

Алла Большакова

Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук

ORCID: 0000-0002-8292-9934

Средневековая традиция и жанровое обновление в субъектных формах русской прозы 1960-х–1990-х¹

Симптоматично одно сомнение-раздумье, высказанное еще в 1960-х представителем лирической прозы Владимиром Солоухиным. Свою книгу малой прозы *Капля росы* он открывает диалогом с воображаемым собеседником, очерчивая сферу жанровых поисков.

– Ну, а теперь Расскажи мне, что ты сейчас пишешь. – Я пишу книгу. – Повесть? – Н... не совсем. – Роман? – Нет. Ее совершенно нельзя назвать романом. – А, я знаю, ты опять пишешь очерки. – Вряд ли... – Так, видно,

¹ В данной статье автор использует материалы из своих ранее опубликованных трудов: А. Большакова, *Видение как жанр литературы русского Средневековья и деревенская проза второй половины XX в.*, [в:] *Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 19*, ред. О.А. Туфанова, Е.А. Андреева, ИМЛИ РАН, Москва 2020, с. 587–600; А. Большакова, *Средневековье и современность: мир как миф в русской прозе XX–XXI вв.* (В. Астафьев, В. Личутин), [в:] *Мифологическое и историческое в русской литературе XX–XXI веков: материалы XXIV Шешуковских чтений*, ред. Л.А. Трубина, Издательство Московского педагогического государственного университета, Москва 2020, с. 69–80. Статья содержит также фрагмент из следующей публикации: А. Большакова, *Средневековая традиция в прозе В.П. Астафьева: жанр и цикл*, «Проблемы исторической поэтики» 2020, т. 18, № 1, с. 342–366.

это будет нечто автобиографическое? – Смотря как понимать автобиографию... – Так что же ты пишешь в конце концов? – *Книгу... Это книга про мое родное село Олепино*².

Недоумение «собеседника» очевидно. Ведь «книга» – понятие размытое и как бы метажанровое. Но выбрано оно автором из-за функциональности: его главная задача – соединить отдельные части в единое целое (образ Олепино); составить из «как бы отдельных и как бы разрозненных картин» «одну, общую и цельную»³. Установка на вольное собирание мозаики из разрозненных, кажется, осколков, элементов бытия здесь принципиальна: это утверждение «жизни жанра» без регламентированных границ. Это желание запечатлеть жизнь такой, какая она есть в реальности и в душе, в своем субъектном мире. Может, разорванным, может, хаотичном, метущемся, странном, но живом – наперекор всему.

Поиски обновления привели к возникновению в русской прозе второй половины XX века особого метажанра сборника, в котором соединены самые разные субъектные жанровые модели – от миниатюр, эссе, очерков до небольших рассказов. Авторы таких книг выходили на прямой диалог с читателем: разговор от своего «я» о самом животрепещущем, наболевшем. Это не только сборник лирико-философских миниатюр *Затеси* Виктора Астафьева, но и такие книги малой прозы, как *Крохотки* Александра Солженицына, *Камешки на ладони* Владимира Солоухина, *Мгновения* Юрия Бондарева, *Крупинки* Владимира Крупина.

Подобная жанровая модель берет начало еще в составлении средневековых сборников. С тенденцией средневековых жанров к соединению как доминантой в литературном творчестве XI–XVII веков связана и особенность категории «жанр» в медиевистике. Имеется в виду возникновение так называемых

² В. Солоухин, *Капля росы*, Гослитиздат, Москва 1960, с. 3–4. Здесь и далее курсив в цитатах мой – А.Б.

³ *Ibidem*, с. 4.

«объединяющих жанров» сложного состава на основе входящих в них более мелких жанров – «первичных», например, сюжетное историческое повествование, житие, проповедь⁴.

