял этот запах, а что-то иное, что-то слившееся воедино со смоляным духом; стучал дятел по сухой лесине, но не дятел это стучал, а благодарно и торопливо отзывалось чему-то сердце» (с.383).

Выводы к главе 3

Таким образом, в повести «Деньги для Марии» представлена некая сила, не зависящая от воли героев, которая вскрывает противоречия внутри сельского мира, которые не проявлялись до сей поры. Центральной является фигура Кузьмы, который оказывается вынужден двинуться в томительное путешествие по хронотопу дороги в поисках денег для своей жены.

В повести особое значение придается образам ветра, снега, непогоды, которые в течение всего повествования «расшатывают» художественное пространство повести, сбивая и без того потерянные героем ориентиры и поселяя еще большую смуту в его душу.

Снег служит отличным фоном для знаковых сцен в этой повести. Его белизна имеет амбивалентное значение: герои Распутина оказываются неготовыми к «сюрпризам» судьбы, выпавшим на их долю именно в зимнюю пору. Финальный зимний пейзаж с его контрастом черного и белого, кажется, исключает всякую двусмысленность, но одновременно намекает и на недоговоренность, что некоторые исследователи посчитали творческой неудачей писателя, с чем мы не согласны.

Что касается повести «Пожар», то в ней больший акцент делается не на хранителях, как в предыдущих повестях, а на архаровцах – знаковом явлении современности. Для них характерно отношение к своей среде обитания как к чему-то временному, чужому. Дом как средоточие хозяйственной жизни и всего крестьянского мира в целом становится в этом свете ненужным, обременительным для вечно кочующего «туриста», занятого лишь вопросами заработка и вовсе не привязанного к родине. Новым хозяином становится «оголтелый потребитель», паразит на теле природы. Вместо прежних добросовестных тружеников в повести Распутина предстает новое поколение «квартирантов», похожих на кочевников своим равнодушием ко всему долговечному и созидательному. Архаровцы представляют собой по-настоящему преступную группировку, объединенную по принципам отнюдь

не соборности, но круговой поруки: их единство держится на самом худшем, что есть в человеке.

Противопоставлены таким «героям» Иван Петрович, его жена Алена, Хампо и др. Но их слишком мало: в итоге, Хампо гибнет в неравной схватке с коллективным Злом, а Иван Петрович вынашивает желание уехать куда-нибудь подальше, хотя прекрасно понимает, что «везде хорошо, где нас нет» и главное в этой жизни – каждому держаться своего места и своего пути.

Заключение

Художественный мир В. Распутина, как стало очевидно в ходе анализа, – это цельная философско-эстетическая система, отражающая мировоззрение писателя, включая взаимообусловленные отношения «хронотоп – человек». Богатство и разнообразие пространственно-временной организации распутинских повестей предопределено тенденциями эпохи, а также особенностями взглядов самого Распутина.

Ключевым является топос Сибири, главным свойством которого следует считать способность актуализировать общенациональные, философско-онтологические проблемы. Глобальная задача, которая при этом была поставлена автором, – это исследование России, русского национального характера сквозь призму сибирского пространства и сибиряков.

Пространство в художественном мире В. Распутина становится своеобразным идеологическим двойником его героев. Хронотопическая структура его повестей воссоздает уникальный тип сибирской деревни, формирующей семиотическое пространство патриархального крестьянского мира. В этом пространстве осуществляется особая мифопоэтика, так что можно говорить об онтологическом статусе сибирского пространства в повестях Распутина.

Остров Матёра в повести «Прощание с Матёрой», избы и все рукотворные и нерукотворные атрибуты ее почти идеального пространства имеют соответствующие характеристики хронотопа «Дом», формирующие непосредственное жизненное пространство человека – территорию его личной ответственности. Изба – это материализация идеи соборности (в избе Дарьи собираются в последние дни старики-материнцы), а также идеи спасения (изба как Ноев ковчег, как сказочный теремок). Если сельский дом, изба – исток жизни, место обитания/бытования родителей и детей (семьи), то ее антипод в повести – это безликая квартира в поселке городского типа, а также апофеоз

казенщины и нездорового коллективизма (в противоположность соборности) – барак.

Можно считать эту повесть «островной», оценивая ее как часть метатекста, то есть учитывая значение других аналогичных текстов. Островным пространством обусловлены в «Прощании с Матёрой» изображение переживаний его обитателей «крупным планом», возможность смотреть на нравы «большой земли» «со стороны». Что не исключает при этом такой перспективы, как обязательное присоединение/поглощение материком маленького острова в будущем.

События повестей Распутина разворачиваются в деревне, которая, как известно, является общепризнанным символом родины, будучи важным элементом этнокультуры, средоточием духовности, патриархальности. Это хронотоп, олицетворяющий связь с землей, мирный труд и традиционные ценности, передаваемые как эстафета от предков к потомкам. Деревенская жизнь наиболее полно отражает основные черты семейно-трудовой идиллии, но у Распутина мы видим не столько идиллию, сколько её разрушение: и автор, и его герои осознают обречённость этого топоса из-за вторжения в него «внешнего» мира, где царят разобщенность, эгоцентризм, утилитарное отношение человека к природе. Олицетворением «чужого» пространства у Распутина является, как правило, городской топос.

Матёра – место с богатой историей, но полностью лишённое будущего, живущее под знаком приближающегося «конца времен». Хронотопические символы конца здесь – образы остановки, тьмы, пустоты, ветра, ямы/провала).

В повести Распутина представлено мифологическое время, отличавшее общинно-родовую эпоху, когда родовые отношения переносились на весь окружающий мир, всё неодушевленное воспринималось как одушевленное, а всё неродственное – как родственное, то есть как одна большая Семья, Община. Такое восприятие мира – отражение поэтизации писателем русского народа, близкого природе, ее животворящему началу, для сохранения

нравственности которого принципиально важно преодоление потребительского отношения к миру.

В системе взаимоотношений человека и природы проявилось дуальное мировосприятие Распутина, соединившее в себе пантеистическое, языческое начало и христианство. Через противопоставление вечной, неизменной жизни природы и жизни человеческой писатель выражает антитезу вечного и временного. В повестях Распутина время циклично. Жизнь показана им как вечный круговорот, а смерть – как великий переход, путь в Вечность.

Главная миссия любимых распутинских персонажей – это служение, осознание личной ответственности за все, происходящее в рамках родного пространства и отведенного времени. Уникальная (сущностная) особенность таких героев состоит в их умении сродниться с любым местом, преобразив его своим созидательным трудом.

