

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМ. Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

П. А. ГОНЧАРОВ, В. А. ЩЕРБАКОВА, Е. С. САХАНИНА

**ПРОЗА В. П. АСТАФЬЕВА
УРАЛЬСКОГО ПЕРИОДА: ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ,
КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛЕВЫЕ
И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ**

Монография

Издательство РХГА
Санкт-Петербург
2024

УДК 82/821.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Г65

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного
фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>;
Русская христианская гуманитарная
академия им. Ф. М. Достоевского*

Рецензенты:

Коломийцева Е. Ю. — профессор, заведующая кафедрой журналистики Московского государственного института культуры, доктор филологических наук;

Сорокина Н. В. — профессор кафедры русской и зарубежной литературы Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, доктор филологических наук

Гончаров П. А., Щербакова В. А., Саханина Е. С.

Г65 Проза В. П. Астафьева уральского периода: типология героя, композиционно-стилевые и идеологические доминанты : монография. — СПб. : Издательство РХГА, 2024. — 240 с.

ISBN 978-5-907613-98-0

В монографии анализируются ранние, наиболее значимые произведения В. Астафьева уральского (пермского) периода его литературного творчества, исследуется их персонажная сфера, особенности композиции, специфика форм повествования, способы воссоздания психологии героев. Значительное внимание обращается на постановку писателем сложных социальных и этических проблем, на специфику характера сибиряка, на созданный в рассказах и повестях писателя многогранный образ Сибири.

УДК 82/821.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-907613-98-0

© Гончаров П. А., Щербакова В. А.,
Саханина Е. С., 2024

© АНО ВО «РХГА», 2024

ВВЕДЕНИЕ

Проза В. П. Астафьева занимает знаковое место в развитии русской литературы второй половины двадцатого столетия. Писатель является одним из признанных мастеров русской новеллистики этого времени, классиком деревенской и военной прозы. Связанный с различными тематическими, жанровыми, поэтико-стилевыми векторами литературы этого времени, он создал неповторимую художественную парадигму со своей оригинальной этико-философской системой. Роль прозы В. Астафьева для литературы второй половины прошлого века велика настолько, что, вероятно, по аналогии с принципом периодизации, выдвинутым в свое время В. Г. Белинским, один из авторитетных современных литературоведов считает, что литературу этого времени есть основания определить как астафьевский период¹.

Творческое наследие прозаика в целом и в деталях к настоящему времени исследовано достаточно полно и многоаспектно. Критиками и литературоведами охарактеризованы основные темы, наиболее яркие идеи, жанрово-стилевые и иные свойства творчества художника — синтез автобиографического и общенационального, неустрашимое правдоискательство и искренность в осмыслении особенностей русского характера, своеобразное лирически окрашенное выражение позиции автора в художественном произведении.

Несмотря на значительную степень изученности творчества прозаика в целом, сегодня особый интерес представляет анализ складывающихся на начальном, во многом определяющем этапе

¹ Полякова Л. В. Теоретические и методологические аспекты истории русской литературы XX–XXI веков: монография. Тамбов: Пролетарский светоч, 2007. С. 17–18.

его творческой эволюции мотивов, тем, проблем, жанровых и стиливых предпочтений. Этапе, в течение которого создавались его первые рассказы, а также крупные эпические формы. Так сложилось, что главным объектом исследования литературных критиков и литературоведов стали произведения В. Астафьева 1970–1990-х годов, времени зрелого и позднего творчества писателя. Но именно 1950–1960-е годы стали тем этапом, когда формировалась жанрово-видовая, композиционно-стилевая доминанта едва ли не всего творчества художника. В силу сказанного выше избрание произведений этого периода в качестве основного материала исследования является логически обоснованным. Заметим здесь, что за основу систематизации и хронологизации творчества В. Астафьева в нашей монографии принята периодизация, ранее предложенная и аргументированная одним из ее соавторов, который относит произведения В. Астафьева 1950–1960-х годов к «пермскому» (уральскому) периоду творчества писателя, к тому времени, когда формировалась жанровая, поэтико-стилевая парадигма художника¹. В. П. Астафьев живет в это время (1951–1969) в г. Чусовом, работает в газете «Чусовской рабочий», а потом на Пермском радио, на короткое время оставляет Урал ради учебы на Высших литературных курсах в Москве (1959–1961). Затем живет и работает в Перми, периодически уединяясь в Быковке — полуразоренной уральской деревне. Основные этапы и важные детали жизни писателя освещены им самим в автобиографии «Расскажу о себе сам», в биографических исследованиях Ю. А. Ростовцева (см. Библиографический список), других авторов.

Осмыслению феномена Астафьева-прозаика посвящены работы ряда литературных критиков, которые имеют безусловную ценность в плане истолкования и широты охвата художественных произведений писателя. Как известно, у истоков интерпретации творчества В. Астафьева находится выдающаяся работа А. Н. Макарова². Он в конце 1960-х годов обоснованно утверждал,

¹ Гончаров П. А. О периодизации творчества В. Астафьева // Филол. науки. 2003. № 6. С. 20–27.

² Макаров А. Н. Во глубине России. М.: Современник, 1973. 464 с.

что в творчестве В. Астафьева уже сформировались черты индивидуальности прозаика, связанные с утверждением нового типа героя, с явленной в его творчестве оригинальной жанрово-стилевой системой. Книга Н. Н. Яновского о В. Астафьеве, написанная в жанре очерка творчества писателя¹, стала серьезной критической интерпретацией произведений писателя. В этой работе значительный интерес для нашей темы заключен в глубоком анализе творчества В. Астафьева в контексте его жизненного опыта и биографии. В работе предпринята удачная попытка воссоздания эволюции личности и творчества писателя. Основные произведения В. Астафьева анализируются в контексте сложного литературного процесса 1950–1960-х годов.

Работа В. Я. Курбатова о прозе В. Астафьева² представляет собой глубокое, многогранное исследование проблемно-тематического своеобразия произведений писателя, освещающее большинство значимых аспектов его творчества. Критик сосредотачивается на конкретных рассказах и повестях Астафьева, акцентируя их художественные особенности, особенности композиционно-стилевого свойства.

А. П. Ланщиков в своем литературно-критическом очерке³ анализирует художественную прозу В. Астафьева в ее взаимосвязях с публицистикой писателя, приводит доказательства влияния классиков русской литературы XIX — начала XX века на творчество писателя. Концептуально важными для адекватного истолкования творчества В. Астафьева являются также книги и статьи И. А. Дедкова, С. П. Залыгина, С. Ю. Куняева, А. А. Михайлова, Ю. И. Селезнева⁴, некоторых других известных литературных критиков.

¹ *Яновский Н. Н.* Виктор Астафьев: Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1982. 272 с.

² *Курбатов В. Я.* Миг и вечность: размышления о творчестве В. Астафьева. Красноярск: Кн. изд-во, 1983. 166 с.

³ *Ланщиков А. П.* Виктор Астафьев. М.: Просвещение, 1992. 159 с.

⁴ *Дедков И. А.* На вечном празднике жизни: [о прозе В. Астафьева] // Вопросы лит. 1977. С. 40–82; *Залыгин С. П.* Повести Виктора Астафьева // Знамя. 1976. № 7. С. 230–337; *Куняев С. Ю.* Там, где

Творчество В. П. Астафьева стало предметом монографического исследования ряда современных литературоведов. Так, в монографии одного из соавторов данной работы («Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990-х годов». М., 2003) астафьевская проза рассматривается в сложном контексте литературы второй половины XX столетия. А. Ю. Большакова анализирует ту часть астафьевского наследия, которая соотносится с деревенской прозой («Феномен деревенской прозы». М., 2008). Философское содержание произведений писателя детально интерпретируется Н. С. Цветовой («Бытийные мотивы в творчестве В. П. Астафьева». СПб., 2009). Антиутопическая и традиционалистская составляющая прозы Астафьева исследуется в работах Н. В. Ковтун («“Деревенская проза” в зеркале утопии». Новосибирск, 2009; «Русская традиционалистская проза XX–XXI веков». М., 2017).

Значительной вехой в изучении биографии и творческой эволюции писателя стало достаточно полное исследование творческого и жизненного пути В. Астафьева, принадлежащее перу Ю. А. Ростовцева («Виктор Астафьев». М., 2014). Движение религиозной составляющей мировоззрения художника рассматривается О. Ю. Золотухиной («Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя». Красноярск, 2015). В монографии В. В. Дегтяревой («Мифологемы водного мира в натурфилософской прозе России и США “Царь-рыба” В. П. Астафьева, “Моби Дик, или Белый Кит” Г. Мелвилла, “Старик и море” Э. Хемингуэя». Красноярск, 2011) осуществлен сопоставительный анализ наиболее известного произведения В. Астафьева с англоязычной прозой близкой тематики. В ряде фундаментальных коллективных монографий В. Астафьев тоже оказывается в центре внимания современных литературоведов («“Природный человек” в русской прозе XX века». Тамбов,

рождается слово. По следам творчества В. Астафьева // Лит. учеба. 1983. № 3. С. 119–126. Михайлов А. А. Стихия народной жизни, предисловие // Виктор Астафьев. Ясным ли днем. Вологда: Северо-западное кн. изд-во, 1972. С. 5–14; Селезнев Ю. И. Вечное движение. М.: Современник, 1976. 237 с.

2005; «Сибирский характер как ценность». Красноярск, 2014; «Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия». М., 2016).

Признание значимости В. Астафьева как оригинального художника слова пришло гораздо позднее, чем эта оригинальность была им достигнута, этим во многом и объясняется недостаточное внимание литературоведов к раннему творчеству писателя. В значительной степени это характерно и для перечисленных выше литературоведческих работ, и для известных исследований Т. М. Вахитовой, Н. Л. Лейдермана, С. В. Переваловой, В. А. Зубкова и других. Однако это не помешало перечисленным выше и другим исследователям не только под своим оригинальным углом зрения рассмотреть художественные принципы и новаторство В. Астафьева, но и показать масштаб и исключительную роль писателя в литературном процессе XX века.

Различным аспектам творчества В. Астафьева посвящены многочисленные кандидатские диссертации, но лишь немногие из них обращены к раннему творчеству писателя, к проблемам специфики героя рассказов и повестей 1950–1960-х годов, к вопросам об истоках психологизма и лиризма астафьевской прозы¹.

В различной мере касаются раннего творчества прозаика кандидатские диссертации А. В. Бойко («Концепция мира и человека в прозе В. П. Астафьева». Алма-Ата, 1983), Н. В. Чубуковой («Творчество В. П. Астафьева и стилевые искания советской прозы 50–70-х годов». Саратов, 1983). Однако отдельной темой исследования произведения 1950–1960-х годов в этих и других работах не стали.

В кандидатской диссертации И. В. Новожеевой («Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х годов». Орел, 2007) делается акцент на чертах общности героев произведений «деревенской прозы». Специфика персонажной и мотивной сфер астафьевской прозы 1950–1960-х годов затрагивается здесь в соответствии с заявленной темой лишь косвенно.

¹ Чекунова Т. А. Проблема нравственного становления личности в современной советской прозе (В. Тендряков, В. Астафьев, В. Распутин): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1984. 201 с.

В исследовании, посвященном автобиографическим мотивам у В. Астафьева, Им Ен Им рассматривает период творчества писателя, охватывающий 1960–1970-е годы¹. В работе анализируются и герои некоторых ранних астафьевских произведений с точки зрения их сходства с реалиями и деталями биографии писателя. Автор этой диссертации сосредоточивает внимание на внутреннем мире персонажей, их судьбах, связывая истории астафьевских героев с биографией поколения. В своей работе Им Ен Им акцентирует мысль о том, что психологическое мастерство писателя берет свое начало только в произведениях рубежа 1960–1970-х годов. Однако это утверждение уязвимо, так как наполненные глубоким психологизмом повести «Перевал», «Стародуб» вышли из печати еще на рубеже 1950–1960-х гг., а в начале 60-х годов двадцатого столетия уже началась работа писателя над «Кражей», в которой В. Астафьев заявил о себе как знатоке детской ранимой души, чувствующем и понимающем неизбежные сложности начального периода жизни человека.

Характерология литературных произведений В. Астафьева исследуется в диссертации Е. К. Холодковой². Литературовед предпринимает попытку анализа и систематизации типов героев произведений В. П. Астафьева и других «деревенщиков»-традиционалистов в их соотношении с русским национальным характером. Е. К. Холодкова детально рассматривает тип астафьевского героя, который к 1990-м годам уже сформировался и укоренился в творческой парадигме прозаика. Однако проблема генезиса и эволюции этого типа остается в целом за пределами и данной диссертации.

В ряде научно-квалификационных работ, посвященных творчеству прозаика, подчеркивается мастерство В. Астафьева-психолога в создании характеров героев рассказов и повестей. Но при этом, несмотря на традиционно сложившийся интерес к данной проблеме,

¹ Им Ен Им. Автобиографические мотивы в творчестве В. П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1999. 177 с.

² Холодкова Е. К. Концепция национального характера в прозе В. П. Астафьева, В. Г. Распутина и Б. П. Екимова 1990-х — начала 2000-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2009. 170 с.

психологизм В. Астафьева в произведениях, связанных с начальным периодом его творческого пути, остается осмысленным далеко не в полной мере. Это характерно для кандидатской диссертации М. Л. Бедриковой («Особенности психологизма русской прозы второй половины 1980-х годов (Творчество В. Астафьева и В. Распутина)». М., 1995); для диссертационных исследований П. П. Гончарова («"Царь-рыба" В. П. Астафьева: жанровая и композиционная функция образа Сибири». Тамбов, 2007), Д. А. Субботкина («Конфликт "своего" и "чужого" мира в произведениях В. П. Астафьева как реализация бинарной и тернарной структур». Красноярск, 2007) и других.

В целом критики, литературоведы, авторы фундаментальных и научно-квалификационных работ исследовали характерные прежде всего для зрелого творчества В. Астафьева темы, проблемы, жанры, поэтику произведений, философскую основу творчества писателя. В названных и других работах были предприняты в разной степени удачные попытки решить различные литературоведческие задачи, рассмотреть концептуальные вопросы. Однако многие аспекты заявленной нами темы, связанной с начальным периодом творчества В. Астафьева, остаются либо малоизученными, либо нуждаются в новом подходе и осмыслении.

Поэтому, несмотря на отмеченные выше достижения в изучении наследия В. Астафьева в целом, проблема жанрово-стилевой кристаллизации астафьевской прозы и связанные с ней вопросы начального периода его творчества остаются недостаточно изученными. Отсутствуют фундаментальные работы, раскрывающие эволюцию мировосприятия писателя на первом этапе его творческого пути, эволюцию, которая ощутимо реализовалась в образах его героев. Детальный аргументированный анализ складывающейся проблемно-тематической, жанрово-стилевой парадигмы, персонажной сферы писателя в объеме, достаточном для определения своеобразия и значения рассказов, повестей 1950–1960-х гг., его первого романа, в современном литературоведении еще не заявил о себе.

Более того, несмотря на авторитетные истолкования литературоведов и высокие оценки творчества писателя в литературной критике, имеют место и попытки «низвергнуть» В. Астафьева,

поставить под сомнение его художественные открытия. К числу таких попыток следует отнести работу Ю. Павлова с характерным названием «Виктор Астафьев, «потаенный» и явленный. Знаки судьбы «позднего» писателя». В этой работе критик, опираясь на выхваченные из контекста цитаты из литературных произведений и других источников, заявляет: «Титаническое себялюбие, бескрайняя ненависть к русскому народу и отечественной истории, маниакальный антисоветизм, разносоставная корысть определили роман писателя с русофобской антинародной властью»¹. Причем негация критика распространяется не только на «позднее», но и на все творчество писателя. Истоки «заблуждений» и «ошибок» «позднего Астафьева» Ю. Павлов находит в его раннем и зрелом творчестве.

Стоит заметить, что, как ни странно это выглядит, оценки зарубежных славистов выглядят более корректно и доказательно. Так, чешский славист З. Матыушова уверенно отмечает: «Астафьев был не только голосом своего времени и своего поколения, но и культовой фигурой русской литературы»².

В связи с этим актуальность нашего исследования определяется необходимостью по возможности адекватного и объективного анализа всей целостности наследия В. Астафьева начального периода его литературного творчества: специфики его первого романа, повестей и рассказов 1950–1960-х гг. в сопоставлении с основными тенденциями прозы писателя и наиболее значимыми явлениями историко-литературного процесса этого времени. Это, в свою очередь, позволит значительно расширить, углубить и уточнить представление о творческой индивидуальности выдающегося русского писателя и его роли в литературном процессе 50–60-х годов двадцатого столетия.

¹ Павлов Ю. Виктор Астафьев, «потаенный» и явленный. Знаки судьбы «позднего» писателя // День литературы. — 19.01.2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://denliteraturi.ru/article/5476> (дата обращения: 20.05.2023).

² Матыушова З. Образ человека в беллетристике Виктора Астафьева // Россия и русский человек в восприятии славянских народов / отв. ред. А. В. Липатов, Ю. А. Созина. М.: ООО «Центр книги Рудомино», 2014. С. 539.

Глава 1

ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОПЫТЫ

А. П. Ланшиков — литературный критик, известный интерпретатор творчества В. П. Астафьева — уже достаточно давно высказал убежденное мнение о том, что одним из достоинств этого прозаика является его принадлежность «к не очень-то значительной по числу группе серьезных писателей»¹. Оставим в стороне все дополнительные смыслы, возникающие при соотнесении этого утверждения с литературной практикой и В. Астафьева, и его современников. «Серьезный» в данном контексте не является антонимом комического, тем более — сатирического. Но это утверждение упомянутого критика оказывается во многом правомерным и в определении свойств жанровых форм произведений писателя. Действительно, в творчестве В. Астафьева нет ни одного собственно сатирического произведения, нет ни одной литературной пародии. Он откровенно равнодушен к славе В. Войновича и других сатирических писателей последней трети XX века. Но как определить без отсылок к сатире его следующее признание о господствовавшей в период литературного становления писателя «исповедальной» («молодежной») прозе. Астафьев саркастически отмечает: «<...> она хотя бы уже тем полезна, что вызвала ответную реакцию и ускорила приход литературы иной, так называемой “деревенской прозы”. От нас в ту пору никто не взял бы в печать произведения, написанные на уровне: “Он сказал. Она сказала. Он попросил. Она дала”. И посейчас никто не возьмет» [Т. 8, с. 168]².

¹ Ланшиков А. П. Виктор Астафьев. М.: Просвещение, 1992. С. 112.

² Астафьев В. П. Собр. соч. в 15 т. Т. 8. Красноярск: Офсет, 1997–1998. С. 168. Далее ссылки приводятся на это издание с указанием в скобках тома и страницы.

Вероятно, стоит признать стремление к пародированию свойством изначальным для оригинальных писателей: без ученичества, без традиции нет мастерства, без своеобразного отрицания части предшествующего литературного опыта (а это во многом и составляет основу пародии) нет оригинальности. Отмечая актуализацию пародийных жанров в литературе XX века, О. Б. Кушлина, пытаясь осмыслить истоки этого явления, пишет: «Потребность в травестировании “священной речи”, в комическом снижении недостижимого идеала особенно обостряется в эпохи, когда поведение и язык строго регламентированы традицией и требованием предельной серьезности»¹.

Ментальная основа пародийности и других свойств прозы В. Астафьева связана с его полной драматических, трагических и трагикомических элементов судьбы, с особенностями его миропонимания, перекликается она и с мистическим мироощущением художника, прозревающего прошлое, настоящее и будущее сквозь дым и пепел кризисного XX века. «Устойчивая примета стиля В. П. Астафьева — пародирование штампов»², — пишет и один из авторитетных астафьеведов. Однако данное утверждение не находит развития в интересной работе этого автора. Ложь, смерть, войны, крушения учений, государств у человека его характера не могли не вызвать отторжения, неприятия. Отрицание с течением времени обретает у писателя характер тенденции в мироощущении и в творческом поведении. Отторжение навязываемых догматизированной соцреалистической традицией «образцов», «эталонов» находится у истоков целого ряда свойств астафьевской прозы в целом.

Ф. М. Достоевский однажды об одном из самых дорогих своих героев отзывался следующим образом: «Всякой новой мысли своей он отдавался до страсти»³. Эта характеристика вполне

¹ Кушлина О. Б. Наследники Гиппократа // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд., коммент. О. Б. Кушлиной. М.: Высш. шк., 1993. С. 6.

² Перевалова С. «Особая география памяти» (Образ автора в русской прозе 1970–1980-х годов. — В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, В. С. Маканин). Волгоград, 1997. С. 60.

³ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9. Л.: Наука., 1991. С. 428.

может быть отнесена и к писателю В. Астафьеву, по крайней мере — эпическое умиротворение посещает его и его героев крайне редко, как откровение воспринимается им всякое новое видение реалий жизни. Но астафьевское отрицание не самоцельно, оно нацелено на защиту традиционных для русской литературы ценностей — нравственности, стремления к достоверности, к постижению истины.

Неприятие Астафьева-фронтовика на первом этапе его становления в качестве прозаика вызвала эпигонская, лишенная стремления к жизненной правде, к достоверности литература о войне. В самом первом рассказе В. Астафьева «Гражданский человек» (1951) имеют место скорее пародийные аллюзии, чем собственно пародия. Так, его название приобретает парадоксально оксюморонное звучание в соотнесении с повествованием о войне-связисте. Актуализация оксюморонной семантики названия (о связисте-воине — «гражданский человек») для писателя является частью его отношения к изображаемому, частью позиции автора, заключающейся в неприятии устоявшихся мнений, догм, штампов, в данном случае имеющих отношение к военной теме в русской советской литературе. «Свой первый рассказ писатель создавал “во зле”, в яростной оппозиции»¹, — комментирует Т. М. Вахитова. Утверждение о Моте Савинцеве, что это не герой-богатырь, а обычный «гражданский человек» в военном обмундировании с его слабостями и силой, ненавистью к разрушению и страхом смерти, было, по признанию самого писателя, реакцией на «неправду» о войне, на штампы послевоенной литературы, было рождением тенденции отрицания, реализовавшейся в полной мере в его зрелом и позднем творчестве.

Что же не принимает, отторгает, отрицает писатель? На этот вопрос вряд ли найдется однозначный ответ. В 1950-е и последующие годы В. Астафьев отрицает литературные и идеологические штампы, в 1960–1970-е гг. предметом его отрицания становятся распад деревенского лада, форсированная урбанизация, небрежение

¹ Вахитова Т. М. Народ на войне (Взгляд В. Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты») // Русская литература. 1995. № 3. С. 122.

к родной природе, в 1980-е — преступность, в 1990-е годы — заведшие Россию, по мнению В. Астафьева, в тупик социальные учения и так далее. По объектам астафьевских отрицаний можно в равной мере проследить динамику изменения русского менталитета и изменения этико-философских и жанрово-тематических пристрастий всей литературы. Но всегда главным объектом для противостояния писатель избирает зло — меняющее свои личины и формы существования, приобретающее очень часто облик лжи.

О непосредственном поводе для написания своего первого рассказа «Гражданский человек» В. Астафьев в 1984 году писал следующее: «Бывший фронтовик читал свой военный рассказ. Взбесило меня это сочинение. Герой рассказа, летчик, таранил и сбивал фрицев, как ворон, благополучно приземлился и получил орден»¹. Во вступительной статье к пятнадцатитомному собранию сочинений предыстория рассказа выглядит уже несколько иначе: «На этом занятии литкружка читал рассказ бывший работник политотдела наших достославных лагерей. Рассказ назывался “Встреча”. В нем встречали летчика после победы, и так встречали, что хоть бери и перескакивай из жизни в этот рассказ. Никто врать его, конечно, и в ту пору не заставлял. Но человек так привык ко лжи, что жить без нее не мог» [Т. 1, с. 13]. При различии важных акцентов (обусловленных, вероятно, временем и цензурными соображениями) суть остается прежней: первый рассказ В. Астафьев пишет в полемике со складывающимися стереотипами изображения войны. «Я написал его за ночь и <...> на следующем занятии кружка, то есть через неделю, прочел рассказ вслух. Рассказ был воспринят положительно, и его решили печатать в газете “Чусовской рабочий” как можно скорее» [Т. 1, с. 13].

В. Астафьев, вероятно, еще сам того не ведая, следует (как А. Солженицын, В. Шукшин, Ф. Абрамов и другие) максиме старца Зосимы: «Главное — убегайте лжи, всякой лжи»². А. С. Солженицын

¹ Астафьев В. П. Всеу свой час. М.: Мол. гвардия, 1985. С. 7.

² Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9. Л.: Наука, 1991. С. 66.

перефразирует эту мысль в свою формулу — «жить не по лжи». Стремление это, следует предположить, никогда (даже и в суровое для большой литературы послевоенное время) не исчезало у многих русских писателей. Историк А. К. Соколов, ссылаясь на произведения А. Твардовского, В. Некрасова, Э. Казакевича, В. Пановой, так определяет послевоенную траекторию развития русской литературы: «Несмотря на большое число произведений о войне, выдержанных в стиле казенного оптимизма, в целом, однако, необходимо отметить укрепление реалистических тенденций»¹. Более критичная в оценках литературы «послевоенного времени» Э. А. Лаврова, отсылая читателей к произведениям А. Ахматовой, О. Берггольц, В. Некрасова, М. Исаковского, В. Гроссмана, В. Овечкина, вынуждена констатировать: «Разумеется, художественная жизнь страны в 1940–1950-е годы не исчерпывалась лакировочными поделками. Судьба подлинных произведений складывалась непросто»². Есть все основания отнести В. Астафьева к тем начинавшим в это время свой путь писателям, которые отозвались на наметившиеся «реалистические тенденции», противостоявшие упомянутым «лакировочным поделкам».

Безусловно, первый рассказ В. Астафьева и его предыстория имеют скорее отношение к эволюции самого писателя, чем к развитию большой литературы о войне, в которой к тому времени известны имена и произведения А. Твардовского, В. Некрасова, К. Симонова, В. Гроссмана и др. Тем не менее очевидно само, заключенное в названии, содержании, предыстории, отталкивание от общепринятого. Это свойство во многом характеризует складывающуюся оппозиционную, а затем и «максималистскую» (Т. М. Вахитова) позицию, особое творческое поведение прозаика.

В пику неизвестному автору В. Астафьев изменяет все, полностью «переворачивает» ситуацию, в сложившуюся жанровую форму «победного рассказа» о войне интегрируется новое по своей сути

¹ Соколов А. К. Наука, искусство и социальные реалии минувшего столетия // Отечественная история. 2002, № 1. С. 68.

² Лаврова Э. А. Особенности развития литературы 1940–1960-х годов // Русская литература XX века / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Н. М. Малыгина и др.; под ред. Л. П. Кременцова: В 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 16.

содержание. «Высокого» в прямом и переносном смысле героя-летчика сменяет связист, «аристократия» войны сменяется самыми низшими и рядовыми ее работниками. И зовут сослуживцы астафьевского Матвея Савинцева вовсе не героически, почти женским именем Мотя (вряд ли Астафьев того времени имел в виду евангельские аллюзии) — таким именем убавляется показное, внешнее «геройство».

Продолжением этой тенденции травестирования стоит полагать и изменение места и обстоятельств действия. С небес герой спускается на землю: «<...> Матвей оказался в грязном русле ручья. Руки по локоть ушли в вязкий ил, ползти было трудно, но он упорно двигался к трубе, время от времени делая передышку и сплевывая вонючую воду <...>» [Т. 1, с. 76].

Характерно, что окончательный вариант рассказа «Гражданский человек» получает иное название, рассказ стал называться «Сибиряк» (1959). Этим названием автор приближает своего первого героя не только по военной специальности, но и по землячеству к себе, а понятие «сибиряк» с этого момента все более наполняется в его творчестве особым духовным, нравственным и психологическим содержанием. Это как бы новая ипостась, новая версия русского характера, связанная и с происхождением, и с симпатичными писателю душевными свойствами, необычной стойкостью к нравственным и физическим испытаниям. В наибольшей степени этот характер заявит о себе в 1960–1970-е годы, а в последнем романе приобретет еще и религиозный старообрядческий окрас в образе Коли Рындина.

Можно предположить, что название рассказа (и первоначальное и окончательное) полемически заострено против принятых эстетикой и доминирующей над ней и всюду идеологией 1940–1950-х годов понятий «советский человек» (лейтмотив «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого) и даже «русский человек» (К. Симонов с его «Русскими людьми» — фигура активная в творческом сознании В. Астафьева). Наверное, потому Астафьев и останавливается на «Сибиряке». Один из подходов к анализу литературных явлений в современном литературоведении традиционно «связан

с восприятием литературы как одной из сфер воплощения русского национального характера»¹.

В. Астафьев оказался наиболее последовательным среди «сибирских» писателей. У А. Вампилова, В. Распутина, С. Залыгина, В. Шукшина тенденция вычленения сибиряка из общего понятия «русский характер» прослеживается менее явно и, наверное, поэтому определена наиболее четко лишь шукшиноведами. Так, в изданном на родине В. М. Шукшина сборнике научных статей без особого труда находим отсылки к «региональной рефлексии» писателя, к «восточному вектору» в развитии русского национального характера. По мотивированным и обоснованным предположениям С. М. Козловой, в художественном мире В. Шукшина лишь сибирский вектор ведет «не к концу русского света, а к его новому началу»². В прозе В. Астафьева эта идея, судя по первому рассказу, намечается рано и противоречиво развивается практически во всех произведениях, достигает полноты и ясности в полном авторских симпатий и надежд образе сибиряка-старообрядца в романе «Прокляты и убиты».

Бесспорно, что в выборе и предпочтении героя-сибиряка значительную роль играло сибирское происхождение автора рассказа. Однако литература 1940–1990-х годов и помимо В. Астафьева уже «выдвинула» в качестве героев отважного алтайца Валегу (В. Некрасов «В окопах Сталинграда»), богатыря-сибиряка, разведчика Аниканова (Э. Казакевич «Звезда»), сибиряков в «белых полушубках» в заснеженном Подмоскovie (Г. Владимов «Генерал и его армия»).

Если Э. Казакевича вполне можно «заподозрить» в земляческих симпатиях к сибирякам (долгое время жил на Дальнем Востоке), то уроженец Киева В. Некрасов мог долго наблюдать сибиряков по большей части на фронте. Интересно, что сама тенденция (героизация сибиряка) зародилась именно в военной прозе

¹ Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола. М., 2001. С. 10.

² Козлова С. М. Региональная концепция национального возрождения в прозе В. М. Шукшина // Творчество В. М. Шукшина: Поэтика. Стил. Барнаул, 1994. С. 4–9.

В. Некрасова — писателя, у которого во многом учились после Великой Отечественной войны молодые прозаики-баталисты. Повесть «В окопах Сталинграда» (1946) в качестве надежной опоры командира, в качестве не по годам опытного и находчивого бойца изображает сибиряка Валегу. «Он никогда ничего не спрашивает и ни одной минуты не сидит без дела. Куда бы мы ни пришли — через пять минут уже готова палатка, уютная, удобная, обязательно выстланная свежей травой. Котелок его сверкает всегда, как новый»¹. У некрасовского Валеги неидеальные отношения то ли с властью, то ли с законом: «За что-то судился, за что — не говорит. Сидел. Досрочно был освобожден. На войну пошел добровольцем»². Последняя деталь истории Валеги, вероятно, могла побудить В. Астафьева к деталям воспоминаний о его собственном добровольном уходе на фронт. Валега — искренний патриот Сибири, Алтая: «У нас хорошие места на Алтае. Не такие, как здесь. Сами увидите»³. В астафьевском Савинцеве живет созвучная гордость за родные места.

Историкам Великой Отечественной войны еще предстоит изучить роль «сибирских дивизий» в спасении Москвы 1941 года (для персонажей Г. Владимова она отчасти сомнительна), но для В. Астафьева здесь нет места для рефлексии, как нет оснований для сомнений в надежности воинов-сибиряков, изображенных в упомянутых выше известных литературных произведениях. Здесь место для вполне объективной констатации: «восточный вектор» в размышлениях о русском характере послевоенной прозы не инициирован писателями-сибиряками, но ими успешно продолжен, развит и усилен.

Стремясь к достоверности и следуя наметившимся в литературе реалистическим тенденциям, Астафьев и в первых литературных опытах пытается избавиться от псевдооптимистических мотивов. В первой редакции, вошедшей и в первую книгу рассказов «До будущей весны» (1953), рассказ завершался ранением

¹ Некрасов В. П. В окопах Сталинграда. Повесть. М.: Астрель; Владимир: ВКТ, 2012. С. 30.

² Там же. С. 31.

³ Там же. С. 31.

и награждением главного героя. Но в последующем В. Астафьев, по утверждению критика А. Н. Макарова, «<...> восстановит рукописный вариант — не выздоравливать в госпиталь пошлет его»¹. Писатель убирает из финала надежду на счастливый исход. В рассказе «Сибиряк» вместо ранения, тем более — вместо победы и орденов (в первой редакции Мотя скромно отказывался от ордена), Савинцев находит в бою смерть. В пику штампам победного рассказа, вместо неуязвимого чудо-богатыря читатель видит перед собой обычного «гражданского человека», делающего кровавую «работу» войны.

Рассуждая о существовании пародии, О. М. Фрейденберг замечает: «Пародия есть имитация возвышенного посредством жалкого. Не соответствие содержания и формы, передразнивание, перевод с трагического на комическое»². Поэтому нет причин считать первый астафьевский рассказ сатирическим рассказом-пародией: сатирические приемы не выражены, пародируемый источник обозначен автором вне текста произведения и предельно общо. Это, скорее, рассказ, содержащий приемы, близкие к пародийным. Но нет оснований и сожалеть о невыраженной пародийности рассказа: в нем есть самое в этом случае главное и обнадеживающее — гражданская смелость возвысить голос против складывающихся штампов и стереотипов. Вместе с тем здесь формируется особая астафьевская манера письма — особого рода пародийность. В свое время особое название этой разновидности пародийности дал Ю. Н. Тынянов: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции»³. В числе проявлений «пародичности» Тынянов называет прежде всего «отсутствие направленности на какое-либо произведение»⁴. У Астафьева в этом рассказе «пародичность» дополняется еще и отсутствием установки на смех.

¹ Макаров А. Н. Идущим во след. М., 1969. С. 710.

² Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 392.

³ Тынянов Ю. Н. О пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 366.

⁴ Там же. С. 367.

Представляется, безусловно, важным, что для рассказов, повестей В. Астафьева исследуемого периода характерен персонаж, кровными узами связанный с Сибирью, свою принадлежность к русской национальной идентичности чувствующий через малую родину.