Вопрос этот нуждается в более подробном специальном освещении, но вынуждена затронуть его в настоящей статье. Исходя из ее задач, отмечу тенденцию в новейшей литературе, которую можно расценить и как сходную со своим многовековым предшественником, но и – как показатель некоторой исчерпанности традиционных литературных форм Нового времени (в первую очередь жанровых). Тенденция эта приводит к, так сказать, «мышлению книгами» – по аналогии со средневековыми сборниками, объединявшими тексты разных жанров и разных авторов. К примеру, рассматривая рукописный сборник XVII века, принадлежавший боярину Михаилу Головину, современный медиевист отмечает, что

содержательная связность сборника заметна не сразу, оттого, что его тематический и жанровый состав довольно разнообразен – это и послания, и «слово», и «толкование», и «вирши», и житие...⁵

Конечно, в отличие от средневековых, в XIX–XX веках подобные сборники имеют отчетливо авторское лицо, что проявлялось в русской классической литературе, начиная со *Стихотворений в прозе* Ивана Тургенева. Дальнейшее развитие включает *Маленькие рассказы* и *Рассказы в каплях* Александра Куприна, *Короткие рассказы* Ивана Бунина, лирико-философские миниатюры Михаила Пришвина и другие.

Однако в середине и второй половине XX века типологически сходные образцы малых жанров, тяготевших к объединению в сверхжанровое единство, были весьма различны по структуре и несли в себе отпечатки художественной индивидуальности того или иного автора.

⁴ *Теория литературы в 4 томах*, ред. Ю. Борев и др., т. 3: *Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)*, ИМЛИ РАН, Москва 2003, с. 159.

⁵ А. Демин, *Историческая семантика средств и форм древнерусской литературы (источниковедческие очерки)*, Издательский дом ЯСК, Москва 2019, с. 424.

В отличие, скажем, от *Затесей* Астафьева, *Крупинки* Крупина, к примеру, не составляют самостоятельную книгу – это именно цикл со своим названием. И, в отличие от астафьевских «затесей», размер которых колеблется от короткого рассказа до двух строк (!), «крупинки» примерно одинаковы (1–2 страницы). *Крохотки* Солженицына, написанные в 1958–1963 годах⁶ (время создания первых «затесей» Астафьевым) и в парижском издании 1970 года получившие именование *Крохотные рассказы*, также представляют собой небольшой цикл из почти равновеликих миниатюр (0,5–1,5 страницы). Тематика и проблематика циклов самая разная – объединение происходит, главное, через эстетическую доминанту и пафос автора. Точнее, через сочетание открыто возвышенной, гражданской его позиции и – преломления самых разных граней реальности.

Соединение разных текстовых фрагментов возможно благодаря волевому усилию автора: через единичное – увидеть, познать и открыть читателю некие общие, скрытые от повседневного зрения законы бытия. Этот принцип рассмотрения частного факта «под лупой» сопряжен и с установкой лирической прозы, сельской публицистики 1950-х на правду факта – недаром первые солженицынские «крохотные рассказы» хронологически примыкают к этим литературным течениям.

В *Крохотках* Солженицына простая обыденная вещь (*Колхозный рюкзак*), природное наблюдение (*Костер и муравьи, Шарик*), культурно-исторический феномен (*Город на Неве*) становится «призмой» авторского зрения, которому открываются онтологические, психологические, эстетические измерения бытия. Более того, прием мгновенного проникновения дает тот срез жизни, который еще не затемнен интерпретациями, домыслами: это нечто свежее, дающее эффект жизни, ее красоты и низости, вечного движения к идеалу и уродства. Контраст – тоже принцип циклизации, катарсически разрешающийся торжеством прин-

⁶ Из-за конкретных задач статьи в ней не рассматривается продолжение «крохоток» спустя четыре десятилетия – в 1996–1999 гг.

ципа «энциклопедичности», всеохватности⁷. Так построены, к примеру, солженицынские «крохотки»: *Город на Неве* – «Чуждое нам – и наше самое славное великолепие!»⁸; *Способ двигаться* – противопоставление коня и машины, «безобразнейшего из творений Земли»⁹.

Таким образом, перед нами тип цикла, в котором соединение частей определяется не темой и не формально-стилевыми отношениями, но – единством авторской позиции в сопряжении макро- и микромиров. Так мир крохотных муравьев оказывается сопряженным с миром большого социума, страны, народа, которыми движут единые законы (*Костер и муравьи*).