Олицетворением таких черт в произведениях этого писателя становятся, как правило, старики (чаще женщины), а в повести «Прощание с Матёрой» это также образы Хозяина острова и царственного лиственя. Лиственя в исследуемом произведении – это также символ структурированности окружающего пространства, «стержня», на который оно всё «нанизано», самой вечности наконец.

Если островной хронотоп Матёры – это прообраз всего мира, то Ангара – символ времени, его текучести и безвозвратности: в конечном итоге именно вода/время должна уничтожить Матёру. Другая разрушительная и одновременно очистительная стихия в этой повести, как и в повести «Пожар», – это огонь, не обладающий пространственной определенностью и амбивалентный по своей сути: он разрушает до основания и одновременно придает форму, скрепляет воедино, то есть помогает жизни и легко может отнять ее. В Библии наряду с водой огонь предстает как орудие божественного правосудия и возмездия: с помощью этих стихий зло должно быть уничтожено, а добро – восторжествовать, но у Распутина мы видим

противоположное: в земном мире добро проигрывает торжествующему злу. Будучи традиционным символом Бога и духа, торжества жизни и света над смертью и тьмой, очищения, огонь в контексте творчества Распутина больше ассоциируется с адским пламенем и разрушением: в огне гибнет старый мир Матёры без какой-либо надежды на воскрешение в будущем.

Для Распутина ключевое значение имеют персонажи преклонного возраста – герои с богатым прошлым и практически отсутствием будущего. Так, Дарья – носительница нравственных ценностей, порожденных на почве житейского опыта, постоянного труда и в контакте с природой, то есть это человек, обусловленный не социальными преходящими идеями, а философскими, бытийственными, вечными. За ее образом, как и за образом Богодула, старух Насти и Кати и др., стоит целый народ, и голос автора то и дело сливается с голосом этого народа. Так в повестях Распутина чисто лингвистически материализуется идея соборности, единства всех и вся, проповедуемая этим писателем.

Благодаря образу Павла поднимается тема чужого и родного пространства. Этот герой мечется между родной Матёрой и новым поселком; его охлаждение к родине показано в повести как необратимое угасание души. Поколение, возвращенное такими героями, как Павел, – это новые «хозяева», которые приходят на место прежних, истинных: это хозяева-самозванцы, узурпировавшие власть над народными богатствами и судьбами; они властвуют над чем угодно, но только не над собой, живя по указаниям свыше, а не по зову души.

Повесть «Последний срок» продолжает одноименную тему приближающегося конца, подведения итогов. Героиня повести Анна, находящаяся на пороге смерти, исчерпала на момент изображения все положенные ей «запасы будущего», находясь в преддверии потери абсолютно всего, даже самой себя. Умиравшая оказалась предельно ограниченной во времени и пространстве, но парадоксально расширилась в своих духовных

горизонтах и озарениях, так что ее железная кровать становится центральным местом и средоточием всего происходящего в повести, тем композиционным центром, к которому сходятся все персонажи и все сюжетные линии. На внешнем плане распутинская Анна находится из-за своих нерадивых детей в ситуации понижения в родовой иерархии, что демонстрирует ее месторасположение в избе: она «сослана» с печи, на которой ей полагается лежать, как старшей.

Для Анны физическая смерть становится пробуждением от житейского «сна», возвращением к самой себе. Перед ней открываются вечные истины, так что смерть в своей неотвратимости и реалистичности воспринимается как пробуждение от «сна жизни». Смерть как нечто, происходящее непосредственно с ней, заставляет ее задуматься, что же представляет ее подлинное «я». Кажется, что не будь болезни и смерти, такого острого переживания конечности жизни, у героини бы так и не появилась возможность подняться над своим часто механическим существованием.

Интересно, что в этой повести, как и в «Прощании с Матёрой», героини отождествляются со своими избами, так что через всю повесть «Последний срок» лейтмотивом проходит связь старухи, избы и солнца. Тело старухи и интерьер дома будто сливаются, ведь крестьянский дом – это не только жилище, но и специфический способ выражения внутреннего мира его хозяина/обитателя.

Художественное время может быть непрерывным и «прерывным», завершенным и незавершенным, что показано в повести Распутина. Время может замедляться или же убыстряться: для умирающей Анны каждый миг, каждый час ее последних дней представляется вечностью, в то время как целая жизнь, оставшаяся за плечами, кажется мгновением. Солнце становится последним собеседником старухи, немым свидетелем ее страданий, облегчая ее переход в пространство запредельного, неземного.

В повести «Деньги для Марии» есть черты жанра путешествия сказочного героя «в неведомое». Пространственная композиция этого произведения включает в себя смену разных статических локусов, где исходной и конечной точкой путешествия является родной дом героя. Центральной идеей становится формула «выхода нет» – пространственное выражение временного тупика, кризиса. Особую роль играет образ ветра, который «расшатывает» художественное пространство повести, путает ориентиры героя и усиливает его душевную смуту. Непогода, преследующая все передвижения Кузьмы, придает изображаемому пространству свойства шаткости, мистицизма и фатальности.

Повествование о прошлом ведется в формах несовершенного вида прошедшего времени, благодаря чему создается эффект настоящего в прошлом, и прошлое с настоящим сливаются для героя – участника/свидетеля событий (Сигов В.К., 1984, с. 47). О настоящем же повествуется с использованием большей частью глагольных форм несовершенного вида настоящего времени. Также присутствует почти во всех повестях писателя четкое противопоставление «тогда» и «теперь».

В повести «Деньги для Марии», как и в «Последнем сроке», используется такой литературный прием, как сон, позволяющий изобразить психические процессы на стыке сознания и подсознания. Сон служит и психологической характеристике героев, и выражению взглядов самого автора. Распутин размывает в повести границы между сном и реальностью, оставляя Кузьму и читателя в состоянии сомнения и потерянности; ощущение иллюзорности и «междумирья» возникает и благодаря окну, фигурирующему на протяжении всего повествования, – окну, которое является общеизвестным символом пограничного пространства.

Еще один символический образ в повести – это снег в конце произведения. Его белизна имеет амбивалентное значение, символизируя чистоту и новые начинания, и одновременно – печаль, отчаяние. Снег как

олицетворение зимы – конца года – ассоциируется с мертвенным холодом, спячкой и даже смертью, а тишина и спокойствие во время снегопада также несут оттенок конца, небытия. В повести этот образ, покрывающий, казалось бы, все подлунное пространство, сигнализирует об «универсальности» несчастья. Кроме того, снег содержит некое духовное послание писателя и указывает на скрытые смыслы, недоговоренность.

