

Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение»*

Наталья Ковтун

Сибирский федеральный университет
Красноярск, Россия

Творчество одного из самых влиятельных русских писателей второй половины XX в. – В. Распутина – отличает подчеркнутое внимание к «*другим местам*», имеющим фактическую локализацию, но соотносящимся с прочими пространствами особым образом – они «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются». «Другие места» одновременно находятся и в связи со всеми остальными, и противостоят, оспаривают их. М. Фуко называет такие пространства *гетеротопиями* (Фуко 2006: 195), семантически они близки осуществленной утопии (Faubian 2008: 31). Сегодня в архитектуре, искусствоведении накоплен богатый опыт по осмыслению функций, особенностей «других мест», однако своеобразии воплощения гетеротопии в художественном тексте становится предметом анализа значительно реже. В работе нас интересует вопрос о характере воплощения «других мест» в творчестве Распутина, сама специфика существования в пределах гетеротопии, как ее понимает автор.

Подчеркнутое внимание художника к образам инопространства или «междупространства» как пространства между не-местом и благим местом (Hetherington 1997) отнюдь не случайно. Образы *кладбищ* (в прозе Распутина это не столько место упокоения, сколько Откровения), *островов-кораблей* (Матера), *деревенских храмов, икон* как репрезентаций сокровенного в пределах истории занимают в художественном мире писателя центральное положение, являются свидетельством многослойности бытия. Здесь повествователь и избранные герои стремятся открыть глубинный смысл происходящего, найти опору, приблизиться к тайне жизни и смерти. Разочарование в истории, возможностях социализации, обретении бытийного

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

смысла обрекает личность на экзистенциальное отчаяние, рождает желание раздвинуть пространство в пределы неназываемого, ощутить связь с метафизической сущностью жизни.

Если обратиться к истории русской литературы XX в., то проблема национальной идентичности, призвания, миссии России, составившая центр русской религиозно-философской мысли рубежа XIX–XX вв., актуализируется в культуре 70-х гг., обратившейся к традиционным ценностям, сакрализующей идеи наследия, культурной памяти. Либерализм, радикализм, заинтересованное отношение к западной культуре, отличающие эпоху «оттепели», уже к концу 1960-х гг. отходят на второй план. В литературе важнейшую роль играет направление «деревенщиков»¹, объединяющее наиболее значительных художников своего времени: ранних А. Солженицына и В. Шукшина, В. Белова, Ф. Абрамова, Б. Можаяева, В. Распутина, отчасти В. Астафьева. Именно в их творчестве воскресают *средневековые модели мироздания*, а патриархальная крестьянская культура, наделенная чертами идеального как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность.

Специфику культуры русского средневековья с ее особой визуальной доминантой (Лепахин 2002; Есаулов 2004: 115–155) Распутин учитывает при создании художественных моделей гетеротопии. Принципы иконографии – определяющие при создании образа *избы* старухи Анны из повести *Последний срок* (1970), *острова Матера* из повести *Прощание с Матерой* (1976), *дома-домовины* умирающей Егоровны из рассказа «В ту же землю...» (1995). Совершенно особое место в этой парадигме занимает рассказ «Изба» (1999), тематически и сюжетно ориентированный на «Матренин двор» (1959, первоначальное название «Не стоит село без праведника») А. Солженицына (Ковтун 2013: 17–26).

В названии рассказа содержится указание на стержневой образ русской национальной культуры – *дом, усадьбу*. В памятниках древнерусской словесности феномен дома находится в центре внимания книжников. При этом «его географические координаты и связанные с ними пространственные понятия становятся материалом для построения культурных моделей с не только пространственным, но и религиозно-моральным содержанием» (Лотман 2005: 112). В патриархальной культуре дом не определяется частным существованием, напротив, парадигма семьи (отец, мать, дети) восходит к парадигме сакральной (Дом Небесный, Отец Небесный) и соотносится с ней. Врата дома украшают иконы: «Ставили бы над вратами у своих домов православныя христиане святыя иконы или честныя кресты, им же в дом входя или из дому исходя поклоняемся» (Максим Грек 1993: 47). Отсюда трансцендирование образа дома, понимаемого как «малая церковь» и как храм духовный. Домостроительство в этом контексте предполагает внутреннее самоустроительство личности.