В *Крупинках* Куприна тоже действует принцип циклизации, заключающийся не в плавном перетекании смысла из одного произведения в другое, но – созданием «целостного представления о человеке и мире в их единстве». Верхний пласт этого единства составляет религиозно-христианское измерение (*Алмазная гора* о встрече в монастыре; *Пишут и пишут и думают, что работают!* о светлой матушке Ефросинье), нижние – жизнь бытовая, происшествия с животными и тому подобное (*Муська, Перчатки*). Однако и в последнем случае вещь, бытовая ситуация (утрата перчаток), судьба домашнего животного (смерть кошки) – лишь момент в цепи онтологических смыслов. Так, исчезновение любимого питомца из жизни хозяйки (и его ретроспективное – на старом фото – появление в ней) обретает смысл проявления родового времени в его цикличном, неостановимом движении.

В результате процессов циклизации в русской прозе второй половины XX века складываются своеобразные сверхжанровые единства – нередко через объединение неминиатюрных жанровых форм: рассказов,

⁷ В Древней Греции слово «цикл» (*kuklos* – в переводе с греч. «круг», «круговорот», лат. *ciclus*) обозначало сосредоточение и изображение некоего ряда событий, либо фактов внутри круга, то есть имело, может быть, еще и такой смысл, который мы вкладываем сегодня в понятие «энциклопедия» (от греч. *enkuklohaideia* – в круге обучения).

⁸ А. Солженицын, *На изломах. Малая проза, Верхняя Волга*, Ярославль 1998, с. 344.

⁹ *Ibidem*, с. 347.

повестей. Василий Шукшин, автор романов *Я пришел дать вам волю* и *Любовины*, знаменит, однако, именно рассказами, среди которых знаковый смысл обрела книга-сборник *Характеры*, по сути, представлявшая собой «цикл» внутренне сопряженных историй с галереей самых разных человеческих типов (преимущественно сельских). К разряду книг-циклов можно отнести и *Воспитание по доктору Споку*, *Плотницкие рассказы* Василия Белова и другие.

Другой путь увеличения малого и среднего жанров до метажанра (книги) – это объединение через «сквозной» образ автора-повествователя. В итоге рождается своеобразный метажанр: «повесть» или «повествование в рассказах» – *Царь-рыба* или *Последний поклон* Астафьева. Третий путь к «книге» как сверхжанру – это объединение лиро-философских миниатюр, заметок, записей и прочих вокруг авторского «я». Такая книга (*Затеси*, *Крохотки*, *Крупинки*, *Камешки...*) может непрерывно расти, пополняться новыми (вначале отдельно публикуемыми) произведениями, то есть фактически создаваться на наших глазах. К примеру, за тридцать лет астафьевские *Затеси* увеличились почти втрое: с 238 страниц (издание 1972 года) до 687 страниц в посмертном, наиболее полном издании 2003 года на основании архива писателя.

Так русская проза создавала собственные межжанровые формы мышления (гибкие, как бы «безразмерные»), преодолевая тем самым норматив деления жанров по формально-количественному признаку (малая, средняя или большая форма). Как видно, условность «размера» произведения здесь определяла свободу жанровых перевоплощений: постоянное пополнение новыми разделами, колебание объема от сравнительно небольшого цикла до масштабной книги: сверхжанрового единства, вмещающего в себя исторические судьбы нации.

Рассмотрим жанровую эволюцию в прозе Астафьева. Астафьевское «плетение словес» в средневековом духе выстраивало «сверхжанровое единство» разрозненных фрагментов малой прозы через «циклизацию». Этот замечательный мастер слова отличался склонностью к неустанному переписыванию и значительному изменению собственных текстов, известных читателям разных лет в разных редакциях, порой

существенно разнящихся друг от друга. Таким образом, автор выступал одновременно и не только как первый читатель своих текстов, но и – скриптор, соавтор-переписчик, создававший, в духе высокого Средневековья, все новые редакции текстов на основе прежних, выступавших здесь в роли претекстов. Новые редакции изменяли не только форму, но – суть и смысл произведения. Так, много редакций (1967, 1971, 1974, 1989, 1997) претерпела «современная пастораль» Астафьева *Пастух и пастушка*, где причудливо соединились жанровые традиции средневековых воинских повестей и любовной идиллии. В последней авторской редакции, вошедшей в полное собрание сочинений 1997–1998 годов, писателю удалось восстановить те части текста, которые были вымараны цензурой.