Очевидно, что первый астафьевский рассказ открывает (точнее — пока еще абрисно намечает) в творчестве прозаика тип героя-сибиряка, тип развитый, дополненный, трансформированный в зрелых и поздних произведениях писателя. Астафьевский сибиряк — человек мужественный, жизнестойкий, свято соблюдающий долг перед большой и малой родиной, перед домом, родной деревней, перед семьей и ее уцелевшими в бедах представителями.

Главный герой рассказа Матвей (Мотя) Савинцев и в первом варианте произведения был сибиряком-алтайцем, и в окончательном варианте им же остался. Радикальному изменению, как уже упоминалось, подвергся финал рассказа: в первом варианте Савинцев оказывается в госпитале, во втором — погибает на поле боя.

Финал второй редакции рассказа свидетельствовал об утверждении трагического аспекта в изображении войны, аспекта, усиливавшегося у В. Астафьева на протяжении всего его творчества и приведшего его в романе «Прокляты и убиты» к изображению Великой Отечественной войны в качестве едва ли не Апокалипсиса. Измененное же название первого рассказа не только приближает героя к автору по принципу землячества, но ставит на первый план сибирскую этническую идентичность главного героя, отражая наметившуюся у писателя тенденцию к поэтизации образа Сибири, сибиряков.

В эпизоде гибели главного героя, в ответ на «последнюю заповедь» Моти Савинцева его фронтовой товарищ Коля Зверев «завыл и затопал ногами. — Да какое ты имеешь право заживо в могилу оформляться?! Ты есть сибиряк! Понятно?! И ты живой будешь! Понятно?!» [Т. 1, с. 82]. Заметим, что в первом варианте рассказа этой реплики нет. В рассказе «Гражданский человек» поведение и ранение Матвея Савинцева в значительной степени и несколько

наивно «героизируется»: «Пока исправляешь, наказ дам... — Значит, связь, пока я бежал, работала через мотину сжатую в кулак руку, — отметил про себя телефонист. К горлу Коли подкатил комок. Слово “наказ” родило знакомую грустную мелодию песни: “Степь да степь кругом...”»¹. Зажатый в руке тяжелораненого провод в окончательной редакции не исчезает, видимо, эта деталь не показалась В. Астафьеву литературным штампом, но исчезает «наказ», вместе с «мелодией» народной песни. В одном эпизоде с суровым умирающим сибиряком эта деталь, можно предположить, в восприятии складывающегося писателя представилась излишне сентиментальной, мелодраматичной. Аналогичная участь и у другой прощальной реплики героя, обращенной к оставляемой им семье: «— Родимые мои... детушки... Пелагеюшка...»²

Подготавливая к печати свое пятнадцатитомное собрание сочинений, во вступительной статье к первому тому, который знаменательно открывается рассказом «Сибиряк», писатель отмечал: «Он и сейчас-то, после капитальной переработки и доработки опытной рукой, — не ахти что, а тогда был и вовсе наивненький, блекленький, но в нем было и притягательное свойство — я все списывал с “натуры”, в том числе и главного героя — моего товарища по фронту. Все-все: имя, фамилия, название фронтовых и тыловых деревень, количество детей и т. д. » [Т. 1, с. 15].

Принадлежность Матвея Савинцева к сибирякам в финале последнего варианта рассказа открыто акцентируется трижды: «— Ранение пустяковое, и не с такими выживают, а ты мужик крепкий, сибиряк» [Т. 1, с. 82]. В довесок к этому косвенным упоминанием Сибири является перенесенное из начального варианта в окончательный упоминание о разнице во времени между Украиной, где находится боец Матвей Савинцев, и Сибирью: «Моте разъяснили, <...>: если здесь на Украине, вечер, то на Алтае уже ночь»³. Комментирующая

¹ Астафьев В. П. Гражданский человек // Чусовской рабочий. 1951. № 48.

² Астафьев В. П. Гражданский человек // Чусовской рабочий. 1951. № 39.

³ Там же. № 39.

эпизод авторская ремарка в первом варианте предельно лаконична: «Край родной был всегда с Мотей — разницы во времени для него не существовало»¹. В окончательном варианте имеет место значимое для нашей темы уточнение: «Не о чем было спорить. Родной край <...> всегда и всюду с солдатом — они врастают в его сердце навечно» [Т. 1, с. 71]. Крестьянин-сибиряк, по мысли писателя, носит свою «малую» родину в душе. Сибирская идентичность сохраняется («край родной» — «родной край»), дополняясь крестьянской привязанностью к деревне и дому («своя деревня, свой дом»). Здесь, вероятно, имеет место и усилившееся с течением времени влияние образности и мотивов «Дома у дороги» А. Т. Твардовского.

В рассказе «Гражданский человек» главный герой так представляется своему командиру: «— Савинцев моя фамилия. Матвей Савинцев. Я с Алтая... Может, слыхали деревня Каменушка есть недалеко от Тогула, — так из нее. — Нет, не слыхал, товарищ Савинцев. Много деревень у нас в стране. — Наша деревня особенная! — Савинцев оглянулся по сторонам, видимо подыскивая сравнение для своей деревни, и, не найдя, закончил: в общем, всем деревням — деревня!»² Этот эпизод практически в неизменном виде вошел и в последний вариант рассказа. Трагический финал рассказа (смерть Савинцева), троекратное упоминание о сибирском роде Матвея, усиленные новым названием, позволяют сделать вывод о том, что все это является и результатом поиска «своего» героя, поиска, характерного для В. Астафьева 1950–1960-х годов. Этот поиск оказался сопряженным со стремлением писателя увидеть неповторимое человеческое, «антропоморфное» обличье дорогой для писателя Сибири.

Не подвергнется аннигиляции, авторской правке и особый складывающийся лирический психологизм астафьевской прозы. Командир взвода, отправляя Савинцева на опасное задание, вдруг на мгновение задумывается, и к нему уже «адресуется» автор-повествователь рассказа: «О чем ты задумался, бывалый командир?

¹ Там же. № 39.

² Астафьев В. П. Гражданский человек // Чусовской рабочий. 1951. № 39.

Ведь не первый раз по твоему приказу идет человек туда, откуда может не вернуться. Много пережил ты, много видел смертей, сам ходишь рядом с ней, а все еще не можешь привыкнуть. Так же как в первый раз, сжимается сердце, будто с уходом бойца отрывается от него с болью что-то дорогое, близкое»¹. С минимальной правкой этот эпизод войдет в окончательный вариант, демонстрируя складывающуюся приверженность прозаика к лиризации повествования через включение авторского «голоса» в психологически напряженные его эпизоды. Это создает особую прерывистость повествования, своеобразную дискретность, когда эпическое повествование о событиях из жизни героя прерывается эмоционально окрашенными размышлениями автора.

Заметим, что этот способ лиризации эпического повествования в рассказе явно перекликается с аналогичным приемом в русском песенном фольклоре: в народной песне «Вот мчится тройка почтовая» одним из наиболее патетических элементов оказывается вопрос, обращенный к ямщику: «О чем задумался детина?» Пристрастие к песенному фольклору В. Астафьев обнаруживает в этом рассказе не только в восходящем к поэтике народного творчества риторическом обращении к «молодому командиру». Чувствующий приближение смерти Мотя, обращаясь к напарнику, заявляет: «Пока исправляешь, наказ дам...»² «Наказ» перед смертью — драматическая высшая точка развития действия, кульминация фольклорных произведений, в том числе и песни, упоминаемой в связи с Мотиным «наказом» «Степь да степь кругом»³. В народном песенном фольклоре распространено и риторическое обращение к образу из мира природы: «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина?» Показательно, что этот поэтический прием (риторическое обращение к «персонажу» из мира природы) прозаик В. Астафьев затем переносит в название одного из рассказов: «О чем ты плачешь, ель?»

¹ Астафьев В. П. Гражданский человек // Чусовской рабочий. 1951. № 41.

² Астафьев В. П. Гражданский человек, 1951. № 47.

³ Там же.

Показательно, что уральская локация колхоза «Уральский партизан» в первом астафьевском романе «Тают снега» (1958) имеет исторически родственную Сибири «привязку». Некогда Урал воспринимался как часть Сибири. Не только историко-географическая, но и литературная традиция свидетельствует о том же. Родившийся на Урале и об Урале писавший известный русский прозаик, вошедший в жизнь с фамилией Мамин, взял себе литературный псевдоним Д. Н. Мамин-Сибиряк. Правда, уже с начала XX века Урал и Сибирь воспринимались не как часть и целое, а как разные и самоценные в географическом, этнокультурном, социально-экономическом и геополитическом плане регионы России.

Журналистские псевдонимы пишущего «по лекалам соцклассицизма»¹ начинающего литератора (сотрудника газеты «Чусовской рабочий», ведущего рубрики «Культура» и «Промышленность») В. Астафьева имели в основном скромно «отыменные», восходящие к имени отца и матери, корни: В. Петров, В. Лидин и т. п. Но среди них в выпусках газеты за 1951–1956 годы имел место и псевдоним, связанный с Сибирью, с местом рождения и детства В. Астафьева — В. Саянский. Это подтверждает приверженность начинающего писателя малой родине.

Практически в одно время с астафьевским рассказом «Сибиряк», в 1958 году вышел из печати роман Ф. А. Абрамова «Братья и сестры» — факт общеизвестный в истории отечественной словесности. В истории становления «деревенской прозы» он может быть квалифицирован (наряду с «Сельскими жителями» В. Шукшина, «Матрениным двором» А. Солженицына, «На Иртыше» С. Залыгина) в качестве начала, отправной точки этого продуктивного направления русской литературы. Но далеко не все, даже в целом знакомые с творчеством В. Астафьева, помнят, что в том же году увидел свет и роман В. Астафьева «Тают снега». Первый абрамовский роман органично перерос в тетралогия, являющуюся эпическим полотном русской жизни 1940–1970-х годов. Астафьевский роман оказался «забытым» не только в истории литературы, но и самим

¹ Ростовец Ю. А. Страницы из жизни Виктора Астафьева. М.: Энциклопедия сел и деревень, 2007. С. 92.

автором (с 1962 по 1997 год он не переиздан ни разу). Почему оказалась различной судьба этих произведений, имеющих не только на первый взгляд значительные черты общности?

Конец XIX — первая половина XX столетия отмечены социологами того сложного этапа мировой истории как период слома аграрного строя¹, вытеснения аграрного уклада городской, индустриальной цивилизацией. То, что социологи называют «индустриальной цивилизацией», в поэзии начала XX века получило именование «Город», а наступление нового уклада часто воспринималось как война Города и Деревни («двухсотлетняя война» в романе Е. Замятина «Мы»). Соперничество, борьба Города и Деревни позднее реализуются в ярких поэтических метафорах соревнования, «гонки» рыжего жеребенка и «стального коня» — паровоза, схватки новых реалий с традиционными: «О, электрический восход, // Ремней и труб глухая хватка, // Се изб древенчатый живот // Трясет стальная лихорадка!»² И у С. Есенина, и у «деревенщиков», несмотря на кардинальные отличия их идиостилей, наступление Города осмыслено в полемике с доминировавшими социальными теориями, но в параллель с ними. Достигнутыми результатами социальной революции в России оказались не свобода, равенство и братство вкупе с чаемой русскими справедливостью, а форсированные индустриализация и урбанизация — основы, главные составляющие индустриальной цивилизации. В ней, по мнению ее оппонентов, нет места традиционным ценностям гибнущей аграрной цивилизации: братству, человечности, бескорыстной любви.

В каком-то смысле русский поэтический «большевизм» стал утопической попыткой сохранить в условиях «скачка» в индустриальное общество ценности аграрной цивилизации. Вероятно, и это имел в виду С. Есенин, когда эпатазирующе заявлял о себе: «Мать моя — родина, // Я — большевик!» Русские писатели

¹ Вебер М. История хозяйства: Очерк всеобщей социальной и экономической истории. Петроград: Наука и школа, 1923. С. 18.

² Есенин С. А. Сорокоуст // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Наука — Голос, 1997. С. 82.

увидели наступление новой для России эпохи, связанной с ценностями, соблазнами и проблемами городской цивилизации, с ее индивидуализмом — разобщенностью людей, с автономией и «свободой личности», потерянностью человека, с кризисом семьи, брака.

Производственный роман — глубоко опосредованная реакция литературы на смену цивилизационных парадигм: от аграрной цивилизации к цивилизации индустриальной. Сущность урбанистической (индустриальной) цивилизации заключается не только в том, что работник, производитель промышленных продуктов отлучается от распоряжения ими владельцем заводов и фабрик, но и в том, что он перестает ощущать себя полноправным и полноценным человеком, распоряжающимся своей судьбой. Драма и трагедия этой утраты полноценности ярко воспроизведена и осмыслена в западноевропейской литературе: Э. Золя — «Жерминаль», Г. Гауптман — «Ткачи» и др.

Интересно, что современные исследователи производственного романа отмечают существование и во французской литературе начала XX века индустриального романа, но связывают его появление с завершением к этому времени «промышленной революции» в Европе¹. Мы убеждены, что и завершение одного из этапов промышленной революции, и возникновение индустриального романа стоит датировать более ранними сроками. Косвенное доказательство этого заключается в том, что русский производственный роман уже в конце XIX века явно испытал значительное воздействие французской романистики, в частности Э. Золя. Уже в «Молохе» (1896) А. Куприна сюжетно-образные созвучия с романом «Жерминаль» (1892) оказываются предельно яркими. Мотив трагической потерянности человека среди строящихся и уже работающих циклопических предприятий (шахта — сталелитейный завод) объединяет эти романы, написанные в разных частях Европы.

Помимо этих сюжетообразующих мотивов близка и символическая колористика произведений: «Все словно было охвачено

¹ Гаганова А. А. Идеологические барьеры развития жанра производственного романа // Пушкинские чтения. Вып. XVIII. 2013. С. 250.

зловещим заревом»¹ — «кровавое зарево доменных и коксовых печей»; «Красное зарево пожара ярким и грозным блеском отражалось в бурной воде большого четырехугольного пруда»². В России смена цивилизационной парадигмы в конце XIX — первой трети XX столетия приобрела ускоренный, катастрофически революционный, форсированный характер, поэтому реакция литературы оказалась более острой и масштабной. Русский ранний производственный роман — это Д. Мамин-Сибиряк («Приваловские миллионы», «Горное гнездо»), А. Куприн («Молох»), М. Горький («Фома Гордеев», «Дело Артамоновых»), А. Серафимович («Город в степи») и др. Характерно, что смена укладов жизни изначально получила в русской литературе различное осмысление и оценку: критическую, но эпически-уравновешенную (Д. Мамин-Сибиряк), позитивную, но с элементами скепсиса (М. Горький), откровенно негативную (А. Куприн, А. Серафимович). Их романы — отклик, в числе прочего предупреждающий о разрушении в человеке, всецело подчинившем себя «делу», собственно человеческого.

Утвердившаяся в ходе революционных преобразований государственная идеология России несколько десятилетий оказывала значительное (прямое и опосредованное) воздействие на литературу: негативная оценка ускорившегося наступления индустриальной цивилизации не приветствовалась. Судьба писателей «новокрестьянского» направления (С. Есенин, Н. Клюев, А. Ганин, С. Клычков и др.) — яркое тому свидетельство. Не приветствовался и производственный роман, если он содержал в себе даже долю сомнения в благотворности индустриализации, элементы социальной и технократической антиутопии (Е. Замятин «Мы», А. Платонов «Котлован», «Ювенильное море»). Советский производственный роман (Ф. Gladков, Л. Леонов, В. Катаев и др.) предупреждения Мамина-Сибиряка, Горького, Куприна,

¹ Золя Э. Жерминаль / пер. Н. Немчиновой. М.: Правда, 1981. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola19_2.txt (дата обращения: 02.02.2023).

² Куприн А. И. Молох // Куприн А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. М.: Правда, 1964. С. 31, 79.

Серафимовича, Замятина не воспринял. Он о радости созидания «нового мира», радости утверждения технократической утопии, о радости победы над архаичкой «отсталой» аграрной цивилизации. С определенной уверенностью можно предположить, что этот пафос имеет в своем основании не только конъюнктурно-идеологические истоки, но и особенности мироощущения человека эпохи 1920–1950-х годов, от имени государства объявленного хозяином всей страны, особенности мировосприятия самих авторов «производственных» сочинений. Поэтому относить производственный роман к явлениям исключительно антиэстетическим («квазиэстетическим» — М. Голубков) далеко не всегда правомерно.

Жанр, как и жанровая разновидность — формально-содержательная структура, элементы которой воспроизводятся со значительной долей постоянства в текстах, тяготеющих к произведениям, структура которых воспринимается традицией в качестве образца, канона. Заслуживает внимания определение литературного канона, данное И. Н. Сухих: «Литературный канон — перечень, список, собрание, множество текстов/авторов, считающихся образцовыми, самыми ценными, ключевыми для данной национальной литературы и/или культуры»¹. По мнению И. Н. Сухих, каноном производственного романа следует считать «Цемент» Ф. Гладкова, «Соть» Л. Леонова, «Время, вперед!» В. Катаева, некоторые другие произведения русской советской литературы. Это утверждение корреспондирует с мнением М. А. Литовской о литературе соцреализма: «Сознательно образуемое литературное направление и течение предполагают создание эталонных текстов»².

На наш взгляд, колхозный роман — жанровая разновидность, вариация производственного романа, изображающая изменение отношений между людьми русской деревни, между человеком

¹ Сухих И. Н. Русский литературный канон XX века: формирование и функции // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Т. 17. Вып. 3. 2016. С. 330.

² Литовская М. А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод // Филологич. класс. № 1(19). 2008. С. 15.

и земель, когда в условиях индустриальной цивилизации в роли главного распорядителя и земли, и произведенного продукта выступает не сам крестьянин, а огосударствленные структуры, владеющие необходимой для производства техникой и землей. Как нам представляется, эталон колхозного романа выработан в «Поднятой целине» М. Шолохова. Развитие, трансформация, а иногда и деградация (в произведениях писателей второго ряда и эпигонов) жанра активно происходили в прозе 1930–1950-х годов (В. Ставский, Ф. Панферов, С. Бабаевский, Г. Николаева, Г. Медынский, В. Овечкин и др.).

Вполне объяснимо некогда имевшее место стремление некоторых авторов (наше — в том числе) к неосознанному «спрямлению» генезиса деревенской прозы. Происхождение деревенской прозы они, вероятно, из лучших побуждений, напрямую связывали с русской классической литературой, в частности, с творчеством И. А. Бунина¹. Но несмотря на аргументированность и убедительную логику этих и аналогичных попыток, в целом это — желание создать «чистую» линию происхождения, стремление привнести «чистоту крови» в родословную литературного феномена, априори отрицающее воздействие на «деревенщиков» их непосредственных предшественников, «родителей» в лице «производственной литературы».

Первый роман В. Астафьева, как и первая часть тетралогии Ф. Абрамова, по нашему мнению, во многом следуют за канон колхозного романа, сложившимся как строгая взаимосвязь постоянных мотивов. Под мотивами здесь имеются в виду обозначенные А. Н. Веселовским «неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки»². «Признаки общности и повторя-

¹ См., например: *Гончаров П. А.* Бунинская традиция и русская социально-этическая проза 60–80-х годов // *И. А. Бунин и русская культура*. Елец: Квадрат, 1995. С. 15–25; *Шленская Г. М.* Виктор Астафьев и Иван Бунин (к постановке проблемы) // *Сиб. огни*. 2008. № 6. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sibogni.ru/content/viktor-astafev-i-ivan-bunin>

² *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высш. школа, 1989. С. 301.

емости»¹ являются для нас одинаково важными. Как известно, В. Я. Пропп определил мотив как «неразлагаемую единицу повествования»². Именно в этом значении (первозлемент, на основе и с использованием которого выстраивается конкретное произведение словесного искусства) понятие «мотив» используется нами здесь и далее. К числу основных, эталонных есть основания отнести следующие мотивы, структурные элементы «колхозного» романа:

- в основании сюжета и композиции находится установление и совершенствование нового способа организации отношений между человеком и землей по типу индустриального производства, с педалированием преимуществ коллективного машинного труда;
- развитие романного действия связано с вторжением в деревенскую жизнь «посланца партии», своего рода «культурного героя», чье понимание бытия оказывается иным, чем у коренных обитателей деревни;
- «культурный герой», он же «посланец партии» совершает некий переворот (метаморфоз, соотносимый со сказочным мотивом чуда) в организации и производстве социума деревни;
- взаимоотношения «культурного героя» с остальными персонажами, с противниками нового уклада, с государством оказываются основой многочисленных сюжетных линий;
- коллизии производства обуславливают личные истории героев;
- утверждаемая «культурным героем» новая организация жизни изображается в утопическом ракурсе, как безусловно прогрессивная, приносящая благо человеку и государству.

По причине того, что Россия продолжала до рубежа 1950–1960-х годов оставаться страной по преимуществу крестьянской, точнее — деревенской, литература деревенской темы и колхозный роман, ее в это время представляющий, приобрели в русской литературе значительную популярность. Молодые, деревенские

¹ Там же. С. 305.

² Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С. 15.

по происхождению писатели эту литературу и этот жанр не могли и, вероятно, не хотели игнорировать.

Однако и процесс перехода к новой цивилизации, и результаты этого перехода новой генерации писателей, вступавших в большую литературу в 1950–1960-е годы, представлялись весьма далекими от идеала. Для них обращение к теме деревни носило глубоко личный характер и одновременно оказывалось способом приобщения к острым социальным проблемам. На пике процесса индустриализации и урбанизации в России «деревенщик» В. Шукшин рассуждал: «Если экономист, знаток социальных явлений, с цифрами в руках докажет, что отток населения из деревни — процесс неизбежный, то он никогда не докажет, что он — безболезненный, лишенный драматизма. И разве все равно искусству, куда пошagal человек. Да еще таким массовым образом»¹.

На наш взгляд, и «Братья и сестры» Ф. Абрамова, и роман В. Астафьева «Тают снега» в определенной мере придерживаются канона (эталона) колхозного романа: развитие действия в романах связано с вторжением представителя государства/партии, своеобразного «культурного героя», несущего колхозникам передовые идеи (Лукашин у Абрамова и Тася Голубева у Астафьева); при участии и под руководством «посланца партии» происходит радикальное совершенствование нового способа отношений между людьми и между человеком и землей (Лихачев у Абрамова и Птахин у Астафьева отстранены от управления колхозом); этот переворот имеет партийное идеологическое обоснование («сентябрьский пленум» у Астафьева, партийные директивы, исходящие «от самого т. Сталина» в переложении Лихачева у Абрамова); совершенствование (в утопическом ракурсе) колхозной жизни позитивно оценивается прозаиками; главные события в жизни героев обусловлены их участием в решении производственных задач государственной важности, а отношение персонажей к созидательному труду оказывается основой для их оценки авторами.

¹ Шукшин В. М. Вопросы самому себе // Шукшин В. М. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М.: Молодая гвардия, 1985. С. 580.

Институализированный в литературе 1930–1950-х годов канон колхозного романа (как и жанра производственного романа в целом) есть соблазн уподобить основе ткани, той основе, с помощью которой ткач выделяет ткань. Основа, как известно, определяет многие параметры создаваемой ткани. У автора одной из первых производственных драм Г. Гауптмана имеется характерный эпизод, в котором приемщик упрекает ткача в дурном качестве ткани. Ткач, использовавший выданную фабрикантом основу, парирует: «Видно, основа была такая. Что получил, то и натянул на станок, то и снял с него. Не могу я ее сделать лучше, чем она есть»¹. Равнение на «Поднятую целину» М. Шолохова как на канон, на «основу» очевидна у анализируемых авторов даже и в некоторых деталях. У Ф. Абрамова привязанность к Шолохову как одному из знаменитых писателей-современников актуализировалась, как известно, его научной работой (кандидатская диссертация о Шолохове, шолоховский семинарий). Деревня глазами Лукашина, «постороннего человека», — такая стратегия повествования открыто ассоциируется с фигурой «двадцатипятилетнего», приезжающего в хутор Гремячий Лог. В образе Харитона Лихачева ощутимы горячность и нетерпимость Макара Нагульнова. В Варваре Иняхиной, в ее претензиях на Лукашина до определенной степени проглядываются любвеобилие и смелость Лушки Нагульновой. В Федоре Капитоновиче оживают черты и свойства «культурного хозяина» Якова Островнова, надевшего на себя маску опытного-«мичуринца».

У В. Астафьева, как и у Ф. Абрамова, следование канонам колхозного романа (главный герой — «посланец партии», обновление колхозного производства и т. п.) проявилось и в романе «Тают снега», и в некоторых рассказах, в частности, в примыкающем к роману по времени создания и тематике рассказе «Дядя Кузя — куриный начальник» (1956). Его главный персонаж — одинокий деревенский старик дядя Кузя — неприкаянностью и балагурством, жизнелюбием и изобретательностью во многом напоминает шолоховского

¹ Гауптман Г. Ткачи. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/gauptman_g/text_0020.shtml (дата обращения: 09.02.2020).

Щукаря. В романе «Тают снега» таким героем оказывается известный всей области «старик с маленьким сморщенным лицом» — пастиух Осмолов. Он «по-щукаревски» остроумен: «Хозяйство вести — не штанами трясти». Он радуется о колхозном добре («Я летом холю коров»). В его слове слышатся шолоховские приемы комикования, восходящие к каламбуру и макаронической речи: Мария Антуанетта превращается у него в Марью Туалету — кличку для лучшей коровы [Т. 3, с. 410]. Шолоховско-щукаревские «акварель» и «монополия» послужили, вероятно, своеобразной моделью для астафьевского юмора. С утверждением В. Астафьева на позициях «деревенщика», «деревенской прозы» с ее неприятием колхозных социальных новаций, этот тип героя, едва наметившись, исчезает из произведений писателя.

Первый астафьевский роман в качестве инструмента отрицания лжи, неправды использует сатирические приемы. Сатира имеет место в характере Лихачева. Его «молодечество» уже обернулось однажды тюрьмой, теперь оно проявляется в показном удалстве, в щегольстве словесном и поведенческом. Используемый в романе и характеризующий персонажа песенный фрагмент представляет собой пародийно «переиначенный» «жесткий романс». В тексте популярной в 1950–1960-е годы песни имеется отражающий кульминацию романса фрагмент: «Шла она к другому прижималась // И уста скользили по устам». «Посказитель» Астафьев вкладывает в уста Лихачева пародийную фразу: «...Шла она к забору пр-ри-и-жи-малась, // И спина скользила по гвоздя-ам. . » [Т. 1, с. 305]. Пародия позволяет здесь снять романтический ореол с бывшего «блатаря» Василия Лихачева, а включение «потаенного» для советского времени фольклора обнаруживает складывающиеся особые свойства фольклоризма писателя.

Кстати, мягкая ирония касается в романе и образа Таси Голубевой, а через нее и других составляющих структуры производственного романа. Ни Тасе, ни Уланову так и не удалось превратить «отстающий колхоз в образцовый». В случае с Тасей можно усмотреть следование за фабульной схемой «Повести о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой, других произведений

на «колхозную» тему — «Поднятой целины» М. Шолохова прежде всего. Эпигоны и последователи Шолохова, используя фабульную схему его романа (приезд в деревню передового городского человека — «культурного героя» — и благотворные последствия его вмешательства в деревенскую жизнь), всячески «маскируют», скрывают свое подражание. У Г. Николаевой и В. Астафьева в деревню приезжают женщины, колхоз уже создан, жизнь в нем надо налаживать заново.

Заметим здесь, что особенности астафьевского комизма, наметившиеся и проявившиеся в его произведениях 1950-х годов (пародийность, буффонада как комизм положений, макароническая речь, ирония, переходящая в сарказм), будут развиты писателем в образе колхозных «активистов» «тетки Татьяны», Ганьки Болтухина («Последний поклон») и в радетельнице издательского дела Сыровасовой («Печальный детектив»). Водевильное «неузнавание» станет основой комизма глав-рассказов «Царь-рыбы» (браконьер, пытающийся продать незаконный улов инспектору рыбнадзора). Макароническая речь с включением украинизмов придаст специфическую окраску образу рыбака Грохотало. Образ Мусенка, как и целый ряд других персонажей романа «Прокляты и убиты», станет реализацией политического сарказма Астафьева в адрес господствовавшей в 1920–1950-е годы государственной идеологии. В целом же значительная активность и свой «набор» сатирических приемов в произведениях В. Астафьева является одной из ярких доминант его стиля, выделяющих его среди писателей-современников, особенностью, отличающей его «колхозный роман» от абрамовского.

В структуре, в позиции автора, в системе образов романов Ф. Абрамова и В. Астафьева имеются значительные расхождения, различия, как между собой, так и с каноном колхозного романа. Казаков Гремячего Лога для «сознательной жизни» собирает в колхоз партия и ее представитель. Сплочение деревенских жителей Пекашина ради победы есть их собственный порыв; причем этот порыв не выглядит романтическим — молодые пекашинцы морозной предвесенней ночью (на календаре 1942 год)

вышли... «навоз возить». Мотив войны, противостояния всего социума деревни, страны общему врагу превращает все другие обязательные для колхозного романа линии в факультативные. Стремление бюрократически, через районную газету, легко узнаваемого казенного патриота «оседлать» ситуацию, представить народный порыв как акцию местной власти, Абрамовым пародируется. Узнавший утром о ночной работе пекашинцев Харитон Лихачев (случайное совпадение фамилий персонажей или использование классицистического приема имени-характеристики?) рапортует о «своем» подвиге: «Дадим стране героический военный урожай! Колхозники колхоза “Новый путь” наглядно отрешаются от благодушия, а также от мирных настроений, как учит нас товарищ Сталин. В ночь на 16 апреля под энергичным руководством председателя тов. Лихачева они решительно перестроились на военный лад и открыли экстренную вывозку навоза сверх плана»¹.

Стилизация жанра «передовой» газетной статьи (лозунг в начале статьи, ссылка на партийного вождя, газетные бюрократические клише), оксюморон («навоз сверх плана») вместе с сюжетно-фабульной ситуацией и карикатурной изворотливостью персонажа оказываются для писателя и способом пародирования публицистичности колхозного романа, и способом дифференциации органически, без лишнего шума выраженной заботы о своей земле, своем народе, своей армии от казенной бессмысленной фразы, прикрывающей конъюнктурно-политическое своекорыстие.

В отличие от шолоховского «двадцатипятилетия» Семена Давыдова, в отличие от героини астафьевского романа «Таут снега» абрамовский «посланец партии» Лукашин не столько «преобразует» колхозную жизнь, сколько участвует в ней и наблюдает за ней. Главная фигура колхозного романа приобретает у Ф. Абрамова довольно зыбкие, с точки зрения канонов этого жанра, очертания: «В ближайшие дни Лукашин, обосновавшийся в Пекашине не то в роли постоянного уполномоченного райкома,

¹ Абрамов Ф. А. Братья и сестры: роман // Абрамов Ф. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Л.: Худ. лит., 1990. С. 95.

не то в роли фронтовика-отпускника (все щадили его), выбрался в навины»¹. Модальность сомнения, заключенная в двух «не то», в значительной степени уводит абрамовский роман от партийной определенности, от одного из главных элементов колхозного романа — от доминирующей в его образной системе фигуры «посланца партии».

В 1960-е годы критик А. Макаров, адресуясь к Астафьеву, отмечал: «Вы отгрохали роман, не будучи еще писателем» [Т. 8, с. 217]. Характерно, что В. Астафьев безоговорочно принял эту резкую оценку. Эта точка зрения была откровенно высказана критиком в письме прозаику, но, вероятно, не только это стало причиной скорого охлаждения писателя к своему роману. Предположительно, еще задолго до макаровского письма Астафьев увидел слишком много общего между своим романом и эпигонскими колхозными романами «лакировщиков». «Превосходство условно-романтической выдумки над действительностью», называемой Ф. Абрамовым «балетом»², технократическая направленность этих произведений уживались с воздействием на их структуру жанра социальной утопии, поэтика которого весьма прозрачно соотносилась с той частью «соцреалистического канона», который побуждал в действительности видеть «коммуны ростки».

Преодоление этих тенденций в литературе шло достаточно медленно и противоречиво. Характерная деталь: первые «антилакировочные» произведения на деревенскую тему (очерки В. Овечкина, С. Залыгина, Г. Троепольского и др.) содержали в себе элементы сюжетной схемы колхозных романов («деловая» интрига, озабоченность персонажей по преимуществу производственными проблемами и т. п.). Но это же относится и к Ф. Абрамову, который заявил о себе в литературе в качестве непримиримого критика «лакировочных» тенденций («Люди колхозной деревни в послевоенной

¹ Там же. С. 95.

² Абрамов Ф. А. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе. Литературные заметки // Абрамов Ф. А. Чем живем-кормимся: Очерки; Статьи; Воспоминания; Литературные портреты; Заметки; Размышления; Беседы; Интервью; Выступления. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 313.

литературе» — 1954), хотя свой явно противопоставленный этим тенденциям роман написал, во многом ориентируясь на жанровую схему излюбленного «лакировщиками» производственного романа о колхозной деревне. Первый астафьевский роман в откровенной лакировке действительности не упрекнуть: новая, колхозная, послевоенная деревня изображается в нем достаточно критично: «Год от года меньше и меньше стали выдавать на трудодень хлеба и денег, а о таких вещах, как сено, мясо, мед и прочее, — даже и говорить перестали» [Т. 1, с. 359].

События романа происходят осенью 1953 — весной 1954 года, в числе важных политических событий упоминается «сентябрьский пленум ЦК», где рассматривались аграрные проблемы. Место действия — одна из пермских деревень. Колхоз «Уральский партизан», в котором работает прибывшая по направлению обкома Тася Голубева, да и близлежащие хозяйства ни богатством крестьян, ни высокими урожаями не отмечены. Но все действие произведения (и в этом его явное сходство с колхозным романом) связано с судьбой колхоза. Вывозка удобрений на оскудевшие поля, корм для скота, организация учебы полеводов и животноводов — все это оказывается общим местом «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского, «Жатвы», «Повести о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой, «Районных будней» В. Овечкина, «Братьев и сестер» Ф. Абрамова и астафьевского романа.

С помощью добросердечного бригадира Лидии Николаевны, опираясь на поддержку нового партсекретаря Уланова, Таисья Петровна Голубева делает удачные шаги к возрождению деревни. Параллельно с определяющей содержание произведения производственной фабулой и в непосредственной зависимости от нее в романе развивается и личная интрига, основанная на совпадениях. Тася поступает, как оказывается, в распоряжение директора МТС Чудинова, который восемь лет назад, находясь на излечении, соблазнил и оставил ее — юную тогда госпитальную санитарку. Кстати, этот поворот фабулы выводил главного героя за пределы складывающегося уже в ту эпоху и канона военной прозы с его сакрализацией офицеров-фронтовиков.