¹ Термин, закрепленный литературной критикой 1960–1970-х гг.

Будучи соотнесен с осью, стержнем мироздания дом (Древо Мировое) определяет и порядок жизни окрест, подобно тому, как храмовое действо проливается за границы храма, преобразуя внешнее бытие.

Уже рассказ «Матренин двор», стоящий у истоков «деревенской прозы», выдвигает крестьянскую усадьбу в центр мироздания, возрождая исконные ценности патриархальной культуры. Модель пространства, воссозданная в тексте, обнаруживает «глубинное типологическое сходство со средневековой иконографией» (Урманов 2003: 67). Не случайно сюжетную канву повествования составляет судьба праведницы Матрены, выстроенная по канонам житийного жанра. Однако точка зрения рассказчика как alter ego автора оспаривается персонажами, усматривающими в подвижническом бытии героини знаки откровенной глупости. Даже после гибели Матрены все отзывы о ней «неодобрительны». Традиционные ритуалы обретают в рассказе противоположный смысл: поминальный плач напоминает сведение счетов, а сами поминки странно «оживлены», пьяным рассуждением о любви к родине внимает дезертир, родственники погибшей либо оказываются на грани помешательства (Кира), либо делят имущество (Фаддей). Разрушенная с молчаливого согласия Матрены усадьба из места обетованного превращается в приют для мышей, сумасшедший дом. Наложение в тексте образов должного (картина идеализированной довоенной деревни, являющейся рассказчику во сне) и сущего рождает ощущение глубокого трагизма. Статус реальности закрепляется за «вывернутым» пространством, которому до времени противостоит изба Матрены – последняя икона в Руси-доме.

В рассказе «Изба» ключевые идеи Солженицына подвергаются истолкованию единомышленником и последователем, отсюда особая проникновенность и печаль интонации. Возведение дома как последнего пристанища вновь связывается с миссией женщины, понимаемой автором в богородичном контексте: «в основании нашей нации лежат женские начала», «Россия издревле верила в себя, как в Дом Богородицы» (Распутин 1990: 171). Однако поздний Распутин отходит от идеала смирения, воплощенного в характере Матрены и в персонажах его ранней прозы – Марии, Анне, Настене. Образы героинь текстов 1990-х гг. маркируют черты андрогинности, воли и мужества, отсылающие к архетипу древних воительниц (Ковтун 2011: 280–311). Героиня выступает медиатором между пространствами патриархального прошлого (где жизнь была сложной, но понятной, соразмерной человеку) и настоящего, олицетворенного новым поселком, в котором даже названия улиц свидетельствуют хаос (Сбродная, Канава).

«Отлетевшая» деревня Кривоуцкая, где «Агафьин род Вологжиных обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни» (Распутин 2007: 357), повторяет судьбу острова Матеры (*Прощание с Матерой*). Описание избранного места включает идеализированные характеристики патриархальной Руси: здесь обходятся без электричества, кругом «золотистые» поля, звучат «целебные» песни и сказки. Ведущий мотив – мотив утраты, необходимости экзистенциального выбора как перехода в *инопространство*.

Важно подчеркнуть, что облик Агафьи отмечен *иконографическими чертами* – «узкое лицо», «большие пытливые глаза», темная одежда, лишенная признаков пола, и *символикой богатырства* – кирзовые сапоги, телогрейка. Важнейшие приметы богатыря-инока – нестигаемость воли, одиночество, бесстрашие (даже перед лицом смерти), которые в ситуации розни суть и знаки национальности.