Другой особенностью Астафьева была склонность к структурному достраиванию своих текстов: объединению их, старых и новых, во все более разрастающуюся по объему и структуре книгу – связанный единым автором-повествователем сборник рассказов, повестей, лирико-эпических миниатюр – в духе создания рукописных средневековых сборников по методу циклического расширения. Книги *Последний поклон* и *Затеси* складывались в духе старинных сборников, тексты которых на протяжении веков переходили с изменениями (при переписывании) из свода в свод, обрстая новыми деталями, подробностями. Отличие Новейшего времени, стихийно продолжавшего эту линию жанрообразования, состояло в авторском подходе. В случае с жанровой эволюцией астафьевской прозы «суммируемые» тексты принадлежали одному автору, из пестрой палитры своей малой прозы постепенно вычленявшему костяк возможной книги, нового отдельного сборника. Так, его «книга жизни» *Последний поклон*, поначалу представленная читателю циклами небольших автобиографических рассказов, постепенно разрослась до большого тома, а затем и двух, потом трех книг.

Вот и начал я [...] писать *рассказы* о своем детстве, о селе родном и его обитателях, о дедушке и бабушке, ни с какой стороны не годных в литературные герои той поры. Первоначально *цикл рассказов* и назывался: *Страницы детства*, – вспоминал Астафьев в комментариях к *Последнему*

поклону. – Рассказы писались легко, быстро, радуя сердце. С появлением рассказов *Конь с розовой гривой* и *Монах в новых штанах*, я понял, что из всего этого может получиться *книга*. И она получилась. В 1968 году в Перми вышла *книга* под названием *Последний поклон*¹⁰.

Отметим авторскую градацию жанровых обозначений. Вначале это отдельные рассказы – первичный элемент возникающего литературного целого. Затем «циклы», эти элементы первично объединяющие. Невольно выделяя свою ориентацию на книгу-сборник, автор поначалу называет «циклы» как части будущего собрания текстов под одной обложкой – «страницами». И наконец появляется именование возникающего целого – «книга».

Сам Астафьев в примечаниях к *Последнему поклону* особо подчеркивал свободную жанровую форму этой книги-сборника. Факт, уже отмеченный астафьеведением, но без должного соотнесения с литературными истоками. По сути, приводимое ниже свидетельство из творческой лаборатории писателя можно расценить как свидетельство перекочевавшей в наши дни традиции средневекового собирания текстов, когда одно и то же произведение переписывалось скриптором-составителем и включалось (нередко с изменениями по воле этого скриптора-соавтора) в разные сборники-книги вместе с другими текстами других авторов.

Свободная форма книги, состоящей из глав – рассказов или коротких повестей, дает возможность пополнять книгу «на ходу», раздвигая «ограду» книги, вставлять главы в любое место и печатать их отдельно в отдельных изданиях. Так глава *Где-то гремит война* включается как повесть в книги разных издательств и в коллективные сборники¹¹.

Автор *Затесей* делает попытку ввести свои тексты в пространство русского пейзажа: доказать, что говорит он с читателем на языке деревьев, листвы, трав и цветов, – в попытке «вписать» литературное слово

¹⁰ В. Астафьев, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 5, ПИК «Офсет», Красноярск 1997, с. 379.

¹¹ Idem, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 3, Молодая гвардия, Москва 1992, с. 462.

в природное жизнетворчество, вернуть ему естественность и, так сказать, «материальность». Вот как объясняет Астафьев именование своих «внежанровых» текстов в предисловии *Поход по метам*, представленном во многих изданиях *Затесей*, в том числе и в седьмом томе собрания сочинений, и в последнем (уже посмертном) издании книги¹²:

Затесь – сама по себе вещь древняя и всем ведомая – это стес, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом. Делали его первопроходцы и таежники для того, чтобы белеющая на стволе дерева мета была видна издалека [...] ¹³.