От начала до финала роман пронизан идущей и от стереотипов литературы 1950-х годов, от ментальности советского человека того времени и, вероятно, от молодого жизнелюбия писателя оптимистически светлой тональностью. Оптимистичность романа реализована не только в сюжете, она многократно сформулирована вербально: «Я вот часто теперь задумываюсь, — неожиданно заговорила Тася, — задумываюсь над тем, что было бы со мной и с Сережкой, если бы вокруг нас не жило столько хороших людей» [Т. 1, с. 602]. Не стоит относить такого рода оптимистичность только к воздействию идеологии того времени. Вероятно, это свойство эмоциональной сферы романа восходит и к особенностям мироощущения В. Астафьева той эпохи.

Но есть в произведении то, от чего В. Астафьев в дальнейшем, безусловно, откажется. Это облегченное решение острых проблем деревни и повышенное внимание к производственным вопросам. Астафьевский роман расстался с лакировочными тенденциями в изображении деревни, но во многом сохранил приверженность идеям социальной утопии, заявляющей о себе едва ли не в каждую минуту существования изображаемой уральской деревни. В третьей части романа сменили председателя — и у колхозников, и у «агрономши» уже определились явные надежды на лучшую жизнь. Новая и явно хорошая жизнь обещана прозрачно знакомым названием романа и его третьей части — «Тают снега», обилием «хороших людей», которых встречает Тася в уральской деревне и, в неменьшей мере, часто упоминаемым «сентябрьским пленумом».

Направленная в деревню обкомом партии Тася Голубева совершает некий едва ли не сказочный переворот в организации и производстве колхоза «Уральский партизан». Мотив чуда, реализованный в романе, явно разводит и В. Астафьева, и колхозный роман в целом с необходимой для реалистического произведения достоверностью. К идеям, созвучным абрамовскому роману, связанным с утверждением ценности досоветских традиций деревни, В. Астафьев придет только в 1960-е годы, в «Последнем поклоне». Но и на рубеже 1950–1960-х годов производственная фабула

окажется воспроизведенной (во многом — пародийно) В. Астафьевым в повести «Перевал». В варианте «Стародуба» 1960 года писатель откажется даже и от производственного обрамления повести. Травестируются колхозные мотивы в «Последнем поклоне». В «Царь-рыбе» производственная деятельность строителей ГЭС воспринимается как дело сугубо вредное для природы и людей.

Композиционным центром абрамовского романа оказывается не уполномоченный райкома, не «культурный герой» и его отношения с колхозниками и райкомом, а северорусская деревня, изображаемая как семья, — отсюда название «Братья и сестры». Братство в отношениях между людьми как часть традиционного уклада русской жизни не только заявлено названием романа. Абрамовские герои не механически выполняют свои «технологические операции» на государственной (точнее — колхозной) теперь земле (как предписано им установлениями и уставами утверждающейся индустриальной цивилизации), труд на земле оказывается основой их нравственности¹, они помогают соседям (наводнение) и односельчанам (пренебрегая опасностью суда и заключения), демонстрируя старинную крестьянскую братскую взаимовыручку. Они склонны к вечевому, общинному обсуждению и решению наболевших проблем управления колхозом. Их сознание способно доверить судьбу деревни и колхоза женщине, здесь есть основания предположить не только советское «раскрепощение» женщины, но и актуализацию коллективного бессознательного, связанного с допатриархальными и старообрядческими формами организации жизни Русского Севера. Они самоотверженно работают ради спасения себя и своих братьев и отцов на фронте. Они жалостливы к братьям и сестрам и безжалостны к себе, аскетичны и неподкупны, будучи на начальственных должностях (Анфиса и Степан Андреевич).

Благодаря этим поворотам сюжетно-мотивной основы, ведущие мотивы колхозного романа хотя и остаются в произведении, но перестают быть видимыми, скрываются, перестают восприниматься

¹ Галимова Е. III. Мотив праведности труда в прозе Федора Абрамова // Литература в школе. 2019. № 12. С. 7–10.

искусственными в структуре семейного романа, народной эпопеи. Колхозный роман в «Братьях и сестрах» трансформируется в произведение о ценности традиционных форм русского жизнеустройства. Рядом с сенной избушкой (топос, родственный по сакральной функции пашенной избушке С. Залыгина, охотничьей избушке В. Астафьева), местом осмысления седой старины и пытающейся с ней порвать современности, Лукашин начинает понимать избыточность своей «партийно-политической» миссии: «<...> от всего окружающего — от старой, замшелой избы с продыmlенными стенами, к которым с севера вплотную подступал лес, от лоснящихся коров, которых доили под открытым небом, от жаркого костра с подвешенными на крюках черными котелками и чайниками, возле которых возились бородатые старики, — от всего этого веяло такой первобытностью, что казалось, время веками не заглядывало сюда. Но здесь, в лесной глухомани, где по вечерам все живое изнывало и стонало от комара, это были наиболее разумные, столетиями проверенные формы бытия»¹.

Заметим также, что и первый сборник рассказов В. Шукшина «Сельские жители» отнюдь не чужд производственных мотивов и коллизий. Они составляют основу рассказов «Светлые души», «Правда», «Коленчатые валы». Но уже в этом сборнике писатель приходит к мысли о безусловной ценности традиционной крестьянской нравственности.

Эти же «проверенные формы бытия» являются для героев абрамовского романа спасительными вопреки жестокости событий Гражданской войны, коллективизации, военного лихолетья. Колхоз «Новый путь» выжил, помог одолеть Гитлера, благодаря тому, что в нем жива преданность земледельческому труду, привязанность к старым, традиционным способам приближения к истине. Колхоз как социально-экономический феномен в этом романе не отрицается, он ставится логикой Абрамова в ряд явлений, сохраняющих и развивающих «столетиями проверенные формы бытия». Вероятно, здесь следует видеть оксюморонную полемичность,

¹ Абрамов Ф. А. Братья и сестры: роман // Абрамов Ф. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Л.: Худ. лит., 1990. С. 181.

контрастность названия колхоза («Новый путь») и нравственных принципов, исповедуемых пекашинцами. Характеризуя (весьма полемично) существо литературы социалистического реализма, М. А. Литовская отмечает: «Господствующей оказывается идея переделки несовершенств во имя будущих совершенств, принципиального разрыва с устоявшимся, традицией»¹. В этом плане абрамовский роман стоит на диаметрально противоположной социалистическому реализму позиции: он утверждает жизнестойкость человека, опирающегося на традицию.

Открытая и скрытая полемика с канонами колхозного романа, начатая Ф. Абрамовым и В. Астафьевым еще в рамках этого жанра, побудила этих писателей, других «деревенщиков» критически осмыслить идеи социального и научно-технического прогресса, выработать основные постулаты традиционалистской эстетики в рамках «деревенской прозы». Элементы производственной прозы, однако (в виде сюжетно-образных конструкций), продолжили свое существование и у Ф. Абрамова («Вокруг да около», во всей тетралогии «Братья и сестры»), и у В. Астафьева («Перевал», глава-рассказ «Уха на Боганиде»). Трудовая нравственность, восприятие труда как жизнеутверждающего начала — в основе этических принципов героев «Последнего поклона», «Царь-рыбы». В «Печальном детективе» колхозные поля и фермы деревни Тугожилино предельно напоминают разруху и безотрадное запустение деревни, изображенной в первом астафьевском романе. «Осиповские главы» романа «Прокляты и убиты», повествующие об уборке хлеба в сибирском колхозе, преподнесенные «вне идеологии», воспринимаются как единственное «светлое пятно» в мрачной событийной безысходности произведения.

Многие мотивы, образы, темы первого романа найдут в последующем творчестве писателя свое продолжение и развитие. Среди мотивов романа странничество, связанное с образом Таши Голубевой, окажется наиболее продуктивным. «Добрые странники» [Т. 1, с. 305, 306], ищущие правды, пытающиеся построить свою жизнь и жизнь

¹ Литовская М. А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод // Филологич. класс. № 1(19). 2008. С. 20.

окружающих в соответствии со своими представлениями о правде, очерчены здесь писателем с необходимой полнотой. Вынужденное странничество присуще Ильке Верстакову и его спутникам («Перевал»), Култышу и Фаефану («Стародуб»), автобиографическому герою «Последнего поклона», «Царь-рыбы», «Веселого солдата», объективированным персонажам «Печального детектива», романа «Прокляты и убиты», повестей «Так хочется жить», «Обертон». Необходимо заметить, что этот мотив сближает не только первый астафьевский роман с его зрелым творчеством, но и все творчество В. Астафьева с русской литературой XX века. К астафьевскому страннику-правдоискателю в литературе этого времени близки (при всей их оригинальности) герои М. Булгакова, А. Платонова, М. Шолохова, С. Залыгина, В. Шукшина, В. Распутина, В. Маканина.

Вместе с тем в романе рождается мотив (и связанные с ним тема и образ) сугубо оригинальный, характерный в его особом преломлении для творчества В. Астафьева. Это мотив оскорбления материнского, жизнетворческого начала в женщине и природе, земле. Происхождение мотива связано, вероятно, с уникальностью биографии писателя, потерявшего в раннем детстве мать, а затем и малую родину. В первом романе этот мотив связан с образом Таси Голубевой. Это ее своим малодушием оскорбил Чудинов, так же с его равнодушного позволения совершается и оскорбление неродением всей матери-земли, находящейся в ведении его МТС. Намечившаяся еще ранее тенденция отрицания лжи здесь реализуется через мотив возмездия за оскорбление, поругание женщины — матери — земли — природы. Возмездие станет основой фабулы этого романа (должен уехать из МТС Чудинов, посрамлены Птахин, Карасев). Но возмездие этого типа станет сюжетообразующим мотивом «Стародуба», «Пастуха и пастушки», «Царь-рыбы», романа «Прокляты и убиты», повестей «Так хочется жить», «Обертон», «Веселый солдат», многих рассказов. Мотив возмездия в зрелом и позднем творчестве приобретет у писателя эсхатологические и религиозные черты, наиболее ярко выразившиеся в названии одного из рассказов — «Светопреставление», станет даже предметом иронии некоторых критиков.

Таким образом, роман «Тают снега» В. Астафьева является произведением, соотносимым по ряду элементов с каноном производственного колхозного романа. Романы В. Астафьева и Ф. Абрамова хотя и стоят у истоков развития творчества писателей, но имеют разную степень оригинальности. Абрамовский роман открывал процесс переосмысления идей социального прогресса, проводя мысль о ценности и спасительности накопленного столетиями опыта организации народного бытия. Астафьевский роман, подобно абрамовскому, в известной степени порывал с «лакировочными» тенденциями в изображении деревни, но во многом оставался под влиянием идеологии колхозного романа, под обаянием ожидания сказочной метаморфозы в жизни села. Приверженность писателя по отношению к вдруг открывшимся ему «истинам» эпохи импульсивно сменяется не менее горячим их ниспровержением в последующую эпоху. Это свойство идиостиля писателя наметилось в том числе в его восприятии собственного романа, в использовании сюжетных и образных элементов производственного романа в его более поздних произведениях. У В. Астафьева выдержана своя оригинальная траектория эволюции социально-этических пристрастий. Ф. Абрамову, в отличие от В. Астафьева, не хватило века, чтобы испытать верность самых разных путей к истине, но появление в один год обоих романов свидетельствовало о созвучных, но разных, оригинальных шагах русских писателей к утверждению «деревенской прозы» в качестве выдающегося литературного феномена второй половины XX века.

Итак, первые литературные опыты В. Астафьева оказались в пространстве между стремлением писателя к достоверности, к реалистической правдивости и стереотипами производственного романа на колхозную тему. Это свидетельствовало о противоречивом и сложном начале его творческого поиска.

Глава 2

ПЕРСОНАЖ, ГЕРОЙ, ТИП: О ТИПОЛОГИИ АСТАФЬЕВСКОГО ГЕРОЯ 1950–1960-Х ГОДОВ

В. Астафьев в статье «В муках рожденный» (1959) описал тернистый путь появления на свет своего героя, который во многом повторяет судьбу всего фронтового поколения, а вместе с ним и самого автора. Герой, по мнению его создателя, «...человек бывалый, с хитрецей и усталостью, проживший нелегкую жизнь, устоявший перед трудностями и несправедливостями. Он так, запросто, не открывается. К нему еще ключик надо подбирать»¹. Несмотря на заглавие статьи, в ней говорится не о «рожденном», а только рождающемся герое, к которому В. Астафьев подбирает заветный «ключик». Автор повествует о тяжелых испытаниях, «муках», которые способствуют рождению его характеров, типов. Справедливо возникает вопрос о сути этих и близких к ним (персонаж, действующее лицо и т. п.) литературоведческих понятий.

На наш взгляд, различия в смысловом наполнении этих понятий вполне очевидны. Так, для типа характерно художественное обобщение, значительная часть общечеловеческого в характере. Разницу между персонажем и характером отмечал еще Аристотель: «Действующее лицо будет иметь характер, если <...> в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было <...>»². «Направление воли» становится своеобразным маркером характера. Эта деталь имеет особую значимость для анализа характеров современной русской литературы, произведений В. Астафьева в частности.

¹ Астафьев В. П. В муках рожденный // Урал. 1959. № 6. С. 123.

² Аристотель. Поэтика; Риторика. СПб.: Азбука, 2013. С. 44.

Проявлению характера могут способствовать незначительные, на первый взгляд, поступки и события. Данной точки зрения придерживался Г. Э. Лессинг — теоретик искусства и литературный критик. Он отмечал, что «с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности»¹. Именно поступки, по мнению Лессинга, которые составляют события, «историю» героя, и являются воплощением характера.

Философ и литературовед М. М. Бахтин определяет характер как «форму взаимодействия героя и автора», имеющего целью создание героя «как определенной личности»². В данном определении проявляется естественная связь между понятиями характер и личность.

Несколько иной подход к определению характера развивает современный теоретик литературы Л. В. Чернец. По ее мнению, это те социально «значимые черты», которые находят свое воплощение в действиях и мыслях героя. Именно неповторимое сочетание этих черт, по мнению литературоведа, способствует проявлению индивидуальности героя, тем самым выделяя его из ряда прочих. Л. В. Чернец отмечает также, что «характер может быть односторонним или многосторонним, цельным или противоречивым, статичным или развивающимся, вызывающим уважение или презрение и т. д.»³. Литературовед выделяет различные способы, содействующие раскрытию характера персонажа, среди которых: сюжет, портрет, речевые характеристики, костюм, интерьер и т. д. Имеет место точка зрения о существовании и вполне определенных «типов характеров персонажей»⁴.

¹ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. С. 38–39.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 160.

³ Чернец Л. В. Тип персонажа и его эволюция // Вестник МГПУ, серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. М.: МГПУ. 2016. № 4. С. 9.

⁴ Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. В 3 т. Т. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 346.

Подобное толкование характера во многом оказывается близким к рассуждениям литературного критика А. Н. Макарова. Он отмечал, отзываясь о произведениях писателя конца 1950-х — середины 1960-х годов: «Астафьев нарисовал портрет не одного человека, а портрет характера, способность которого нравственно возвышаться есть следствие нравственного возвышения народа»¹.

Проза В. Астафьева 1950–1990-х годов отличается активностью героев, объединенных вполне определенными психофизическими свойствами. Главные персонажи его первого романа, «Перевала», «Стародуба», «Звездопада», «Кражи», «Последнего поклона», «Пастуха и пастушки», «Царь-рыбы», «Печального детектива», «Проклятых и убитых», повестей 1990-х годов представлены молодыми героями: детьми, подростками, юношами — в характерах которых, при всех их различиях, нет самоуспокоенности. Было ли так в прозе В. Астафьева изначально? Почему герои В. Астафьева по большей части не «взрослеют», не «стареют» вместе с их автором-творцом? Что дает художнику возраст персонажа, другие его свойства?

Главный герой первого опубликованного рассказа — Матвей Савинцев — молодой, однако, по мнению многих сослуживцев, уже не юный солдат. Он успел обзавестись семьей, которая ждет его дома — в алтайской деревне Каменушка. Основной действующий персонаж в упоминавшемся уже рассказе «Дядя Кузя — куриный начальник» описан и вовсе следующим образом: «Возраст его уже не тот, чтобы смеяться над ним. Старость на селе все еще почитается, да и трудом вечным заслужил дядя Кузя почтение» [Т. 1, с. 40]. В первом астафьевском романе «Тают снега» главная героиня — мать-одиночка, работающая на благо колхоза «Уральский партизан». Это уникальный пример, когда главная роль в произведении принадлежит женскому персонажу. При всей важности образов Катерины Петровны в «Последнем поклоне» и Люси в «Пастухе и пастушке», трудно отрицать, что они лишь делят на неравные доли свое первенство с Витей Потылицыным в первом случае и с Борисом Костяевым во втором.

¹ Макаров А. Н. Идущим вослед. М.: Сов. писатель, 1969. С. 764.

Подобные приоритеты можно объяснить способностью писателя правдивее передать именно мужские эмоции, чувства, которые ближе, понятнее ему. Это проявилось в работе В. Астафьева над повестью «Пастух и пастушка», сам писатель замечал, что чем больше он исключал подробности судьбы Люси, «убирал с нее литературные лохмотья, тем загадочнее и красивее она получалась» [Т. 3, с. 455]. Можно предположить, что подобная шлифовка образа послужила, вероятно, неосознанному стремлению автора к достоверности сюжета. Ведь вряд ли Борис мог много узнать о Люсе за столь короткое время. Кроме того, писатель наделяет героев различной композиционной значимостью. Это проявляется и в названии произведения, где «пастух» оказывается в своеобразной «препозиции». Интересно, что одно из первоначальных названий повести — «Комета», — в котором приоритет героя («пастуха» Бориса Костяева) выразить вряд ли возможно, вместе с другими вариантами Астафьев отверг. Автор остановился на названии, которое было созвучно деревенской тематике и позволило «опытным чтецам» предопределить связь с ней без знакомства с текстом. Однако стоит заметить, что повесть, действительно, появилась во время расцвета «деревенской прозы», для значимых героев-идеологов в ней (командир взвода Костяев, зачитывающийся Мельниковым-Печерским; Ланцов, знакомый с Христовым учением; фронтовые «кумовья» Карышев и Малышев) свойственна позиция, характерная для «деревенской прозы»: «Эта война должна быть последней! Или люди недостойны называться людьми! <...> Прав Карышев, сто раз прав, одна истина свята на земле — материнство, рождающее жизнь, и труд хлебопашца, вскармливающий ее...» [Т. 3, с. 36].

В написанной десятилетием раньше повести оказывается созвучным приведенному выше варианту не только «космическое» название («Комета» — «Звездопад»), но и антивоенная настроенность, переданная в мольбе-проклятии Лиды: «Пусть же эта проклятая война остановится на день! Пусть остановится!» [Т. 2, с. 250]. В образе Мишки Ерофеева едва прослеживаются черты,

объединяющие антивоенный пафос с пафосом «деревенской прозы», с восхвалением созидательного труда «хлебопашца». Герой — впервые влюбленный бывший детдомовец — наделен (в большей степени в шутку) чертами потомственного сибирского «медвежатника». Несмотря на значительную роль образа возлюбленной, она уступает первостепенное место «Мишке-Михею».

В «Последнем поклоне» ситуация выглядит несколько иначе, чем в повести «Пастух и пастушка»: «убирать» детали, связанные с Катериной Петровной, у Астафьева не было оснований, ибо она и есть главный объект поклонения героя-повествователя. Судьба героини представлена настолько подробно, насколько она может быть известна внуку-рассказчику. Однако ее мысли, чувства, переживания открываются лишь через восприятие повествователя, только когда он «слышит» и «видит» ее. В данном случае уместной оказывается трактовка персонажа, представленная Г. Г. Хазагеровым: «Персонаж является важным конструктивным элементом произведения, потому что в той или иной степени влияет на развитие сюжета либо выполняет какую-то другую существенную функцию. Дело в том, что персонаж не только действует, то есть не только совершает поступки, но и говорит, думает, рассуждает, в том числе рассуждает и о других персонажах. В силу этого он становится источником оценки — не обязательно той, которую разделяет автор, данная оценка может быть необходима для того, чтобы придать объемность образу другого героя»¹. Так, в финале произведения описана долгожданная встреча главного героя с его бабушкой — Катериной Петровной: «И говорила бабушка привычное, привычным обыденным голосом, ровно бы я и в самом деле отлучался в лес или на заимку к дедушке сбегал и вот возвратился, лишку подзадержавшись <...> Она оглаживала, ощупывала меня, в глазах ее стояла густою дремою память, и глядела бабушка куда-то сквозь меня и дальше.

— Большой-то ты какой стал, большо-ой!.. Вот бы мать-покойница посмотрела да полюбовалась... На этом месте бабушка,

¹ Хазагеров Г. Г. Основы теории литературы: учебник для вузов. М.: Юрайт, 2023. С. 73.

как всегда, дрогнула голосом и с вопросительной робостью глянула на меня — не сержусь ли?

<...> Бабушка ослабела и говорить ничего уже не могла, только целовала мои руки, мочила их слезами, и я не отбирал у нее руки...» [Т. 5, с. 281–283]. Внутренний мир Катерины Петровны показан лишь через внешние детали, которые замечает внук-рассказчик: «говорила <...> привычным обыденным голосом», «в глазах ее стояла густою дремою память, и глядела бабушка куда-то сквозь меня и дальше», «дрогнула голосом и с вопросительной робостью глянула на меня», «ослабела и говорить ничего уже не могла». Автор, несмотря на значительную роль в повествовании Катерины Петровны, наделяет автобиографического героя-рассказчика главенствующим положением, которое позволяет «его глазами» видеть всех остальных персонажей. По справедливому замечанию одного из исследователей, «Астафьев также имеет такие отношения с героем Витей, в которых мировоззрение Астафьева с его сознанием, изображенным глазами Вити, становится моментом целостного бытия Астафьева, где читатели двигаются вместе с потоком Витиных мыслей и воспоминаний. Читатели воспринимают события жизни Вити его глазами, а Астафьев отражает свои воспоминания устами Вити»¹.

Возрастные предпочтения в выборе героев у В. Астафьева отражены в своеобразной эволюции персонажей в произведениях 1950–1960-х годов. Например, опубликованная в альманахе «Прикамье» первая редакция «Стародуба» отличалась рамочной композицией. Это была история Изота Трофимовича — «бывшего бакенщика», «пенсионера», «старика». Из повествования выясняется, что он был внуком сапожника Трохи, приятеля Култыша [Т. 13, с. 336–337]. Во второй редакции, увидевшей свет в журнале «Урал»

¹ Мд Т. Р. Использование В. П. Астафьевым приема автобиографического повествования в «Последнем поклоне» // МНСК-2022: Материалы 60-й Международной научной студенческой конференции, Новосибирск, 10–20 апреля 2022 года. Новосибирск: Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, 2022. С. 171–172.

в 1960 году, в последующих редакциях фигура многоопытного пожилого бакенщика-повествователя отсутствует, она оказывается излишней. Култыш «самостоятельно» появляется из приенисейской тайги, и сам, без помощи персонифицированного героя-повествователя, растворяется в ней. Ограничение роли опытного рассказчика восполняется усилением значимости и выразительности главного героя. Данный сюжетный ход является одним из доказательств сформировавшихся в 1950–1960-х годах композиционных «возрастных» предпочтений писателя в выборе главных героев.

Одной из проблем современного литературоведения является отсутствие в учебной и исследовательской литературе единого мнения о смысловом наполнении таких понятий и терминов, как «действующее лицо», «герой», «персонаж», «литературный тип» и т. п.

Нередко понятия герой, характер, тип оказываются взаимозаменяемыми. В подтверждение этого мнения приведем замечание Е. П. Барышникова, который в энциклопедической статье о литературном герое первым делом упоминает о том, что данный термин синонимичен понятиям «персонаж, действующее лицо». «Постепенное отождествление понятий “Л. г.”, “персонаж”, “действующее лицо”, их уравнивание — это живая тенденция современного литературного процесса; она отражает конец древней иерархии, художественной неравноправности “героев” и “простых смертных” в рамках произведения»¹, — пишет автор статьи.

У В. Астафьева интерес к характеру персонажа органично совпал с повышением внимания общества к личности. В период «оттепели» получили активное развитие социально-этические, духовно-нравственные темы, основу которых составляет человек, его внутренний мир.

Примечательно, что Е. А. Бурцева — исследователь современных форм существования литературных текстов — в статье «Литературный герой как основная примета литературной эпохи» пишет о том, что герой литературного произведения — «это некая знаковая

¹ Барышников Е. П. Литературный герой. / [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke4/ke4-3153.htm?cm-d=0&istext=1> (дата обращения 07.08.2023).

система определенной литературной эпохи, отражающая в себе культурно-исторические процессы, происходящие в действительности»¹. По мнению исследователя, литературный герой становится носителем «определенных идей не только писателя его создавшего, но и идей своего времени»². Эта мысль подтверждает тесную взаимосвязь героя с автором и определенной эпохой.

Н. Н. Капанян, сравнивая понятия «лингвокультурный типаж» и «литературный герой», делает вывод, что «литературный герой манифестирует авторское сознание, воплощая важные для писателя представления о человеке, о мотивации его действий, о его внутреннем мире, о смысле жизни. Безусловно, литературный герой всегда объективирует идеальные сущности, которые возникают в процессе авторского опыта, практического и нравственного. Первичность авторского сознания по отношению к литературному герою позволяет утверждать, что в сравнении с лингвокультурным типажом герой имеет более глубинную соотнесенность с мировоззрением самого автора»³.

Литературный герой, по мнению Л. Я. Гинзбург, это «завершенный персонаж произведения, обладающий полноценным бытием»⁴. С точки зрения литературоведа, создание героя любой литературной эпохи происходит по «заданной формуле»⁵. Герой представляет собой промежуточное звено между авторским миром и читателем, он воплощает в себе определенные черты, качества, реализует авторский замысел и обеспечивает передачу этого замысла адресату.

¹ Бурцева Е. А. Литературный герой как основная примета литературной эпохи // Филол. науки в России и за рубежом: материалы II Междунар. науч. конф. СПб.: Реноме, 2013. С. 1–6. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/106/4137/> (дата обращения: 10.08.2023).

² Там же.

³ Капанян Н. Н. Лингвокультурный типаж и литературный герой в авторской концепции и читательской рецепции // Балтийский гуманитарный журнал. 2021. Т. 10, № 3(36). С. 284.

⁴ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе; О литературном герое. СПб.: Азбука, 2016. С. 473.

⁵ Там же. С. 485.

Благодаря литературному герою, считает Л. Я. Гинзбург, «писатель выражает свое понятие человека»¹.

Н. И. Николаев в работе, посвященной рассмотрению понятия «литературный герой», рассматривает иные подходы к проблеме, основанные на положениях из труда «Философия поступка» М. М. Бахтина. Литературного героя исследователь характеризует как «совершающего “активно-ответственный поступок”, независимо от того, как этот поступок оценивается автором, читателями, другими персонажами, независимо от количества сопутствующих ему в произведении и аналогично “поступающих” героев и масштабов их поступков»². Н. И. Николаев обращает внимание, что «литературный герой, взятый в его “активно-ответственном поступке” становится основным ядром познавательного-этического содержания художественного произведения. При этом следует оговорить, что этически значимым является не результат поступка, его осязаемый продукт <...>, а сам процесс свершения, мотивы его происхождения, неслучайность его начала, нравственные истоки долженствования поступающего»³.

Не ограничивается одним понятием теоретик литературы В. Е. Хализев. Для обозначения героя он приводит синонимический ряд, в который входят понятия: «литературный герой», «персонаж», «действующее лицо», «актант». Литературовед обобщает понятия «персонаж» и «литературный герой» и считает их воплощением «писательской концепции, идеи <...>. Он [герой] зависит от этой целостности, и, <...> по воле автора ей служит»⁴.

А. А. Набывачева, сравнивая понятия герой и персонаж, выдвигает следующую достаточно простую, но убедительную гипотезу: «герой воплощает в себе идею, а персонаж обозначает просто

¹ Там же. С. 485.

² Николаев Н. И. К вопросу об уточнении понятия «литературный герой» // Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та. Сер.: Гуманитар. и социальные науки. Архангельск: Северный (Арктический) федеральный ун-т им. М. В. Ломоносова, 2012. С. 101.

³ Там же.

⁴ Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. для студ. высш. проф. образования. М.: Академия, 2013. С. 185.

присутствие человека. Персонаж может легко стать героем, если автор решит вложить в него индивидуальные личностные изменения или черту характера»¹.

В словаре литературоведческих терминов С. П. Белокуровой представлено следующее определение: герой — это главное лицо в художественном произведении, «образ человека, являющегося одновременно субъектом действия <...> и объектом авторского исследования»².

Л. В. Чернец, на наш взгляд, справедливо видит причину сложностей, возникающих по поводу единой трактовки этого понятия, в том, что довольно часто термины герой, персонаж, действующее лицо используются в качестве синонимов: «Персонаж (от лат. *persona* — особа, лицо, маска) — вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении. В том же значении в современном литературоведении обычно используются словосочетания: действующее лицо (преимущественно в драме, где список лиц традиционно следует за названием пьесы), а также литературный герой. В данном синонимическом ряду слово персонаж — наиболее нейтральное по своей семантике, его этимология (*persona* — маска, которую надевал актер в античном театре) подчеркивает условность искусства»³.

Проанализировав различные подходы к определению литературного героя, мы установили, что одни исследователи характеризуют героя через его действия, другие первостепенное место отдают характерологическим особенностям, есть те, которые определяют его через автора (создателя). Перечень толкований

¹ *Набивачева А. А.* Литературный герой в структуре художественного мира // *Классика и современность: сборник материалов V Региональной студенческой научно-практической конференции*, Губкин. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. С. 148.

² *Белокурова С. П.* Словарь литературоведческих терминов. [Электронный ресурс]. URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0> (Дата обращения: 11.08.2023).

³ *Чернец Л. В.* Введение в литературоведение в 2 т. Т. 1: учебник для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2023. С. 227.

термина «литературный герой», изложенный выше, говорит об отсутствии общепринятого определения и размытости границ употребления термина.

Учитывая приведенные определения, под «героем» мы будем понимать действующее лицо сюжетного художественного произведения, обладающее характерологическими особенностями представителя конкретной эпохи, воплощающее в себе отчетливо и полно творческий замысел автора, являющееся отражением его мировоззренческих концепций.

Проблема героя в литературе имеет принципиальное значение при определении не только мировоззренческой позиции и творческого метода художника, но и художественного направления в целом.

Великая Отечественная война определила соответствующие эпохе духовные доминанты, основу которых составляли — активный антифашизм, патриотическая самоотверженность, народная героика. Образы героев соответствовали времени своего появления — периоду колоссального социально-исторического конфликта. Героем того времени стал неспящий борец за справедливость, сберегающий жизнь. Образцами подлинного героизма, воплощенного затем в литературных персонажах, для писателей стали реальные исторические личности, отважно сражающиеся за Родину.

Однако с течением времени такая приобретающая черты нормативности эстетическая система была во многом догматизирована. Н. Л. Лейдерман в связи с этим утверждал: «Говорили о типических характерах, а требовали героя, соответствующего социологическому шаблону, говорили о типических обстоятельствах, а фактически сводили их к декоруму, приличествующему “номенклатуре” персонажа, говорили о правде жизни, а карали, если она расходилась с политической догмой»¹.

В таких достаточно жестких нормативных рамках формировалась советская литература в 1940–1950-х годах. Однако в следующее десятилетие происходит ряд изменений: проза претерпевает

¹ Лейдерман Н. Л. Об изучении теории литературы в старших классах // Лит. в шк. 2000. № 5. С. 108.

проблемную, тематическую и эстетическую деформации, она теперь во многом противостоит строгим рамкам, воплощает иные гуманистические идеалы. Появляется потребность в поиске новых форм художественного изображения, которые смогут сочетать в себе утонченный анализ с динамичным синтезом.

Начинается период, именованный некоторыми авторами «безгеройным временем», при этом понимая под героем подвижного, принимающего активное участие в устройстве миропорядка персонажа. Во время мирной жизни нет острой потребности в героизме, считали некоторые авторы (В. Аксенов, Б. Балтер, В. Войнович, А. Гладилин, А. Кузнецов и др.). По справедливому замечанию Е. А. Бурцевой: «Литература, меняясь вместе с исторической эпохой, чутко реагирует на изменения, происходящие в жизни. Это отражается на смене форм, жанров, средств, приемов, ритмов, но главное — на смене литературного/главного героя»¹. На литературную арену выходят представители «молодежной» («исповедальной») прозы конца 1950-х — начала 1960-х годов. Их главной отличительной чертой является принципиально иной способ изображения главного героя, который будто бы выпадает из времени и мира еще не определившимся и растерянным, он ищет свой путь на ощупь, терзаясь и сомневаясь во всем. Именно эта особенность, по мнению одного из ее исследователей, составляет основу «стилевого бунта» «молодежной прозы»².

Молодой «сомневающийся» в общепринятых истинах герой становится более понятным для читателей, вызывая чувства сопереживания. Герои находятся лишь в начале жизненного пути, однако они по разным причинам уже утратили цель жизни, в них растет сомнение «в затверженных с детства истинах»³. Герой

¹ Бурцева Е. А. Герой сетевой литературы // Восточно-Европейский научный журнал. 2016. Т. 10, № 3. С. 75.

² Балдина М. Е. Стилевой бунт «молодежной прозы» 1960-х гг. и традиции русской советской литературы. // Воронеж: Вестник ВГУ. Сер.: Филология. Журналистика. 2008. №1. С. 13.

³ Лейдерман Н. Л. Об изучении теории литературы в старших классах // Лит. в shk. 2000. № 5. С. 104.

«словно бы выпал из времени и мира еще не определившимся и растерянным, он ищет свой путь словно бы на ощупь, мучаясь и сомневаясь»¹. Таким изображен герой повести А. Гладилина «Дым в глаза», его характеризует страх, равнодушие и безразличие: «Болезнь с длинным латинским названием: “Ничегоянехочу-ничегоянежелаю”»².

Герои В. Астафьева — Илька Верстаков, Култыш, Толя Мазов, Мишка Ерофеев и Витька Потылицын — имеют с ним внешнее, возрастное сходство, однако, в отличие от гладилиных, не страдают болезнью «с длинным латинским названием». С героями «молодежной прозы» астафьевских сближает возраст и свойственная им неустойчивость жизненной позиции. Авторитет старшего поколения (сплавщики для Ильки Верстакова, Фаефан для Култыша, Репнин для Толи Мазова, бабушка для Вити Потылицына и т. д.) для героев В. Астафьева при этом незыблем.