Настойчиво подчеркивая отсутствие женственности в образе героини (Агафья говорит «с хрипотцой», «она плюнула на женщину в себе, рано сошли с нее чувственные томления», зато легко справляет «любую мужскую работу» [Распутин 2007: 358]), автор указывает и на старообрядческие корни крестьянки. В поэтике раннего Распутина это выступало синонимом исконности бытия, в поздних же рассказах идеи раскола остраниются, писатель пытается создать собственную религиозную систему, где главное место занимают бабы-богатырки. Призвание богатырок (Пашута в рассказе «В ту же землю...», Агафья в «Избе», Тамара Ивановна в повести *Дочь Ивана, мать Ивана*) связано не с искуплением настоящего, но *переходом в иномир*, открытием новых ритуалов, способных организовать единомышленных. Именно это «ослабление эсхатологического начала» и почувствовала современная критика (Михайлова 2008: 69). Одиночество героинь – важнейший шаг к обретению внутренней свободы, отказу от выработанных культурой схем, обрядов, стереотипов (включая ортодоксальное православие).

История рода главной героини восходит к временам основания поселения, аллегорично развернута в сторону повести *Живи и помни* (1974): первый вернувшийся в деревню фронтовик – Максим Вологжин, что позволяет провести аналогию образа героини с воином и домовым («Я сама себе буду домовым», – заявляет Агафья). Особая связь женской доли с образом «матерого», «высокого елового пня» как «перевернутого», обезглавленного мирового древа («В ясные вечера полюбила, одевшись потеплее и устроившись на высокий еловый пень, показывать себя рядом с избой» [Распутин 2007: 384]) – указание на верность родовой памяти, этическое должностованию, но и на трагизм судьбы: пень – разрыв вертикали.

Параллель древо/домовой развивает мотив русалки, отсылающий и к образу «утопленников» с острова Матера. Агафья признается: «Я как эта... как русалка утопленная, брожу здесь и все кого-то зову... Зову и зову. А кого зову? Старую жисть? Не знаю. Че ее, поди-ка, звать? Не воротится» (Распутин 2007: 392). В народной культуре русалка функционально уравнивается с конем, считается «берегиней» дома (Байбурин 1983), но в ситуации разрушения очага «берегиня» обращается в утопленницу. Символ мужской фаллической силы (конь) дублируется в тексте образом загнанной «кобылы, которую не распрягают». Цена произошедшей метаморфозы – утрата мужчиной и женщиной исконных онтологических свойств, невозможность семьи, дома, строительство которого забирает последние силы, что обесмысливает земной подвиг.

Лихорадочная запойная работа Агафьи по строительству усадьбы граничит с самоубийством, но именно смерть обещает прозрение. В процессе строительства

изменяется облик, самоощущение героини: она худеет, чернеет, забывает есть, спать, теряет счет дням, что соответствует канонам жесткой аскезы, связывается с *сюжетом инициации* (Тюпа 1996: 16–24). Временная смерть-забытие в родовом поместье описана через мотивы посвящения (буйство стихий, видение, переправа), а возвращение к жизни означено ритуалом евхаристии – Агафья «причащается» хлебом и водой. Обратный путь героини лежит не к очагу, напротив, знаменует преодоление эмпирического: изба возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, что подтверждено диалогом с домом и вещим сном о неполном погребении хозяйки в собственном строении:

Здесь, в больнице, приснился Агафье сон, поразивший ее на всю оставшуюся жизнь: будто хоронят ее в ее же избе, которую стоймя тянут к кладбищу на тракторных санях, и мужики роют под избу огромную ямину, ругаясь от затянувшейся работы, гора белой глины завалила все соседние могилы и с шуршанием, что-то выговаривающим, на что-то жалующимся, обваливается обратно. Наконец избу на тросах устанавливают в яму. Агафья все видит, во всем участвует, только не может вмешиваться, как и положено покойнице, в происходящее. Избу устанавливают, и тогда выясняется что земли выбрано мало, что крыша от конька до половины ската будет торчать. Мужики в голос принимают уверять, что это и хорошо, и Агафья будто соглашается с ними: труба и должна находиться под небом, по ней потянет дым. Там тоже согреться захочется (Распутин 2007: 360).