Значит, перед нами своего рода запись или затесь в «деревянной тетради», если перефразировать выражение Федора Абрамова «деревянная летопись», данное им в своей романной тетралогии о селе Печкашине. С другой стороны, у автора *Затесей* возникают – очевидно, на уровне культурного бессознательного – аналогии со старинными (еще до пергамента) технологиями нанесения текстов на деревянные материалы, также делавшихся на Руси «другим каким острым предметом»: берестяные грамоты, деревянные пластины, таблички (аналоги таких деревянных технологий обнаружены в прошлом всего мира).

В предисловии к полному собранию сочинений Астафьев упоминает, что его принцип текстовой организации можно назвать «лоскутным одеялом»: собирание воедино самых разных «отдельных кусков и рассказов»¹⁴: историй, впечатлений, наблюдений, мыслей вслух, зарисовок. Симптоматично, что все эти текстовые «лоскуты» в разных сборниках вступали в самые разные сочетания, и фрагменты книг *Последний поклон* и *Затеси* вначале входили в одни и те же сборники, но всякий раз по-своему, в зависимости от выбора составителя. Публиковались они и отдельно в периодической печати, получая статус

¹² Впрочем, именование «затеси» является константным для писателя и повторяется в разных изданиях книги на протяжении десятилетий, начиная с 1965 года по настоящее время.

¹³ В. Астафьев, *Затеси*. Красноярское книжное издательство, Красноярск 2003, с. 3.

¹⁴ Idem, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 1, с. 53.

самостоятельных произведений, которые затем выстраивали некое «сверхжанровое единство».

Поиски жанровой формы, делающей возможной оперативный диалог с читателем, в таких книгах-сборниках нередко предполагали сведение повествования до минимума (см. «затесь» в 9 строк – *Дождик*; или миниатюру в 2 строки со знаковым названием *Строка*), затем частичную циклизацию и, в финале, объединение циклов («тетрадей») в сверхжанровое единство (книгу). Это было вызвано, главное, потребностью в близком слушателе, понимающем собеседнике и предполагало обретение кратчайшего пути к нему через мгновенное выделение современных – для него и автора – проблемных точек, важных фактов, скрытой правды данного момента и бытия в целом.

Кроме того в изданиях разных лет мы сталкиваемся с парадоксальными характеристиками самого писателя, отказывающегося признавать за своими текстами власть жанрового канона:

Меня часто спрашивают на встречах и в письмах: что такое затеси? Откуда такое название? – пытается объяснить жанровую «внезаходимость» своей книги Астафьев. – Чтобы избежать объяснений, первому изданию *Затесей* («Советский писатель», 1972) я дал подзаголовок *Короткие рассказы*. Но это неточно. Рассказов, как таковых, в той книге было мало, остальные миниатюры не «тянули» на рассказ, они были *вне жанра, не скованные устоявшимися формами литературы*¹⁵.

Кажется, после такого утверждения невозможно свести астафьевские «затеси» к какой-либо жанровой модели. Тем не менее не сталкиваемся ли мы здесь со знакомой по литературе русского Средневековья поисковой ситуацией? Напомню формулу Дмитрия Лихачева:

В результате поисков новых жанров [...] появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь одному прочно сложившемуся, традиционному жанру. *Эти произведения стоят вне жанровых традиций*¹⁶.

¹⁵ Idem, *Собрание сочинений в 15 томах*, op. cit., с. 537.

¹⁶ Д.С. Лихачев, *Исследования по древнерусской литературе*, Издательство «Наука», Ленинград 1986, с. 82.

Не следует ли соотнести подобную противоречивость и с жанровой картиной, созданной усилиями авторов субъективной прозы? И, таким образом, установить парадоксальное существование «традиции преодоления традиции» в жанровой палитре русской литературы – от Средневековья до Новейшего времени.

Таков общий взгляд на зафиксированную в *Затесях* «традицию преодоления традиции». Однако свести особенности входящих в книгу текстов к безжанровому состоянию невозможно – ведь признаком литературности того или иного текста является прежде всего его жанровая организация, какой бы своеобразной и трудно поддающейся определению она ни была. Можно понять порыв русского писателя-классика, пытающегося преодолеть нормативы официальной литературы соцреализма и вырваться на простор вольного слова – прямого обращения к читателю. Неслучайно столь трудна история прохождения в печать *Затесей* в подцензурной ситуации 1970-х–1980-х – по свидетельству автора, даже после издания большая часть тиража была изъята из книготоргового оборота.

