- Ты уж не пиши там, чего не велят [...]

В.Распутин, "Вниз и вверх по течению"

С классификацией творчества Распутина отечественное литературоведение испытывает существенные трудности. В традиционных литературоведческих кругах у Распутина сложилась репутация мастера "деревенской прозы", "глубокого реалиста" и т.д. С не меньшим успехом Распутина можно было бы представить мастером психоаналитического рассказа (один из литературоведов подводил к этому, усматривая в творчестве Распутина продолжение традиции психологической прозы Достоевского).

Оставляя в стороне известный апологетизм литературоведения, анализирующего литературу советского периода, а также признавая практическую неосуществимость попытки вывести точную формулу творчества Распутина, исходя из анализа в нем нарративной традиции, имитирующей реальность, попробуем рассмотреть рассказ "Рудольфио" в контексте эстетической тенденции, присущей советскому искусству периода создания текста, и эстетической тенденции, возникающей в самом творческом пространстве произведений Распутина.

"Руольфио" датирован Распутиным 1965-м годом. Эта датировка представляется важной, так как именно на 1965-й год приходится пик периода, получившего название "оттепели". Более точным, хотя и не бесспорным, нам кажется определение этого периода как "второй волны" советского неоренессанса. (Поясним - именно ренессансной эстетике присуще резкое перемоделирование структуры мироощущения, резкий перенос акцента с макрокосма на микрокосм, вытеснение универсального космического начала с последующим замещением его персонифицированным континуумом. Именно этот процесс наблюдался в период "первой волны" советского неоренессанса, приходящийся на 20-30-е гг, и в период "второй волны" конца 50-х - 60-х гг.)

Перед творцами "первой волны" стояла нелегкая задача. Им необходимо было создать советскую агиографию, демонстрирующую возможности члена советского общества безграничными в перспективе. Иными словами, им предстояло сотворить миф о Человеке как центре мироздания. Поэтому в литературе того периода за основу была взята структурная модель повествования, сложившаяся в классической русской литературе конца 19-го века - в этой безличной (эпической) модели автор обладал "всеведущим" знанием, бесприпятственно проникал в любые слои пространства всех своих персонажей.

Процесс мифологизации реальности неизбежно привел к тотальной типологизации. "Литература вторгается в психику масс, чтобы найти в ней разбросанные части нового человека и в виде типа вернуть его массам", - говорил А.Толстой на 1-м съезде советских писателей об этом литературном процессе, напоминающем сотворение Франкенштейна.

Так постепенно возникла художественная структура мнимой соборности, лишенная космических корней и космической универсальности, застывшая в вакууме экстраполяции. Внутреннее пространство было вытесненео внешним.

"Вторая волна" - естественная реакция на косность, мертвенность сложившейся схемы. Взгляд авторов переместился из внешнего во внутреннее пространство. Важным стал человек как индивидуальность (а не как тип). И, естественно, классическая модель повествования была вытеснена моделями с подчеркнутым личностным, авторским, началом.

Обратим внимание, как построено повествование в "Рудольфио". Распутин ведет рассказ от третьего лица, однако его знания не простираются за сферу информации, которой располагает Рудольф. Таким образом, автор как бы пересказывает читателю то, что узнал от Рудольфа. Эта нарративная модель позволяет автору сохранять дистанцию между собой и персонажем (некоторые главки к тому же открываются авторскими метафорами) и вовлекать читателя в сюжетный ход не непосредственно, а опосредованно - через призму авторского видения. Возникает эффект вовлекающей дистанции - читателя заинтересовывает Ио, поскольку он знает о ней не более Рудольфа, читатель вовлечен в действие индивидуализированных персонажей, но остается в рамках художественного текста. Таким образом Распутин провоцирует в читателе необходимость во внутренней проекции в пространство персонажей.