Если героиня следует подвигу *богатыря-инока*, то черты мягкости, доброты отличают характер ее деревенского соседа Савелия: «Было в этом местном мужике, никогда не видевшем иной жизни, кроме войны, что-то неместное, податливое, мягкое» (Распутин 2007: 365). Повествователь подчеркивает исключительность героя («было в нем что-то дальше»), преданность земле, мастерство. Разнообразные таланты персонажа (изготовление вещей) ассоциируются с апотропической защитой. Внутреннюю стойкость, духовное равенство Агафьи и Савелия символизирует мистическая свадьба, обставленная мотивами случайной встречи, испытания чистоты помыслов, путешествия, которые заключает мотив прозрения (Плеханова 2002: 120).

Священный брак венчает возведение избы как последнего приюта: «Можно сказать, что зачали ее, голубушку, осталось выносить да родить» (Распутин 2007: 373). Тоска по работе уподоблена любовному томлению: подхватил Агафью «опьяняющий порыв, сродни любовному, какой бывает у девчонки, когда только одного она и видит во всем свете, только к одному влечется, а вся остальная жизнь – как кружная дорога, чтобы переполниться тоской. Только одно и знала Агафья – скорей, скорей к избе, только там она и успокаивалась» (Распутин 2007: 383). Женское тело, предназначенное рожать и вскармливать, развоплощается: «Она перестала чувствовать свое тело, оно затвердело в грубое и комковатое орудие для работы» (Распутин 2007: 378).

Возведение дома как сотворение космоса дает шанс к покаянию деревне в целом: «Агафье до печки, до подполья и до стояков – еще как до второй жизни» (Распутин 2007: 377), но заплутавшие, потерявшие люди не в состоянии ни осмыслить,

ни создать ничего подлинного, настоящего. Изба героини «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света». Это абсолютный верх, начало мироздания: «А над ее, Агафьиной, избой, висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света», «будто свет заструился над избой, и встала она в рост» (Распутин 2007: 382). В иконографии золотой свет, сияние суть указание на высшую степень избранности, однако вид, открывающийся из окон избы, – тоскливый, «мерклый». Пейзаж «изношенного», «усталого», «тусклого» места (Распутин 2007: 398), будто битого молью, когда во всем (в чувствах, мыслях, желаньях) ощущается усталость, – знак отступничества. В Библии обветшание ждет противников слуг Божьих, «моль съест их» (Исх. 50:9).

Если изба Агафьи обращена ввысь, то мир окрест погружен в темноту, бездну самоутраты: «И стала год от году ужиматься в поселке жизнь: меньше давала тайга, безрыбней становилась распухшая, замершая в бестечье Ангара, все реже стучали топоры на новостройках. А потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало» (Распутин 2007: 398). Учитывая, что история родной для Агафьи деревни Криволицкой вовлечена в судьбу поселка Сосновка из повести *Пожар* (1985), где криволицкие обосновались на «ближней от горы улице», имеются в виду события эсхатологического порядка, не затронувшие, однако, дом героини: «Агафьиная изба встречала и провожала зимы и лета, прокала ялась под жгучей низовкой с севера стужею, стояла и обмирала до бездыханности и опять теплялась солнышком» (Распутин 2007: 398). И после смерти хозяйки усадьба жива (она «вдыхает», «окна, как у всякого живого существа, смотрят изнутри», «сама же и управляется с огнем» – тушит пожар), выглядит прибранной, «догляд за нею был». Изба превращается в некий мост меж живыми и ушедшими, в перекресток миров, сама не принадлежа ни одному из них. Принципиальная *инаковость избы* по отношению к реальности подчеркивается автором: «Соседские избы невольно отжимались от нее», старухи «усаживались на низкую и неохватную, вросшую в землю чурку и сразу оказывались в другом мире». Во двор к Агафье заходят и живые, но только старухи – олицетворение ветхости, близости смерти, ребятишки же «в Агафьином дворе не табунились» (Распутин 2007: 398).