В повести «Пожар» мы видим продолжение почти всех тем и образов, что и в предыдущих повестях. Это касается и основных хронотопов. Опять-таки присутствует противопоставление города и деревни: отношение к городскому пространству предстает как отношение к чему-то временному, промежуточному, чужому. В связи с образом города актуализируется миф о греховном Вавилоне, где торжествует порок и который обречен на скорое уничтожение. Такая концепция реализует противопоставление «свой – чужой» («праведное – грешное»). Бесхозность – примета нового времени и нового поколения. Так же, как и в других повестях, доминирует образ прошлого (соответственно «тогда» и «там»). Идеальный мир прошлого – это детство, родные места, и если автор сравнивает его с настоящим, то чаще всего не в пользу последнего.

Топос дома как средоточия хозяйственной жизни и всего крестьянского мира в целом становится ненужным, обременительным для современного человека, вечно кочующего в поисках заработка, оторванного от родной почвы. Люди, которые в войну объединились и всем миром победили врага, в настоящем стали разобщенными и слабыми; почти с первых же страниц повести утверждается противопоставление «вчера и сегодня». Прошлый образ жизни писатель показывает как гармоничный энергообмен между крестьянином и природой, в отличие от современности, в которой бесчинствует «оголтелый потребитель».

Новое место обитания предстает в повести как пространство бивуачного типа, то есть похожее на походный военный лагерь, перевалочный пункт, что

диктует соответствующую установку на непостоянство и потребительское отношение к земле. Деревня традиционно противопоставлена в повести городу; перед героем повести Иваном Петровичем встает тот же вопрос, что и перед героями «Прощания с Матёрой»: уехать или остаться? Присутствует в повести в связи с темой переезда и хронотоп дороги, олицетворяющей собой разные этапы духовного стояния героя.

То или иное восприятие времени является для Распутина одним из самых важных критериев: ранее каждый день, наполненный созидательным трудом и смыслом, воспринимался как бесценный дар, теперь же время, проводимое впустую, обесценилось, стало обременительным. Архаровцы в повести «Пожар», демонстрирующие новый тип взаимоотношений, представляют собой по-настоящему преступную группировку, объединенную по принципу круговой поруки: это нечто, принципиально противоположное высокой идее соборности. Появляется в повести и символический образ разделяющей границы, которую люди затоптали, в результате чего добро и зло перемешиваются.

Сцена пожара, являющаяся композиционным и смысловым центром повести, снимает все покровы и с жителей поселка, и с давно назревших проблем: все происходящее обретает сакральный смысл глобальной схватки светлых и темных сил. Наступает «конец времен», в свете которого пламя божьего наказания настигает человека; в повести Распутина мы видим, в итоге, что сгорело все созданное человеком, но мир естественный и нерукотворный остался в своем первозданном виде, неся в себе идею вечного возрождения.

Таким образом, рассмотренные повести Распутина демонстрируют: общность образов и мотивов, поэтических средств и проблем; повторяемость ключевых хронотопов (деревни, огня, воды, реки, дороги, дома, остановки, пустоты, тумана и т. д.). Высокое мастерство Распутина состоит в том, что он значительно модифицировал «деревенскую прозу», обогатил ее новыми

смыслами и художественными приемами, актуализировав, в итоге, направление, которое начало было угасать в конце прошлого века.

Перспективы дальнейших исследований просматривается в области систематизации базовых архетипических, мифопоэтических и символических образов произведений В. Распутина. В работе затрагивается эта проблема, но она раскрывается в контексте исследования особенностей системы хронотопов. В результате исследования выявлено, что хронотопы имеют глубокое мифопоэтическое, символическое и сакральное наполнение, которое раскрывается посредством множества художественных средств, среди которых важнейшее значение имеет образная система, требующая отдельного исследования в рамках предложенной нами классификации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдулсамад Абдулкарим. Творчество В.Г. Распутина: проблематика, образы, поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Абдулкарим Абдулсамад. – М., 1980. – 186 с.
2. Аверинцев, С.С. Вода / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 240.
3. Адамович, А.М. Война и деревня в современной литературе / А.М. Адамович. – Минск: Наука и техника, 1982. – 199 с.
4. Азадовский, М.К. Статьи о литературе и фольклоре / М.К. Азадовский. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960. – 547 с.
5. Акимов, В. Что же такое «деревенская проза»? / В. Акимов // Нева. – 1982. – № 1. – С. 152-159.
6. Алейников, О.Ю. Публицистическое начало в прозе Валентина Распутина: авторская позиция – характеры – стиль: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Алейников Олег Юрьевич. – Москва, 1991. – 16 с.
7. Алимбочка, И.В. Хронотоп как структурный компонент художественного образа / И.В. Алимбочка // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. ст. IV Междунар. науч. конф. молодых ученых, посвящ. 80-летнему юбилею кафедры иностранных языков, 7 февраля 2014 г. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014. – С. 457-462.
8. Ануфриев, А.Е. Особенности психологического анализа в повести В. Распутина «Живи и помни» / А.Е. Ануфриев. – Иркутск, 1982. – 12 с. Рукопись деп. в ИЮЮН АН СССР № 12214 от 4.02.83.
9. Апухтина, В.А. Современная советская проза / В.А. Апухтина. – М.: Высш. шк., 1977. – 176 с.
10. Афанасьев, А.Н. Древо жизни: избранные статьи / А.Н. Афанасьев. – М.: Современник, 1982. – 464 с.

11. Афанасьев, А.Н. Народ-художник: мировой фольклор, литература: сборник / А.Н. Афанасьев. – М.: Сов. Россия, 1986. – 366 с.
12. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1987.
13. Бабушкин, С.А. Проблема художественного времени и пространства / С.А. Бабушкин // Пространство и время. – Киев: Наукова думка, 1984. – С. 273-291.
14. Баранов, В. Формула творчества / В. Баранов // Литературное обозрение. – 1975. – № 12. – С. 65-69.
15. Барышева, О.А. Христианские и народно-поэтические мотивы в художественном мире В.Г. Распутина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Барышева Ольга Александровна. – Кострома, 2010. – 217 с.
16. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1978. – № 12. – С. 269-310.
17. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с. [С. 234-407] (а).
18. Бахтин, М.М. Проблема автора / М.М. Бахтин // Вопросы филологии. – 1977. – № 7. – С. 148-160.
19. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 17-167 (б).
20. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1975. – 444 с.
21. Башмакофф, Н.В. Локальный текст, голос памяти и поэтика пространства [Электронный ресурс] / Н.В. Башмакофф // История и повествование: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/45347> (дата обращения: 12.02.2024).