Такая повествовательная модель вполне соответствовала тенденции внутреннего ракурса "второй волны". Если в 40-50-е гг сложилась система наррации, декларируемая как и м и т а ц и я реальности, а по сути являющаяся базовой моделью условности для тиражирования советских неоренессансных мифологем, то в конце 50-х стали возникать нарративные модели, а н а л и з и р у ю щ и е реальность и обнаруживающие собственную дистанцированность по отношению к реальности. Резко обозначилась тенденция к демифологизации, к созданию нарративных моделей с сюжетом, альтернативным фабуле (часто мифического содержания), к многослойным текстовым конструкциям.

В этом свете весьма показательно, что в структурной схеме "Рудольфио" выявляется древнегреческий миф о любви Ио и Зевса. Напомним, что Зевс, будучи женатым на Гере, страстно влюбился в царскую дочь полубожественного происхождения Ио. Опасаясь, что гнев Геры, прознавшей об этой связи, погубит Ио, Зевс превратил свою возлюбленную в белоснежную корову. Однако Гера потребовала телку себе в дар и приставила к ней неусыпного тысячеглазого стража Аргоса. Зевс подослал к Аргосу Гермеса, который хитростью заставил стража закрыть глаза и отрубил ему голову. Ио была освобождена, однако Гера наслала на нее овода, постоянно мучившего Ио, превращенную в корову. В таких муках Ио странствовала по свету и добрела до Нила, где приняла свой прежний вид и родила сына Эпафа (в переводе с греческого "прикосновение Зевса").

На структуру мифа об Ио в "Рудольфио" указывают несколько элементов: Распутин называет свою героиню Ио (при ее появлении возникает семиотический элемент, отсылающий к античной героине, - сыплется снег, такой, как будто в небе трясут "снежных птиц" (белоснежный цвет телки)), он дает в жены Рудольфу Клаву, которая так же, как и Гера, согласно "Теогонии" Гесиода, является ревнивой хранительницей брачных уз, он наделяет Рудольфа некоторыми чертами Зевса Олимпийского: приверженность городской жизни, защита обиженных, покровительство молящим (согласно "Илиаде" Гомера). Кроме того, кульминационная сцена "прикосновения" Рудольфа и Ио происходит у реки, туда же герой приходит в финале.

Однако посмотрим, как Распутин моделирует эту структуру мифа в своем рассказе.

Едва познакомившись, Ио задает своеобразный ироничный тон, как нельзя кстати подходящий для пародийного снижения эмоционально-волевого тона мифа (смех, помимо характеризующей функции, играет существенную роль для акцентированности на неадекватности двух пространств, закрепленных за Рудольфом и Ио). Представляясь, Ио шутит: "[...] исполняющий обязанности. Ио". (Далее следует ремарка, характеризующая "зевсовскую" природу Рудольфа: "Не в силах остановиться, он хохотал, раскачиваясь то вперед, то назад, как колокол".) Итак, Ио - только "исполняющая обязанности" героини мифа. Следуя этой линии снижения, Распутин буквально переворачивает миф с ног на голову. Не "Зевс"-Рудольф влюбляется в Ио, а наоборот. Не "Зевс"-Рудольф преображает Ио, а она метаморфизирует его из "слона в зверинце" Рудольфа в шутливо-нежное "Рудик", затем - в трепетное "Рудольфио", а в финале возвращает его в "самого обыкновенного Рудольфа". Не Клава-"Гера" мучит Ио - она терзаема собственной любовью, придуманной ею самой. И - важный момент - у реки (после "прикосновения" Рудольфа) не Ио возвращается в изначальное состояние, а Рудольф, получивший пощечину.

Для чего же Распутину понадобилась такая семантическая инверсия мифа? Прежде, чем дать ответ, обратимся к еще одной интертекстуальной отсылке Распутина - к "Маленькому принцу" Антуана де Сент-Экзюпери.