Будучи проекцией души, изба не нуждается в традиционных оберегах: красна, хомут, детская зыбка бесполезны, «им не бывать в деле». Дом-душа – не место для жизни (здесь стоит «какой-то древний, словно бы и не человеческий, пропитавший стены, острый даже в своей угаслости, мускусный запах», случайные постояльцы «давятся воздухом, не могут спать» [Распутин 2007: 395]), но некая точка, ориентир для отчаявшихся странников. Никто не ищет в доме пристанища, судьба сама «сталкивает и направляет сюда», будто готовит к долгому безблагодатному пути. Даже критически настроенные по отношению к рассказу исследователи отмечают мощный метафизический подтекст финала, «где изба ведет уже как бы самостоятельное, отдельное от умершей хозяйки существование», сохраняя внутреннее убранство, порядок и своеобразную атмосферу. Вряд ли стоит рассматривать избы

как прообраз будущей России, на чем настаивают литературные критики (Ремизова 2007: 286–287). Это переходное пространство, *гетеротопия*, но не место обетованное, подобно Руси-Китежу, чей образ окрашивает ранние повести мастера.

Диалог с потусторонним, который писатель ведет на страницах поздней прозы, приобретает особую, личностную, интонацию в рассказе «Видение» (1997). Мотив видения – один из самых устойчивых в поэтике Распутина, его миромоделирующая функция определена открытием связи с инобытием. Психологической мотивацией мистического состояния героев обычно выступают ситуации нравственного выбора, смерти, затопления родовой земли. Визионер стремится возобновить контакт с утраченным, оказывается на *кладбище*, в *старой избе*, где и происходит встреча с метафизическим. Почти все устойчивые элементы видения (Прокофьев 1964: 40) в рассказе учтены и получают отчасти ироническое решение. Роль визионера возложена не на мудрых старух, юродивых, как в зрелом творчестве мастера, но на героя, приближенного к авторскому сознанию, наделенного художественной рефлексией, распаивающей пределы хронотопа: «когда фантазия способна разыгаться не по вызову, не от умственных усилий, а самостоятельно и, осмелев, сделать меня своим героем» (Распутин 2007: 432).

Ощущение присутствия метафизического связано, однако, не только с художественным даром визионера, но рождается под воздействием *сохраненной в памяти реальности* – картины поздней осени: «Это особая, неразгаданная пора; в эту пору, когда сезонное отмирает, рождается что-то вечное, властное, судное» (Распутин 2007: 432). Глубина проникновения в метафизическое соответствует уровню самопостижения, что отличает интеллектуального странника (Рыбальченко 2007: 24). По ночам герой слышит звон: «Будто трогают длинную, протянутую через небо струну и она откликается томным, чистым, занывающим звуком» (Распутин 2007: 429), и выпадает из времени. Он оказывается в странной комнате, форма которой напоминает *домовину* («продолговатая, суженная обитель для одного»), в кресле у окна. Внутренней мотивировкой путешествия становятся преклонный возраст, ожидание смерти, вплетенной в бесконечную жизнь рода: «в нашем корню старше меня нет». Комната одновременно открыта в инопространство и мир природы, функционально ей наследует изба Агафьи. На месте задней стены – дверь, за которой «должно находиться что-то огромное». Этот проход в неназываемое остается закрытым. За окном – картина поздней осени, лес; дорожка, что начинается в реальности среди деревьев, продолжается мостиком через реку, затем теряется и возникает чуть дальше в идеальном образе «гладкой и прямой». Путь волнует обещанием тайны и настораживает возможной легкостью разгадки: один конец дороги «простохожий и разлохмаченный никак не связывается с другим – аккуратным, выверенным и отлаженным» (Распутин 2007: 434).