22. Гапон, Е.С. Художественная концепция личности в творчестве В.Г. Распутина 1990-х – 2000-х годов: 10.01.01 / Гапон Екатерина Сергеевна. – Армавир, 2005. – 167 с.
23. Белая, Г.А. Искусство есть смысл / Г.А. Белая // Вопросы литературы. – 1973. – № 7. – С. 62-94.
24. Белая, Г.А. Художественный мир современной прозы / Г.А. Белая. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
25. Бочаров, А.Г. Бесконечность поиска / А.Г. Бочаров. – М.: Сов. писатель, 1982. – 423 с.
26. Бочаров, А.Г. Истоки литературной тенденции / А.Г. Бочаров // Вопросы литературы. – 1970. – № 8. – С. 24-30.
27. Бражников, И.Л. Живые и мертвые. Эсхатологические мотивы и мифопоэтика повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» / И.Л. Бражников // Преподаватель XXI век. – 2009. – Вып. 4. – С. 317-322.
28. Будагов, В.Р. Как написан рассказ В. Распутина «Уроки французского» / В.Р. Будагов // Русская речь. – 1982. – № 6. – С. 37-41.
29. Вейман, Р. История литературы и мифология: очерки по методологии и истории литературы: пер. с нем. / Р. Вейнман. – М.: Прогресс, 1975. – 343 с.
30. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: УРСС, 2004. – 646 с.
31. Викулов, С.В. О повести В. Распутина «Последний срок» / С.В. Викулов // Распутин, В. Последний срок: повести / В. Распутин. – Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1971. – С. 364-374.
32. Винник, Н.В. Трагическое и его функции в творчестве В. Распутина // Винник, Н.В. Эстетические категории в искусствоведческом и литературоведческом анализе / Н.В. Винник. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1978. – С. 117-118.

33. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1971. – 240 с.
34. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 655 с.
35. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
36. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
37. Владимирцев, В.П. О поэтике В. Распутина / В.П. Владимирцев // Енисей. – 1979. – № 6. – С. 67-73.
38. Влащенко, В.И. «Дорога совести» в произведениях Валентина Распутина и Анны Неркаги / В.И. Влащенко // Литература в школе. – 2005. – № 9. – С. 9-14.
39. Волович, И.Г. Эсхатологический хронотоп в повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой» [Электронный ресурс] / И.Г. Волович // Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи: кол. монография. – Москва, 2012. – Режим доступа: https://vuzdoc.ru/51957/literatura/eshatologicheskiy_hronotop_povesti_valentina_raspulina_proschanie_materoy (дата обращения: 14.03.2024).
40. Володин, Э.Ф. Специфика художественного времени / Э.Ф. Володин // Вопросы философии. – 1978. – № 8. – С. 132-142.
41. Вопросы поэтики художественного произведения: сб. науч. тр. – Алма-Ата: КазПИ, 1980. – 197 с.
42. Время и творчество Валентина Распутина: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина, Иркутск, 15-17 марта 2012 г. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. – 611 с.
43. Вундт, В.М. Миф и религия / В.М. Вундт. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1912. – 416 с.

44. Газизова, А.А. Нравственно-философские искания современной советской прозы: Ч. Айтматов, В. Распутин: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Газизова Аминэ Абдуллаевна. – М., 1980. – 175 с.
45. Гайденоко, В.П. Природа в религиозном мировосприятии / В.П. Гайденоко // Вопросы философии. – 1995. – № 3. – С. 43-52.
46. Гак, В.Г. Пространство времени / В.Г. Гак // Логический анализ языка: языки и время / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 1997. – С. 11-26.
47. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. / И.Р. Гальперин. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 137 с.
48. Ганичев, В.Н. Суд неотвратимый / Н.В. Ганчиев // Смена. – 1975. – № 22. – С. 19.
49. Ганичев, В.Н. Устремление вперед / Н.В. Ганчиев. – М.: Современник, 1981. – 432 с.
50. Гей, Н.К. Время и пространство в структуре произведения / Н.К. Гей // Контекст: литературно-теоретические исследования: сборник. – М.: Наука, 1974. – С. 213-228 (б).
51. Гей, Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 471 с. (а).
52. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Худож. лит., 1971. – 464 с.
53. Гречнев, В.Л. Категория времени в литературном произведении / В.Л. Гречнев // Анализ литературного произведения. – М.: Флинта, 2019. – С. 26-44.
54. Гуревич, А.Я. Категории Средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 349 с.
55. Дворяшин, Ю.А. Русская советская повесть 60 – начала 70-х годов: эволюция жанра в творчестве В. Белова, В. Липатова, В. Распутина: дис. ...

канд. филол. наук: 10.01.02 / Дворяшин Юрий Александрович. – Л., 1976. – 206 с.

56. Дворяшин, Ю.А. Традиции Ф.М. Достоевского в творчестве В.Г. Распутина / Ю.А. Дворяшин // Проблемы творчества Ф.М. Достоевского: поэтика и традиции. – Тюмень: Изд-во ТГУ, 1982. – С. 21-29.

57. Дедков, И.А. Возвращение к себе / И.А. Дедков. – М.: Современник, 1978. – 319 с.

58. Дедков, И.А. Живое лицо времени: очерки прозы семидесятых восьмидесятых / И.А. Дедков – М.: Сов. писатель, 1986. – 389 с.

59. Дедков, И.А. Меж небом и землёй / И.А. Дедков // Дружба народов. – 1977. – № 3.

60. Деткова, Н. Ю. Малый провинциальный город как текст культуры / Н.Ю. Деткова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 18. – С. 63-69.

61. Джуанышпеков, Н.О. Проблемы современного сравнительного литературоведения: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Джуанышпеков Нурболат Срынбекович. – Алматы: КазГУ, 1996. – 434 с.

62. Дырдин, А.А. Былинный источник силы / А.А. Дырдин // Творческие взгляды советских писателей. – Л.: Наука, 1981. – С. 270-285.

63. Дырдин, А.А. Творчество В.Г. Распутина. Идеино-художественное своеобразие, национальные традиции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Дырдин Александр Александрович. – Л., 1982. – 238 с.

64. Елеукунов, Ш.Р. От фольклора до романа-эпопеи / Ш.Р. Елеукунов. – Алма-Ата: Жазушы, 1987. – 352 с.

65. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2000. – 248 с.

66. Ефремова, Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка: в 3 т. / Т.Ф. Ефремова. – М.: АСТ, 2006.