Помимо прямой цитаты (Ио читает "Маленького принца") "Рудольфио" буквально пронизан аллюзиями на "Маленького принца". Поскольку в наши задачи не входит подробный анализ этого аллюзивного ряда, остановимся лишь на нескольких важных его элементах. А именно на тех, которые собственно, и создают интертекстуальную среду, в которую помещены персонажи рассказа Распутина.

Уже в начале рассказа Ио отделяет себя от мира взрослых, подчеркивает свою выключенность из этого пространства, в котором действуют странные, нелепые для нее законы: Рудольф зачем-то женат на Клаве, сестра почему-то устраивает скандал, когда узнает, что Ио взяла отгул в школе, мать обеспокоенна дружбой Ио с Рудольфом... И вообще, - "некоторые считают, что если я хочу знать, как зовут человека, то обязательно проявляю к нему нездоровый интерес", - иронизирует Ио. Она поясняет Рудольфу, почему тот не замечал ее раньше: "Вы, взрослые, обращаете внимание только на взрослых, вы все ужасные эгоисты". Маленький принц именно так и считал: взрослые - это странные люди, думающие только о себе. К этому миру и принадлежит Рудольф. Но почему тогда Ио выделяет его для себя?

Вернемся к череде метаморфоз. "Я думала, что так только слона в зверинце могут звать", - замечает Ио, узнав имя Рудольфа. Вспомним, что именно слона, проглоченного удавом (иными словами, заключенного в чрево удава), рисовал, будучи шестилетним, герой "Маленького принца", ведущий повествование. Далее, Рудольф постоянно отправляется в какие-то командировки в разные части страны, а герой "Маленького принца" был летчиком, то есть так же путешествовал по свету. Кроме того, вспомним, что несостоявшемуся маленькому "художнику" в рассказе Экзюпери взрослые порекомендовали заняться чем-нибудь более полезным, например, арифметикой. А Ио зачем-то выпрашивает себе у Рудольфа разрешение позвонить в случае сложности с решением арифметической задачки.

Итак, Распутин маркирует Рудольфа как модернизированную модификацию летчика из "Маленького принца" - человека-проводника, застрявшего между миром детей и миром взрослых, человека, вынужденного быть взрослым, но не лишенного творческой непосредственности. Распутин провоцирует такое восприятие читателем героя, вклинивая в диегетический ряд авторские метафоры, не разрушающие повествования, но выделяющиеся на фоне общей лаконики рассаза. (Например: "Здесь, в городе, уже чувствовался пряный, острый запах наступающей весны, сдунувшей с него, словно пепел, зимнюю неясность и неотчетливость". Или: "[...] Рудольф взглянул на дом напротив - ни одно окно еще не было освещено, и только подъезды, как губные гармошки, сияющие металлом, светились четырьмя правильными рядами" и т.д.)

Ио, соответственно, маркируется как слегка повзрослевший (либо принявший новую реинкарнацию) Маленький принц, залетевший на Землю с иной планеты. Ее иноприродность подчеркивается несколькими "птичьми" метафорами: упомянутая уже метафора "снежных птиц" в начале рассказа и сравнение Рудольфом груди Ио с "двумя маленькими гнездышками", "которые лепят неведомые птицы". Ее инобытийность подчеркнута неожиданным смехом, неожиданными слезами, поступками, неадекватными нормативам поведения в мире взрослых, отсутствием друзей среди сверстников, что и создает ассоциативную параллель с Маленьким принцем.

Пустырь, где происходит кульминационное событие "Рудольфио", коррелирует, с одной стороны, к "опасной и романтической" пустыне в "Планете людей" Экзюпери, а с другой - к пустыне, где Маленький принц встретился с летчиком и принял свою смерть.