Авторы многих произведений «молодежной» («исповедальной») прозы отдают предпочтение новому типу героя, который свободен от разного рода устаревших, с их точки зрения, догм и правил. Этот герой, по мнению его создателей, позволяет изобразить все многообразие окружающего мира, передать порой неожиданные взгляды на события. Типичных героев такого рода можно увидеть в повестях «Звездный билет», «Апельсины из Марокко» В. Аксенова.

А. Н. Макаров подчеркивал, что жизненный опыт В. П. Астафьева «несравним» с опытом тех, кто работал только в рамках интересов городской учащейся молодежи и чьи произведения некоторое время оживленно дискутировались³. Несмотря на то что в творчестве В. Астафьева в это время также появляется молодой герой, однако он находится в своеобразной оппозиции по отношению как к литературе 1930–1940-х годов, так и к «молодежной прозе» 1950–1960-х. Получив в 1961 году

¹ Там же. С. 104.

² Гладиллин А. Т. Дым в глаза. [Электронный ресурс]. URL: <https://readli.net/dyim-v-glaza/> (дата обращения 04.08.2023).

³ Макаров А. Н. Идущим вослед. М.: Сов. писатель, 1969. С. 765.

полное благодарности и драматизма «письмо дочери погибшего друга», ставшего героем его первого рассказа «Гражданский человек» («Сибиряк»), он заключает, «что после такого письма уж не захочется писать для литературных снобов или для заморской публики, которую одно время почти уверили молодые, но ранние наши писатели, будто земля наша кишмя кишит мальчиками и девочками, не знающими, куда себя девать и что делать» [Т. 12, с. 190]. «Болезнь с длинным латинским названием» не грозит астафьевскому герою исследуемого периода; его герой, хотя и юн, полностью погружен в борьбу за выживание, причем эта борьба не разрушает, а укрепляет в нем нравственную основу.

На вопрос о возможном появлении в литературе 1960-х годов героя, «подобного Павке Корчагину», В. Астафьев дает отрицательный ответ. По мнению писателя, такой герой «невозможен», в том числе и потому, что «героя формируют не писатели, а жизнь, история, и каждый исторический отрезок времени характерен своими героями» [Т. 12, с. 79].

Видимо, поэтому в литературе 1950–1960-х годов, представляющей собой по сути новую общественно-историческую и литературную эпоху, рождается «новый герой». В нем присутствуют черты героев «молодежной прозы» (возраст, неудовлетворенность жизнью) и свойства персонажей, связанных с русским традиционным характером (следование нравственным традициям, борьба за выживание). Павка Корчагин как тип не был актуален ни для формирующихся традиционалистов (Ф. Абрамов, В. Астафьев, С. Залыгин, В. Шукшин и др.), ни для представителей либеральной «молодежной прозы» (В. Аксенов, Б. Балтер, А. Гладилин и др.). Новый герой верен своим внутренним убеждениям, он наделен индивидуальностью и стремлением не только к собственной эволюции, но и к переустройству (на сверхновый или традиционный лад) жизни, он характеризуется вниманием к человеческой сущности, ее морально-нравственным основам, к бытийной и бытовой стороне жизни. Тем самым новый герой соответствует своему времени — мирная пора возрождает интерес к традиционным в своем разнообразии человеческим темам, увеличивается интерес

к социальной проблематике, которая ранее была нивелирована войной.

В 1950–1960-е годы в литературе и критике возникло довольно много необходимых для своего времени серьезных вопросов, решение которых дало немало результатов, влияющих на литературный процесс того времени. Оформились проблемы героя и окружающей его социальной и природной среды, возникла потребность в достоверном отражении объективной действительности, а вместе с ней и «правдивости героя». Данные изменения послужили стимулом к раскрытию истинных ценностей, желаний человека, к поиску новых возможностей художественного оформления и постижения характеров, стремлению к достоверности. Последнее В. Астафьев считает едва ли не основополагающим принципом в изображении литературного героя. Писатель выражает эту мысль в одной из своих публицистических статей: «Но дурно представлять нас, фронтовиков, чуть ли не святыми. Мы же были людьми прежде всего. А человек уж так устроен, что ему сначала спать хочется, потом есть, потом выпить, а потом еще кое-чего. И отсюда множество всяких отклонений от того стереотипного “героя”, который много лет бродил, да еще и сейчас порою бродит, в книгах о войне» [Т. 12, с. 68].

К основному признаку современного героя критики и литературоведы относили непосредственную причастность к повседневной жизни, к ее внутренним и внешним процессам. Они считали, что «реальный герой» дает возможность достоверно передать внутренний мир современного человека. Интересной является мысль Е. Книпович, высказанная по поводу произведений М. Слущикса: «Стремление художника дать камерный поворот темы “настоящего человека” — характерная черта целого ряда произведений, появившихся как у нас, так и в странах социалистического содружества»¹.

Кроме того, вектор внимания был ориентирован на изображение окружающих героя обстоятельств, которые были фоном

¹ Книпович Е. Ф. Жизнь и память: статьи, воспоминания. М.: Сов. писатель, 1983. С. 93.

для решения судьбоносных вопросов. Проблемы морали, духовности также были решены неоднозначно, в переменчивых слияниях нужного и возможного, условного и безусловного.

Основной функцией «нового героя» стало установление связи между личными проблемами отдельного человека и целого общества. В связи с этим многие литературные герои характеризовались своеобразной растерянностью перед жизнью, обусловленной несопадением «идеального/истинного» и «реального».

Трудно не согласиться с точкой зрения В. А. Зайцева и А. П. Герасименко о том, что основные тенденции литературного развития того времени отразились в утверждении свободы творческой мысли писателя и в углублении художественной правды литературного произведения. «Одна из особенностей и характерных черт литературы этого периода — возросший интерес к осмыслению закономерностей развития общества, к сложным проблемам и конфликтам времени <...>»¹. С этой тенденцией названные выше авторы работы связывают повышенное внимание писателей к изображению внутреннего мира героя, к его личностным проявлениям, а также к проявлениям индивидуального начала в жизни народа.

Появившаяся на рубеже 1950–1960-х годов «деревенская проза», отличающаяся интересом к традициям национальной жизни, не могла остаться без «своего» собственного литературного героя. У В. Астафьева это молодой герой с крестьянскими корнями, сибиряк, охотник и воин, судьба которого оказывается созвучной с биографией автора-повествователя. Вводные главы «Последнего поклона» повествовали о деревенском детстве главного героя, другие повести этого периода («Перевал», «Звездопад», «Кража») рассказывали о времени сиротства, беспризорничества и военной одиссее автобиографического героя. По мере изменения мировосприятия автора, данный тип получит значительное развитие (суровые уроки и трагические последствия разорения крестьянского лада в зрелых и поздних главах «Последнего поклона», апокалиптическое восприятие войны в повести «Пастух и пастушка», в романе

¹ Зайцев В. А. Герасименко А. П. История русской литературы второй половины XX века. М.: Издательский центр «Академия», 2008. С. 9.

«Прокляты и убиты», восприятие Сибири как последнего бастиона на пути ослепленного собственной мощью технического прогресса в повествовании «Царь-рыба»), однако основные свойства и характеристики астафьевского героя наметились уже в его прозе рассматриваемой эпохи.

В переломные 50–60-е годы прошлого столетия В. Астафьев находится только в начале творческого пути. Однако уже отмечено, что именно в это время зародится и в дальнейшем будет активно развиваться «тенденция отрицания лжи, схематизма, неприятия упрощенного подхода»¹ к самым злободневным для того времени социальным, этическим и эстетическим вопросам. Такая особенность автора впервые проявится в первой оригинальной повести «Перевал», а затем в ряде других его произведений.

Писатель намеренно ставит на первый план представителей молодого поколения, которые находятся в начале жизненного пути и на этапе становления личности, так как считает, впрочем, как и многие его предшественники и современники, что именно дети способны обратить внимание не только на свои детские трагедии, но и на трагедию взрослого человека.

Писатель в киносценарии «Трещина», основанном на повести «Кража», продолжая мысль И. Ф. Гете об отзывчивости сердца, заметил: «А я думаю, что если мир расколется, трещина прежде всего пройдет по судьбам детей» [Т. 13, с. 613]. Объединяясь в одну трагическую историю, жизненные пути юных астафьевских героев отражают нелегкую судьбу всего народа. На рубеже 1950–1960-х годов В. Астафьев открывает для себя особый тип литературного персонажа — молодого героя. Это связанный «биографически» с автором-повествователем, с Сибирью, с деревней, как правило, юный, остро и тонко чувствующий персонаж, с разной степенью результативности пытающийся постигнуть едва ли не все сложности бытия: смысл человеческой жизни, тайны природы, истоки зла, сущность войны и социальной вражды и т. п.

¹ Гончаров П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990-х годов: монография. М.: Высшая шк., 2003. С. 10.

Рассуждая о «молодом герое» в литературе, В. А. Луков представляет следующее определение: «Молодой герой в литературе — один из ключевых типов персонажей в системе художественных образов мировой литературы»¹. Не пытаясь абсолютизировать отчасти полемическую точку зрения В. А. Лукова о главенстве молодого героя в мировой литературе, отвечая на один из поставленных нами выше вопросов, обратим внимание на то, что тип молодого героя, с одной стороны, передавал тенденцию всей мировой и русской классической (от Грибоедова до Шолохова) литературы, с другой был в ладу с настроениями персонажей «молодежной прозы», кроме того, соответствовал возрастным характеристикам героев «деревенской прозы», сверх того, гармонировал в 1950–1960-х годах с молодостью автора-создателя и позволял передать свою правду о литературном типе, человеке, мире в целом начинающему свой творческий путь писателю.

Характерно, что под типом в литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А. Н. Николюкина понимается образ, который отражает в индивидуальных чертах «характерные признаки лиц определенной категории»². В словаре литературоведческих терминов дано следующее истолкование типа — «это литературный герой, воплощающий собой определенные черты того или иного времени, общественного явления, социального строя или социальной среды»³.

На наш взгляд, актуальной является мысль М. М. Бахтина о сохранении, связи и соотношении понятий «автор», «герой» и «тип»: «Тип не только резко сплетен с окружающим его миром (предметным окружением), но изображается как обусловленный им во всех своих моментах, тип — необходимый момент некоторого окружения

¹ Луков Вл. А. Молодой герой в литературе // Знание. Понимание. Умение. М.: МГУ, 2005. № 1. С. 141.

² Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 76.

³ Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. [Электронный ресурс]. URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0> (дата обращения 08.08.2023).

<... > Тип предполагает превосходство автора над героем и полную ценностную непричастность его миру героя; отсюда автор бывает совершенно критичен. Самостоятельность героя в типе значительно понижена...»¹. Правда, говорить о «непричастности» автора по отношению к герою, имеющему явные автобиографические истоки, в случае с В. Астафьевым и его повестями не приходится, равно как и о «самостоятельности» по отношению к «автору» его героя. Несмотря на это, неразрывная связь астафьевского типа с «окружающим миром», его «обусловленность» этим миром в структуре его произведений не вызывает сомнения.

Мы солидарны с толкованием термина «тип», представленным в статье Л. В. Чернец о типологии героя А. Н. Островского. Литературовед, определяя тип как «наиболее устойчивые черты характеров ряда персонажей», описывает его как «результат естественной классификации, типологии персонажей, т. е. доминантные черты в поведении, психологии ряда литературных героев <...>»².

Рассматривая историю зарождения типа молодого героя в мировой литературе, В. А. Луков обращает внимание на то, что его истоки прослеживаются еще во времена первостепенной роли в словесности мифологии и фольклора. Этот герой был лишен смысловой нагрузки как персонаж, но всегда служил носителем информации о прошлых временах, эпохах. В русской и западноевропейской литературе образы молодых людей, находящихся в центре композиции произведений, начинают активно оформляться в произведениях В. Скотта, Ж. де Сталь, В. Гюго, А. Дюма, А. Пушкина, М. Лермонтова. Актуальным становится конфликт между молодым героем и окружающим миром в лирических стихах Г. Гейне, Д. Китса и других. В. А. Луков справедливо замечает, что на протяжении XIX–XX веков литературное направление, в котором центральное место занимает молодой герой и все нравственно-социальные перипетии, остается актуальным. Доказательством тому служат в зарубежной литературе

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 170.

² Чернец Л. В. Типы самодура и делового человека в пьесах А. Н. Островского // Русская словесность. 2014. № 5. С. 54.

герои Г. Мопассана, М. Твена, Д. Лондона, Э. М. Ремарка, У. Голдинга, в отечественной — персонажи А. Чехова, М. Горького, И. Бунина, М. Шолохова. Безусловно, тип молодого героя трансформируется с течением времени, обретает новые качества, черты, изменяется в соответствии с эпохой, но не теряет своей актуальности.

Следует уточнить, что тип персонажа — это не художественный образ отдельного человека, как правило, писатели связывали с этим понятием множество людей среди возможных прототипов. Так, А. П. Чехов писал А. С. Суворину об одной из своих пьес: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим Ивановым положить предел этим писаньям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов и взгляда на дело. По замыслу-то я попал приблизительно в настоящую точку, но исполнение не годится ни к черту. Надо было бы подождать!»¹ Самокритика писателя может быть оспорена, однако примечателен замысел — «суммировать все то, что доселе писалось...». Иванов изображался как один из многих, при этом его фамилия только подтверждает данный тезис.

Стоит заметить, что русские классики много внимания уделяли размышлениям о типах персонажей, о своевременности их смены. Значимым критерием оценки деятельности автора было введение им в литературу нового героя или антигероя, соответствующего времени. Так, еще А. Н. Островский в письме к Н. Я. Соловьеву по поводу их общей пьесы «Дикарка» ободрял своего молодого соавтора мыслью о том, что каждая эпоха лелеет свои нравственные идеалы, но с течением времени они превращаются в «фальшивые», и «обязанность каждого честного писателя <...> разрушать идеалы прошедшего <...>». Так на моей памяти отжили идеалы Байрона, и наши Печорины теперь отживают идеалы 40-х годов, эстетические дармоеды вроде Ашметьева, которые эгоистически пользуются неразумием шальных девок вроде Дикарки, накоротке поэтизируют

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 3. М.: Наука, 1974–1983. С. 132.

их и потом бросают и губят. Идея эта есть залог прочного литературного успеха нашей пьесы и, как смелое нападение на тип, еще сильный и авторитетный, в высшей степени благородна»¹.

Исходя из сказанного выше, на наш взгляд, целесообразно героя прозы В. Астафьева 1950–1960-х гг. рассматривать с двух точек зрения. С одной стороны, это тип, наделенный характерологическими особенностями, вбирающий в себя все черты носителя сознания эпохи и наследующий коренные свойства и судьбу своего народа. С другой — конкретное воплощение мировоззренческих принципов автора, принципов, переданных герою.

Однако выделение в отдельный тип астафьевских молодых героев, в которых можно заметить характерологическое и личностное сходство, образует на терминологическом уровне некий диссонанс. Такое явление обусловлено тем, что зачастую тип как сложившийся объект противопоставляется сложному и развивающемуся характеру и личности. Так, в частности, С. А. Мартыанова считает, что русские классики переходили не от характера к личности, когда личность «отменяет» характер, а от «рационально-схематического типа к многоплановой индивидуальности, которая представляет собой сплав начал характера и личности»². По нашему мнению, «многоплановая индивидуальность» героя, его характерологические особенности не являются помехой для отнесения его к определенному типу. Эта точка зрения подтверждается работой Л. В. Чернец о типах персонажей и их эволюции, там характер определяется как «типизируемые психологические, нравственные, идеологические черты», образующие своеобразный «неповторимый сплав»³.

¹ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М.: Искусство, 1979. С. 662.

² *Мартыанова С. А.* Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/99-04-012-martyanova-s-a-obraz-cheloveka-v-literature-ot-tipa-k-individualnosti-i-lichnosti-vladimir-izd-vo-vladimirskogo-gos-ped-un-ta-1997-121-s> (дата обращения: 15.08.2023).

³ *Чернец Л. В.* Тип персонажа и его эволюция // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. М.: МГПУ, 2016. №4. С. 80–16.

Типичными оказываются такие феномены, которые, по логике Н. Г. Чернышевского, «превосходны в своем роде», они передают родовые черты наиболее выразительно и отчетливо. Изображаемое явление может быть необычным и исключительным по своей индивидуальности, но «именно поэтому может оказаться превосходным в своем роде, типичным для него. Значит, не следует противопоставлять “исключительное” “типическому”, как это нередко делается»¹.

В полной мере раскрыть тип молодого героя В. Астафьева, сформировавшегося в произведениях 1950–1960-х годов, поможет анализ становления и развития его качеств и выявление типических (общих) черт, рассмотрение его структуры.

В литературе сложилось мнение, что именно художественный мир писателя характеризуется наличием особого типа литературного героя². Галерея героев В. Астафьева отличается многообразием различных персонажей, сосуществующих вместе. Прозаик часто создает образы героев, взяв за основу их отношение ко всему, что их окружает, в частности, к такому важному для литературы в целом (а для Астафьева — в самой значительной степени) явлению как природа. С этой точки зрения в творчестве писателя можно выделить два противопоставленных друг другу типа. Первый тип — «антиприродный» (Амос из «Стародуба»), он, как правило, видит в окружающем его мире только возможную выгоду, второй — становится неотъемлемой частью природы, ее «продолжением». Ко второму типу можно отнести молодого таежника Култыша из повести «Стародуб». Герой уживается в одиночестве в горах, вдалеке от людских пороков, от мира, который его не принимает. Легко заметить близость этого типа с Акимом из повести «Царь-рыба». Это так называемые природные герои. Образ и функция «природного человека» Акима определяются как «заострение слабости» героев

¹ Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Военные рассказы. Сочинения графа Л. Н. Толстого // Литературная критика: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1981. С. 35.

² Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 97–134.

перед лицом зла. Однако такое акцентированное изображение «слабости» стало своеобразным подчеркиванием остроты экологических проблем: «некому, выходит, постоять за разоряемую и уничтожаемую Сибирь»¹. Стоит обратить внимание на то, что по отношению к астафьевским произведениям речь может идти не об эстетической «слабости» образа главного героя «Царь-рыбы», а о слабости волевого начала в его характере.

Култыш, как и Аким, вполне может быть определен в качестве героя, относящегося к «естественному» или «природному» человеку. Данный тип героя распространяется в литературе с рубежа девятнадцатого — двадцатого столетия. Он детально изображен и осмыслен в произведениях А. Куприна, М. Пришвина, С. Залыгина, В. Астафьева и др.²

Трактовка понятия «естественный человек» менялась с течением времени, со сменой различных эпох. Например, Ж. Ж. Руссо идеализировал человека, нетронутого цивилизацией, который действовал, основываясь на чувствах и эмоциях, в отличие от современного человека и его рациональных взглядов. Мыслитель полагал, что само «состояние мышления — противоестественно и что размышляющий человек — выродившееся животное»³. Руссо видел прямую взаимосвязь морально-нравственного обнищания, деградации человека и развития цивилизации в мире. Становясь существом цивилизованным, социальным, зависимым от общественных связей, человек «становится слабым, болезненным и приниженым»⁴. По мнению философа, уравновешенный и цивилизованный образ существования человека приводит к изнеженности, к безвозвратной потере сил и необходимого мужества. Вслед за знаменитым философом к теме «естественного человека» обращались многие

¹ См.: Гончаров П. А. Гончаров П. П. Земляковская А. А. «Природный человек» в русской прозе XX века: коллективная монография. Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2005. С. 200.

² Там же. С. 99.

³ Руссо Ж. О причинах неравенства. М.: Издательство Юрайт, 2023. С. 52.

⁴ Там же. С. 53.

русские писатели (Н. Карамзин, А. Пушкин, Л. Андреев, В. Вересаев, М. Горький, А. Куприн и др.). Различия в их позициях по отношению к данной теме обусловлены, прежде всего, историческими и культурными особенностями времени.

Есть основания определять образ «природного человека» следующим образом: «Природный человек, так или иначе, стремится противопоставить себя агрессии цивилизации, пытается увидеть в гармонии человека и природы основу будущего самосохранения человечества»¹.

В. Астафьев в начале своего творческого пути уже активно осмысливает проблему взаимоотношений природы и человека. Поэтому изображение в «Стародубе» «естественного человека», «природного героя» вполне логично. Как следует из биографии писателя, вся его жизнь неразрывно связана с природой Сибири, Урала, Русского Севера. Известно также и о том, что прозаик всячески избегал долгого пребывания как в столичных, так и в крупных провинциальных городах, выбирая для жизни и работы уединение в деревне (пермская Быковка, вологодская Сибла, приенисейская Овсянка).

Исходя из этого, молодой таежник, которого отвергли односельчане, с точки зрения В. Астафьева и является воплощением симпатичного для писателя «природного человека», специально отделившегося от людей, от цивилизации в целях избежать очерствения, гибели души.

Астафьевский Култыш, растворившийся в мире тайги, способный чувствовать природу, оказывается близким к купринской Олеся, такому герою М. Пришвина, как Лувен из повести «Женьшень». Они объединены не только трепетным отношением к окружающей природе, но и особой нравственной чистотой, чуждой для мира городской цивилизации.

Несмотря на главенство Култыша среди персонажей повести, он, по видимости, не оказывает влияния на трагическое развитие событийности произведения. Воспитанный Фаефаном в духе

¹ Гончаров П. А. Гончаров П. П. *Земляковская А. А. «Природный человек» в русской прозе XX века: коллективная монография.* Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2005. С. 11.

преклонения перед тайгой, «природным законом», сливаясь с природой, двигаясь по следам Амоса — персонажа, бросившего вызов своей «прародительнице» тайге, — Култыш понимает, что его сводный брат сам обрекает себя на гибель. Однако на самом деле описание жизни молодого таежника играет важную роль в понимании замысла В. Астафьева, которому важно показать, что обман в отношении Култыша, допущенный Амосом, означает предательство всей природы, нарушение ее непреложных законов.

В такой ситуации уместным оказывается определение героя, его характера через поступок, действие, событие. Так, С. В. Стахорский под термином «герой» понимает «объективацию образа в сюжете», сочетание в одном персонаже и объекта наблюдения, и вершителя происходящих событий, готового активно действовать в складывающихся сюжетных обстоятельствах. По убеждению С. В. Стахорского: «Всякий герой непременно лицо действующее, хотя характер его действий существенно различается в разных литературных жанрах и формах»¹.

Кроме того, правомерность отнесения Култыша к описанному выше типу «природного», «естественного» человека подтверждается его пониманием истинного дома. Так, в противовес своим односельчанам, которые возводили свои избы «на скорую руку», «вкапывались глубже, отгораживались высокими крепкими заплатами» [Т. 2, с. 111], для молодого таежника спасительным домом является тайга. Она становится для героя истинным домом, семьей. Его сводный брат, композиционный антипод Амос, благополучно живет в забывшем о Христе и совести обществе псевдокержаков, мыслит предельно рационально, мечтает убийством оленей — «коровы» и «теленка» — достигнуть материального достатка: «Будут и денежки и свежинка». Амос стремится только к материальным благам: «Есть у Амоса думка свою мельницу поставить. <...> Потечет хлебец!» [Т. 2, с. 169]. Амос рассуждает и о Култыше с позиций собственных меркантильности и своекорыстия: «С твоей бы сноровкой озолотеть можно!» [Т. 2, с. 160]. Однако Култыш, вопреки

¹ Стахорский С. В. Литературный герой и его историческая судьба // Энциклопедия литературных героев. М.: Изд-во МГУП, 1999. С. 9.

ожиданиям своего алчного сводного брата, живет чувствами и эмоциями, его не интересуют блага цивилизации. Он, зная хитрости охоты на таежного зверя, не обременен мыслью о легкой наживе. Молодой таежник бережно относится к лесным животным, которых считает неотъемлемой частью природы: «<...> ослабленного зверя никогда не бивал, самку в тягостях не трогал, гнезд не зорил» [Т. 2, с. 145].

Трепетное отношение к природе как к матери — «<...> тайга жент своего сына!», «матушка тайга» [Т. 2, с. 136] — является отличительным свойством «естественного человека». Для Култыша характерно и пантеистическое почитание тайги как божества: «великая сотворительница тайга» [Т. 2, с. 176]. Собственно, пантеизмом начиналось приобщение В. Астафьева к вере, вылившееся затем в актуализацию в его творчестве ряда христианских идей и мотивов, характерных для произведений 1970–1990-х годов.

Култыш — дитя природы. Он не испытывает одиночества, оказавшись отвергнутым обществом Вырубов, напротив — стремится скорее уйти «домой» — в тайгу. Он чувствует неразрывную связь с природой: герой нуждается в ней, как и она в нем. Обретение Култышом «природного» дома и «тайги-матери» подчеркивает его явную противоположность забывшим о боге и совести, о законах тайги жителями Вырубов, и это также дает право отнести молодого героя «Стародуба» к типу «естественного человека», «природного героя». Примечательно, что этот мотив (уход в тайгу) практически в неизменном виде будет воспроизведен в пьесе А. Вампилова об обитателях сибирского Чулимска в связи с судьбой Еремеева, тоже, по мнению исследователей пьесы, тяготеющего к типу «природного героя»¹.

Появление типа «естественного», «природного» человека в повести «Стародуб» — это изначально интуитивное, а в дальнейшем

¹ См.: Гончаров П. А. Чербаева О. В. Сибиряк в персонажной сфере А. Вампилова // Современные научные исследования и инновации. Научно-практический журнал. 2015. № 12. С. 181. [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2015/12/61820> (дата обращения: 14.08.2023).

осознанное обретение В. Астафьевым персонажа, находящегося в тесном родстве, взаимосвязи с природой. Такой герой стал воплощением продуктивных размышлений писателя над характерными для всего его творчества проблемами: потребительское отношение современного «цивилизованного» человека к природе, оторванность людей от своих природных корней, утрата опыта природопользования предшествующих поколений, глобальная урбанизация.

Итак, чуткое восприятие окружающего мира, его красот и несовершенства, одиночество, неприкаянность, незащищенность, вынужденное сверххранное взросление, растерянность перед жизненными проблемами — все это объединяет молодых героев В. Астафьева и позволяет отнести их к единому типу героя. С одной стороны, этот тип берет начало в жизненном опыте писателя, а с другой — является продуктом осмысления социально-исторических потрясений двадцатого столетия. Астафьевский молодой герой обязательно сталкивается со сложными жизненными испытаниями, проверяется на способность жить среди людей по законам совести. Этот герой, получив свои основные свойства уже в начале творческого пути писателя, становится одним из главных (но не единственным) в творческой парадигме В. Астафьева и более позднего периода.

Глава 3

ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА И ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЕРОЯ ПРОЗЫ В. АСТАФЬЕВА УРАЛЬСКОГО ПЕРИОДА

Литература всегда становится своеобразным откликом на события, происходящие в обществе. Серьезные социальные потрясения, изменения общественного уклада, пересмотр имеющихся ценностей — все это находит свое отражение в произведениях. Наполненный подчас немыслимыми по своей трагичности событиями XX век не мог не повлиять на литературный процесс того времени. Писатели стремились через судьбы персонажей передать нелегкий путь, который пришлось пройти человеку той эпохи. В данном случае молодой герой, нередко ребенок, вновь ставится в центре повествования, тем самым позволяя показать влияние эпохальных событий прошлого на жизнь молодого поколения.

Авторы в своих произведениях пытаются найти ответы на сложные этико-социальные вопросы, актуальные для того времени. Важной темой, которая зримо проходит через многие произведения 1950–1960-х годов и творчество В. Астафьева в частности, становится тема сиротства. Герой-сирота становится предельно актуальным типом героя. Стоит заметить, что актуализация данного типа в русской и в мировой литературе обусловлена глобальными социальными катаклизмами двадцатого столетия (войны, революции, урбанизация, распад традиционной семьи), которые и привели к значительному возрастанию количества детей-сирот. Для В. Астафьева эти процессы стали частью его биографии, а потому явлениями понятными и во многом близкими. Трагическая гибель матери, трудное детство, утрата отцовской опеки, бесприютная юность нашли свое отражение во многих произведениях писателя.

В. Астафьев считал, что сиротство — это глубоко нравственное понятие, заключающее в себе не только формальное отсутствие родителей, но и духовное одиночество ребенка. У прозаика герой-сирота — это человек покинутый, позабытый, брошенный взрослыми, оказавшийся без необходимой опоры и поддержки, живительного наставничества. У писателя формируется собственная модель изображения типа героя-сироты, которая, с одной стороны, обусловлена характерными для того времени социальными потрясениями, а с другой — судьбой самого автора.

Тип героя-сироты присутствует во многих произведениях писателя, особенно ярко он представлен в рассказах и повестях, включающих элементы автобиографии («Жил на свете Толька», «Перевал», «Звездопад», «Кража», «Последний поклон»). Достоверное изображение данного героя требует настоящего писательского мастерства и понимания чувств ребенка, лишенного близких. В. Астафьев сам ощутил все тяготы сиротства, прошел нелегкий путь, наполненный тяжелыми испытаниями (потеря родных, голод, обездоленность, беспризорничество, война...). Именно поэтому ему удалость так правдиво и выразительно изобразить переживания, чувства, мысли героев, лишенных родителей.

Ряд астафьевских героев-сирот (Толька из «Жил на свете Толька», Илья Верстаков из «Перевала», Култыш из «Стародуба», Толя Мазов из «Кражи», Витя Потылицын из «Последнего поклона») в 1950–1960-х годах есть основания объединить в обобщенный тип героя-сироты. Все они, из-за социальных катаклизмов времени, отсутствия покровительства старших, обладают созвучной трагической судьбой. Они лишены заботы и теплоты, материнской любви и отцовской защиты, опоры и поддержки родных людей. С одной стороны, Толька Пронин, Илья Верстаков, Култыш, Толя Мазов, Витя Потылицын изображены как самостоятельные, смелые, способные на решительные поступки герои, а с другой — они обречены на одиночество, их преследует часто возникающее чувство вины, ненужности, «ущербности», унижения. «Сирота ведь рубах меньше изнашивает, чем прозвищ» [Т. 2, с. 27]. Судьба Мишки Ерофеева («Звездопад») не представлена автором детально, однако его

сиротство проявляется в мироощущении героя (созвучном «солдату-сироте» А. Твардовского).

В. Астафьев, на наш взгляд, целенаправленно акцентирует в прозе 1950–1960-х годов тип героя-сироты, чтобы обратить общественное внимание на глобальную и всегда острую проблему детского сиротства. Эта тема находит свое воплощение в творчестве других писателей второй половины XX столетия. К ней активно и результативно обращаются Ф. Абрамов («Безотцовщина»), В. Распутин («Уроки французского»), В. Шукшин («Из детских лет Ивана Попова») и другие.

Для В. Астафьева важно обратить внимание на ответственность старшего поколения перед младшим, вызвать у читателей чувство сострадания и стыда перед лишенными поддержки взрослых детьми. В своих произведениях писатель намеренно подчеркивает различия в мировосприятии детей и взрослых. Часто изображается вынужденное раннее «взросление» детей-сирот в противовес инфантильности представителей старшего поколения. Так, Илья Верстаков из «Перевала» рассуждает не по возрасту мудро о разладе в семье: «<...> лучше бы уж жить в голоде, в холоде, да в ладу» [Т. 2, с. 35]. Вслед за ним и Толя Мазов из «Кражи» думает с взрослой настороженностью и тревогой не только о своей, но и о будущей жизни всех детдомовских ребят: «Как жить? Что они знают о людях? Что люди знают о них?» [Т. 2, с. 461].

Общим сюжетным элементом, объединяющим героев-сирот В. Астафьева, становится преодоление сложных испытаний перед вступлением во взрослую жизнь. В. Казак справедливо замечает по этому поводу: «Внимание Астафьева привлекают простые люди и их нелегкая судьба, подвергающиеся моральному испытанию»¹. По мысли писателя, юный человек должен пройти определенный сложный этап жизни, столкнуться с трудностями, пережить переломный момент их преодоления. Все это способствует эмоциональному и психологическому взрослению. Помимо такого рода катарсиса иного пути к духовно-нравственному становлению у астафьевских

¹ Казак В. Лексикон русской литературы XX века / Пер. с нем. М.: РИК «Культура», 1996. С. 27.

героев-сирот не существует. Юные герои «Перевала», «Кражи», «Последнего поклона» выполняют напряженную духовную работу, которая способствует формированию их нравственных ценностей. Маловероятно, что автор-повествователь (стоящий за судьбой каждого из главных героев этих повестей) намеренно «обрекает» героев-сирот на такие испытания. Но без них жизненный путь персонажей вряд ли выглядел бы достоверным, правдоподобным.

Для астафьевского героя-сироты свойственно самоотречение, близкое к подвигу. Так, Илья, рискуя собой, спасает тонущих сплавщиков. Толя Мазов, ставя под угрозу собственную жизнь, возвращает украденные из кассы деньги, тем самым спасает от заключения и сиротства безвинных людей. Витя Потылицын будучи совсем «парнишкой», спасает от гибели гусей, подвергая при этом себя опасности, а в юности отправляется зимой в долгий путь ради встречи с родным человеком, попавшим в беду. Юные герои В. Астафьева, как правило, изображены более надежными и серьезными, чем инфантильные представители поколения отцов (отец героя в «Перевале», родственники Толи Мазова в «Краже», «папа» в «Последнем поклоне» и т. п.). Именно в юных героях, по нашему мнению, В. Астафьев видит надежду на возрождение нравственных ценностей и восстановление утраченной связи поколений.

Ребенок, семья, общество, а вместе с ними социальные изменения, разрушение традиционных устоев оказываются в центре внимания художников слова. В 20–50-е годы прошлого столетия оформляются в отдельное идейно-тематическое направление произведения, посвященные сиротам, беспризорникам, маленьким труженикам, ориентированные на изображение их судеб в контексте противоречивого исторического развития государства (Л. Сейфуллина, А. Неверов, А. Макаренко, М. Шолохов и др.).

В послевоенные годы эта традиция продолжается. Писатели, сами пережившие нелегкие испытания судьбы, стремятся привлечь внимание общества к тяжелому положению детей. С. Залыгин, размышляя о творчестве В. Астафьева, писал, что поколению писателя присуще обращаться к теме нелегкой судьбы детей-сирот уже потому, что их детство и юность прошли в один из самых тяжелых

и противоречивых моментов истории: предвоенные и военные годы, «начало их жизненного пути по существу и по сути было меньше всего детским, более всего взрослым и глубоко серьезным»¹.

Для литераторов послевоенного времени свойственно видеть корень всех общественных проблем в последствиях коллективизации, в миновавшей Великой Отечественной войне, в предшествующих и сопутствующих событиях двадцатого столетия. Писатели этой эпохи видят здесь не только трагедию детства, сиротства, но и взрослого человека. Объединившись в одну, они представляют собой, в осмыслении В. Астафьева, единую трагедию судьбы всего народа. Эта тема не раз находит свое выражение в творчестве прозаика.