Призывный звон герой слышит не впервые, статус события получает движение к мостику, соединяющему миры. Дорога от дома до иного берега – символ человеческой судьбы, смысл которой открывается за последней чертой. На противоположном

берегу – старец, образ которого ассоциируется с проводником в иные пределы и домовым, хранителем памяти. Пространство за мостиком окутывает «неземная обморочная стынь, совсем заговорная, наложенная колдовской рукой». Герой, вглядываясь в даль, борется «с желанием перейти через мостик и ступить на белые и круглые крапчатые камни» (Распутин 2007: 436). После возвращения в настоящее не возникает желание упорядочить картину, собрать «увиденное в связные мысли», напротив, рассказчик испытывает состояние остранения, наблюдает за собственной *игрой со смертью*.

Образ героя в уютном кресле диссонирует с напряженностью визионерского путешествия, возвращение в реальность лишено радости, но продиктовано ответственностью перед земной участью, когда идея мгновенного обретения вечности сродни соблазну. В итоге значимость здешнего природного мира не оспаривается, картины, представшие визионеру, определены его же внутренним посылом и художественным опытом. Ценность пережитого лишена всеобъемлющего значения, отличающего классическое видение, замкнута в рамках личного творчества.

Итак, диалог с инобытием, модели «других мест» (с актуализацией принципов переходности и противостояния реальности, по М. Фуко) автор выстраивает на протяжении всего творчества. В ранних текстах сон, смерть предстают как раздвижение личного пространства в пределы метафизического, герой осознает бесконечность собственного бытия через сращенность с родом, памятью земли (судьбы распутинских героинь Анны и Дарьи в *Последнем сроке* и *Прощании с Матерой*). Подчеркивается легкость, проницаемость смерти для жизни, в которой открывается вневременной смысл. В центре повествования оказываются мудрые старухи, юродивые, богатыри, принципиально лишенные *страха смерти*.

С изменением картины мира, с разрушением пространства существования смерть, как и жизнь, формализуется, предельно отчуждаясь от человека. Невозможность умереть в соответствии с ритуалом, «по правилам» (рассказы «Изба», «В ту же землю...») деморализует личность, рождая чувство оставленности в «чужом» бытии. Тогда и появляется острая ностальгия по иному, попытки обрести смысл, которого лишена историческая реальность, в «других местах». Не случайно в позднем творчестве писателя появляется *герой-трикстер* (образ Сени Позднякова), преодолевающий любые границы, в чьи функции входит испытание путей воссоединения человека и мироздания. Фигура лицедея символизирует переселение героя из пространства во время, когда смерти возвращен статус события, но события личной жизни. Раздвижение рамок хронотопа сопрягается с внутренними духовными усилиями персонажа, погружением в глубины собственной психики, и чем сложнее этот опыт, тем масштабнее картины метафизического (рассказ «Видение»).

Подчеркнем, модели гетеротопии, которые использует автор, достаточно устойчивы: образы *дома/домовины, корабля, кладбища, Древа Мирового* (образ «царского лиственя» на острове Матера), *моста/переправы*, но в каждом произведении они прочитываются в ином контексте. В рассказе «В ту же землю...» речь идет о

зачинании нового кладбища вдали от родовой земли, оскверненной властью, когда сами похороны превращаются в акт сопротивления. В сторону затопленного кладбища направляется основательный мужик – Толя Прибытков, не в силах побороть желание заглянуть «за край жизни», и гибнет. По его следу идет трикстер – Сеня Поздняков, путь которого лежит от обваливающихся берегов, сорной речной воды к морю, где сохраняется древнее течение – «вода жизни» (рассказ «Поминный день», 1996). Изба Агафы, уже обреченная в истории, возносится изнутри души, реальность заклиняется вещим словом и подчиняется ему. Дом совмещается с домовиной, становится перекрестком миров, *гетеротопией*, где встречаются живые и мертвые, праведные и грешные, «свои» и «чужие». Дом/домовина, переправа, кладбище не предназначены для жизни, это пространство самопознания, выбора, где герою открывается мгновение истины, которое он может и не распознать.