67. Залыгин, С.П. Повести В. Распутина / С.П. Залыгин // Распутин, В. Повести: сборник / В. Распутин. – Новосибирск: Кн. изд-во, 1988. – С. 3-5.
68. Залыгин, С.П. Рассказ и рассказчик. О творчестве Василия Белова // Залыгин, С.П. Литературные заботы: очерки / С.П. Залыгин. – М.: Сов. Россия, 1982.
69. Залыгин, С.П. Срок свершений / С.П. Залыгин // Литературная газета. – 1973. – № 50. – С. 4.
70. Золотусский, И. Тяга ввысь / И. Золотусский // Литературное обозрение. – 1983. – № 2. – С. 51-53.
71. Зудина, Н.М. Функция снов в идейно-художественной концепции повести В. Распутина и романа Ф.М. Достоевского / Н.М. Зудина // Традиции и новаторство в художественной литературе и искусстве: межвуз. сб. науч. тр. – Горький: Изд-во Горьковского ГПИ, 1983. – С. 53-58.
72. Измайлов, Н.Г. Соотношение хронотопа с художественным методом / Н.Г. Измайлов // Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань: Изд-во КазГУ, 1980. – С. 162-166.
73. Каган, М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетики и науки / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – С. 26-39.
74. Кардин, В. По существу ли эти споры. Заметки о прозе Ю. Нагибина и В. Распутина / В. Кардин // Вопросы литературы. – 1983. – № 2. – С. 91-118.
75. Ключевский, В.О. Православие в России / В.О. Ключевский. – М.: Мысль, 2000. – 621 с.
76. Ковский, В.Е. Между прошлым и будущим. Заметки о деревенской теме в современном литературном процессе / В.Е. Ковский // Дружба народов. – 1979. – № 6. – С. 243-261.

77. Кожевникова, Н.А. О соотношении речи автора и персонажа / Н.А. Кожевникова // Языковые процессы современной русской художественной литературы / отв. ред. А.Д. Григорьева. – М.: Наука, 1977. – С. 7-98.
78. Кожемяко, В.С. Валентин Распутин. Боль души / В.С. Кожемяко. – М.: Алгоритм, 2007. – 285 с.
79. Кожинов, В.В. Проблема автора и путь писателя // Кожинов, В.В. Статьи о современной литературе / В.В. Кожинов. – М.: Современник, 1982. – С. 212-234.
80. Кожинов, В.В. Сюжет, фабула, композиция / В.В. Кожинов // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Т. 2: Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – 486 с.
81. Колобаева, Л.А. В. Распутин-рассказчик / Л.А. Колобаева // От А. Блока до И. Бродского: о русской литературе XX века. – М.: Русский импульс, 2015. – С. 173-183.
82. Кондаков, Б.В. Образ автора и образ читателя (к постановке проблемы) / Б.В. Кондаков // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь, 1993. – С. 45-51.
83. Корман, Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б.О. Корман // Страницы истории русской литературы: к 80-летию Н.Ф. Бельчикова: сборник. – М.: Наука, 1971. – С. 199-207.
84. Костина, А.Г. Фольклорные элементы в лексической структуре художественных текстов Валентина Распутина: к истокам российской ментальности: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Костина Александра Геннадьевна. – СПб., 2011. – 195 с.
85. Котенко, Н.Н. Валентин Распутин. Очерк творчества / Н.Н. Котенко. – М.: Современник, 1988. – 187 с.
86. Крупин, В.Н. Красота и огромность мира: штрихи к портрету В. Распутина / В.Н. Крупин // Литературная Россия. – 1983. – № 1.

87. Крупин, В.Н. Повести последнего времени / В.Н. Крупин. – М.: Андреев. флаг, 2003. – 634 с.
88. Кузина, А.Н. Структура художественного мира в повести В. Распутина «Последний срок» / А.Н. Кузина // Вестник Амурского государственного университета. – Благовещенск, 2000. – № 3. – С. 21-24.
89. Курбатов, В.Я. Валентин Распутин: личность и творчество / В.Я. Курбатов. – М.: Сов. писатель, 1992 – 172 с. (б).
90. Курбатов, В.Я. Предчувствие / В.Я. Курбатов // Наш современник. – 1992. – № 2. – С. 186 (а).
91. Курбатов, В.Я. Прощание для встречи / В.Я. Курбатов // Распутин, В.Г. Живи и помни / В. Г. Распутин. – М.: Эксмо, 2004. – 701 с.
92. Лаврентьева, Л.С. Культура русского народа / Л.С. Лаврентьева, Ю.И. Смирнов. – СПб.: Паритет, 2004. – 445 с.
93. Лапченко, А.Ф. «Память» в повестях В. Распутина / А.Ф. Лапченко // Вестник Ленинградского университета. – 1983. – № 14, вып. 3. – С. 50-54.
94. Левкиевская, Е.Е. Мифы русского народа / Е.Е. Левкиевская. – М.: Астрель, 2010. – 526 с.
95. Лихачев, Д.С. Еще раз о точности литературоведения / Д.С. Лихачев // Русская литература. – 1981. – № 1. – С. 84-88.
96. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
97. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 524 с.
98. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 348 с.
99. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2002. – 768 с.
100. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 702 с.

101. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
102. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя [Электронный ресурс] / Ю.М. Лотман. – Режим доступа: <https://omiliya.org/article/khudozhestvennoe-prostranstvo-v-proze-gogolya-yu-m-lotman> (дата обращения: 18.02.2024).
103. Мазанаев, Ш.А. «Недружественное» время в повести В. Распутина «Деньги для Марии» / Ш.А. Мазанев, Д.М. Нажмутдинова // Modern Humanities Success. – 2022. – № 7. – С. 23-27.
104. Мазанаев, Ш.А. «Последний срок» В. Распутина: время и пространство и различные формы их воплощения в повести / Ш.А. Мазанаев, Д.М. Нажмутдинова // Вестник Дагестанского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки. – 2022. – № 3. – С. 65-71.
105. Мазанаев, Ш.А. Топоним Матёры в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» / Ш.А. Мазанаев, Д.М. Нажмутдинова // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 3 (94). – С. 290-292.
106. Макарова, Е.А. Специфика бытования «сибирского текста» в литературной ситуации последней трети XIX в. / Е.А. Макарова // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: кол. монография / Е.А. Макарова; отв. ред. К.В. Анисимов. – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2010. – 237 с.
107. Марков, Д. Системное единство социалистического реализма: проблемы поэтики / Д. Марков // Вопросы литературы. – 1983. – № 1. – С. 4-32.
108. Мартазанов, А.М. Идеология и художественный мир «деревенской прозы»: В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаяев: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Мартазанов Артазак Магомедович. – СПб., 2007. – 276 с.