Обращение писателя к теме сиротства способствовало рождению героя, чутко ощущающего отношение к нему близких и чужих людей, тонко воспринимающего природу, ее красоту и мудрость. Эти качества сближают главных героев целого ряда астафьевских рассказов и повестей. Известный славист Жорж Нива, рассуждая об одном из произведений В. Астафьева, писал: «Забывается детство мира и детство человека, когда человек чувствовал “кожей мир вокруг”. Социальная жизнь сурова, безжалостна. Человек — сирота на этой земле...»². Астафьевские герои-сироты не лишаются возможности «чувствовать мир» окружающий их, и, несмотря на тяжелые испытания, остаются чуткими и внимательными к происходящему.

Неожиданным результатом обращения к этой теме, к образу героя-сироты стало переосмысление традиционной преемственности поколений. Во многих произведениях писателя родители по тем или иным причинам не могут дать своим детям духовного

¹ Залыгин С. П. Проза. Публицистика. М.: Мол. гвардия, 1991. С. 228.

² Нива Ж. К вопросу о «новом почвенничестве»: Моральный и религиозный подтексты «Царя-рыбы» Виктора Астафьева // Одна или две русских литературы?: Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики. Женева, 13–15 апреля 1978 / Отв. ред. Ж. Нива. Lausanne: L'Age d' Homme, 1981 (Impr. «Syntaxis»). С. 75.

покровительства, надежной опоры. Однако герой-ребенок находит в бабушке и дедушке — носителях традиционных этических ценностей русского крестьянства — необходимую поддержку, пример. Этот мотив сближает ряд повестей и рассказов художника, а также последний роман, в котором герой-идеолог Коля Рындин расколничью «стихиру» о проклятых и убитых воспринимает не от родителей, а от полулегендарной «бабки Секлетины».

В прозе В. Астафьева традиционный для литературы разрыв между отцами и детьми оборачивается нравственным союзом, духовным заветом («минуя» «выпавшее» по разным причинам поколение отцов) между детьми и их прародителями — бабушками и дедушками. Этот мотив проявляется в «Перевале», «Последнем поклоне» В. Астафьева, «Последнем сроке» и «Прощании с Матерой» В. Распутина и некоторых других произведениях «деревенской прозы». Утраченное покровительство родителей успешно заменяют «старухи», «бабушки», другие мудрые наставники. «Именно от них и благодаря им авторы получают ту “родовую память”, которая не отпускает, заставляет писать, вспоминать родную культуру, ту, почти ушедшую ныне в небытие, жизнь», — справедливо замечает Н. А. Непомнящих¹. Отсутствие какой-либо персонифицированной поддержки восполняется социально-этическим опытом народа. Так, тысячелетний опыт выживания деревенской общины помогает осиротевшим в прямом и переносном смысле героям «Братьев и сестер» Ф. Абрамова пережить военное лихолетье.

Постоянное возвращение к сложной проблеме можно объяснить желанием прозаика через фигуру молодого героя оживить связь поколений и вернуть гармонию жизни. Подтверждением этого становится повторяющаяся мысль автобиографического героя из «Оды русскому огороду» о том, что он хотел бы «воскресить» в себе того мальчика, которому лишь одному было под силу очистить его «темное, омертвелое нутро».

¹ *Непомнящих Н. А.* Мотивы утраты, умирания, памяти в русской деревенской прозе и в русскоязычных произведениях писателей о коренных народах Сибири // Северо-Восточный гуманитарный вестник. 2015. № 3(12). С. 104.

В рассказе «Жил на свете Толька» (1952) впервые в астафьевской прозе отчетливо выделяется герой-сирота (Толька Пронин), оказавшийся в нелегких жизненных обстоятельствах. В сюжете рассказа присутствуют детали из биографии писателя, которые затем найдут свое продолжение в последующих произведениях. Особенно много общего можно заметить с «Последним поклоном». В главе «Без приюта» так описано новое место жительства Вити с отцом и мачехой: «Мы отодрали доски, прибитые буквой “х” к окнам и двери парикмахерской, и зажили семейной ячейкой» [Т. 4, с. 398]. В упомянутом рассказе Толька жил в таких же условиях: «Остался Толька один в заброшенном домишке. Здесь в летнюю пору была парикмахерская» [Т. 1, с. 111]. Примечательно, что в автобиографии В. П. Астафьев подтверждает реальную основу произведений: «В 1935 году нас унесло в Заполярье на большие заработки. Что из этого получилось, можно узнать из повести “Последний поклон”, прочитав главы “Без приюта” и “Карасиная погибель”»¹. Не только место жительства, «локация» объединяет героев, но и одинаковые детали нелегкой беспризорнической жизни. Голод вынуждает героев искать любое пропитание. Так, в рассказе говорится: «Он встряхнулся, боязливо погладил одну лошадь и нагрузил из ее кормушки полные карманы овса. Лошадь, как показалось Тольке, укоризненно смотрела на него из сумрака большими темными глазами. Толька снова погладил ее и сказал шепотом:

— Ничего, у тебя ведь много.

Мальчик поджарил овес на печке и принялся его шелушить. Овсом до боли искололо язык, но это все-таки была еда, и Толька решил, что временный выход из положения найден» [Т. 1, с. 114].

Витка Потылицын прибегает к такому же способу выжить: «Выплакавшись, я, должно быть, поспал в стойле коняги, потому что очнулся в соображении, нагреб из кормушки овса в карман и потрепал извинительно конягу по гриве:

— Голодуха — не тетка! Тебе еще дадут» [Т. 4, с. 404].

Однако, несмотря на общую основу, два произведения имеют заметные различия. В рассказе повествование ведется от лица

¹ Астафьев В. П. Рассказу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 5.

рассказчика, который хоть и описывает непростую судьбу оставленного ребенка, но завершает повествование счастливым в данной ситуации финалом. В «Последнем поклоне» о своей жизни рассказывает сам герой, и мы видим истинные чувства, переживания, эмоции человека, находящегося в тяжелом положении. Если Толька имеет еще по-детски наивное восприятие всей непростой ситуации, то в размышлениях Вити Потылицына виден взгляд «повзрослевшего» человека, который осознает свое положение. Наивность, упрощенность описания во многом свойственны первому рассказу о герое-сироте. Однако именно в нем наметилась траектория, объединившая затем в единую канву все произведения, посвященные становлению молодого героя.

Мотивы непростой судьбы оставленных родителями персонажей настойчиво реализуются в последующих произведениях В. Астафьева, использующих для этого все тот же образ молодого героя: Култыш из «Стародуба», Мишка Ерофеев из «Звездопада», Толя Мазов из «Кражи» и другие.

Очень важным является начальный этап жизни каждого человека, который во многом предопределяет всю его дальнейшую судьбу. В это время большое значение имеет историческая эпоха, задающая условия для становления личности. Г. Цурикова и И. Кузьмичев еще в середине 1970-х годов, в период расцвета «деревенской прозы», отмечали, что: «Время, если вдуматься, категория нравственная и общение с ним может быть вопросом этики»¹. И действительно, с этой мыслью трудно не согласиться, ведь герои В. Астафьева вынуждены посредством соединения с общим потоком движения своего народа принимать и впитывать его традиции, знания, опыт, а также разделять все испытания, уготованные ему, и при этом непрестанно формировать и развивать в себе новые качества зарождающегося характера.

Одним из астафьевских героев, который принял на себя этот опыт поколений и встал на тропу «общественного» прогресса, стал Ильяка Верстаков из «Перевала» (1959). Период его взросления

¹ Цурикова Г. М. Кузьмичев И. С. Контрасты осязаемого времени: о творчестве Д. Гранина // Нева. 1975. № 10. С. 168.

относится к первой трети двадцатого века. Хотя время создания произведения — это 1958–1959 годы, писатель повествует в нем о жизни Сибири начала 1930-х годов и сопутствующих этому времени событиях внутри всей страны. Повесть несет в себе мысль о том, что любому, кто попал в водоворот исторических событий, приходится трудно, однако наиболее трудно в этой ситуации именно детям. Они, в отличие от взрослых, особо остро воспринимают и по-своему пытаются приспособиться ко всем внутренним и внешним изменениям. Так, главный герой становится отражением всех социально-экономических и нравственно-этических процессов советского общества 1930-х годов. Он вынужден испытать на себе последствия коллективизации и индустриализации, а вместе с ними и голод 1932–1933 годов. «В голодный тридцать третий год на одной картошке жил с бабушкой и дедушкой» [Т. 2, с. 19]. Эти события отразились на дальнейшей жизни героя: он всегда помнил цену каждому куску хлеба и знал, что его непременно нужно заработать. Ильяка, оказавшись у незнакомых сплавщиков, всеми силами старается трудом получить еду, а не жалостью к себе. Он отказывается от пищи до тех пор, пока не находит способов прокормить не только себя, но и тех, кто оказался рядом.

Значимым оказывается эпизод, в котором Ильяка поет песню, наполненную грустью и отнюдь не детскими мыслями: «Сяду я за стол и подумаю, как на свете жить одинокому <...>» [Т. 2, с. 64]. Он о многом заставляет задуматься опытных сплавщиков. Песня еще раз подтверждает мысль о неестественно раннем взрослении героя.

Герой повести вынужден на себе испытать последствия внутрисоциальных изменений в стране, которые привели к печальным событиям в его жизни. В своей повести В. Астафьев обращает внимание на то, что население России потревожено «гражданской войной, сдвинуто с родных мест разрухой и голодом» [Т. 2, с. 54]. Отец главного героя находится постоянно в поиске новой работы, скитаясь с места на место по Красноярскому краю. Из-за своей бесшабашности он получает лагерный срок, который отбывает «в шараш-монтаж конторе» (этот момент явно основан на судьбе Петра

Павловича Астафьева, отбывавшего наказание на строительстве Беломоро-Балтийского канала)¹. Долго еще Илька будет чувствовать стыд за своего отца. Однако беды его только начинаются. В этот момент погибает мать героя, потеря которой повлекла за собой череду трагических событий. Верным оказывается предсказание бабушки: «Твои слезы впереди» [Т. 2, с. 38]. Трудные отношения с мачехой, которые привели к «бою с кровопролитием», заставляют главного героя оставить казенный барак и уйти в тайгу, на горную речку. Этот опасный ход становится спасением для героя. Бригада сплавщиков, которая встретила Ильку, заменяет ему родных людей. В грубоватых, но знающих свое дело людях герой находит надежных наставников, способных подарить герою-сироте такое важное для него чувство защищенности. Сюжетная схема робинзонады соединяется здесь с «производственной» повестью, с автобиографическими мотивами и элементами романа воспитания, рождая оригинальное литературное произведение о судьбе подростка в суровые для Сибири и всей России 1930-е годы.

В. Астафьев в повести «Перевал» (1959) стремится передать напряженную, трудную для всех атмосферу эпохи, одна из дат которой «каленной проволокой выжжена» — «12/VIII — 1929 года — заштрафовано» [Т. 2, с. 7]. Семье Верстаковых пришлось на себе ощутить все беды, несчастья и потрясения, охватившие страну в то время. «Мачеха любила причитать насчет своих молодых лет. Илька к этому привык. <...> Ильке сделалось ее жалко, себя жалко. В самом деле, у нее тоже житье незавидное. Она старше Ильки всего на девять лет. Какая же она мать? <...> Да у них все не как у людей, так приблизительно думал Илька» [Т. 2, с. 33]. Астафьев намеренно указывает на некоторое несоответствие между возрастом героя и его почти взрослой рефлексией (отсюда акцентирование «приблизительности» размышлений ребенка). И это неполное соответствие нацелено на подчеркивание трагизма судьбы молодых героев повести «Перевал».

Илька Верстаков стал значимым персонажем в галерее астафьевских молодых героев. В нем, с одной стороны, можно заметить

¹ Астафьев В. П. Рассказу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 5.

много общего с первым героем-сиротой — Толькой из рассказа «Жил на свете Толька», с другой — увидеть черты последовавших за ним Толи Мазова с его бесстрашием, Култыша с его нравственной силой, Мишки Ерофеева и Вити Потылицына, с их застенчивостью, сентиментальностью, недюжинной силой воли.

Вместе с тем молодых героев В. Астафьева объединяет не только нелегкий жизненный путь, но и явное «биографическое» сходство с самим автором. Это позволяет объединить их в один общий автобиографический тип, который передает мировосприятие писателя. Трудно не согласиться с мнением А. Н. Макарова, который отмечал, что все они составляют этапы судьбы персонажа «носящего разные имена, но человека одной и той же биографии»¹.

В произведениях 1950–1960-х годов можно заметить много значимых эпизодов, соответствующих реальным биографическим моментам жизни писателя. Астафьевские герои переживают испытания, выпавшие на долю самого будущего писателя: трагическая потеря матери, разгульная бесшабашная жизнь отца с молодой мачехой, одинокие скитания, нравственная растерянность, духовное беспокойство. Все они, как и сам В. Астафьев, испытывают «прелести» лихой эпохи и суровые последствия раннего сиротства (беспризорничество, голод, детдом, война, ранение, госпиталь, первая любовь).

Появление ряда произведений, включающих элементы биографии автора, говорит о том, что 1950–1960-е годы стали периодом становления жанра автобиографической повести в творчестве В. Астафьева. Это можно объяснить постоянным стремлением писателя к достоверности повествования, объединяющейся с передачей собственного восприятия тех или иных событий, как следствие — к повествованию от имени лирического героя.

Характерно, что в самых ранних произведениях («Гражданский человек», «Жил на свете Толька», «Перевал», «Стародуб») повествование ведется еще от лица рассказчика, отстраненного от автора, но тем не менее создается эффект единства автора и главного героя, подтверждающийся всеведеньем рассказчика

¹ Макаров А. Н. Идущим вослед. М.: Сов. писатель, 1969. С. 713.

(владение сведениями о времени, событиях, месте, чувствование психоэмоционального состояния героев). В «Звездопаде», «Последнем поклоне» повествование ведется уже непосредственно от первого лица, где герой-рассказчик описывает не только себя и свою жизнь, но и других героев, подробно останавливаясь на возникающих ситуациях, проблемах, конфликтах. Такой способ повествования имеет место и в дальнейшем творчестве писателя (повести и рассказы 1970–1990-х годов), он наделяет каждое произведение писателя особым лиро-эпическим звучанием и позволяет в полной мере ощутить и понять его глубинные замыслы.

Для повести «Стародуб» (1959–1960) свойственно соединение, с одной стороны, приема композиционной ретроспекции, который проявляется в повествовании писателя о прошлом сибирской «верховской» старообрядческой деревни, а с другой — в изображении актуальных проблем, характерных для социальной действительности России XX века.

В «Стародубе» местом действия становится псевдодержавная деревня Вырубы. Она, со всеми ее обитателями, с их «древлеотеческими устоями» и укладом жизни становится полем боя добра и зла, боя между человечностью, благородством и лютым злодейством, прикрываемым лицемерными ссылками на «древлеотеческую веру», по сути — псевдорелигиозным ханжеством. Вырубы — это воплощение жестокого мироустройства, в котором происходило «обесчеловечивание человека, движение не от пещеры, а в пещеру», — пишет А. П. Ланщиков¹. Несмотря на то что в персонажах «Стародуба», представляющих жестокий мир Вырубов, раскрывается немало темных сторон человеческой души, писатель все же объясняет и указывает на причину этого процесса: «Ни по реке, ни по горам не пробраться к Вырубам — сгинешь. Знал тот неизвестный старовер, который свалил здесь первую лиственницу на избушку, как и где прятаться от мира» [Т. 2, с. 112]. Такой фразой прозаик ясно дает понять, что людям, по вполне понятным причинам, пришлось отгородиться от социальных бурь времени

¹ Ланщиков А. П. Виктор Астафьев. М.: Просвещение, 1992. С. 30.

«торжества антихриста» горами, труднопроходимыми лесами, реками. И не по своей воле, и не от благополучной судьбы приобрели они непреодолимый страх перед жизнью, внешним миром, вытравив в себе все человеческое.

В «Стародубе» писатель, вопреки мнению критиков и литературоведов о том, что это произведение якобы выходит из круга главных тем его творчества, продолжает изображать воздействие трагического времени на судьбу людей. Исходя из этого, нуждается во вполне обоснованном уточнении мнение А. Н. Макарова, который считает, что астафьевские повести, «за исключением “Стародуба”», представляют собой звенья истории персонажа «одной и той же биографии», но носящего различные имена.

В избранном нами аспекте не выглядит мотивированным и вывод критика Ал. А. Михайлова о том, что повесть «Стародуб» «ни тематически, ни философски не связана <...> с последующими за “Стародубом” произведениями»¹. На наш взгляд, «Стародуб» является закономерным этапом эволюции творчества В. Астафьева и в плане кристаллизации его оригинального типа героя, и в плане философского сопряжения различных исторических эпох. «Стародуб» тематически и содержательно, философски связан, един, как с предшествующим «Перевалом», так и с последующими произведениями — «Звездопадом», «Кражей», «Последним поклоном». В «Стародубе» зарождаются некоторые мотивы и сюжетные линии «Царь-рыбы» (судьба староверов на реке Сым), романа «Прокляты и убиты» (линия Коли Рындина).

Происхождение деревни Вырубы в далекой, порой непроходимой тайге, объясняется стремлением ее жителей укрыться от опасного для них мира. Не зря А. Ланщиков называет их «людьми гонимыми». Критик обращает внимание, что «мир», «от которого собирался таиться тот кержак, бегал за ним не с пряниками»². Поэтому очевидным становится тот факт, что в «Стародубе» писатель

¹ Михайлов А. А. Стихия народной жизни: предисловие // Виктор Астафьев. Ясным ли днем. Вологда: Северо-западное кн. изд-во, 1972. С. 6.

² Ланщиков А. П. Виктор Астафьев. М.: Просвещение, 1992. С. 30.

продолжает главную тему «Перевала» — тему влияния времени социальных катаклизмов на судьбы и мировосприятие людей.

Вынужденные бежать от гонений, несправедливого социального устройства, кержаки выбирают изоляцию от мира. Однако это приводит их к опустошению и нравственному падению. Происходит своего рода обезчеловечивание их духовного облика, воцарение лжи, зла, ханжества.

В этой угнетающей атмосфере оказывается главный герой повествования — Култыш. Автор-повествователь верит, что этот персонаж, противопоставленный жестокому миру Вырубов, сможет преодолеть все преграды на пути к духовному становлению, приобрести иное мировосприятие. Однако писатель, наделяя главного героя всеми необходимыми качествами для достижения этих целей, все же позволяет родиться в душе Култыша и сомнению по поводу верности избранного им пути: «Стало быть, таежный закон существует не для всех, — думал Култыш. — Да и нет, видно, на свете таких законов, которые оградили бы человека от бед и напастей. А раз нет таких законов, значит, и счастья человеку нет» [Т. 2, с. 177]. Подобные философские мысли главного героя показывают, что, вопреки огромной силе духа, он все же чувствовал на себе влияние оказавшихся рядом «гонимых людей» («гонимый» для Астафьева не всегда равно понятию «правый») и оттого был одиноким и несчастным изгоем в мире Вырубов.

В Култыше сочетаются высокие нравственные качества с хрупкостью и незащищенностью души. Он нуждается в любви, понимании, поддержке. Однако все это чуждо для жестокого мира Вырубов. Возникновение подобных чувств было бы невозможно и даже противоестественно в угнетенных страхах староверов. Для изображения любовной истории писатель, стремящийся к достоверности в каждом своем произведении, выбирает героиню, близкую по духу к Култышу. Для этой роли подошла дочь пришлого сапожника Трохи — Клавдия, которая подобно Фаефану и Култышу, и внешне и натурой отличалась от жителей деревни Вырубы: «Большие карие глаза ее смотрели на всех открыто, прямо, с каким-то дерзким вызовом. Староверы не любят такого взгляда»

[Т. 2, с. 139]. Важным отличием было и само появление семьи Клавдии в Вырубах. Они не скрывались, подобно другим жителям деревни, от преследований власти. «Нужда» загоняет ее отца сапожника Троху и его семью в Сибирь. Однако не суждено светлому чувству Клавдии к Култышу превратиться в долгую взаимную любовь. Амос помешал счастьем двух людей, отличающихся от мира, в котором они вынуждены жить. «Так, наперекор матери, взял Амос и женился не на той невесте, которую нарекли ему <...>. Пожалуй, и еще кому-то хотел досадить Амос своей женитьбой...» [Т. 2, с. 134]. Можно предположить, что именно Амос в прозе В. Астафьева конца 1950-х годов является воплощением всех пороков, которые свойственны новейшему времени. По мысли писателя, во многом время повинно в массовом озлоблении, страхе, в подмене суевериями и ложными ценностями истинной веры, здоровой морали и высокой духовности. Амос стал результатом этих духовно-нравственных коррозий в обществе.

Амос отнимает у сводного брата Клавдию, а вместе с ней всякую надежду на счастье. Тоска и боль в сердце мучают Култыша на протяжении всей, отнюдь не долгой, одинокой жизни. Гибель брата в тайге привела к ложным обвинениям Култыша. В смерти нарушившего неписаный таежный закон Амоса ослепленные злобой и суеверием вырубчане винят Култыша.

А. Н. Макаров в эмоциональной сфере, в пафосе «Стародуба» увидел «пронзающее сердце мироощущение человека, который хлебнул немало лиха», а также «обжигающую, как кипятик, солдатскую ненависть к социальному злу» и не менее значимую «веру в способность стойких душ к сопротивлению»¹. В сугубо «мирной», «таежной» повести критик нашел близость с военной прозой писателя.

Продолжая мысль А. Н. Макарова, можно заметить созвучие двух, на первый взгляд, не близких произведений В. Астафьева. История несчастливой любви роднит Култыша из «Стародуба» с Мишкой Ерофеевым из «Звездапада». Он, подобно Култышу, находясь в романтическом возрасте, тоже должен оставить свою

¹ Макаров А. Н. Идущим вослед. М.: Сов. писатель, 1969. С. 714.

первую любовь. Виной тому трагические обстоятельства и события бурного времени, «любовь его, едва родившись, оказывается обреченной <...> из-за войны» [Т. 2, с. 69]. Заметна связь не только между ранними произведениями В. Астафьева, но и между ранним и зрелым, ранним и поздним творчеством писателя. Так, в том же «Звездопаде» намечены некоторые темы и мотивы «закатного романа» В. Астафьева (запах «гниющего мяса» в госпитале, мотив безумия, умение Мишки-сибиряка материться — «против сибиряков по мату никто не устоит»; полемическое упоминание о «завлеченных» «девках» и т. п.).

Что касается любви Мишки к Лиде, то она, с одной стороны, порождена войной, а с другой — убита на взлете ей же. Стоит предположить, что этот сюжетный ход, который приемом назвать в силу его автобиографичности трудно, автор повести использует намеренно, для того чтобы утвердить мысль о том, что всяческое взаимодействие таких противоположных феноменов, как «любовь» и «война», противоестественно.

Эта мысль находит свое воплощение еще в «Стародубе». В. Астафьев показывает несовместимость в одном сюжетном пространстве любви и ханжества, лицемерия, злобы. «Окостенелый» мир Вырубов не предполагает возможности существования в нем каких-либо светлых чувств. В двух повестях, написанных хронологически друг за другом, прослеживается явное этико-философское созвучие. Оно заключается в стремлении автора подчеркнуть мысль о том, что любовь обречена на трагический исход в несоответствующих ей обстоятельствах, будь то война, либо тяжкая, гнетущая атмосфера, созданная ожесточившимся «миром». Разница в сюжетах заключается в том, что Мишка, в отличие от Кулыша, сознательно оставляет свою возлюбленную. Разговор с матерью Лиды дал понять молодому человеку, как несвоевременно оказалось их взаимное чувство. Мишка вынужден покинуть свою первую и самую дорогую любовь. Писатель усиливает необходимость тяжелого выбора тем, что к такому видению истинной ситуации героя подталкивает взрослый мудрый человек — Лидина мать: «Не ко времени это у вас, Михаил! Еще неделя, ну, месяц, а потом что?

<...>. Разлука, слезы, горе!... » [Т. 2, с. 229]. Вкладывая эти слова в уста взрослого персонажа, прозаик напоминает о том, что такое трагическое явление в жизни, как война, влияет на всех людей без исключения, не взирая ни на возраст, ни на пол. Отповедь матери, которая на первый взгляд может показаться жестокой, свидетельствует о ее нелегкой судьбе, о тяжелых испытаниях, выпавших на ее собственную долю в условиях войны, уберечь от которых она хочет свою дочь. Она оставлена своим мужем: «Сошелся с какой-то во фронтовом госпитале» — и желает дочери лучшей судьбы [Т. 2, с. 229]. Прозаик показывает, что и мать понимает всю сложность ситуации и ответственность за сказанное: «Может, и я не права? Может, устала от нужды? Оскудоумела от горя?» [Т. 2, с. 230]. Молодому герою повести, которому посчастливилось почувствовать «ошеломляющую радость» первой любви, приходится согласиться с ее трезвым мнением и дать шанс дорогому человеку на счастливое будущее.

Герой «Звездапада» во многом, как и предшествующие ему астафьевские молодые герои, принимает на себя бремя сурового времени, жертвуя самым ценным и сокровенным, что у него есть. Война лишила его возможности ощутить в полную силу светлое чувство первой любви. Судьба Мишки Ерофеева дает возможность писателю показать, как военное жестокое и никого не жалеющее время лишает молодое поколение даже надежды на счастье.

Следующий герой, собственной судьбой подтверждающий не легкие последствия бурной эпохи двадцатого столетия, явился в повести «Кража» (1966). Толя Мазов продолжает череду астафьевских молодых героев, находящихся в постоянной борьбе с превратностями судьбы. Детство и отрочество героя проходят в непростые 30-е годы прошлого столетия. В сюжетно-композиционном плане «Кража» близка к «Республике ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева, а ее содержание устремлено к назидательности и философичности. В ней автор поднимает «не детские», острые социальные и нравственные вопросы. В. Астафьев вновь обращается к теме сиротства и беспризорничества. Писатель с большим состраданием описывает брошенных детей и подростков: «Здесь уже не было Сашек, Борек...

Было осатанелое лицо маленького человека, пережившего когда-то страшное потрясение, сделавшее его сиротой» [Т. 2, с. 265].

Одна из глав «Кражи» начинается с истории жизни семьи Мазовых. В ней повествуется о том, как в один момент судьба всех членов этой семьи сделала крутой поворот в область строящегося «социалистического государства». «Зимой тридцатого года из села увезли куда-то Светозара Семеновича Мазова — Толиного отца. Сказали: подкулачник, и увезли» [Т. 2, с. 318].

Значимым оказывается момент повести, в котором изображается коллективная психология репрессированных, настолько уставших от тяжелой жизни, что им кажется вполне возможной страшная ситуация во время «путешествия» на пароходе в Заполярье: «— Топи-и-и-и буду-ут!» [Т. 2, с. 319]. Эти мысли приходят людям, плывущим по «реке жизни» на казенной барже в момент преодоления бурного речного порога. Справедливым оказывается следующее замечание А. Ланщикова: «И сколько уже нужно было перенести людям, чтобы вот так вот разом поверить в то, что их могут начать всех без разбору топить!»¹ Действительно, этим эпизодом В. Астафьев правдиво описал психологию простого народа в наиболее напряженные моменты русской советской истории, его страх и бессилие перед властью.

Историческая эпоха, характеризующаяся своей жестокостью, реалистически достоверно воссоздана писателем. На безжалостную силу, уничтожающую невинные жизни, в том числе детские, обращает внимание автор. О детях — жертвах, которые стали легкой мишенью для трагического времени, повествует В. Астафьев в повести «Кража». Толя Мазов и остальные обитатели детского дома города Краесветска являются той самой сердцевинкой, в которой сфокусирован весь вселенский хаос исторической действительности 20–30-х годов двадцатого века.

Юным героям «Кражи», у которых только формируется характер, трудно противостоять всем непростым обстоятельствам, окружающим их. Неудивительно, что на первых страницах повести детдомовские обитатели производят впечатление невежественной и озлобленной шайки. Однако более близкое знакомство

¹ Ланщиков А. П. Виктор Астафьев. М.: Просвещение, 1992. С. 51.

с их судьбами позволяет понять, что манера их поведения, искаленные тела и души — это следствие пережитой бесчеловечности, выпавшей на их долю.

Немногословно, но предельно емко В. Астафьев описывает героев, осознанно или неосознанно пробуждая к ним чувства сострадания и жалости: «Среди этих ребят есть парнишка Малышок. На его глазах отец зарубил мать, и с тех пор лицо ребенка искривило припадочной судорогой и поселилась на нем вечная улыбка» [Т. 2, с. 265]. С предельной точностью отразилась тяжелая эпоха в покалеченном подростке по кличке Паралитик: «Его избили за украденную краюшку хлеба так, что отнялись у парнишки левая нога и левая рука. Осталось полчеловека. Злобы на пятерых» [Т. 2, с. 265].

Писатель жестко, но реалистично передает атмосферу жизни Краесветска, изображая влияние социальных потрясений на судьбы незащитного юного поколения. Безусловно, Толя Мазов со своими братьями по несчастью из-за своего малолетства не несут в полной мере вины перед временем, но именно они становятся его главной мишенью.

Беспризорничество как социальное явление 30-х годов двадцатого века находит свое отражение и в повести «Последний поклон» (1960–1992). В духе исповеди целого поколения первой половины XX столетия написаны все главы произведения. Вновь в центре повествования оказывается неестественное соседство детства и горя. Так, главный герой «Последнего поклона» Витя Потылицын, как и его литературные предшественники (Илька Верстаков, Толя Мазов), вынужден пройти суровую школу жизни и испытать соответствующие времени трудности — сиротство, бездомные скитания, одиночество, отчаяние, войну. Один из исследователей обращает внимание на повторяющийся многократно астафьевский мотив: «Мотив сиротства в первой книге “Последнего поклона” начинается практически с первых страниц. Так, в рассказе “Далекая и близкая сказка” главный герой тоскует о рано умерших страхах и трагически погибшей матери»¹.

¹ Гамзина А. В. Мотив сиротства в произведениях В. П. Астафьева («Последний поклон», книга первая) // Материалы X Международной

Главному герою «Последнего поклона» суждено пройти тяготы не только предвоенного времени, как Ильке из «Перевала» и Толе Мазову из «Кражи», но и испытание войной. «Писатель во многом списывал с себя и с фронтовых друзей образ главного героя своего произведения, потому он сочетает в себе элементы и автобиографичности, и собирательного образа»¹, — пишет Ж. А. Джамбаева о герое «Последнего поклона». С помощью восприятия и слова автобиографического персонажа В. Астафьев повествует об условиях военного времени: «Что делается вокруг? Зима. Голодуха. На базарах драки. Втиснутые в далекий сибирский город эвакуированные, сбитые с нормальной жизненной колеи, нервные, напуганные, полураздетые люди, стиснув зубы, преодолевают военную напасть, ставят заводы, куют, точат, пилят, водят составы, крутят руль, кормят себя и детей. И, как нарочно, как на грех, трещат невиданные морозы» [Т. 5, с. 69]. Есть в повествовании и пророческие «предсказания», навеянные знанием и опытом взрослого рассказчика-повествователя: «Война еще научит чалдонов, вернее чалдонок, всему: стряпать — муки горсть, картошек ведро; собирать колоски; перекапывать поля с мерзлой картошкой; есть оладьи из колючего овса; пахать на коровах; таскать на себе вязанки; высокие заплоты, где и ворота — свалить на дрова, открыто жить, вместе со всеми тужить и работать, работать, работать — скопом, народом, рвя жилы, надрываясь, поддерживая друг дружку» [Т. 5, с. 93]. Главному герою пришлось немало пережить, к полному бед и ненастий детству прибавилась тревожная, омраченная войной юность. С горечью герой-рассказчик замечает: «Я всегда думал, что война — это бой, стрельба, рукопашная, там, где-то далеко-далеко. А она вон

научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры. Красноярск, 2021. С. 83.

¹ Джамбаева Ж. А. Функционирование паремий в художественной речи (на материале произведений В. П. Астафьева). // Зеин Шашкин — писатель, драматург, врач: Сборник материалов. Международная научно-практическая конференция, посвященная 110-летию писателя, Астана, 15–16 ноября 2022 года. Астана: Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева, 2023. С. 178.

как — везде и всюду, по всей земле, всех в борьбу, как в водоворот, ко всякому своим обликом» [Т. 5, с. 93].

Вите Потылицыну только семнадцать лет, а он уже рассуждает как умудренный горьким опытом философ: «Мы живем в тяжелое время, на трудной земле. Наша жизнь вся пропахла железом и хлебом, тяжким, трудовым хлебом, который надо добывать с боя» [Т. 5, с. 83]. И далее вновь следует рассуждение о хлебе как о самом дорогом сокровище: «Дороже всего на свете хлеб. Хлеб! Тот, у кого нет хлеба, этой вот кислой горбушки, не может работать и бороться. Он погибает» [Т. 5, с. 84]. Такими серьезными рассуждениями В. Астафьев наделяет юного героя «Последнего поклона», чем еще раз подтверждает свою мысль о том, что для сложной эпохи не существует возрастных различий, она никого не жалеет. Беспощадность времени подтверждается и рассказом о гибели молодой девушки Груши, она, по словам главного героя, могла бы быть его первой любовью, но жизнь распорядилась иначе. Вновь напоминает о себе мотив обреченной любви, полной драматизма и трагизма в военное время.

Вполне очевидно, что писатель органично, используя самые различные средства и способы, соединяет героя с историческим временем, делает его составной частью истории. Молодым героям В. Астафьева будто бы суждено преодолеть все трудности, и в одно время с этим стать яркими индивидуальностями в своем новом духовно-нравственном обличье.

Итак, молодой герой, герой-сирота, автобиографический персонаж, переживающий суровые испытания, связанные с драматической эпохой в истории России 1930–1940-х годов, оказывается в центре композиции астафьевских рассказов и повестей 1950–1960-х годов. Писатель в произведениях 1950–1960-х гг. через истории молодых героев поднимает проблему трагического влияния противоречивых социально-исторических процессов в стране (гражданская война, коллективизация, урбанизация, Великая Отечественная война и т. п.) на судьбы, как молодого поколения, так и всего народа. Прозаик показывает сложные противоречия, сопровождающие общественное развитие, которые коренным образом отразились

на психологической атмосфере общества, и как следствие обусловили явное несоответствие между возрастом героя и решаемыми им жизненными проблемами. В произведениях писателя, начиная с рассказа «Жил на свете Толька» и на протяжении всего исследуемого периода, активен юный герой, герой-сирота, на детские плечи которого тяжелым грузом легло бремя беспокойного двадцатого столетия.