Что же на этом фоне происходит между Ио и Рудольфом? Вспомним, как мудрый Лис советовал Маленькому принцу: "Если хочешь, чтобы у тебя был друг, приручи меня!" "Приручить" - значит "создать узы", как пояснял Лис. Поэтому Ио так раздражает Клава (неласково названная Ио "мымрой"), которая мешает ей создать "узы" с Рудольфом (аналогичную роли Клавы функцию в "Маленьком принце" выполняет самолет, ремонт которого постоянно отвлекает летчика). О том, как важно создать эти "узы", рассказал все тот же Лис Маленькому принцу: "Ты для меня пока всего лишь маленький мальчик, точно такой же, как сто тысяч других мальчиков. И ты мне не нужен. И я тебе не нужен. Я для тебя только лисица, точно такая же, как сто тысяч других лисиц. Но если ты меня приручишь, мы станем нужны друг другу. Ты будешь для меня единственный в целом свете. И я буду для тебя единственный в целом свете..."

До встречи в трамвае Ио была для Рудольфа одной из ста тысяч девочек, хотя и жила в доме напротив. Но после того, как Ио назвала Рудольфа Рудольфио, она стала для Рудольфа единственной Ио, такой, какую знал только он. Об этой предельной субъективации восприятия писал Ролан Барт в книге "Камера Люцида". Ему понадобилось ввести специальный термин punktum для обозначения той "раны", которую наносит ему фото умершей матери, для обозначения того чувства, которое испытывал по отношению к этому фото Барт и которое неведомо более никому.

Но дело в том, что для создания "уз", которых желала Ио, необходима определенная адекватность восприятия партнеров, что в случае с Рудольфом невозможно. Ибо Рудольф оказывается, вопреки ожиданиям Ио и провокациям автора, не просто "самым обыкновенным Рудольфом" (то есть таким же, как все), но воплощением типа рационального мышления. Он постоянно путается, называя полюбившую его девочку вместо Рудольфио Ио. Он идет к учебнику арифметики, чтобы вернуть себе равновесие, когда узнает об исчезновении Ио. Он трезво рассуждает, что "в губы целуют только самых близких людей"...

Мы подошли к, пожалуй, самой важной теме творчества Распутина, диктующую необходимость в обильной интертекстуальности и мифологической инверсионности в его произведениях. Во всех трех выявленных нами слоях "Рудольфио" наблюдается бинарная пространственная оппозиция: божественного и человеческого - в мифическом слое; земного и инобытийного - в интертекстуальном слое "Маленького принца"; и, наконец, рационального и иррационального - в объединяющем сюжетном слое. Поясним: не Ио с Зевсом, не Маленький принц с летчиком, не Ио с Рудольфом никогда не смогли бы составить единого целого в силу оппозиции рационального и иррационального.

В финале "Рудольфио" Ио посылает Рудольфа "к черту". И он, идя "к черту", приходит на тот самый пустырь, где не смог поцеловать Ио в губы. "Черт" - устойчивый знак не только преисподней, наказания в загробном мире, но и мирского, знак порочности цивилизации. "Пустырь" с завалами мусора - знак духовной пустоты, деградации. "Он [Рудольф] перешел через пустырь, - продолжает Распутин, - спустился к берегу и вдруг подумал: а что же дальше?" Финальный вопрос навсегда оставляет Рудольфа на берегу окостеневшей рациональной цивилизации. Он останавливается над перманентно изменчивой рекой Иррационального, в которую никогда не рискнет войти. "Самое главное - то, чего не увидишь глазами..." - писал Экзюпери в "Маленьком принце". Рациональному человеку этого уже не понять.

""Реальность" постоянно караулит художника, чтобы помешать его бегству. Сколько хитрости предполагает гениальный побег! - писал Хосе Ортега-и-Гассет в "Дегуманизации искусства". - Нужно быть "Улиссом наоборот" - Улиссом, который освобождается от своей повседневной Пенелопы и плывет среди рифов навстречу чарам Цирцеи". Распутин, конечно же, не был "Улиссом наоборот". Но ему хватило сил на то, чтобы увидеть пустоту, мертвенность рационального мира. Любая попытка обитателей этого мира войти в Иррациональное обречена на провал.