109. Медриш, Д.Н. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики / Д.Н. Медриш; под ред. Б.Ф. Егорова. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1980. – 296 с.
110. Медриш, Д.Н. Структура художественного времени. Некоторые вопросы русской литературы / Д.Н. Медриш // Ученые записки Волгоградского педагогического института им. А.С. Серафимовича. – 1967. – Вып. 21. – С. 80-115.
111. Мелетинский, Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
112. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГГУ, 1994. – 134 с.
113. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
114. Митрофанова, И.А. Мифо-фольклорная и древнерусская традиция в повестях В.Г. Распутина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Митрофанова Ирина Александровна. – М., 1991. – 20 с.
115. Морская, Л.Ю. Символика островного пространства в литературе / Л.Ю. Морская // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. – 2014. – Т. 14, вып. 3. – С. 112-115.
116. Нажмутдинова, Д.М. Образы-символы в повестях В. Распутина (на материале повести «Прощание с Матёрой») / Д. М. Нажмутдинова // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2025. – Вып. 1 (352). – С. 30-36. – DOI: 10.53598/2410-3489-2025-1-352-30-36.
117. Нажмутдинова, Д.М. Роль второстепенных персонажей в реализации авторского замысла повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» / Д.М. Нажмутдинова // Казанская наука. – 2025. – № 2. – С. 227-230.
118. Нажмутдинова, Д.М. Сновидение как способ погружения в перцептуальное пространство: повести Валентина Распутина «Деньги для

Марии» и «Последний срок» / Д.М. Нажмутдинова // Развитие современной науки и образования: анализ опыта и тенденций: сб. ст. IV Междунар. науч.-практ. конф., 13 февраля 2025 г. – Петрозаводск: Новая наука, 2025. – С. 48-54.

119. Нажмутдинова, Д.М. Хронотоп дороги как ключевой образ повести В. Распутина «Деньги для Марии» / Д.М. Нажмутдинова // Проблема жанра в филологии: материалы XVIII Всерос. науч.-практ. конф., приуроченной к 100-летию со дня рождения Р. Гамзатова и 120-летию А.Ф. Назаревича. – Махачкала: Изд-во ДГУ, 2023. – С. 95-100.

120. Нажмутдинова, Д.М. В плену у горизонтального пространства: повесть Валентина Распутина «Последний срок» / Д.М. Нажмутдинова // Время науки: актуальные вопросы, достижения и инновации: сб. ст. V Междунар. науч.-практ. конф., Пенза, 10 февраля 2025 года. – Пенза, 2025. – С. 92-94.

121. Неклюдов, С.Ю. Время и пространство в былине / С.Ю. Неклюдов // Славянский фольклор: сб. ст. / отв. ред. Б.Н. Путилов, В.К. Соколова. – М.: Наука, 1972. – С. 18-45.

122. Неклюдов, С.Ю. Центробежные и центростремительные перемещения в фольклорном повествовании / С.Ю. Неклюдов // Russian Literature. – 2003. – Т. LIII. – С. 226-235.

123. Несторова, К.И. Взаимодействие стилей в современной советской прозе и творчество В.Г. Распутина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Несторова Клавдия Игоревна. – М., 1988. – 205 с.

124. Нурахметов, Е.Н. Роль акцентного выделения в пространственно-временной организации художественного текста / Е.Н. Нурахметов // Пространственно-временная и ритмическая организация текста: сб. науч. тр. – М.: Изд-во МГПИ, 1986. – С. 18-19.

125. Огнев, А.В. О поэтике современного русского рассказа / А.В. Огнев. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1973. – 217 с.

126. Огнев, А.В. Русский советский рассказ 50–70-х годов / А.В. Огнев. – М.: Просвещение, 1978. – 208 с.
127. Павловский, А.И. Книги о В. Распутине / А.И. Павловский // Русская литература. – 1989. – № 1. – С. 231-232.
128. Пальгова, З.Н. Эмоционально-психологическая роль категории времени в повестях В. Распутина / З.Н. Пальгова // Вопросы поэтики художественного произведения: темат. сб. науч. тр. профес.-преподават. состава и аспирантов высш. учеб. заведений М-ва просвещения КазССР / Каз. пед. ин-т им. Абая. – Алма-Ата: КазПИ, 1980. – С. 57-69.
129. Панкеев, И.А. Обычай и традиции русского народа / И.А. Панкеев. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. – 541 с.
130. Панкеев, И.А. Валентин Распутин. По страницам произведений / И.А. Панкеев. – М.: Просвещение, 1990. – 141 с.
131. Панкин, Б.Д. Прощание и встречи с Матёрой. Заметки о прозе В. Распутина / Б.Д. Панкин // Дружба народов. – 1978. – № 2. – С. 236-248.
132. Панкин, Б.Д. Строгая литература. Литературно-критические статьи и очерки / Б.Д. Пакин. – М.: Сов. писатель, 1982. – 400 с.
133. Панков, В. Судьба – это мы / В. Панков // Знамя. – 1972. – № 3. – С. 208-220.
134. Панков, Г.И. Им доверена судьба Родины / Г.И. Панков. – Ростов н/Д: Молот, 2000. – 77 с.
135. Панченко, А.М. О русской истории и культуре / А.М. Панченко. – СПб.: Азбука, 2000. – 462 с.
136. Перевалова, С.В. Повести В.Г. Распутина: автор и герои («Прощание с Матерой», «Живи и помни», «Пожар»): учеб. пособие по спецкурсу / С.В. Перевалова. – Волгоград: Перемена, 2000. – 103 с.
137. Плеханова, И.И. В. Шукшин, В. Распутин, Ю. Трифонов. Своеобразие художественной системы писателя: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Плеханова Ирина Иннокентьевна. – Л., 1980. – 219 с.