Несмотря на то что во всех этих произведениях есть явные эпизоды из биографии писателя, а значит, сходство жизненных историй героев, в немалой степени интегрирующим элементом является их внимание к этическим вопросам нравственности и морали. Вполне очевидно, что с помощью образа молодого героя В. Астафьев пытается поставить и решить проблемы, затрагивающие сложные сферы человеческой жизни. Писатель чутко и кропотливо разбирается в причудливой диалектике нравственного становления и развития человека и особое внимание в этом сложном вопросе уделяет и воздействию старших современников на процесс становления молодого героя.

Глава 4

НАСТАВНИКИ И УЧЕНИКИ: ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ГЕРОЯ

Астафьевский герой, в отличие от своих литературных предшественников из совсем недавнего времени, часто лишен романтического ореола, он не идеален, а даже наоборот, полон амбивалентных качеств (резок до грубости, иногда бывает жесток, медлителен). Вместо стабильного эмоционального состояния, он зачастую противоречив, нервозность и доброжелательность часто и резко сменяют друг друга и соседствуют в его душе. Астафьевский герой этого времени, из-за отсутствия «твердой руки» и верной моральной поддержки близких, довольно долго не может определиться с нравственным выбором. Прежде чем окончательно встать на правильный путь, ему приходится пережить душевные метания, муки совести, разного рода колебания. Часто астафьевский герой, несмотря на внешнюю экспансивность, в душе раним, сентиментален и беззащитен перед разлившимся в мире злом. Именно такими героями являются вспыльчивый Илья, замкнутый, но ранимый Култыш, резкий, но отходчивый Толя Мазов, романтически настроенный и трагически одинокий Мишка Ерофеев, осиротевший, но усыновленный семьей бабушки Витька Потылицын, некоторые другие астафьевские герои. Они появляются в творчестве прозаика и как отражение жизненного опыта писателя, и как результат воздействия времени, являясь своего рода реализацией потребности общества в достоверном, отражающем противоречия действительности герое. Общество жаждало видеть на литературной арене такого героя, который бы был в определенной мере отражением этого самого общества, его достижений и еще не решенных проблем.

На роль главных героев произведений исследуемого нами периода прозаик выбирает довольно молодых представителей общества — это дети, подростки, юноши. Такой выбор писателя, на наш взгляд, не случаен, так как В. Астафьев уверен, что именно детство, относящееся к изначальному жизненному этапу, является самым важным отрезком в жизни каждого человека и наиболее удачным для пристального изучения таких вечных категорий, как «зло», «добро», «справедливость», «любовь» «счастье» и тому подобное.

«Мир несправедлив к детям, особенно к сиротам» [Т. 2, с. 15] — вокруг этой мысли строятся горькие размышления автора в «Перевале». Своеобразным вызовом этому злу и становится астафьевское творчество уральского периода. Создавая свои рассказы и повести, прозаик сосредотачивается на изображении судеб молодых героев, их характеров, их духовно-нравственных ориентиров. Типичность этих героев дополнена и аналогичными типическими жизненными обстоятельствами, которые имеют место в каждом произведении прозаика этого периода. Илья Верстаков, Култыш, Мишка Ерофеев, Толя Мазов, Витка Потылицын переживают экзистенциальное одиночество, оказываются в обстоятельствах между жизнью и смертью, испытывают незаслуженные гонения со стороны общества.

Кроме того необходимо отметить, что рассказы и повести 1950–1960-х годов обладают и схожим рядом героев «второго плана», взаимодействующих с главными персонажами, воздействующих на них. Именно с ними писатель связывает надежду на открытие подрастающему поколению традиций, проверенных вековым социальным опытом человеческих взаимоотношений. Именно старшее поколение, по мнению писателя, должно выполнить миссию, заключающуюся в передаче младшему поколению многовекового опыта своего народа, с его родовыми связями и корнями, убедительно рассказать о его великой и часто трагической истории.

Неслучайно главными героями ряда произведений В. Астафьева являются именно подростки и юноши — это тот самый возраст, в котором усложняются взаимоотношения человека с миром. Писатель

прекрасно разбирается в психологии вступающего в жизнь человека, чувствует все его переживания и колебания неокрепшей души. Один из первых и наиболее глубоких исследователей астафьевской прозы А. Н. Макаров писал, что при всех достоинствах ряда персонажей второго плана астафьевских рассказов и повестей «все же они даны не столько в развитии, сколько схвачены автором в момент, когда человек вдруг раскрывается в самом его существенном. Личностью же, развитие которой мы можем проследить в становлении, в произведениях В. Астафьева выступает молодой герой»¹. И действительно, трудно не согласиться с мнением критика, ведь несмотря на то, что часто произведения прозаика, созданные в начале его творческого пути, «населяют» взрослые и даже старики, их композиционным центром оказываются молодые герои. Они позволяют писателю открыть целый мир социальной жизни конкретной эпохи. Мир, переданный через восприятие молодого героя.

Такая способность через личное, частное, исключительное максимально четко отразить историю небезосновательно дает право считать В. Астафьева не только знатоком юных сердец и тонким психологом, но и выдвигает его произведения на первый план в историко-литературном процессе 1950–1960 годов. Изображаемое писателем объективное историческое время, на фоне которого идет формирование нравственного мира юного человека, дает ясное представление о среде, в которой вынужден находиться и развиваться герой. Познав мир через мировосприятие ребенка, без труда можно узнать и мир взрослых, их нравственную сущность.

Здесь уместно будет вспомнить рассуждения В. Тендрякова о том, что «сущность нашего “я” не внутри, а вне нас. В том, что каждого из нас окружает <...>. А самая влиятельная часть окружения любого из нас не разнохарактерные ландшафты с их флорой и фауной, а другие люди. С ними, себе подобными, каждому из нас приходится сталкиваться, от них зависеть»².

¹ Макаров А. Н. Во глубине России. М.: Современник, 1973. С. 208.

² Тендряков В. Ф. Проселочные беседы // Писатель и время. М.: Сов. писатель, 1983. С. 298.

Так сложилось, что представителями той самой среды, в которую помещены астафьевские молодые герои, часто являются вполне взрослые люди, покалеченные жизнью, временем, нравственно слабые, создающие и представляющие общество, предельно далекое от совершенства. Многие из них являются теми, кто запустил механизм распада как внешних, так и внутренних семейных ценностей и духовных связей, они разрушают связь поколений, их семьи распадаются, выпадают из сети традиционных устоев. Такими персонажами оказываются отец Ильки Верстакова, приемная «мать» Култыша, отец и мачеха Толи Мазова, «папа» Витьки Потылицына и некоторые другие.

Представителями такого общества, по мнению В. Астафьева, нечего передать своим детям, они их лишают прошлого без шансов на счастливое будущее. По сути, это поколение является местом разрыва на линиях, связывающих воедино дедов и внуков, отцов и сыновей. Солидарен с этой мыслью писателя и литературовед В. Р. Щербина. В работе о проблемах литературного образования он утверждал следующее: «Вопрос о преемственности поколений <...> — великая проблема, нашедшая свое отражение еще в произведениях В. Шекспира и других классиков мировой литературы. Советская литература, — пишет литературовед, — наследует эти вековые проблемы прошлого, находит им свое решение»¹.

Становится ясно, что еще одной болевой точкой во всем творчестве В. Астафьева является проблема распада связей между поколениями, и как следствие — распада и аннигиляции духовных ценностей. Этот распад представляется основой многих конфликтов в произведениях писателя. И кроме того, мотив распада, как это ни парадоксально звучит, оказывается связующим звеном между группами героев, оказывающих непосредственное влияние на духовно-нравственное становление молодого героя. Илька Верстаков не находит общего языка с отцом и мачехой, а они — со своими родителями.

С одной стороны, такая ситуация обличает тех героев, организация личности которых является аморфной, расплывчатой,

¹ Щербина В. Р. Проблемы литературного образования. М.: Просвещение. 1982, С. 86.

а нравственный закон в их поведении отсутствует вовсе. С другой, противоположной стороны, изображенный писателем процесс распада духовных ценностей позволяет разглядеть и тех героев, кто служит поистине духовной опорой тем юным, кто стоит на перепутье, только вступает в жизнь. Илья помнит заветы бабушки и деда. Ради них он готов оставить всегда нетрезвого отца и неуравновешенную мачеху. Такой прием неявного и явного противопоставления героев постоянно обнаруживает себя в произведениях писателя. Он служит одним из средств постановки и решения проблем, связанных со становлением личности молодого героя, проблем, поставленных писателем в целом ряде произведений.

Посредством контраста действующих лиц В. Астафьев поднимает еще одну вечную тему в литературе — тему борьбы добра и зла. Эта тема остро стоит в творчестве писателя, но его интересуют не столько сами понятия о добре и зле, сколько те провоцирующие факторы, которые являются катализаторами появления противоположных, на первый взгляд, взаимоисключающих феноменов.

В. Астафьев, обладающий глубокой интуицией психолога, чувствующего человеческую суть, прекрасно понимает, что очень часто к злему деянию человека подталкивают неблагоприятные условия, возникающие в силу разных обстоятельств. Такого же мнения придерживался в свое время критик, эссеист, литературовед В. Петелин. В своем эссе о душе России он пишет, что природа дурного, «недоброго дела очень сложна и порой противоречива. <...> Но если художник установит, что то или иное действие совершено в минуту душевного ослепления, <...> наше отношение к этому поступку, — утверждает В. Петелин, — будет несколько иное, возникают “смягчающие обстоятельства”»¹.

В качестве таких своеобразных «смягчающих обстоятельств» в «Перевале», «Стародубе», «Краже», «Последнем поклоне» выступает прежде всего сложная и противоречивая эпоха тридцатых годов двадцатого столетия, а точнее, ее социально-нравственные

¹ Петелин В. В. Мятая душа России: Споры и размышления о современной русской прозе. М.: Сов. Россия, 1986. С. 310.

последствия. Поэтому нередко случаи, когда астафьевские персонажи не в силах сопротивляться давлению обстоятельств. Они сокрушены ударами жизни, «сходят с дистанции», впадают в депрессию, пьянство, болезненность. Так случилось и с отцом главного героя Ильки Верстакова. Его отец, имея «в натуре» склонность к бесшабашности и напыщенности, под гнетом неблагоприятных обстоятельств, сначала «зарабатывает» себе тюремный срок, в корне изменяя к худшему не только свою жизнь, но и жизнь всей семьи. А затем, ведя кочевнический образ жизни в поисках заработка, на три зимних месяца попадает в больницу, тем самым подвергая свою уже новую семью опасности погибнуть от голода и холода. Хотя этот персонаж в «Перевале» является эпизодическим и рассказчик предельно скуп, повествуя о нем, тем не менее, проанализировав биографию писателя, трудно не заметить очевидного сходства между образом отца автобиографического героя в художественных произведениях и Петром Павловичем Астафьевым — реальным отцом прозаика.

В автобиографии В. Астафьев писал, что отец действительно очень редко появлялся в его жизни, так как часто перемещался по Красноярскому краю в поисках очередной новой работы и новой пассии. Пунктирно образ «непутевого» отца будет обозначен в повестях «Кража» и «Последний поклон». В финальных главах этой последней повести писатель значительное внимание уделит «папе», воплотив в нем собирательный образ «загульного» мужика, «унесенного водкой» из обездоленных семей России. Он вызывает у автобиографического героя-рассказчика смешанные чувства жалости, неловкости, стыда. «Не раз мне подавали его на руки из вагона какие-то случайные спутники, <...> крутя головой, говорили давно мне знакомое: “Ну и забавный у вас папа!” — и я, — замечает В. Астафьев, — сердился, говорил про себя, но когда и вслух: “Вам бы такого забавного”, чаще же просто махал рукою» [Т. 5, с. 296].

Вероятно, преподнося в таком неблагоприятном свете образ «папы» и подробно описывая чувства, которые персонаж и стоящее за ним конкретное лицо вызывает у своих близких, В. Астафьев

пытается выразить овладевшую им боль. Ту боль, которая заставляет его на протяжении всего творческого и жизненного пути возвращаться к проблеме разрушенной преемственности поколений. Писатель небезосновательно винит такой человеческий тип людей (спившихся отцов, глав несчастных семейств) как в потере самих себя, так и в утраченном доверии детей.

В повести «Перевал», помимо добрым словом поминаемых бабушки и деда, есть «герой» не названный одним конкретным человеческим именем, но в значительной степени влияющий на нравственное становление, судьбу главного персонажа. Таким «героем» оказывается многоликая бригада сплавщиков-плотогонов, в составе которой на значительное для него время оказывается Ильяка Верстаков. Трифон Летяга — бригадир и коммунист, дядя Роман Красное солнышко, Дерикруп, Сковородник, «братаны» Азарий и Гаврила учат Ильку в случае трудностей «не от людей бежать, а к людям», жить в рабочем коллективе, находить и отстаивать свое место в жизни, уважать труд, добиваться поставленной цели, соблюдать такт даже и в делании добрых дел.

Вот сцена из финала повести: Ильяка Верстаков добрался до нужного места на пути в родную деревню. Сплавщики хотят помочь сироте, но как это сделать, не задев самолюбие подростка? Трифон Летяга отсылает прочь мальчика: «Ты пойдй пока веревки смотай, а мы тут ведомость составим. Ильяка вышел. Трифон Летяга обернулся к сплавщикам: — Ну, мужики, кто сколько может! Ты, Дерикруп, снова за дело. Составь что-то вроде ведомости и дай нашему сплавщику расписаться. На подачку он обидится, не возьмет, а мы ему выдадим зарплату» [Т. 2, с. 107]. Предваряет эту сцену диалог Трифона и Ильки о будущем подростка, в котором тот, не задумываясь, высказывает намерение стать именно «рабочим». Как понимать этот эпизод в контексте повести об обстоятельствах времени создания произведения? Как продолжение соцреалистического вектора советской литературы 1920–1950-х годов? Как жанрово-композиционный элемент «производственного романа»? Основания для этих предположений имеются, но главным героем здесь (в отличие от производственного романа) является не бригадир-коммунист

(почти обязательный герой производственной литературы) Трифон Летяга, а сирота-мальчишка.

Да, бригада, коллектив учит нравственности подростка (со всем как в соцреалистическом романе), но и он «учит» сплавщиков гордости, пониманию того, что каждый кусок хлеба надо получить не как подаяние, а заработать трудом. А эту заповедь он усвоил в детстве, проведенном в деревне Увалы, от выросших на крестьянских нравственных канонах бабушки и дедушки. В 1990-е годы В. Астафьев окажется на антикоммунистических идеологических позициях, но трудовая нравственность, созидательный труд для него и его героев останутся мерилom человечности. Запустение земли, поля, лишившихся своих радетелей, — сквозной мотив первого романа В. Астафьева «Тают снега». Астафьевский сельский пейзаж в этом произведении ассоциируется с «Несжатой полосой» Н. А. Некрасова: «Дорога, ведущая из города в Сосновоборскую МТС, становится шире, извилистей. Жидкой ржавчиной заливают она края пашен.

Лежат перестойные хлеба, лежат — причесанные ветром, прибитые дождем — прядями в разные стороны» [Т. 1, с. 302–303]. Тот самый «пахарь», которого не дождалась несжатая некрасовская полоса, не спешит на русское поле и в середине XX века, но уже не по причине неизлечимой хвори. Поиском этой новой причины и была увлечена складывающаяся в 1950–1960-е годы «деревенская проза».

«Осиповские главы» романа «Прокляты и убиты» — тоже об этом. «Мертвые хлеба в который раз унизило, придавило метельными снегами, но они, израненные, убитые, все равно клочковато выпрастывались, горбато вздымались из рыхлых сугробов, трясли пустыми колосьями, мотали измочаленными чубами. Темной тучкой наплывала погибшая полоса на холме, выдутая до земли, теньями ходила под луной, все еще чем-то пылилась, позванивала, шуршала — сердцу становилось тесно в груди при виде этих вот сиротских полей» [Т. 10, с. 257]. Аналогичные, созвучные приведенным цитаты можно отыскать и в других произведениях писателя. Нет пахаря, нет труженика, который своим трудом возродил бы заброшенную им землю и себя к жизни. Труд как основа жизни,

основа гармонии человека и общества, человека и земли утверждается в системе нравственных ценностей В. Астафьева на протяжении всего его творчества, и «Перевал» это основание астафьевской этики утверждает на самом раннем этапе оригинального творчества.

В эпизоде принятия Ильки Верстакова «в рабочие», в коллектив сплавщиков вполне можно увидеть нечто подобное древнему обряду «инициации», а в сплавающейся по сибирской реке Маре «казенке» обнаружить нечто напоминающее мифологический «плот-ковчег»¹. Но в ближней культурной перспективе сцены представляют собой эпизоды из произведений на производственную тему. Более же важным для нас представляется, что в этой и других аналогичных сценах В. Астафьев проводит мысль о том, что искусственное, бюрократическое, узко «партийное» начало, привнесенное в жизнь социальными катаклизмами и урбанистическими новациями, может быть очеловечено через воздействие активных элементов традиционной нравственности, через возвращение к элементам традиционного уклада социальной жизни. И это далеко не случайный прецедент в астафьевской прозе, да и в литературе 1950–1960-х годов в целом. Во второй книге «Поднятой целины» (1960) «двадцатипятидесятник» Семен Давыдов готов, невзирая на свое партийное предназначение, жениться на Варе Харламовой, а нестигаемый сторонник и радетель «мировой революции» Макар Нагульнов проникается человеческой жалостью к бывшей жене. Готовы пренебречь большевистским аскетизмом ради любви абрамовские Лукашин и Анфиса Минина («Братья и сестры»). В астафьевской «Краже» забывают о былой вражде в недавнем прошлом «белый офицер» Валериан Репнин и новый «хозяин города» Краесветска — большевик Ступинский: жалость и сострадание к сиротам, долг перед детьми, чувство вины за гражданскую уособицу вынуждают их к сотрудничеству. Из «революционной массы», из обезличенного «мы», из обожествляемого индустриального «коллектива», всегда и во всем правых, в прозе

¹ Ковтун Н. В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты. М.: Флинта: Наука, 2017. С. 451–452.

конца 1950–1960-х годов начинает все отчетливее выделяться фигура отдельного человека (вопреки по-маяковски категоричному: «единица — ноль») с особым отношением к мироустройству. Роль учителя, наставника оказывается при этом связанной с актуализацией и трансляцией, передачей нравственного опыта предшествующих социумов.

В. Астафьев изображает бригадира Трифона Летягу как человека, обладающего глубокими знаниями о человеческой душе, он знает, как сделать так, чтобы ребенок, оказавшейся на плоту среди взрослых, не чувствовал себя лишним, неудобным, приносящим заботы нахлебником. В образе бригадира артели сплавщиков заключается нравственный смысл повести В. Астафьева. Бригадир пытается узнать каждого человека, понять, что у него на душе. Не задумываясь, он приходит на помощь даже тем, кто, возможно, этого не заслуживает и не сможет оценить доброго поступка. Именно таким отношением к людям, сам того не осознавая, он преподносит молодому герою произведения самый важный урок: «<...> если в жизни будет трудно, если случится беда, надо бежать не от людей, а к людям» [Т. 2, с. 108].

Возводя бригадира сплавщиков за его отношение к людям на нравственный пьедестал, писатель еще раз утверждает мысль о том, что о человеке нужно и можно судить по его отношению к окружающим его людям, и особенно к детям. С этой точки зрения есть определенное созвучие гуманистической философии В. Астафьева с шолоховской. «Самое главное, — пишет М. Шолохов в “Судьбе человека”, — не ранить сердце ребенка»¹. С писателями солидарен Ю. Лощиц, он неоднократно в своих исследованиях высказывал мысль о том, что «главным критерием нравственной ценности любого человека является отношение к ребенку, к детству»².

В роли истинных наставников, вызывающих немногословное одобрение и уважение автора повести, выступает собранная

¹ Шолохов М. А. Наука ненависти. Они сражались за Родину. Судьба человека. М.: Воениздат, 1975. С. 260.

² Лощиц Ю. М. У жизненных начал // Лит. в школе. 1979. № 1. С. 12.

из самых разных сословий артель сплавщиков. Внешне грубоватые, лишенные цивилизованного лоска, рабочие не только физически опекают Илью, делают его полноправным членом коллектива на плывущей «казенке», но и пытаются заняться его образованием и развитием. Все тот же симпатичный автору повести бригадир Трифон Летяга, понимая, что Илья сильно отстал от школы, поручает одному из сплавщиков по кличке Дерикруп «подзаняться» с мальчишкой. Так на плоту-казенке, плывущем по реке, среди артели сплавщиков, юный главный герой становится «предметом народного образования» и с неподдельным интересом и удовольствием впитывает необходимые знания.

Характерно, что главный герой повести, скопивший за свою еще маленькую жизнь большой запас озлобления на людей и на мир в целом, с помощью случайно встретившихся ему людей, к его счастью, равнодушных к детскому горю, сумел преодолеть вместе с ними не только опасный Ознобихинский речной перевал, но и «перевал» свой личный внутренний, отделявший его от простого детского счастья. В них, в малознакомых людях, заключен тот самый идейно-нравственный заряд, который так необходим был не только главному герою Ильке в «Перевале», но и потребуетеся всем следующим за ним молодым героям В. Астафьева. Есть основания утверждать, что именно от «Перевала», стоящего первым в ряду произведений, в центре которых находится юная личность, и берут свое начало все последующие герои-наставники.

Погрязшее в лицемерии, предрассудках, человеконенавистничестве сообщество псевдостаробрядцев потаенной деревни Вырубы, в изображении автора повести «Стародуб», не в состоянии спасти и взрастить сироту Кулыша, заброшенного судьбой в край дикий и бесчеловечный, но ханжески через уставщиков и уставщиц твердящий о Христе, грехе и спасении. Псевдокержаки, превратившись по сути в обезумевших фанатиков, решают снова бросить в воду изувеченного ребенка: «Лучше от мира подальше, грехов поменьше» [Т. 3, с. 113].

Кстати, этот мотив (юный, едва «встающий на ноги» человек в противостоянии с враждебным аморальным окружением,

обществом) окажется сквозным для всего творчества В. Астафьева. Он актуален для «Перевала», «Кражи», ряда глав-рассказов «Последнего поклона», для «Печального детектива», для рассказа «Людочка», для некоторых других произведений писателя. И судьба юного, вступающего в жизнь человека оказывается во многом, а часто и всецело зависимой от того взрослого, укорененного в нравственной традиции наставника, который окажется рядом.

В «Стародубе» роль подобного наставника принял на себя Фаефан. Возможно, что для Астафьева имел значение и буквальный «перевод» имени героя — «богоявление». Его образ в духовно-нравственном плане во многом схож с образом Трифона Летяги из «Перевала», хотя это персонажи из разных исторических эпох, разных социальных страт, обладающие разными особенностями мировосприятия. Фаефан, так же как Трифон, обладает знанием души человека, старается в любой ситуации прийти на помощь попавшим в беду людям, сочувствует беззащитным и слабым. Поэтому именно он, Фаефан приходит на помощь ребенку, которого решают отправить умирать жители Вырубов. И с этого момента становится его защитником и впоследствии — нравственным ориентиром. Судьба Фаефана оказалась сложна и во многом несправедлива к нему, но эти трудности не омертвили в нем все то, что так отличает его от односельчан: милосердие, любовь к природе, ко всему живому. Ему всегда остаются чужды законы, прикрытые псевдорелигиозностью, он всю жизнь оказывается «чужим среди своих». Так о его сложном и в то же время простом в контексте философии жизни персонаже точно выразился Ю. Селезнев, сказав, что в образе затерянного в горах старообрядческого селения «с его суевериями и устоями бьется пульс той жизни, которой живет страна»¹. Став для молодого героя повести единственным и неоспоримым авторитетом, умирая, Фаефан дает своему подопечному жизненное напутствие: «В мир не ходи. Страшен мир наш...» [Т. 2, с. 127].

Примечательно, что напутствие несет в себе абсолютно противоположный смысл тому умозаключению, к которому, благодаря

¹ Селезнев Ю. И. Вечное движение. М.: Современник, 1976. С. 23.

своему наставнику Трифону Летяге, приходит Илька в повести «Перевал»: «бежать надо не от людей, а к людям» [Т. 2, с. 108]. В этих двух повестях — в «Перевале» и «Стародубе» — В. Астафьев видит разные способы решения проблем, которые окружают его героев. Возможно, писатель лишь хотел, как проницательно заметил критик А. Макаров, «отделить резкой чертой прошлое русского народа от его настоящего, поэтому, считая мир Вырубов потерянным, ненужным, он пытается вычеркнуть его из будущего»¹.

«В мир не ходи...», но куда идти вступающему в жизнь человеку? Какой завет передает Фаефан своему приемному сыну вместе с преданием о цветке стародубе? Суть этого завета в памяти о том времени, когда Сибирь заселяли чистосердечные и не криводушные первопоселенцы, не выродившиеся в полуязычников псевдостаробрядцы, хищнически и со страхом относящиеся к внешнему миру, друг к другу, к природе. Этот завет в наибольшей степени выражен в «таежном законе», по крохам усвоенном Култышом от «каторжанца» Фаефана. Не бери от природы больше, чем это необходимо для собственного и близких прокормления. Не пытайся разбогатеть, нанося урон тайге. Не убивай самок с детенышами. Не лги и не криводушничай с людьми. Не бей зверя на чужих солонцах. Будь защитником для слабых и нуждающихся в помощи.

Фаефан является персонификацией тайги, природы в целом. Неслучайно писатель придает ему мифологические черты и свойства: «Вся деревня знала, что Фаефан водится с лешим, и потому боялись его. Да и сам он вроде лешего: длиннорук, волосат, нос его перешиблен, а под хохлатыми бровями чернущие цыганские глаза, которые так и пронзают насквозь, так и всверливаются в самое нутро» [Т. 1, с. 115]. Фаефан не только именем, но и обликом, функцией в повести несет в себе черты языческого божества. Посвящение повести Л. Леонову связано, вероятно, не только с образом тайги (вариант «русского леса»), но и с образом Фаефана. Но если в леоновском Калине Глухове преобладают сказочно-мифологические истоки, то в Фаефане к фольклорным истокам добавляется «древлеотеческий» («каторжанец» — выходец

¹ Макаров А. Н. Идущим вослед. М.: Сов. писатель, 1969. С. 206.

из старообрядцев!) вариант прославленного в русской культуре имени Феофан (Феофан Грек, Феофан Прокопович). Вероятно, актуализируется приобщение В. Астафьева к истории русской культуры, имевшее место как раз в это время при обучении его на Высших литературных курсах при Литературном институте в 1959–1961 годах.

Феафан необходим в структуре повести для того, чтобы выразить чаяния природы, не имеющей понятного для всех языка, и соединить эти чаяния с традицией легендарных первопоселенцев Сибири: «Стародуб! — непривычно мягко произнес Феафан и рассказал приемышу о том, как в давние-давние годы появились в этих краях суровые, ни перед кем не гнущиеся, стойкие люди. <...> Сменялись поколения, умирали люди, исчезали те, кто притеснял и кого притесняли за приверженность к старой вере, но каждую весну зажигались ясным огнем по всей Сибири стародубы и роняли семена, чтобы никогда не переставала цвести земля, чтобы сердце человека наполнялось соком и духом ее и не истлевала в нем память о том крае, который его родил» [Т. 2, с. 120]. Феафан в повести равен «заговорившей» человеческим языком сибирской тайге, природе. Феафан, воспроизводя поэтическое предание о первопоселенцах Сибири, оказывается и своеобразным «голосом» прошлого, истории русской Сибири.

Феафановские нравственные максимы усвоены Култышом, и он уходит, как и его наставник, из омертвевшего мира Вырубов в тайгу, в природу, понимаемую автором как вечность и бессмертие. Мировосприятие В. Астафьева за его достаточно долгую жизнь в литературе изменится, но его восприятие природы в целом останется постоянным.

1979 годом Ю. А. Ростовцев — биограф В. Астафьева — датирует следующее обобщение писателя о роли музыки и природы: «После любви, детей <...> после этих первоосновных даров небесных <...> второе из главных ценностей — сама природа и ... музыка»¹ И далее: «Основными составляющими жизни я считаю: во-первых,

¹ Ростовцев Ю. А. Страницы из жизни Виктора Астафьева. М.: Энциклопедия сел и деревень, 2007. С. 366.

природу и общение с ней»¹. Астафьевское обожествление природы в «Стародубе» перерастет в пантеизм его и его героев, станет одной из основных констант всего его зрелого творчества.

«Я как-то утром или ночью, может быть, осенью (весной не хочется) останавлиюсь в пути и поверну обратно. Туда, откуда я пришел. Куда пойду уже безвозвратно, простившись с вами, люди, навсегда. Но не с природой, всех нас породнившей»² — так напишет В. Астафьев в своем «Прощаюсь...». Обратный путь для В. Астафьева есть возвращение в природу, «растворение» в ней. По сути, астафьевская мысль-чувство возвращается уже на качественно новом этапе эволюции мастерства (знание основ гармонии стиха и заключенного в нем чувства, осознание законов созданного им жанра лироэпических «затесей») к мыслям и настроениям «Стародуба».

Суть завета Фаефана можно выразить и иначе: живя в греховном, полном лжи сообществе, необходимо помнить о том, что рано или поздно этот греховный Вавилон обрушится, и люди вернуться к истинному пониманию добра и зла, вновь обратятся к веками выработанной нравственной традиции обожествления природы, оберегающей человека от самоистребления.

Мысль В. Астафьева о наставниках приобретает в его творчестве характер параболы: в верхних точках параболической кривой окажутся старшие современники героев его повестей и рассказов: бабушка и дедушка подростка Ильки Верстакова, Трифон Летяга и его бригада, мать Лиды — возлюбленной Мишки Ерофеева, боевой товарищ Олега Глазова по имени Сашка Лебедев, Репнин и Ступинский, бабушка Вити Потылицына. В нижней части параболической линии окажутся легендарные русские первопоселенцы Енисейской Сибири, Фаефан Кондратьевич — наставник «Тита безродного» — так называли псевдокержаки явившегося из греховного мира Култыша, — вскользь упоминаемый как «медвежатник»

¹ Там же. С. 367.

² Астафьев В. «Нет мне ответа. ...»: эпистолярный дневник 1952–2001 / Сост., предисл. Г. Сопронов. Иркутск: Издатель Сопронов, 2009. С. 691.

дед Мишки Ерофеева, сосланный на север «грозный» прадед Толи Мазова. Внизу, у основания этой параболы, напоминающей очертания «рай-дерева», «старуха с угрюмым мослатым подростком» [Т. 2, с. 323], в которых проступают, при сравнении этого эпизода «Кражи» с астафьевской автобиографией, предки и самого В. П. Астафьева. «По деревенскому преданию, мой прадед Яков Максимович Астафьев (Мазов) пришел в Сибирь из Каргопольского уезда Архангельской губернии со слепую бабушкой как поводырь. Происходил он из старообрядческой семьи»¹. Такая глубоко личная, восходящая к судьбе собственного рода «графика» мысли (погружение в прошлое с целью понять настоящее и увидеть будущее) есть верное свидетельство того, что тема преемственности поколений, проблема наставничества играют в прозе В. Астафьева 1950–1960-х годов, как и в личностной самоидентификации писателя, первостепенные роли.

В последовавшем за «Стародубом» «Звездопаде» тема преемственности поколений, наставничества оказывается отодвинутой на второй план, факультативной, вероятно, потому что ее затмевают проблемы, связанные с любовью, войной, смертью. Но и будучи отодвинутой на задний план, тема нравственного наставничества звучит в повести вполне оригинально. Всегда и во всем ли права мать, оберегающая дочь от госпитального «романа»? Не лишает ли она свою дочь и ее возлюбленного лишь однажды и на краткий миг даруемого небом (еще одно значение названия повести?) счастья любить и быть любимым или любимой?

По своей сути безымянная мать Лиды является олицетворением женских разочарований, обусловленных войной и «изнанкой» войны: «Я — мать. И дочь — это единственное, что есть у меня. Муж нас оставил, бросил. Он доктор. Сошелся с какой-то во фронтовом госпитале. И вы понимаете... Словом, Михаил, будьте умницей, поберегите Лиду. Душонка у нее — распашонка. Она уж если... все отдаст. А девушке и отдавать-то — всего ничего <...>

Не так бы надо сказать. Но раз уж сказалось, так слушайте дальше. Вы уже взрослый, вам уже девятнадцать. Не ко времени

¹ Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 5.

это все у вас, Михаил. Еще неделя, месяц, а потом что? Потом-то что? Разлука, слезы, горе!.. » [Т. 2, с. 229]. Это нравоучение убитой изменой мужа женщины оказывается решающим для дальнейшего развития отношений между юными героями, а ее оброненная чуть далее реплика («Разговор наш вы можете забыть...») уже не окажет никакого влияния на влюбленных. И более того, превратит их любовь в «недолюбленную» (В. Астафьев), придаст ей светлый романтический окрас. Любовь и война несовместимы. Как несовместимы жизнь и смерть. Но эта несовместимость, контрастность и придает чувству любви ощущение яркости, неповторимости, истинности.

Вскользь и в шутку упомянутый дед-медвежатник, память о нем получают поддержку от той, кто «устала от нужды», «оскудоумела от горя». Они помогают герою укрепиться в выборе между продолжением госпитального «романа» хотя бы на «один день» и дорогой на фронт, на передовую. Для персонажа, усвоившего с детства представление о долге перед близкими, родной землей, пожертвовать своим счастьем ради спасения в том числе и возлюбленной вполне естественно, а с течением времени оказывается для него и предметом гордости.

Характерная деталь: в военных повестях и незаконченном романе отсутствуют фигуры персонажей-наставников, обучающих героя воинскому искусству (фигуры Мохнакова из повести «Пастух и пастушка», «отцов»-командиров учебного Бердского полка не в счет, в них автор прежде всего подчеркивает темное, негативное начало). Наставник, учитель ассоциируется у писателя с уроками добра, жизни, спасения от невзгод, смерти. В рассказе «Сашка Лебедев» (1961–1963), по времени создания и по тематике примыкающем к «Звездопаду», главной оказывается фигура опытного воина, бывшего заключенного, штрафника. Ему есть что рассказать менее опытному Олегу Глазову о себе, о схватках на передовой. О том, что обида на власть не мешает его побратимам воевать самоотверженно. «Все обиды ребятишки забыли, когда фраера чужие нашу землю лапать пришли. Все откинули. Скиковали несколько уроков. Пришили их» [Т. 3, с. 271]. Но этот персонаж изображен в ситуации,

когда он помогает Олегу Глазову ценой многих усилий и даже уловок попасть в госпиталь, по сути — спасает его жизнь. Близость историй героев, сюжета, вероятно, позволила режиссеру И. Таланкину включить фабулу рассказа в художественный фильм по прозе В. Астафьева под названием «Звездопад» (1981).