Действительно, астафьевские *Затеси* как «сверхжанровое единство циклов» наиболее сложны и противоречивы по сравнению с вышеупомянутыми книгами писателей того периода. И тем не менее, повторю, нельзя признать внежанровость *Затесей*. Более того, несмотря на все торжество «традиции преодоления традиции», в них наблюдается и своеобразная модификация, приводящая к торжеству средневекового жанрового канона – в ключевом для всей книги цикле *Видение*, одноименного его центральной миниатюре, утверждающей возвышенные христианские идеалы писателя.

Напомню, что именно видение называют «специфическим феноменом средневекового мирозерцания»¹⁷, постепенно завоевывающим позиции самостоятельного жанра и в литературе русского

¹⁷ А. Гуревич, *Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков*, «Труды по знаковым системам» 1977, вып. 411, с. 5.

Средневековья¹⁸. О значении жанра видения в движении русской литературы – в частности сибирского региона, родного для Астафьева, – свидетельствуют исследования средневековых видений сибирских крестьян. К примеру, статья Елены Ромодановской *Рассказы сибирских крестьян XVII–XVIII вв. о видениях (К вопросу о специфике жанра видений)*:

Видение (или явление) было тем зерном, из которого развились почти все памятники местного сибирского творчества в XVII–XVIII вв. [...]. Видения пронизывают всю жанровую систему древнерусской литературы и являются существеннейшим элементом агиографии, исторических сочинений, хождений, торжественного и учительного красноречия¹⁹.

Отметим и то, что невольное обозначение Астафьевым (как и впоследствии Валентином Распутиным в миниатюре *Видение*, 1997) данного жанра через «именование» миниатюры происходит опять же в русле традиции средневековой литературы, во времена расцвета этого жанра выделявшей «видение» специфическим заголовком.

Сближает миниатюру Астафьева со средневековыми видениями и сюжетно-тематическая основа. Ведь многие видения в литературе русского Средневековья обращались к ситуации, связанной с возникновением монастырей/церквей. Теме монастыря/храма/собора посвяще-

¹⁸ Согласно медиевистике, «на раннем этапе своего существования они [видения – А.Б.] встречаются исключительно как “малая форма” в составе других жанров средневековой словесности агиографии, исторических сочинений, проповедей и др. В виде отдельных сочинений видения начинают появляться в XVI в. (*Видение Хутынского пономаря Тарасия, Повесть о видении Антония Галичанина*), сосуществуя наряду с видениями, продолжающими включаться в памятники другой жанровой принадлежности. В силу этой специфики видения как литературное явление изучены неравномерно» (Т. Ковалева, *Видения в агиографических памятниках древнерусской литературы XIII–XVII вв.: жанровая эволюция и сюжетосложение*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томский государственный университет, Томск 2017, с. 3).

¹⁹ Е. Ромодановская, *Сибирь и литература. XVII век*, Наука, Новосибирск 2002, с. 143–144.

ны и другие, перекликающиеся с *Видением* миниатюры одноименного цикла (*Домский собор, Божий промысел*).

В основе астафьевского *Видения* – старинная легенда о возникновении храма/монастыря на древнем северно-русском озере. Храм открывается автору-рассказчику как чудо красоты, неожиданное и невиданное в приземленной действительности, – в этом плане Астафьев явно продолжает визионерскую традицию видения как средневекового жанра. По православной традиции в изображении храма преобладает не горизонтальное, а «вертикальное» измерение, словно соединяющее небо и землю. Образ храма не появляется в астафьевском видении на водной глади озера (как это есть на самом деле – храм стоит на каменном островке), а словно спускается с небес: это «парящий в воздухе храм», постепенно опускающийся на островную землю.

Явление чудного храма обозначено особым эмоциональным сигналом: «И вдруг...»:

И вдруг над этим движущимся, белым в отдалении и серым вблизи льдом я увидел *парящий в воздухе храм*. Он, как легкая, сделанная из папье-маше игрушка, колыбался и подпрыгивал в солнечном мареве, а туманы подплавляли его и покачивали на волнах своих.