138. Погрибный, А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы / А.Г. Погрибный. – Киев, 1981. – 199 с.
139. Подзорова, Н. Равнозвучание: злободневное и вечное в прозе В. Распутина / Н. Подзорова // Наш современник. – 1978. – № 10. – С. 180-186.
140. Приходченко, И.О. Локальный текст провинциальной литературы: к вопросу об определении понятия и истории изучения / И.О. Приходченко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2023. – Т. 17, № 1. – С. 30-42.
141. Проблемы русской советской литературы. 50–70-е годы / под ред. В.А. Ковалева. – Л.: Наука, 1976. – 323 с.
142. Прокофьева, В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11. – С. 87-94.
143. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2003. – 143 с.
144. Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 413 с.
145. Протченко, В. Современная «деревенская проза» в литературной критике / В. Протченко // Русская литература. – 1977. – № 2. – С. 54-66.
146. Распутин Валентин Григорьевич: прозаик, публицист // Распутин, В. В поисках берега: повесть, очерки, статьи, выступления, эссе / В. Распутин. – Иркутск: Сапронов, 2007. – 527 с.
147. Распутин, В.Г. Правая, левая где сторона / В.Г. Распутин // Наш современник. – 1989. – № 11. – С. 140-161.
148. Распутин, В. Вверх и вниз по течению / В.Г. Распутин // Природа и человек. – 1984. – № 11. – С. 32-34.
149. Распутин, В. Глубоко и всерьез / В. Распутин // Книжное обозрение. – 1979. – 9 февраля. – С. 9.

150. Распутин, В. Не мог не проститься с Матёрой / В. Распутин // Литературная газета. – 1977. – 16 марта.
151. Распутин, В. Прежде всего воспитание чувств / В. Распутин // Литературная газета. – 1980. – 26 марта. – С. 4-5.
152. Распутин, В. Современник: жизнь и литература / В. Распутин // Литературная газета. – 1973. – 6 июня. – С. 4.
153. Распутин, В. Ценность наших идеалов / В. Распутин // Советская Россия. – 1983. – 13 ноября.
154. Распутин, В. Чтобы связь не оборвалась / В. Распутин // Литературное обозрение. – 1981. – № 9.
155. Распутин, В.Г. Абстрактный голос / В.Г. Распутин // Советская Россия. – 1979. – 26 авг.
156. Распутин, В.Г. Быть самим собой / В.Г. Распутин // Вопросы литературы. – 1976. – № 9. – С. 142-150.
157. Распутин, В.Г. У нас остается Россия: очерки, эссе, статьи, выступления, беседы / В.Г. Распутин; сост. Т.И. Маршковой; предисл. В.Я. Курбатова; отв. ред. О.А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2015. – 1200 с.
158. Распутин, В.Г. Что значит жить хорошо? / В.Г. Распутин // Советская Россия. – 2008. – 28 февраля.
159. Ритм, пространство и время в искусстве и в литературе: сборник / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – 298 с.
160. Сафронова, Е.Ю. Сибирский текст Ф.М. Достоевского: биография, эпистолярный, творчество: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Сафронова Елена Юрьевна. – М., 2021. – 508 с.
161. Сафронова, Э.П. Повесть В. Распутина «Живи и помни» / Э.П. Сафронова. – Вильнюс, 1980. – 88 с.

162. Светлакова, О.А. Художественное время и пространство в романе Сервантеса «Дон Кихот»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Светлакова Ольга Альбертовна. – Л., 1985. – 207 с.
163. Селезнев, Ю.И. Мысль чувствующая и живая / Ю.И. Селезнев. – М.: Современник, 1982. – 336 с.
164. Семенов, В. Родом из деревни / В. Семенов // Дружба народов. – 1968. – № 4. – С. 274-276.
165. Семенова, С.Г. Валентин Распутин / С.Г. Семенова. – М.: Сов. Россия, 1987. – 175 с.
166. Серебренников, Н.В. Опыт формирования областнической литературы / Н.В. Серебренников. – Томск: Изд-во ТомГУ, 2004. – 307 с.
167. Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: кол. монография / отв. ред. К.В. Анисимов. – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2010. – 237 с.
168. Сигов, В.К. Проза В.Г. Распутина (проблематика и поэтика): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Сигов Владимир Константинович. – Калинин, 1984. – 214 с.
169. Сиринов, А.Д. Свет распутинской прозы / А.Д. Сиринов. – Иркутск: Сапронов, 2007. – 319 с.
170. Слабковская, Е.Г. Человек и природа в повести В. Распутина «Живи и помни» / Е.Г. Слабковская // Литература и фольклор Восточной Сибири. – Иркутск, 1977. – С. 74-92.
171. Слепухов, Г.Н. Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.04 / Слепухов Георгий Николаевич. – М., 1979. – 21 с.
172. Смирнов, В.А. Литература и фольклорная традиция, вопросы поэтики: архетипы «женского начала» в русской литературе XIX - начала XX вв. Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Бунин: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Смирнов Вадим Андреевич. – Иваново, 2001. – 310 с.

173. Современная русская советская литература: кн. для учителя: в 2 ч. / под ред. А.Г. Бочарова, Г.А. Белой. – М.: Просвещение, 1987.
174. Соколов, А.Н. Внутренняя речь и мышление / А.Н. Соколов. – М.: Просвещение, 1968. – 248 с.
175. Соколов, А.Н. Теория стиля / А.Н. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
176. Соколова, Л.В. Язык «деревенской» прозы 1980–1990-х гг. (В. Распутин, В. Астафьев) и «учительная» традиция русской литературы / Л.В. Соколова. – Испания: Издание Гранадского университета, 2008.
177. Старикова, Е.В. Жить и помнить / Е.В. Старикова // Новый мир. – 1977. – № 2. – С. 236-248.
178. Сурганов, В.А. Человек на земле / В.А. Суруганов. – М.: Сов. писатель, 1981. – 624 с.
179. Сухих, И.Н. Русский канон: книги XX века / И.Н. Сухих. – М.: Время, 2013. – 863 с.
180. Сучков, Б. Немного о книге и ее авторе. «Последний срок» В. Распутина // Сучков, Б. Действенность искусства: литературно-критические статьи / Б. Сучков; авт. вступ. ст. Е. Книпович. – М.: Сов. писатель, 1978. – С. 266-270.
181. Тендитник, Н.С. Валентин Распутин: очерк жизни и творчества / Н.С. Тендитник. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. – 225 с.
182. Тендитник, Н.С. Мастера / Н.С. Тендитник. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1981. – 303 с.
183. Тендитник, Н.С. Ответственность таланта / Н.С. Тендитник. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1978. – 111 с.
184. Тимофеев, Л.И. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика / Л.И. Тимофеев. – М.: Сов. писатель, 1964. – 523 с.
185. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект пресс, 2003. – 333 с.