Фигура штрафника, в качестве едва ли не единственного спасителя России, в массовой культуре станет популярной, рискнем предположить, не из-за рассказа В. Астафьева, а благодаря написанной в том же 1963 году песне В. Высоцкого «Штрафные батальоны» («Всего лишь час дают на артобстрел...»). Векторы пристрастий художников разных жанрово-стилевых форм и разных направлений мысли иногда совпадают, оказавшись под влиянием общественного сознания того или иного времени. Советские по времени и месту возникновения культурные мифы приобретают со временем антисоветскую коннотацию. «Оттепель», порожденная смягчением государственного контроля над литературой, стала порой обращения к ранее запретным темам «сидельцев», «жертв режима». В литературе этой поры событиями стали «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, «Кира Георгиевна» В. Некрасова, в «самиздате» публикуются «Колымские рассказы» В. Шаламова и т. п. Как видим, отозвался на эту злободневную тему и В. Астафьев, увидевший вместе со своим героем в Сашке Лебедеве предмет для симпатий и сочувствия.

Известно, что «Кража» крайне долго шла к читателям и была опубликована не столичным, а региональным изданием — журналом «Сибирские огни» (1966. № 8–9). Естественно предположить, что причиной тому стала акцентированная В. Астафьевым тема ссыльных, заключенных, репрессированных, раскулаченных. На таком фоне мотив сиротства — один из главных в повести — оказывается логически и сюжетно связанным с темой насильственных экспериментов власти над своим народом. А это могло быть воспринято хранителями чистоты идеи даже более болезненно, чем укор в адрес репрессий, связанных с «культом личности». «Култ личности», репрессии, связанные с ним, осуждены XX и XXII съездами, подвергнуты критике в высочайше разрешенном к публикации «Одном дне

Ивана Денисовича». Но усомниться в правильности «идеи», да еще и писателю провинциальному...

Такое глубокое сомнение в продуктивности идей классовой борьбы заключено в интриге отношений между «хозяином» и «отцом детдомовцев» города Краесветска Ступинским и вначале кладовщиком, воспитателем, а затем и заведующим детским домом Валерианом Репниным. Ступинский в прошлом был красным комиссаром, борцом за большевистскую идею всеобщего счастья, путь к которому виделся Ступинскому и его соратникам в классовой борьбе, гражданской войне, в уничтожении врагов революции. Репнин — бывший белый офицер, совсем недавно воевавший в Сибири против большевиков. Но обстоятельства жизни вокруг детского дома в северном сибирском городе складываются таким образом, что бывшие враги начинают понимать необходимость примирения ради спасения (буквального, физического и нравственного) порученных им сирот. Само место действия повести обозначено В. Астафьевым далеко не случайно как «Краесветск». Вероятно, не столько потому, что далеко («на краю света») находится, сколько потому, что это «край» — «конец» света. Это не только пространственный образ, но и образ времени, своеобразный хронотоп ранней апокалиптики и эсхатологии и В. Астафьева.

Повесть названа метафорично. Украли, по мысли писателя, не только детдомовцы выручку из кассы общественной бани (на этом строится «детективная» фабула), украдено детство, семья у многих ровесников Толи Мазова. Лишить человека дома, родины, семьи, рода — означает обречь его на физическую и нравственную гибель. Сознание этого побуждает героев «Кражи» возвращать семейные традиционные устои в обстоятельства необычные — в город ссыльно-поселенцев, в детский дом. Являясь тематически повестью о детстве, по жанру во многом далекой от приемов комикования пародией на детектив, повесть «Кража» несет в себе систему идей и мотивов, вполне созвучных «деревенской прозе», «Последнему поклону». Неслучайно, что финал «детективной» фабулы повести — возвращение «Аркашки и Наташки» в родной дом, в семью, к матери.

«Пародичность» фабулы детектива, открытая В. Астафьевым в «Перевале» (Илька бежит из дома в страхе ответственности за «убийство» мачехи), продолженная в «Краже», с течением времени приобретает характер жанрообразующий: детективная фабула рассказа «Восьмой побег», главы-рассказа повествования «Царь-рыбы» под названием «Поминки» и, наконец, достаточно объемное произведение, где «криминальная» основа сюжета окажется генерализованной — роман «Печальный детектив».

В 1960-е годы В. Астафьев, очевидно, увлечен идеей национального сплочения, примирения, унаследованной 60-ми годами от времен военных. Поэтому он пытается даже (вполне убедительно!) примирить Ступинского и Репнина, «палача и жертву», как охарактеризовали бы их в разгар перестройки. Бывший комиссар, теперь комендант Краесветска когда-то мог и расстрелять белого офицера Репнина. Теперь же они вынуждены не только мириться с существованием друг друга, но и с пониманием делать общее дело — строить город на Крайнем Севере и спасать людей. По заключенной в сюжете повести мысли В. Астафьева 1960-х годов, жизнь сложнее и мудрее любых идеологических схем, и прежние враги в ней вполне могут оказаться если не друзьями, то соратниками в общей борьбе с меняющим свои личины злом. Недоверие и подозрительность, раздор, вражда для писателя этой поры не меньшие враги, чем сиротство. Сиротство мыслится писателем как производное от бессмысленной и разрушающей устоявшийся уклад вражды. Понимание этого, деятельное сострадание к обездоленным детям и примиряет непримиримых в прошлом «классовых врагов».

Сложно представить, как бы сложилась жизнь Толи Мазова, если бы в его судьбе не появился такой человек, как Валериан Иванович Репнин. Он, подобно Фаефану, подобно сплавщикам, испытал много жизненных трудностей и горя. За службу в качестве русского офицера, вероятно, в белогвардейской армии он получил от новой власти длительную ссылку. И во многом подобно своим предшественникам из «Перевала» и «Стародуба», не озлобился против людей, не ожесточился, не потерял веру в добро. Заведующий также является и хорошим педагогом, как раз не по образованию, а по призванию,

по желанию понять детскую искаленную и ранимую душу. Он чувствует, что творится в сердцах ребят из детского дома, и изо всех сил пытается им помочь. Утверждение о расколотом мире и трещине, проходящей «по судьбам детей», выстрадано им в результате большого и трагического жизненного опыта. Оно звучит в повести из уст много повидавшего за свою жизнь героя, вводится В. Астафьевым для того, чтобы еще раз напомнить об ответственности взрослых в целом, а не только политиков, за будущее детей.

Естественно, что В. Астафьев в своих характеристиках Репнина вынужден во многом следовать идеологическим штампам 1960-х годов. «Вместе со многими белыми офицерами отпущенный после гражданской войны на все четыре стороны, Репнин болтался по Сибири, пробавляясь случайной работой. <...> Веди себя посмирней на проверке Репнин, может быть, и не попал бы он в ссылку, но он орал на молоденького следователя, который с подковыром интересовался, почему это он остался здесь и не уехал за границу? Какие такие дела его тут задержали?

“Моя земля здесь! — указал себе пальцем под ноги Репнин. — За границу мне ехать незачем и не к кому”» [Т. 2, с. 297]. Но важнее общих мест и штампов здесь оказываются детали. Белый офицер не меньше красного комиссара любит свою «землю». Патриотизм, любовь, привязанность к родной земле — качества, которые давали начало национальному сплочению, примирению. Осознание этого — непростой процесс, осмысляемый русской литературой со времен леоновского «Нашествия», процесс, продолженный в литературе 1960-х годов.

Командир-наставник, командир-пастырь для своих солдат, заботящийся об их жизни, здоровье, нравственности, — этот герой получит место позднее, в повести «Пастух и пастушка», над которой В. Астафьев активно работает уже в 1960-е годы. Но герой-воин, в прошлом артиллерист, командир орудия, которого война лишила ноги и возможности иметь детей, воспринимает в качестве своих сыновей призванных в армию новобранцев, полон тревожных размышлений об их будущем — это Сергей Митрофанович, главный герой рассказа «Ясным ли днем» (1967).

Характерно, что вся «военная проза» В. Астафьева пронизана антивоенным пафосом. Русская литература в ее классических формах, вероятно, в определенной, а когда-то и в решающей, степени является отражением и выражением русского национального характера, в котором стремление к независимости, мужественность, суровость, решительность, воля и другие качества, необходимые воину, парадоксально, но органически сочетаются с ненавистью к войне. Известный и уже признанный в 1960-е годы поэт Е. Евтушенко спустя 16 лет после парада Победы выразил это свойство русского национального характера в яркой лирико-публицистической форме: «Да, мы умеем воевать, // но не хотим, чтобы опять // солдаты падали в бою // за землю грустную свою».

«Во все времена повторяется одно и то же, одно и то же, — подпершись руками, горестно думал Сергей Митрофанович. — Разлуки да слезы, разлуки да слезы... Цветущие свои годы в казарму...» [Т. 3, с. 354]. Не стоит доказывать, что каждому автору близки мысли и чувства его героя-идеолога. Но стоит заметить, что мысли и переживания главного героя рассказа во многом являются отражением созвучных личностных настроений Астафьева-человека, отца, готовящегося отправить на службу в армию своего единственного сына — Андрея. В письме к А. М. Борщаговскому, датированном июнем 1968 года, Астафьев отмечает: «Приехал 1 мая вечером домой (в пути мне исполнилось 44), а 5-го проводили Андрюшку. Провожали тягостно, особенно мать. Она слегла сразу с тяжелым сердечным приступом». И здесь же о месте службы сына: «Писать о новобранцах все-таки легче, чем провожать их. Да еще в Германию, как будто эта Германия и без того не сидит в моих печенках»¹. Интересно, что «новобранцы», с которыми Сергей Митрофанович познакомился в поезде, проникаются уважением к инвалиду, узнав, что ногу тот потерял на войне. «— Что ж ребята... Чтоб дети грому не боялись» [Т. 3, с. 359]. Этот краткий аллегорический тост является пожеланием мира, мирной

¹ Астафьев В. П. «Нет мне ответа. ...»: эпистолярный дневник 1952–2001 / Сост., предисл. Г. Сопронова. Иркутск: Издатель Сопронов, 2009. С. 136.

службы новобранцам, но косвенно он оказывается констатацией состоявшейся преемственной связи между поколениями воинов. «Оттого что у Сергея Митрофановича не было детей, он всех ребят чувствовал своими, и постоянная тревога за них не покидала его. Скорей всего получалось так потому, что на фронте он уверил себя, будто война эта последняя и его увечья и муки тоже последние. Не может быть, думалось ему, чтобы после такого побоища и самоистребления люди не поумнели.

Он верил, и вера эта прибавляла ему и всем окопникам сил <...>. Но не смогли сделать, как мечталось. <...> Война таится, как жар в загнете, и то в одном, то в другом месте огнем прошибает» [Т. 3, с. 370]. Этот эпизод в форме несобственно прямой речи интересен не только тем, что передает мысленные наставления, пожелания от фронтовика-«окопника» молодому поколению, но и заключенной в нем мечте о Великой Отечественной как «последней» войне. Почти дословно эта мысль повторится у В. Астафьева в «Пастухе и пастушке». Но далее эта идея совершит трагический поворот в сознании писателя. В незаконченном романе «Прокляты и убиты» Великая Отечественная война будет изображена как уже состоявшийся Армагеддон, результатом которого оказывается не торжество истины, а практически всеобщая гибель.

Нетрудно заметить, что в первой книге повести «Последний поклон» отчетливо прослеживается знакомый уже по «Стародубу» духовно-нравственный поиск писателя, реализованный в главном герое — Култыше. Именно этот герой повести становится для В. Астафьева символом нравственной силы и чистоты. Ему выпала нелегкая доля отверженного. И эта участь осложнена неприятием со стороны героя ханжеского мира деревни Вырубы.

В «Стародубе» значительную композиционную функцию выполняют «побитые» немалыми жизненными трудностями и оттого душевно очерстевшие персонажи. Они естественным образом вступают в непосредственное взаимодействие с главным героем повести, выплескивая на него всю свою скопившуюся нечеловеческую злобу и страх. Такими персонажами, объединенными в целое псевдостарообрядческое сообщество, являются представители мира

Вырубов. Прячась от жизни за окостенелые запреты и предания, тем самым лишая себя способности к совершенствованию, они также, по сути, находятся в нравственной растерянности. Образ жизни, бегство от «страшного» мира, ведет их к враждебному равнодушию по отношению не только к этому «греховному» миру, но и к детям. В их сознании деградируют духовные и нравственные ценности. Такие метаморфозы делают вырубчан равнодушными и жестокими по отношению к искалеченному ребенку, который оказался по воле судьбы близ их деревни.

Похожее, но в другой форме, происходит и с «педагогом» по кличке Ронжа из повести «Последний поклон». Она «маленькая, зловредная», потерявшая человеколюбие, нравственно опустошенная, начинает издеваться над голодным, «завшивевшим», измученным бессонницей ребенком. В повести писатель не знакомит нас подробно с судьбой этой «классной руководительницы», не раскрывает ее личной трагедии, которая, вероятно, послужила поводом ее озлобления против детдомовцев. Время, выступающее своеобразным «героем» в главах повести, выполняет до некоторой степени роль адвоката, в той или иной мере оправдывающего поступки ожесточившегося учителя.

Действуют в астафьевских произведениях и персонажи, которые при всей их, на первый взгляд, грубости, жестокосердии тем не менее вызывают чувства сострадания и жалости. Одним из таких героев является мачеха Ильки Верстакова из «Перевала». Она являет собой образ женщины, изнуренной голодом и холодом, измученной беспутным и жестоким мужем, постоянно болеющим ребенком. Как персонаж она обладает некой нравственной раздвоенностью, амбивалентностью: с одной стороны, она недолгобливает пасынка, а с другой, «втихаря», готовит ему вещи первой необходимости, когда тот уходит из дома. Обычно героями такого плана выступают люди, натерпевшиеся лишений в жизни, но не утратившие под гнетом проблем душевного сострадания к другим людям, и в особенности к детям. И действительно, мачеха, при всей ее нервной жизни, пытается хоть как-то подсластить горькую жизнь своего пасынка. Крадет для него у объездчика творожную шаньгу:

«Она хотела, чтобы мальчишка что-нибудь вкусное съел в праздник» [Т. 2, с. 35].

Похожим персонажем является старик Мазов из «Кражи». Он, раскулаченный крестьянин, повидавший многое в жизни, в самом прямом смысле ощутивший на себе веяние социальных перемен, считает своим долгом спасти единственного оставшегося в живых внука. Такое своевременное переосмысление своих приоритетов делает старика Мазова персонажем, явно симпатичным для автора. Ввиду этого справедливым представляется и обусловленное советскими идеологическими и эстетическими предпочтениями замечание критика А. Михайлова о том, что творчество В. Астафьева являет собой продолжение некоторых аспектов творчества М. Горького. «Какие бы в передрыгах сложившиеся судьбы, какие бы отягощенные трудным бытом люди не встречались в повествовании, писатель не кладет крест на них, — тонко замечает критик, — если только заметит живительный проблеск человечности»¹.

В. Астафьев никогда не стремится полностью оправдывать безнравственные поступки своих персонажей ни суровостью времени, ни какими-либо другими обстоятельствами. Его целью является подробное художественное исследование внутренних причин, подлинных мотивов поведения, в результате которых совершаются те или иные действия и поступки. Особенно писателя интересует вечная борьба добра и зла в неокрепших душах молодых героев. Разными художественными способами прозаик напоминает, что доброе и злое рождаются и сосуществуют в любом человеке одновременно, не исключая друг друга. Истинное добро, по Астафьеву, не поддается какому-либо воздействию и изменению, а зло, в свою очередь, не затихает, и его не становится меньше. Возможно, именно поэтому на страницах своих произведений писатель, создавая образы молодых героев, не стремится скрыть, затушевать, слабости, присущие каждому

¹ Михайлов А. А. Стихия народной жизни. Предисловие // Виктор Астафьев. Ясным ли днем. Вологда: Северо-западное кн. изд-во, 1972. С. 7.

человеку на пути его нравственного развития. Писатель, наоборот, акцентирует, педалирует те вспышки зла, без которых, по его мнению, невозможно успешное преодоление пути к вечному, доброму. Свидетельством этому являются эпизоды из перечисленных выше произведений, где молодые герои впадают в «дикое» неистовство, заканчивающееся, как правило, буйной дракой с собратьями по несчастью.

Герой «Кражи» Толя Мазов ввязывается в драку с главарями детдомовской банды Паралитиком и Деменковым, и в запале и бесстрашии уже не в силах совладать со своей яростью. Герой «Последнего поклона» и вовсе набрасывается на свою учительницу Ронжу в главе «Без приюта». Но вместе с тем уже в начальных главах своих произведений, рисуя психологические портреты своих героев-подростков, В. Астафьев не придает черты однозначности их образам, предоставляя широкие возможности для наблюдения за процессом выбора между добром и злом.

Конечно, и Ильке, и Толе Мазову, и Витьке Потылицыну, и другим астафьевским персонажам хотя бы раз или более приходилось оказаться (хотя и временно) во власти гнева. Но для В. Астафьева такие вспышки ярости и детского отчаяния являются своего рода переломными моментами, испытав которые герои приближаются к стремлению стать лучше, взрастить в себе добрые начала. На этот счет проницательно высказался психолог В. В. Давыдов. Он отмечает, что В. Астафьев умеет очень точно, через какую-либо деталь в образе героя, передать читателю «текучесть» «внутреннего мира личности в самом начале»¹.

Вопреки своему окружению и суровостям жизни, которая рано заставила повзрослеть героев, молодые герои писателя сумели не поддаться влиянию людей низменных, не влились в водоворот нравственной деградации. Возникает вопрос, в чем же В. Астафьев находит выход из ситуации, какую спасительную «соломинку» он протянул своим молодым героям, благодаря которой они смогли отринуть все дурное и взрастить в себе доброе?

¹ Давыдов В. В. Личности надо «выделяться» // С чего начинается личность. М.: Политиздат, 1979. С. 110.

Прозаик создает вокруг вступающих в жизнь героев надежное покровительство, составленное из тех персонажей, которые сумели, несмотря ни на что, сохранить в себе добрые начала: человечность, умение сочувствовать, сердечность. Они образуют целую группу, призванную направить молодых героев в верное русло, заложить и взрастить в них зерна человечности и всего того, без чего невозможно стать полноценной личностью.

Персонажи такого типа всегда присутствуют на страницах произведений В. Астафьева. Так, в «Перевале» именно таковыми оказываются бригада сплавщиков, бабушка и дедушка — это «первые» в жизни Ильки наставники, которые посеяли в его юной, жаждущей добра и сочувствия, неокрепшей душе «доброе, вечное». Хотя на страницах этой повести нет подробного описания характера бабушки, развернутого повествования о ней, но автору все же удается частично раскрыть ее духовно-нравственные качества, говорящие о ней как о добром и надежном человеке. Помня о бабушке и ее поступках, Илька преодолевает самые сложные препятствия и трудности на пути к своей цели. Вспоминает главный герой и голодный тридцать третий год, в который погибло много детей из-за голода, но Ильке повезло больше остальных, ведь он был в надежных бабушкиных руках. «Бабушка не даст умереть. Она, бабушка, сама не съест — Ильке отдаст» [Т. 2, с. 20].

На протяжении всей жизни В. П. Астафьев будет с особой благодарностью вспоминать свою настоящую бабушку по матери Екатерину Петровну Потылицыну. Именно она стала основой образа бабушки в автобиографической повести «Последний поклон», ее образ он наиболее полно и детально воссоздаст во многих главах-рассказах этого произведения. В образе бабушки, прозванной односельчанами за крутой нрав «генералом», прозаик старается выразительно сконцентрировать все то, что так ценит в людях: традиционную нравственность, доброту, милосердие, сострадание к слабому, стихийную крепость духа и характера. «Моя бабушка — крестьянка, сибирячка с сильным характером, работающая и шумливая. Вынянчила 13 детей. Всех успевала доглядеть, уберечь от болезней. <...>. Бабушка заменила мне мать, она была моей самой

большой любовью, тем человеком, который оказал самое большое влияние на мою жизнь», — рассказывает В. Астафьев в беседе с болгарской журналисткой Калиной Каневой¹.

Бабушка Катерина Петровна заменила собой потерянных героем родителей. Но она — персонаж повести, составляющей (вместе с произведениями Ф. Абрамова, В. Белова, С. Залыгина, В. Распутина В. Шукшина, ядро «деревенской прозы». Крестьянка, в чьей памяти живут речения ее родителей и прародителей, хозяйка дома-ковчег, в котором находят утешение, сострадание, радостное сопереживание ее дети, внуки, родственники, соседи, односельчане. Ее наставническая функция присутствует в метком слове «Деревья растут для всех», «всякая сосна своему бору шумит». Традиционное воспитание — это воспитание через осмысленный труд, через установление прямой или опосредованной связи между трудом и его результатами. Глава-рассказ «Последнего поклона» «Монах в новых штанах» — об этом.

«Мне велено перебирать картошки. Бабушка определила норму, или упряг, как назвала она задание. Упряг этот отмечен двумя брюквами, лежащими по ту и по другую сторону продолговатого сусека, и до брюкв тех все равно что до другого берега Енисея. Когда я доберусь до брюкв, одному Богу известно. Может, меня и в живых к той поре не будет! <...> Кругом здесь картошки. И перебирать их надо, картошки-то. Гнилую полагается кидать в плетеный короб, крупную — в мешки, помельче — швырять в угол этого огромного, словно двор, сусека, в котором я сижу, может, целый месяц и помру скоро, и тогда узнают все, как здесь оставлять ребенка одного, да еще сироту к тому же. Конечно, я уже не ребенок и работаю не зазря. Картошки, что покрупнее, отбираются для продажи в город. Бабушка посулилась на вырученные деньги купить мануфактуры и сшить мне новые штаны с карманом» [Т. 4, с. 71].

¹ Попова А. И. Болгарский след. Страницы из жизни В. П. Астафьева // Астафьевские чтения. Современный мир и крестьянская Россия. Пермь. 2005. Вып. 3. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/3as/tap/hiev/4.htm#16>. (Дата обращения: 10.08.2023).

Для писателя-деревенщика здесь важнейшим оказывается установление связи между трудом и его результатом. Аграрная цивилизация не предполагает, в отличие от цивилизации индустриальной, урбанистической, замысловатых сложностей в этом плане. Недаром Илья Верстаков в «Перевале», не понимая связи между заботами кашевара и трудом сплавщиков, как убедились плотогоны, «с голоду пропадет, а к нашим харчам не притронется». Для «деревенщика» со склонностью к лирическим отступлениям, к психологизму не менее важным представляется рассказать о мыслях и эмоциях крестьянского мальчишки-сироты.

Народная педагогика для В. Астафьева — это педагогика соучастия в добрых делах («Ангел-хранитель»), В один из самых тяжелых дней голодного 1933 года Катерина Петровна подобрала по дороге с базара кем-то брошенного в снег щенка и принесла его в дом, где уже и люди были готовы «замереть» от голода. Казалось бы, она должна ожесточиться от случившегося на базаре, а теперь раскрывшегося обмана: ей вместо каравая хлеба «всучили» «туфту», начиненную мякиной. Но вот Витькина бабушка надоила молока и делит его: «Вернулась бабушка, принесла на дне подойницы молока и первым делом плеснула щенку. Затем она вынула чугунок из печи, налила всем кипятку и забелила его молоком. Мы макали корки в чай. Ел дедушка, ела бабушка, ел я, ел лохматый щенок» [Т. 4, с. 114]. Брошенному щенку — молока. Мужу и внуку — «забеленный» кипяток. Астафьев никак не комментирует эту ситуацию, но она откровенно поучительная для Витьки. Деревенская проза — это проза во многом христианская, где чудо является не только в видениях, но наяву, в ситуациях бытовых. В страдающий от голодного лихолетья крестьянский дом является чудо. Один из сыновей Катерины Петровны, Кольча-младший, «нежданно» возвращается с заработков. «— А я еще вечор подумала... Вот! Вот он, Шарик-то! Знамение мне вышло, в образе его ангел-спаситель явился...» [Т. 4, с. 115].

Устоявшийся быт крестьянского подворья воспитывает навыки соучастия в крестьянских заботах и работах: большим несчастьем Алешке и Витьке представляется, что их «не взяли» в дальнюю поездку за сеном. А великим удовольствием оказывается

привезенное взрослыми сено укладывать и утаптывать на сеновале («Запах сена»).

Традиционное воспитание связано с такими вещами, как подражание образцам поведения взрослых в работах и праздниках («Осенние грусти и радости»). Народная педагогика рассчитана на участие в делах воспитания всей семьи и даже всего сообщества села. В главе-рассказе «Конь с розовой гривой» Витька, поддавшись искустельным соблазнам Саньки левонтьевского, становится участником обмана покупательницы на рынке. Ничего не подозревающая бабушка продает ей туесок с травой, сверху присыпанной земляникой. Обман быстро раскрылся. Бабушка в гневе, который она и не пытается скрыть от родственников и односельчан. «Бабушка долго одна не может, ей надо кому-то рассказывать о происшествии либо разносить вдребезги мошенника, стало быть, меня, и она тихонько прошла по сеним, приоткрыла дверь в кладовку. Я едва успел крепко-накрепко сомкнуть глаза. — Не спишь ведь, не спишь! Все-о вижу! Но я не сдавался. Забежала в дом тетка Авдотья, спросила, как “тета” сплавала в город. Бабушка сказала, что сплавала, слава Тебе, Господи, ягоденки продала сходно, и тут же принялась повествовать: — Мой-то! Малой-то! Чего утворил!.. Послушай-ко, послушай-ко, девка! В это утро к нам приходило много людей, и всех бабушка задерживала, чтоб поведать: А мой-то! Малой-то! И это ей нисколько не мешало исполнять домашние дела — она носилась взад-вперед, доила корову, выгоняла ее к пастуху, вытряхивала половики, делала разные свои дела и всякий раз, пробегая мимо дверей кладовки, не забывала напомнить: — Не спишь ведь, не спишь! Я все-о вижу! Но я твердо верил: управится по дому и уйдет. Не вытерпит, чтобы не поделиться новостями, почерпнутыми в городе, и узнать те новости, которые свершились без нее на селе. И каждому встречному и поперечному бабушка с большой охотой будет твердить: А мой-то! Малой-то!» [Т. 4, с. 68–69]. То, что новейшая наука о воспитании посчитала бы «нарушением прав» ребенка, отсутствием «толерантности», такта в отношении провинившегося мальчика, для Катерины Петровны, как и для всех обитателей приенисейского села, является

справедливым наказанием с помощью актуализации общественного мнения вокруг позорного проступка. Порок наказан, наказание — в позоре. Но виновник проступка — ребенок. Поэтому финалом, исходом истории оказывается обещанный, хотя и не заслуженный, подаренный бабушкой пряник «конем».

«Деревенская проза» во второй половине XX века стала направлением, породившим прозу экологическую. Это закономерно, так как бережное отношение к «братьям нашим меньшим» изначально свойственно обитателям деревни. Без любви к природе астафьевский герой многое бы потерял. Но эта любовь имеет свои истоки, корни, заключенные в поведении наставников. Выздоровливающий автобиографический герой в рассказе «Деревья растут для всех», на задворках пытается вырастить дерево. Но вот досада: вместо дерева вырастает «дикая гречка» «Осенью бабушка вернулась из лесу с большой корзиной <...> В корзине обнаружилось что-то, завязанное в бабушкин платок. Я осторожно развязал его концы. Высунулась лапка маленькой лиственницы. Деревце было с цыпленка величиной, охваченное желтым куржаком хвои. Казалось, оно вот-вот зачивкает и побежит. Мы пошли за сарай, выкопали коноплю, крапиву и сделали для маленькой лиственницы большую яму. В яму я принес навозу и черной земли в старой корзине. Мы опустили лиственницу вместе с комочком в яму, закопали ее так, что остался наверху лишь желтый носок. — Ну вот, — сказала бабушка, — глядишь, возьмется лиственка, правда, худо принимается от саженца, но мы ее осторожно посадили, корешок не потревожили... И опять я начал видеть в мечтах высокое-высокое дерево. И опять жило на этом дереве много птиц, и появлялась на нем зелененькая, а осенью желтая хвоя. Но все же были у меня кое-какие сомнения насчет саженца. И как только бабушка принималась за спокойную работу, садилась прясть куделю, я приставал к ней с одними и теми же расспросами: — Баб, а оно большое вырастет? — Кто? — Да дерево-то мое? — А-а, дерево-то? А как же?! Непременно большое. Лиственницы маленькие не растут. Только деревья, батюшко, растут для всех, всякая сосна в бору красна, всякая своему бору и шумит» [Т. 4, с. 28–29].

Деревенская проза — «место и время» нового рождения историй о сбережении и сохранении «братьев наших меньших» («Гуси в полынье»). Катастрофические события первой половины XX века отодвинули эту тему на задний план, хотя в предшествующий период русская литература ее активно разрабатывала (Л. Толстой, Д. Мамин-Сибиряк, А. Чехов, А. Куприн, С. Есенин, М. Пришвин и др.). «Деревенская проза» связала эту тему с мотивом преемственности традиций взаимодействия человека с природой. Деревенский житель, крестьянин — прагматик, любование природой безотносительно к меркантильным задачам жизни не входит, в соответствии с общепринятым мнением, в рамки крестьянского мировосприятия. Астафьевская проза не могла пройти мимо сложившейся в классической русской литературе традиции эстетизации природы. Эта функция передана в астафьевских повестях и рассказах, как правило, лирико-автобиографическому герою. Но восприятие автобиографического героя, его мысли, чувства эмоции оказываются в «Последнем поклоне» буквальным продолжением слова бабушки, и эти эпизоды оказываются полемичными по вопросу о сугубой прагматичности крестьянского восприятия природы. В главе-рассказе «Зорькина песня» находим: «— Что это, баба? — Это зорькина песня. Птичка зорька утро встречает, всех птиц об этом оповещает.

И правда, на голос зорьки — зорянки, ответило сразу несколько голосов — и пошло, и пошло! С неба, с сосен, с берез — отовсюду сыпались на нас искры и такие же яркие, неуловимые, смешавшиеся в единый хор птичьи голоса» [Т. 4, с. 24].

Не менее важным для В. Астафьева оказывается вопрос, откуда у его автобиографического героя, других персонажей берет начало бережное, а иногда даже и самоотверженное отношение к живому миру вне человека. На схватывающемся льдом Енисее замечены обреченные на гибель гуси. «Мы рассказали Мишке про гусей. Он радушным жестом указал нам на поленья. Когда мы расселись и сосредоточенно замолкли, Мишка снял шапку, потряс чубом, выбивая из него древесные отходы, вынул папироску, постучал ею в ноготь — после получки дня три-четыре Мишка курил только

дорогие папиросы, угощая ими всех без разбору, все остальное время стрелял курево — прижег папироску, выпустил клуб дыма, проводил его взглядом и заявил: Погибнут гуси. Надо им, братва, помочь. Нам сразу стало легче. Мишка сообразит! Докурив папироску, Мишка скомандовал нам следовать за ним, и мы побежали на угор, где строился барак. — Всем взять по длинной доске! — Ну, конечно же, конечно! — ликовали парнишки. — Как это мы не догадались? И вот мы бросаем доски, ползем меж торосов к припаю. Под козырьком льдин местами еще холодеют оконца воды, но мы стараемся не глядеть туда. Мишка сзади нас. Ему нельзя на доску — он тяжелый. Когда заканчивается тесина, он просовывает нам другую, мы кладем ее и снова ползком вперед» [Т. 4, с. 35]. Деревенские мальчишки спасают гусей от гибели, рискуя оказаться в гибельно холодных и стремительных водах Енисея. Деревенский парень Мишка, изображенный писателем со значительной долей иронии, и является тем наставником, связующим звеном между началами во многом противоположными: меркантильностью и самоотверженностью, между крестьянской традицией и готовой с ней порвать современностью.

При этом ни от автора, ни от героев главы-рассказа не звучит ни одного нравоучения по поводу случившегося. Склонный к лирико-психологическим проповедям, предварениям и комментариям, В. Астафьев в данном эпизоде оказывается предельно лаконичен и сдержан — как и подобает рассказчику, повествующему о своем собственном взрослении.

Естественно, что в большинстве эпизодов функцию наставника и автобиографического героя, и других персонажей принимает на себя бабушка. Образ мудрого, многоопытного, частично мифологизированного наставника сближает астафьевскую прозу с прозой других традиционалистов (распутинские «старухи», шукшинские матери, полулегендарный дед залыгинской «Комиссии», и т. п.). Благодаря этим ассоциативным и генетическим связям образ бабушки Катерины Петровны, как и соотносимые с ней по функции и генезису персонажи, перерастает свою изначальную «антропоморфную» оболочку, становится олицетворением

традиционной русской семьи, трудовых, наставнических и иных установлений русской деревни, русской Сибири, России.

Предельно емко по отношению к образу Катерины Петровны выразился В. В. Петелин: «<...> в образе его бабушки, Катерины Петровны, и дедушки многие читатели отыщут черты своих бабушек и дедушек, <...> и будет их жизнь беспредельна и вечна, как вечна сама человеческая доброта»¹.

Бабушка и для Ильки Верстакова и особенно для Витьки Потылицына из «Последнего поклона» является воплощением идеала человечности. Ее пример выстраивания отношений с людьми служит отправной точкой для писателя и его героев. Так, когда-то бабушка говорила мальчику: «Почитай людей-то, почитай! Злодеев на свете щепотка, да и злодеи невинными детишками родились, да средь свиней расти им выпало, вот они свиньями и оборотились» [Т. 4, с. 220].

В «Перевале» главный герой, оказавшись в полном одиночестве на острове Вербный, встречает людей, сплавающих лес по реке. С этой встречи, по нашему мнению, и начинается отсчет мотива полного сиротства молодого героя, который продолжится в последующих повестях писателя о детстве. Так, Илькина встреча со сплавщиками начинается с одного из главных вопросов повести и ответа на него: «Так чей же ты все-таки?» — спрашивает мальчика один из сплавщиков. «Ничей», — отвечает главный герой [Т. 2, с. 41]. Этим вопросом и ответом на него В. Астафьев уже в начале писательского пути наметил один из главных мотивов своего творчества, восходящий к биографии писателя мотив сиротства, который постоянно будет звучать в его произведениях.

Такой важный и сложный вопрос, адресованный герою «Перевала», автор поручает задать самому уважаемому человеку из бригады сплавщиков Трифону Летяге. Как выяснится по ходу повествования, именно он, бригадир, является для В. Астафьева наиболее симпатичным героем из всей артели сплавщиков. Именно ему

¹ Петелин В. В. Мятая душа России: Споры и размышления о современной русской прозе. М.: Сов. Россия, 1986. С. 321.