В рассказах 1990-х гг. изменяется и позиция нарратора. Автобиографический герой наблюдает за собственной игрой с «бесконечностью» словно со стороны. Он испытывает сокровенные идеи, отчасти выступая в роли трикстера. Это никак не умаляет сделанных ранее открытий, из сферы бытия модели чувствования переносятся в сферу метафизического, видения, уже сам автор оказывается в их власти. Найденное художественное решение не оспаривает и значимость онтологического, но акцент переносится на *сопредельные миры*, существующие где-то рядом с настоящим, представление о которых складывается в рамках творчества, освобождаясь от безусловно пророческого статуса, но сохраняя пафос наставничества.

ЛИТЕРАТУРА

- БАЙБУРИН, А., 1983. *Жилище в образах и преданиях восточных славян*. Ленинград: Наука.
- ЕСАУЛОВ, И. А., 2004. *Пасхальность русской словесности*. Москва: Круг.
- КОВТУН, Н., 2013. Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога. *Филологический класс*, 3 (33). Екатеринбург, 17–26.
- КОВТУН, Н., 2011. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы. *Respectus Philologicus*, 19 (24). Kaunas: VU KHF, 280–311.
- ЛЕПАХИН, В., 2002. *Икона в русской художественной литературе*. Москва: Отчий дом.
- ЛОТМАН, Ю., 2005. *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы*. Санкт-Петербург: Искусство СПб.
- МАКСИМ ГРЕК, 1993. О святых иконах. *Ил: ГАВРЮШИНА, Н. К., ред.-сост. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология*. Москва: Прогресс; Культура, 45–49.
- МИХАЙЛОВА, Г., 2008. Тема и вариации: «Деревенская проза» в начале нового века. *Литература*, 50 (2). Vilnius: VU leidykla, 64–74.
- ПЛЕХАНОВА, И., 2002. Игровое начало в художественном сознании В. Г. Распутина (рассказы 1980–1990-х годов). *Ил: КАЗАРКИН, А. П., ред.-сост. Сибирский текст в русской культуре: Сб. ст.* Томск: «Сибирика», 110–121.

- ПРОКОФЬЕВ, Н., 1964. Видение как жанр в древнерусской литературе. *Ученые записки Московского гос. педагогического ин-та*. Москва. Т. 231, 39–54.
- РАСПУТИН, В., 1990. Cherchez la femme. *Наш современник*, 3, 170–173.
- РАСПУТИН, В., 2007. *Собр. соч. в 4 т.* Т. 4. Иркутск: Издатель Сапронов.
- РЕМИЗОВА, М., 2007. *Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике*. Москва: Совпадение.
- РЫБАЛЬЧЕНКО, Т., 2007. Интуиция метафизического в прозе В. Распутина. *Ил:* МИНЕРАЛОВ, Ю. И., ПЛЕХАНОВА, И. И., ЮРЬЕВА, О. Ю., ред. *Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения*. Вып. 16: Междунар. науч. конф., посвященная 70-летию В. Распутина: материалы. Москва; Иркутск, 6–26.
- ТЮПА, В. И., 1996. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов. *Ил:* ТЮПА, В. И., ред. *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву*. Новосибирск: Изд-во СО РАН. Вып. 1, 16–24.
- УРМАНОВ, А. В., 2003. *Творчество А. Солженицына*. Москва: Флинта – Наука.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ил:* ФУКО, М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- FAUBIAN, J. D., 2008. Heterotopia: an Ecology. *Ил:* DEHAENE, M., DE CAUTER, L., eds. *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London; New York: Routledge, 31–39.
- NETHERINGTON, K., 1997. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.