186. Топоров, В.Н. Из славянской языческой терминологии: индоевропейские истоки и тенденции развития / В.Н. Топоров // *Этимология* 1986-1987. – М.: Наука, 1989. – С. 3-50.
187. Топоров, В.Н. Изобразительное искусство и мифология / В.Н. Топоров // *Мифы народов мира* / В.Я. Петрухин, М.А. Альбедиль, Н.В. Петров, Н.С. Петрова. – М.: Просвещение, 1980.
188. Тороп, П.Х. Хронотоп [Электронный ресурс] / П.Х. Тороп // *Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы* / сост. Я. Левченко; под ред. И.А. Чернова. – Режим доступа: <http://diction.chat.ru/xronotop.htm> (дата обращения: 14.03.2024).
189. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
190. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. – М.: Академия, 2009. – 331 с.
191. Тюпа, В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы / В.И. Тюпа // *Сибирский филологический журнал*. – 2002. – № 1. – С. 28-35.
192. Уманская, Е. Не дожидаясь последнего срока / Е. Уманская // *Литературное обозрение*. – 1977. – № 4. – С. 27-30.
193. Урбан, А. Философичность художественной прозы / А. Урбан // *Звезда*. – 1978. – № 9. – С. 209-221.
194. Урманов, А.В. Художественное своеобразие повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» / А.В. Урманов. – М., 1986. – 25 с.
195. Урнов, Д. Трудный разговор о трудной литературе / Д. Урнов // *Литературная газета*. – 1978. – 2 января. – С. 6.
196. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 223 с.
197. Фридлиндер, Г.М. Поэтика русского реализма: очерки о русской литературе XIX в. / Г.М. Фридлиндер. – Л.: Наука., 1971. – 293 с.

198. Фрэнк, Д.М. Пространственная форма в современной литературе / Д.М. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 512 с.
199. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2004. – 404 с.
200. Храпченко, М.Б. Художественное творчество, действительность, человек / М.Б. Храпченко. – М.: Сов. писатель, 1978. – 368 с.
201. Храпченко, М.Б. Историческая поэтика: основные направления исследований / М.Б. Храпченко // Вопросы литературы. – 1982. – № 9. – С. 73.
202. Храпченко, М.Б. Наше духовное богатство / М.Б. Храпченко // Литературная газета. – 1961. – 2 февраля. – С. 4.
203. Чудакова, М. Заметки о языке современной прозы / М. Чудакова // Новый мир. – 1972. – № 1. – С. 212-245.
204. Шапошников, В. Валентин Распутин / В. Шапошников. – Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1978. – 67 с.
205. Шишов, В. Рецензия на повесть «Деньги для Марии» / В. Шишов // Октябрь. – 1968. – № 10. – С. 223-224.
206. Шкловский, В.Б. Конвенция времени / В.Б. Шкловский // Вопросы литературы. – 1969. – № 3. – С. 115-127.
207. Шкловский, В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы / В.Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1961. – С. 326-339.
208. Щукин, В.Г. О филологическом образе мира (философские заметки) / В.Г. Щукин // Вопросы философии. – 2004. – № 10. – С. 47-64.
209. Юдалевич, Б.М. Диалектика души в ранних произведениях В. Распутина / Б.М. Юдалевич // Очерки литературы и критики Сибири. – Новосибирск: Наука, 1976. – С. 255-273.
210. Юдалевич, Б.М. Идеино-художественное своеобразие повести и рассказа 60-х годов: В. Астафьев, В. Шукшин, В. Распутин: дис. ... канд.

филол. наук: 10.01.02 / Юдалевич Борис Маркович. – Новосибирск, 1975. – 213 с.

211. Юдин, А.В. Русская традиционная народная духовность / А.В. Юдин. – М.: Интерпракс, 1994. – 395 с.

212. Юрьева, О.Ю. Проблемы современной культуры в творчестве В.Г. Распутина / О.Ю. Юрьева // Социальные процессы в современном российском обществе: проблемы и перспективы: сб. материалов II Всерос. с междунар. участием науч. конф. – Иркутск, 2018. – С. 288-302.

213. Юрьева, О.Ю. Сакральное и профанное в составе хронотопа в повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой» / О.Ю. Юрьева // Векторы развития филологии в контексте модернизации современного филологического образования: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. – Иркутск, 2019. – Т. 2. – С. 151-157.

214. Юрьева, О.Ю. Хронотоп повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой»: этнопоэтический аспект / О.Ю. Юрьева // Проблемы исторической поэтики. – 2019. – Т. 17, № 2. – С. 289-313.

215. Якименко, Л.Г. За быстро текущим днем / Л.Г. Якименко. – М.: Сов. писатель, 1980. – 384 с.

216. Яновский, Н. Заботы и тревоги Валентина Распутина / Н. Яновский // Собеседник. – 1981. – Вып. 1. – С. 244-267.

Художественные и литературные тексты

217. Абрамов, Ф. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3: Повести. Рассказы. Трава-мурава. Литературные портреты. Статьи. Выступления / Ф. Абрамов. – М.: Худож. лит., 1982. – 702 с.

218. Астафьев, В. Собрание сочинений: в 4т. Т. 4: Повествование в рассказах «Царь-рыба», короткие рассказы разных лет и публицистика / В. Астафьев. – М.: Мол. гвардия, 1981. – 558 с.

219. Белов, В.И. Лад: очерки о народной эстетике / В.И. Белов. – М.: А2-А4, 2007. – 509 с.
220. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Изд-во Саввино-Сторожевского ставропигиального монастыря, 2006. – 1294 с.
221. Блок, А. На железной дороге [Электронный ресурс] / А. Блок. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1745/p.1/index.html/>
222. Распутин, В.Г. Живи и помни: повести и рассказы / В.Г. Распутин. – М.: ЭКСМО, 2002. – 701 с.
223. Распутин, В.Г. Последний срок // Распутин, В.Г. Повести / В.Г. Распутин. – М.: Сов. Россия, 1986. – С. 3-154 (а).
224. Распутин, В.Г. Прощание с Матёрой: повести, рассказ / В.Г. Распутин. – М.: ЭКСМО, 2014. – 636 с. (б).
225. Распутин, В.Г. Пожар / В.Г. Распутин // Распутин, В.Г. Повести / В.Г. Распутин. – М.: Сов. Россия, 1986. – С. 156-327 (в).
226. Распутин, В.Г. Деньги для Марии [Электронный ресурс] / В.Г. Распутин. – Режим доступа: <https://www.chitalnya.ru/work/3922980/>
227. Толстой, Л. Анна Каренина: в 2 т. / Л. Толстой. – Москва: Астрель, 2024.
228. Шукшин, В.М. Беседы при ясной луне / В. М. Шукшин. – М.: Сов. Россия, 1974. – 319 с.