Храм этот плыл навстречу мне, легкий, белый, сказочно прекрасный. Я отложил удочку, замороженный.

За туманом острыми вершинами проступила щетка лесов. Уже и дальнюю заводскую трубу сделалось видно, и крыши домишек по угорчичкам. А храм все еще парил надо льдом, опускаясь все ниже и ниже, и солнце играло в маковке его, и весь он был озарен светом, и дымка светила под ним.

Наконец храм опустился на лед, утвердился. Я молча указал пальцем на него, думая, что мне пригрезилось, что я в самом деле заснул и мне явилось *видение* из тумана²⁰.

Традиционно православный храм воспринимался в русской духовной культуре как центр мироздания. Отсюда – мера обобщения,

²⁰ В. Астафьев, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 7, с. 68.

способствующего символизации увиденного в астафьевском *Видении*. Примечательно, что и в пересказе средневековой легенды о возникновении Спасо-Каменного храма-монастыря в «затеси» отсутствуют имя князя, конкретная дата чудесного спасения и основания храма, а также многая другая конкретика. Но введение этих данных при нынешней информированности читателя и доступности исторических сведений вовсе не обязательно. Достаточно лишь данных автором указателей, по которым читатель вполне может реконструировать исторические сведения. В этом – отличие современных трансформаций жанра, позволяющих автору всемерно экономить текстовое пространство, уделяя больше внимания рецептивному полю автора-повествователя: эмоционально-психологическим оттенкам в его восприятии чудесного, загадочного, необыкновенного.

Реконструкция культурно-исторической подоплеки астафьевского *Видения* в рецептивной сфере читателя²¹, однако, немаловажна для обоснования архитектоники обновленного жанра. В конце *Видения* Астафьев открывает мифопоэтические (входящие в состав национальной культурной памяти) и соответствующие им (легенда оказывается реальностью!) исторические основания реального видения через косвенное (данное в авторском пересказе) сказовое слово (спутника повествователя из местных рыбаков). Оказывается, в основе необыкновенного явления на Кубенском озере лежит легенда о белозерском князе Глебе Васильковиче, внуке великого князя Ростовского Константина Всеволодовича, который, спасаясь от врагов 19 августа 1260 года, дал обет основать обитель там, где сумеет добраться до берега. В день Преображения Господня суда князя вынесло на Каменный остров, где и был воздвигнут князем храм в честь Преображения Господня и при нем основана обитель.

Легенда, на которой основано астафьевское видение, напоминает видение Кирилла Белозерского *О явлении пречистыя богородица, егда*

²¹ Я имею в виду образ читателя, корреспондирующий с образом автора как центром повествовательного мира и возникающего в интенсивном внутреннем диалоге с повествователем.

явися святому Кирилу и повеле ему отити на Белозеро, предшествовавшее возникновению Белозерской обители. У Белозерского поначалу видение сводится к явлению путеводного света. Он «видит *свѣтъ, сияющъ къ полунощнымъ* странамъ Бѣлаго езера»²². У Астафьева солярные мотивы не только предваряют явление храма, но постоянно сопутствуют его нисхождению с небес на землю и озеро. «А храм все еще парил надо льдом, опускаясь все ниже и ниже, и *солнце* играло в маковке его, и весь он был *озарен светом*, и дымка *светилась* под ним»²³.

* * *

Подводя итоги, отмечу, что художественное претворение в субъектных формах малой русской прозы второй половины XX века средневековых жанровых моделей позволяло писателям преодолевать стереотипы и формальные рамки, навязывавшиеся официальным методом соцреализма. В продолжение средневековой традиции утверждало себя «мышление книгами-сборниками», в которых лирико-философские наблюдения, впечатления и прочие субъектные формы мировидения получали художественное оформление в процессе литературной циклизации.

²² Библиотека литературы Древней Руси, ред. Д.С. Лихачев, Л.А. Дмитриев, А.А. Алексеев, Н.В. Поньрко, Наука, Санкт-Петербург 1999, т. 7, с. 38.

²³ В. Астафьев, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 7, с. 68.