писатель передает все положительные черты, необходимые настоящему человеку. «Впрочем, Ильке все в бригадире казалось к месту, и не было для мальчишки на свете красивей человека» [Т. 2, с. 105].

Отдельную группу наставников юных героев у В. Астафьева составляют учителя. Не единожды в жизни прозаик с особым чувством благодарности вспоминал своих школьных учителей и высказывал мысль о том, что именно учителя во многом способствовали получению им творческих литературных навыков: «<...> природное дарование, конечно, должно быть. Но все-таки должно быть и какое-то направление, путь, который способствует тому, чтобы писатель стал писателем. По этому пути, — отмечает В. Астафьев, — повели меня мои первые сельские учителя»¹.

В «Перевале» образу учителя посвящен всего один абзац, но и этого оказывается достаточно для того, чтобы понять, с каким уважением относится Илька к своему учителю и принесенному им «самому дорогому подарку» — красному карандашу, который он очень берег и «только изредка писал им» [Т. 2, с. 21]. В своем первом оригинальном произведении прозаик еще только контурно наметил образ учителя, который станет для Витьки Потылицына из «Последнего поклона» одним из основных источников духовно-нравственного развития. В главе «Фотография, на которой меня нет» образ учителя представлен как средоточие духовности и нравственности деревни. Репрезентативным в этом плане оказывается диалог учителя и Катерины Петровны, случайно подслушав который Витька получает бесценный урок нравственности, порядочности, такта. «Бабушка, конечно, знает, — думает мальчик, — кто свалил дрова учителю, и всему селу известно. Один учитель не знает и никогда не узнает» [Т. 4, с. 151]. Услышав разговор этих двух уважаемых и авторитетных для него людей, астафьевский герой проникается предельно важными для становящейся личности тактом, душевностью, доверием, получает от них образец человеческой взаимоподдержки.

Тася Голубева, Илька Верстаков, Култыш, Мишка Ерофеев, Толя Мазов и Витька Потылицын оказываются по воле судьбы в разных

¹ Астафьев В. П. Всею свой час. М.: Мол. гвардия, 1985. С. 24.

местах и с разными людьми, которые в совокупности тоже являются своего рода общностями — будь то колхоз, родная семья, артель сплавщиков, кержацкое селение, детский дом или госпиталь. И в каждом таком сообществе царят свои законы, нравственные устои, правила чести и понятия о жизни. Довольно часто такого рода социумы не являются хранителями и ревнителями нравственности. Скорее наоборот, как пронизательно написал в своем дневнике Л. Н. Толстой, часто служат почвой «для разложения». Довольно легко и просто юному человеку поддаться этим неблагоприятным обстоятельствам, сослаться на злой рок.

Но Илья Верстаков, вспоминая о бабушке и дедушке, общаясь с восприимчивыми к детскому горю людьми, начинает все чаще и чаще задумываться о личной нравственной ответственности. Тем же путем следуют Толя Мазов из «Кражи» и Витя Потылицын из «Последнего поклона»: чтение книг, общение с сочувствующими и сострадающими добрыми людьми — все это воспитывает в них стремление к поиску ответов на сложные вопросы бытия, желание разобраться в себе и войти в иную жизнь. По схожему пути следуют Фаефан и Култыш в повести «Стародуб». Они — каждый на свой лад — предпринимают попытки избавить своих односельчан от пороков, им свойственных, и в какой-то мере им это удается — появляются новые люди, отличающиеся от старого мира Вырубов. Таковыми являются племянники Култыша — дети Амоса и Клавдии: «Возле него ребяташки-племянники. В рот смотрят Култышу — неустрашимому зверобою <...>» [Т. 2, с. 144]. Вероятно, для таких, как они, умирающий Фаефан завещал, «когда придет время», указать новым людям «небесный камень».

Герои В. Астафьева, впитывая в себя с помощью наставников благодатный опыт прошлого, твердо становятся на путь добра. Так, Илья в «Перевале», не задумываясь о сохранении собственной жизни, рискуя ею, бросается на помощь тонущему Исусику, благодаря чему раз и навсегда прощается со страхом, неуверенностью в себе и навсегда завоевывает уважение взрослых людей. Смелое и взрослое решение зрелого гражданина, воина принимает Мишка Ерофеев в «Звездопаде». Ради своего долга перед страной и ее

людьми он отказывается от отношений с любимой девушкой. Похожие эволюции и метаморфозы переживает и герой «Последнего поклона»: «Не хотелось мне в детский дом, но нельзя обманывать Раису Васильевну. Если начинаешь таких людей обманывать, хана тогда всякой вере и совести» [Т. 2, с. 412].

«Последний поклон» к 1968 году, к моменту формирования глав, которые в пятнадцатитомном собрании сочинений составят первую книгу автобиографической повести о деревенском детстве, представляет собой одну из ярких и выразительных страниц ядра «деревенской прозы», книгу, реабилитирующую и во многом идеализирующую русскую деревню. Реабилитация русской деревни, объявленной мелкобуржуазной стихией, стала необходимостью уже в конце тридцатых — начале сороковых годов как необходимый акт национального примирения накануне войны.

Идеализация при изображении деревни имела место в колхозном производственном романе, но этот жанр был нацелен на изображение «социалистической» деревни, перестроенной по лекалам коллективизации, позднее это получит название «лакировки действительности», станет главным предметом отрицания для критика, литературоведа, а затем прозаика-«деревенщика» Ф. Абрамова. Парадокс, но на смену идеализации «социалистической», «колхозной» деревни приходит идеализация традиционной, «доколхозной» русской деревни. Замысел «деревенщиков», и В. Астафьева в частности, был прост: показать и доказать, что русская деревня не нуждалась в коренной перестройке жизнеустройства, тем более в его сломе. Показать, что этот слом катастрофичен, привел к разрушению гармонии деревенской жизни.

Идеализация этой «доколхозной» жизни русской деревни имела характер защитный — спасти от разрушения сохранившиеся фрагменты аграрной цивилизации, традиционной деревни. Истоки этого принципа изображения деревни оказываются связанными с предметом изображения — крестьянином, деревенским жителем. Этот персонаж был генетически связан с фольклором, идеализация как один из главных принципов изображения человека и мира в фольклоре оказалась перенесенной на главных героев

«деревенской прозы». Поэтому не стоит и пытаться найти какие-либо негативные и даже амбивалентные черты и свойства в бабушке Катерине Петровне в «Последнем поклоне», в шукшинских «чудиках», в залыгинском Степане Чаузове, в распутинских «старухах» и т. п.

Эта идеализация сугубо фольклорного происхождения и статуса, а само понятие (термин) в этой ситуации лишается негативной коннотации. Слушатель, читатель, фольклорист и не пытаются обнаружить критицизм или хотя бы «объективность» в изображении «доброго молодца» в лирических народных песнях. Этот жанр ставит и решает другие задачи. Иные задачи, в сравнении с предшествующей литературой, ставила и решала «деревенская проза» 1960-х годов.

Главы «Последнего поклона» 1970-х — начала 1990-х годов, сохраняя идеологическую, структурную связь с первой книгой, перерастают в рассказ о разорении и погружении в историю крестьянской Атлантиды, Матеры. Дополнительно к этим структурным элементам присоединяются мемуарные «вечерние раздумья» о жизни и смерти близких автору людей. Эта книга, состоящая из 33 глав-рассказов, трех книг, не имеет неизбежно четкой жанрово-композиционной основы, но образы автобиографического героя, бабушки, других учителей и наставников, идеологическая основа повести — традиционализм — делают «Последний поклон» единым и цельным произведением.

Говоря о многообразии персонажей-наставников, окружающих молодых героев В. Астафьева, необходимо отметить, что ими являются разные люди из различных социальных страт, но все они едины в общем желании помочь обездоленному ребенку найти способы решения его проблем, они схожи в желании передать своим подопечным социально-этические устои существования. Писатель через образы героев-наставников транслирует мысль о том, что «нравственное воспитание должно идти по пути взаимной строгой взыскательности и честной откровенности, а не привычных похлопываний по плечу. Пора “маниловщины” минула»¹. Каждая

¹ Астафьев В. П. В муках рожденный // Урал. 1959. № 6. С. 123.

группа героев — и нравственно богатых, и в силу разных обстоятельств лишенных высокого нравственного потенциала, наделена особой функцией, служащей для оказания определенного воздействия на молодого героя. С помощью разнообразных персонажей писатель создает такие критические условия, в которых только и возможен, по его мнению, процесс самопознания и самоусовершенствования человека, вступающего в жизнь.

Итак, в прозе 1950–1960-х годов В. Астафьев формулирует, развивает и акцентирует мысль о том, насколько сильное, как правило, позитивное влияние старшее, сохранившее нравственные традиции поколение оказывает на духовно-нравственное становление входящих в жизнь юных сибиряков.

Впервые детально эту идею прозаик утверждает с помощью образа Ильки Верстакова, повествуя о сложных перипетиях его жизни. На протяжении 1950–1960-х годов писатель создает образы целого ряда юных героев, которых жизнь подвергает самым тяжелым испытаниям в виде непростого нравственного выбора и мук совести, каждый раз предоставляя им возможность самостоятельного решения. Но параллельно и одновременно с этим В. Астафьев подчеркивает доминирующую роль тех, кто оказался рядом — персонажей, несущих в себе жизненный опыт и нравственные традиции предшествующих поколений, возлагая на них главную ответственность за складывающийся облик молодых героев.

Глава 5

ОБРАЗ СИБИРИ В ПРОЗЕ В. АСТАФЬЕВА 1950–1960-Х ГОДОВ

Вряд ли стоит доказывать, что в актуализации образа Сибири, характера сибиряка важную роль в творчестве В. Астафьева сыграли события его биографии и литературной жизни. С 1945 года до конца 1970-х годов писатель живет на Урале и в Вологде, лишь эпизодически, наездами бывая в Сибири, которая все более романтизируется и поэтизируется в его восприятии. Литературное окружение начинающего писателя косвенно и прямо влияло на выбор «предмета» его творчества. Писатель уже в 1990-е годы вспоминал о роли в этом процессе Б. Н. Назаровского, долго жившего и работавшего редактором областной газеты в Омске, благословившего в свое время на писательскую стезю С. Залыгина, а затем и В. Астафьева: «Он первый мне сказал, прочитав мои “уральские” рассказы и, естественно, роман, чтоб я не насиловал свой дар, не приспосабливал его к “неродной стороне”, пел бы свою родимую Сибирь и сибиряков» [Т. 1, с. 40].

К теме Сибири подталкивали В. Астафьева не только происхождение писателя и его старшие наставники. Сибирь, ее люди оказались в центре общественного сознания послевоенных десятилетий. Вероятно, поэтому Сибирь, ее метагеографический образ, включающий образы великих сибирских рек истроек, необозримые «дали» Зауралья, Забайкалья, оказывается в основе композиции поэмы А. Твардовского «За далью даль». Характерно, что ни повлиявший на военную прозу В. Астафьева В. Некрасов, ни авторитетный для начинающего литератора А. Твардовский биографически с Сибирью связаны не были. В советской культуре 1940–1960-х годов кинематограф играл роль явно не меньшую, чем литература.

В фильмах «Сказание о земле Сибирской», «Иван Бровкин на целине», «Карьера Димы Горина», «Живет такой парень», «Начальник Чукотки», «У озера», «Тени исчезают в полдень», «Вечный зов», «Дерсу Узала» и ряде других тема Сибири оказывается одной из главных, а образы сибирских просторов и их обитателей отражали интерес к ним и авторов фильмов, и зрителей. Тема Сибири оказалась актуальной и в журналистике этого и более поздних периодов благодаря развернувшимся на ее пространствах грандиозным стройкам.

Отмеченное ранее позволяет утверждать, что переименование первого астафьевского рассказа имеет и «внешние» (усиление общественного внимания к Сибири) и «внутренние» (светлая память о малой родине писателя) биографические истоки. Склонный к самоотверженности и суровый сибиряк, не избегающий мирной и фронтовой «работы», деревенский родом, изображенный со значительной долей психологизма и лиризма, восходящего к приемам русского песенного фольклора. Все эти выразительные маркеры приобретут с течением времени и эволюцией персонажной сферы свойство доминант в изображении главного героя. От уроженца Алтая Моти Савинцева в первом рассказе В. Астафьев приходит к целому сибирскому (по месту формирования) полку в последнем незавершенном романе. Повторим в продолжение темы первого рассказа В. Астафьева и его окончательного варианта: «“Сибиряк” — лишь скромное начало сибирского вектора характерологии В. Астафьева»¹.

Характерно, что и этот мотив имеет у В. Астафьева строго биографические истоки. В автобиографии В. Астафьев, начиная повествование о военном периоде своей жизни со станции Базаиха, пишет о добровольном уходе в армию, о службе в 21-м стрелковом полку, располагавшемся «под Бердском», в другой воинской части, размещенной «в военном городке Новосибирска. Весной 1943 года вместе со всем полком был отправлен на фронт

¹ Гончаров П. П. Гончаров П. А. «Царь-рыба» В. П. Астафьева: образ Сибири как основа внутренней структуры: учеб. пособие. Мичуринск: МГПИ, 2012. С. 9.

и угодил в гаубичную 92-ю бригаду, переброшенную с Дальнего Востока, в которой и воевал до сентября 1944 года, выбыв из нее по тяжелому ранению»¹.

Предельно актуальным видится и иное наблюдение, связанное с самой институализацией понятия «сибирский характер». По мнению соавторов монографии о сибирском характере, «определение “сибирский” содержит региональную, субэтническую номинацию, которая является частью понятия “национальный характер”». Эти же филологи пишут и об имеющем место в реальности и в литературных произведениях о Сибири «сибирском “изводе” общерусского типа»². Это требует и нашего определения. Под «сибирским характером» мы имеем в виду сформировавшуюся и весьма устойчивую регионально-этническую разновидность русского характера, инвариант характера национального.

В обращенной в Красноярское книжное издательство заявке на издание книги повестей В. Астафьев следующим образом определяет объединяющие свойства героев повестей «Перевал», «Последний поклон», «Кража», «Пастух и пастушка»: «<...> они как бы вытекают одна из другой, продолжают друг друга во времени и сюжетном развитии, а герои повестей от детских лет проходят до годов военных, то есть их рост, возмужание свершаются от повести к повести, и хотя они, герои эти, разны по именам и по характерам, объединяет их неистребимая любовь к родной земле, к людям, научившим слышать и видеть все вокруг и платить за любовь, подаренную им добрыми и суровыми сибирскими людьми, единственной неразменной платой — ответной бескорыстной любовью»³. В том же документе В. П. Астафьев, пренебрегая канонами бюрократического слога, так формулирует собственное отношение к родной Сибири: «Будучи родом из Сибири, из-под Красноярска,

¹ Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 5.

² Шилова М. И. Сибирский характер как ценность: монография. Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьева, 2014. С. 93.

³ Письма В. П. Астафьева В. И. Ермакову (1971–1979) / под ред. В. М. Ярошевской, сост. М. М. Ермакова. Красноярск: ООО «Издательство Поликор», 2018. С. 30.

я волею судеб вынужден был жить и живу вдали от родного края, однако любить его не перестаю и с годами даже еще больше тоскую по нему. Собственно, из этой тоски, из глубин памяти и возникло большинство сюжетов моих повестей и рассказов»¹.

В некотором роде сибирский вариант («извод») русского национального характера присутствует уже не только в первом рассказе, но и в первой повести В. Астафьева «Перевал»: Трифон Летяга, дядя Роман, Дерикруп, Исусик, «братаны» Гаврила и Азарий, Сковородник. Не все семеро сплавщиков, встреченных Илькой Верстаковым на горной сибирской реке, являются «коренными» сибиряками, «чалдонами». Здесь собрался «разношерстный народ», связанный с «потрясенным гражданской войной, сдвинутым с родных мест разрухой и голодом населением» [Т. 2, с. 54]. Эта мозаика происхождения плотогонов отражает специфику миграции населения всей России и Сибири в XX столетии. Но практически все (за исключением разве что Исусика) наделяются автором тактом, смелостью, широтой души, состраданием к обездоленным, трудолюбием.

Их трудолюбие и смелость заключены в риске погибнуть на горной реке Маре (в этом гидрониме легко увидеть реальный приток Енисея близ астафьевской Овсянки — Ману), в тяжелых условиях физического труда плотогонов. Их широта души очевидна в радушии, с которым они берут в попутчики мальчишку-сироту. Широта их души изображена писателем и в сцене «гулянки» всей бригады по случаю «получки», и встречи с «баркасом», и в сцене прощания с Илькой, когда они «скидываются» ему на «зарплату». Их такт — по видимости, вовсе не свойственный для простых «работяг» — позволяет им включить в свою бригаду строптивого Ильку, не задев его сиротского самолюбия. Их сострадание к обездоленным, вероятно, связано и с давним сибирским обычаем на ночь оставлять для беглых и бродяг рядом с домом хлеб и молоко.

Своеобразным «исключением» в этом коллективном образе сплавщиков оказывается Исусик, поминутно вспоминающий о Боге, но живущий вопреки Христовым заповедям о любви к ближнему.

¹ Там же. С. 31.

«Есть у бабушки икона, на которой изображен какой-то святой, ровно с этого срисован. Бледное узенькое личико, острый нос, тоненькие бескровные губы с горестными складками в углах рта и голубенькие глазки. Только на иконе глаза большие, невинные, а у этого маленькие, глубоко провалившиеся и какие-то подозрительные» [Т. 2, с. 45]. Портретное сходство со святым компрометируется здесь «подозрительными» глазами персонажа, а в сюжете повести еще и его жадностью, суевериями, трусостью. Однако присутствие этого персонажа в повести равно значительной роли в ее структуре «гулевого» отца Ильки, бранчливой мачехи и других. Он выполняет важную функцию контраста при изображении сибиряков симпатичного для прозаика плана и типа.

Благодаря бригаде сплавщиков Илька Верстаков возвращается к бабушке и дедушке, обретает веру в людей и в свои силы. Илька Верстаков в повести оказывается и «главным» сибиряком в повести. Он лишился матери, отец не может его оградить от лишений сиротства. Поэтому функции «воспитателя» складывающейся личности подростка берут на себя внешне огрубелые сплавщики. Помощником, суровым, но щедрым помощником и им, и Ильке Верстакову оказывается сибирская природа: богатая ягодой тайга, полная рыбной река Мара.

«Только поздней ночью затихают хлопки и всплески. И тогда явственно слышно, как дробно рассыпаются брызгами ключи, выбегающие из скал на верхних навесах, яростно клокочет Ознобиха и ворчит забросанная камнями, непокорная Мара» [Т. 2, с. 85]. Метафорические эпитеты «яростно», «непокорная», отнесенные к «разнохарактерным» сибирским рекам, в равной степени могут быть отнесены и к Ильке, и к сплавщикам, демонстрируя свою антропоморфность и причастность к обобщенному метагеографическому образу Сибири в целом.

Астафьевская Сибирь в этой повести — край, потревоженный новостройками, хотя по-прежнему малонаселенный, привычный для сибиряков, но экзотический для приехавшего с юга украинца Дерикрупа. Неслучайно именно сплавщик Дерикруп, после обнаружения на речном острове Ильки, именует его Робинзоном.

Многочисленные робинзонады героев В. Астафьева («Стародуб» «Карасиная погибель», «Царь-рыба») берут свое начало от рассказа «Васюткино озеро» и странствий юного «робинзона»-сибиряка Ильки Верстакова.

«Все взял Илька, все предусмотрел, как человек бывалый, сызмальства привычный работать на покосе, ходить по ягоды и на рыбалку, а вот котелок забыл. Забыл и только. <...> Беда? Да нет, не большая, напек картошки в золе, пескарей нажарил на палочке и с хлебом съел. Житуха!» [Т. 2, с. 25]. С почти такой же изобретательностью Илька ловит рыбу для сплавщиков; наученный ходить по реке на лодке с шестом, спасает тонущего сплавщика. Илька представляет собой в «Перевале» тип юного сибиряка, в характере которого складываются необходимые качества: трудолюбие, неприхотливость, умение выживать в самых суровых условиях. В. Астафьев не обходит в повести и расхожие представления о Сибири как месте обитания бывших и настоящих «каторжников». Его отец отбыл наказание. Что касается самого юного героя, то его причастность к «каторжанцам» (как преступному типу) автор-рассказчик отрицает: «Остальные жительницы поселка тоже не любят мачеху, перебивают ей косточки, но в случае скандала всегда принимают ее сторону и во всем винят Ильку. Видимо, Илькина непокорность, его бунт против мачехи — вызов им» [Т. 2, с. 15]. Илька несет в себе значительные черты автобиографичности. В основе повести оказался действительно имевший место эпизод в жизни будущего писателя. В автобиографии В. Астафьев пишет о важных подробностях возвращения отца из мест заключения в родные края и его последствиях, отраженных в повести: «В 1934 году <...> папа возвратился из заключения, начал гулять и активно свататься, в деревне Бирюсе охмурил он молодую, красивую деваху <...> и быстренько сотворил ей младенца <...>. Хватили бед и горя, и мачеха моя, и младенец Коля, и я вместе с ними. В повести “Перевал” почти с точностью описана первая зима, проведенная боевой семейкой в поселке Сосновка, в повести переименованном в Шипичиху»¹. В этом же ряду

¹ Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 5.

находится и описание гибели матери Ильки, носящей созвучное с прототипом (Лидия) имя Лизаветы.

Таким образом, Илька, благодаря такому своему «происхождению» (мальчишка родом из сибирской деревни Увалы, отправляющийся со сплавщиками к «дедушке и бабушке» и одновременно герой во многом автобиографический, «восходящий» к автору повести, сибиряку по рождению и духу) оказывается сибиряком «дважды». В главном герое «Перевала» Ильке можно увидеть не только автобиографические детали, но и свойства персонажей других произведений: любовь к и привязанность к дому бабушки и деда главного героя «Последнего поклона», умение ладить с дикой природой автора-рассказчика и Акима в «Царь-рыбе», неубиваемую волю к жизни «Веселого солдата», сибирские основы жизнестойкости Коли Рындина и Лешки Шестакова из последнего романа Астафьева. Но эволюционно ближе всех к Ильке стоит Култыш из повести «Стародуб». Есть значительные основания предполагать, что и в антигерое «Перевала» — в Исусике, если анализировать этот образ в контексте последующих произведений В. Астафьева, помимо композиционно контрастной функции образа, имеют место своеобразные подступы к обобщенному образу псевдостарообрядцев из повести «Стародуб».

При анализе истоков «сибирского вектора» характерологии В. Астафьева уже ранее было отмечено, что «свое оригинальное продолжение он получил в повести “Стародуб”»¹. Здесь будут уместными и замечания о том, как В. Астафьев усиливал сугубо сибирские детали, перерабатывая первый вариант повести. В первом варианте «кержацкая деревня Вырубы» располагается «по реке Зырянixe» [Т. 13, с. 344]. И хотя в Сибири есть места с таким названием, тем не менее это название у жившего в ту пору на Урале писателя, вероятно, косвенно ассоциировалось с этнонимом зыряне, с обитателями Урала. В трансформированном варианте повести гидроним Зырянixa превращается в иное — Онья. На карте

¹ Гончаров П. П. Гончаров П. А. «Царь-рыба» В. П. Астафьева: образ Сибири как основа внутренней структуры: учеб. пособие. Мичуринск: МГПИ, 2012. С. 9.

Сибири имеет место река Верхнее Онье, протекающая через Витимское плоскогорье, расположенное в Забайкалье. Знал ли о нем писатель — вопрос во многом риторический. Но ясным оказывается отказ писателя от явных ассоциаций с Уралом, его стремление перенести действие повести на восток, по одному из основных векторов бегства «от мира» старообрядцев. Это не мешает писателю, однако, ассоциировать Вырубы с «верховскими жителями» — так в Енисейской Сибири именуют жителей гористого юга Красноярского края.

Изменения в последнем варианте «Стародуба» коснулись и имен персонажей. В первом варианте антигерой, принадлежащий к общине старообрядцев, носит имя Никон. Это, видимо, не вполне согласовывалось в сознании писателя с тем фактом, что патриарх Никон в истории православия является одним из яростных гонителей старообрядцев. Поэтому персонаж получает более уместное в контексте повести имя Амос («нагруженный», «несущий ношу», один из двенадцати библейских «малых пророков»). «Нагруженность» этого антигероя идеей варварского, потребительского отношения к природе в повести вполне очевидна. В первоначальном варианте повести упоминается жена Фаефана и мать Никона — «лютая староверка». В окончательном варианте кержацкая уставщица Мокрида — оказывается обобщенным образом хитрости, лицемерия и бесчеловечности, композиционным антиподом Фаефана и Клавдии. Вероятно, этот персонаж отражал характерное для мировосприятия В. Астафьева конца 1950-х годов недоверие не только к религиозному ханжеству, но и к раскольничьему сектантству, столь характерному для Севера, Урала и Сибири.

Наиболее ярким отражением сибирского вектора в создании образа Сибири в повести «Стародуб» оказываются Фаефан и «парные» персонажи, составляющие своеобразную «бинарную оппозицию» в структуре повести: приемный и родной сыновья Фаефана — Култыш и Амос. Фаефан — одинокий охотник, знающий, любящий и понимающий тайгу. В его судьбе живы отголоски представлений о Сибири как месте обитания каторжников. Но в истории и характере своего «каторжанца» писатель подчеркивает безусловно

симпатичные черты и свойства: Фаефан попадает на каторгу за убийство жестокого «унтера», издевавшегося над молодым солдатом. «Фаефан на глазах у всей роты всадил унтер-офицеру штык по самое дуло винтовки» [Т. 2, с. 117]. Фаефан «ни старой, ни новой веры» не принимал [Т. 2, с. 117]. В этом замечании писателя очевидно явное отсутствие симпатий к старообрядчеству, которое с течением времени в «Царь-рыбе», а затем в романе «Прокляты и убиты» будет преодолено. Более того, в автобиографии писатель будет подчеркивать свою родовую причастность к «старой вере» «По деревенскому преданию, мой прадед Яков Максимович Астафьев (Мазов) пришел в Сибирь из Каргопольского уезда Архангельской губернии со слепую бабушкой как поводырь. Происходил он из старообрядческой семьи»¹.

Акцентирование жестокости вырубовских старообрядцев, готовых якобы и на человеческие жертвоприношения, восходит в творчестве писателя хронологически ко времени хрущевской идеологической и административной кампании по борьбе с религией и церковью². Обусловленные временем и общественной конъюнктурой «отклики» на разного рода политические «кампании» и до, и после «Стародуба» имели место в прозе писателя: «сентябрьский пленум ЦК» в романе «Тают снега», проклятия в адрес фронтовых политруков и комиссаров вслед за аналогичным дискурсом средств массовой информации и общественного мнения 1990-х годов в романе «Прокляты и убиты».

Но, несмотря на свое неприятие любой веры, именно Фаефан оказывается единственным человеком, который дважды спасает

¹ Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 2.

² См. подробнее об этом: Федотов А. А. Гонения на церковь в СССР в 1958–1964 гг.: роль в них государства и общества // Русская православная церковь в 1943–2000 гг.: внутрицерковная жизнь, взаимоотношения с государством и обществом (по материалам Центральной России) / науч. ред. д. и. н. Н. Р. Коровин. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2005. 136 с. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/russkaja-pravoslavnaja-tserkov-v-1943-2000-gg-vnutritserkovnaja-zhizn-vzaimootnoshenija-s-gosudarstvom-i-obshestvom/2 (дата обращения 02.09.2023).

от смерти Култыша. По мысли писателя, «таежный закон», в соответствии с которым дорога жизнь каждой живой «твари», при его распространении на сообщество людей и оказывается началом справедливого и человеколюбивого жизнеустройства. Фаефан учит Култыша этому таежному закону, видя в нем, а не в родном сыне Амосе, своего преемника.

Вместе с тем, отрицая свою общность с псевдостарообрядцами, Фаефан помнит и учит Култыша сохранять память о первопоселенцах Сибири, об их связи с Россией. «— Стародуб! — непривычно мягко произнес Фаефан и рассказал приемышу о том, как в давние-давние годы появились в этих краях суровые, ни перед чем не гнущиеся, стойкие люди. Они пришли оттуда, где росли дубы, где росли яблони, груши, вишни <...> Они всему дали свои названия, и самый целебный и красивый цветок назвали в честь любимого дерева — дуба <...> Так цветок этот, желтый и духмяный, сделался неумирающей памятью о родном, навсегда потерянном крае» [Т. 2, с. 120]. Стародуб в повести Астафьева выполняет несколько функций, родственных символу. Это символ тайги-кормилицы, символ любви Култыша к Клавдии, символ святости «Тита безродного» (так именует Култыша мать Мокрида), но благодаря истории, рассказанной Фаефаном, образ стародуба приобретает черты образа, символизирующего Сибирь и ее связь с исторической Россией. Символика — неотъемлемая часть поэтики зрелого Астафьева. Но успешные подступы к ней намечены в его прозе 1950–1960-х годов, в частности, в повести «Стародуб».

Возвращаясь к вопросу о складывающейся сибирской характеристологии В. Астафьева, заметим, что «суровые, ни перед чем не гнущиеся, стойкие люди» — это не только первопоселенцы Сибири, но не в меньшей мере охотник Фаефан и его «приемыш» Култыш. Сибирская тайга для них не просто дикий непроходимый лес, а «великая сотворительница тайга», наделенная едва ли не божественной силой. Но, после предательства и смерти Амоса, Култыш убежден, что «таежный закон существует не для всех <...> Да и нет, видно, на свете таких законов, которые оградили бы человека от бед и напастей» [Т. 2, с. 177]. Фаефан и Култыш

родственны, предшествуют Акиму и автобиографическому персонажу «Царь-рыбы», другим симпатичным зрелому В. Астафьеву героям-сибирякам.

Но «Стародуб» в целом и в деталях создает образ «страшно-го человека», полного корысти, с его браконьерским отношением к людям, к тайге, к природе в целом. «Нагруженность» образа Амоса этими качествами важна для композиции и концепции повести. Его присутствие в мире лицемерно-ханжеских, жестоких Вырубов даже более закономерно и органично, чем обитание в нем Фаефана Кондратьевича и Култыша. Эта тема будет развита и в зрелом творчестве писателя: «темный» и корыстный персонаж «Пастуха и пастушки» старшина Мохнаков в изображении В. Астафьева является тоже порождением «сибирской тайги». Корыстолюбие, презрение к законам тайги, заветам отца и христианским заповедям руководят поступками Амоса. Но эти же свойства Амоса становятся и причиной его гибели в тайге. Култыш боготворит «таежный закон», но и он умирает одиноко в тайге. Култыш и Амос представляют собой два созвучных, но по-разному оцениваемых писателем типов сибиряка. От того, кто из них и что возобладаст в полной противоречий таежной жизни, по мысли писателя, и зависит судьба Сибири.

Помимо полного разного рода символики цветка стародуба, повесть содержит еще несколько образов, развитие, переосмысление, трансформация которых приведет зрелое творчество писателя к открытиям в области поэтики: тайга, «корова»-маралуха, речка Серебрянка. Тайга в «Стародубе» не только «великая сотворительница», когда-то добрая, когда-то равнодушная, когда-то воздающая за грехи человеческие. В ней, по мысли Астафьева, заключена сущность, равная человеческой. Разгневанный ложными обвинениями в убийстве брата, Култыш в рамках своего понимания и речевого образа так объясняет единую сущность человека и природы: «— Чего у меня в горсти? Чего? — настойчиво совал он руку мужикам, и они пятились от него, будто держал он в руке порох, который уже вспыхнул и вот-вот рвануть должен. — Что, я вас спрашиваю? — не унимался Култыш и, заикаясь, как в детстве, сам себе ответил: — 3-земля! А вы

откуда взялись? Из земли! А тайга откуда взялась? Из з-земли! Так почему же татями живете на ней и боитесь ее, как мирового судьи?» [Т. 2, с. 178]. Интересно, что в первом варианте повести в этом же эпизоде тайга именуется «родительницей», «матушкой», «кормилицей» [Т. 13, с. 406]. Вероятно, в окончательном варианте эти метафорические эпитеты подверглись аннигиляции, дабы убрать излишние пафос и дидактичность обращения Култыша к вырубчанам. Интересно, что эти изменения были произведены одновременно с сокращением всего «современного» плана повести, все ее действие оказалось связанным с прошлым.

В относящейся к 1970-м годам «Царь-рыбе» (глава-рассказ «Капля») занемогшему брату автобиографического героя тайга видится в родственном, но несколько ином качестве, демонстрирующем суровую сдержанность и самоиронию персонажа-сибиряка: «Тайга-мама заманила, титьку дала — малец и дорвался, сам себе язык откусил» [Т. 6, с. 53]. Тайга-«сотворительница», «родительница», «матушка», «кормилица» трансформируется в прозе Астафьева в лаконичный образ «тайги-мамы». Начало этой эволюции положено «Стародубом», в первом варианте которого образ тайги прописан с торжественным пафосом и открытой назидательностью. В связи с этим становится объяснимым посвящение последнего варианта Л. Леонову: образ тайги оказывается здесь по функции и смысловому наполнению близким к символическому образу «русского леса».

Мифологически и метафорически сформулированная Култышом единая сущность человека и сибирской природы, тайги нашла в «Стародубе» и иное выражение. И речка Серебрянка, и корова-маралуха в представлении поправшего таежный закон Амоса видятся ему мифологическими существами, отмщающими браконьеру за совершенное надругательство: «Подлая штука, этакая речка — лесная колдунья. Бежит себе по тайге, заманивает, а потом раз — и нету!»; «— Завела! Завела-а-а! Оборотень — не корова!» [Т. 2, с. 166]. Истоки мифологического образа Енисея, кормильца и погубителя, амбивалентных образов «царь-рыбы», шаманки, едва не погубивших сибирских искателей «фарта», находятся, конечно, в русской

мифологии, в фольклоре, но обнаруживают себя в «Стародубе», в деталях складывающегося уже в этой повести образа Сибири.

События «Звездопада» происходят далеко от Сибири, но они изображаются через восприятие героя-сибиряка. Автобиографичность событийной и персонажной сфер «Звездопада» нашла свое отражение в астафьевской автобиографии: «Папа мой был темпераментом награжден от отца своего и быстренько изладил маме двух девочек, но те не выдержали бурной жизни в мазовском доме и умерли маленькими <...>. Однако я всю жизнь ощущал и ощущаю тоску по сестре и на всех женщин, которых любил и люблю, смотрю глазами брата. И они каким-то образом всегда это чувствовали, старались заменить мне сестер, и, видимо, не напрасно первой любовью наградил меня Господь к сестре милосердия»¹.

События госпитальных отношений «сестры милосердия» и Мишки Ерофеева составляют основу фабулы «Звездопада». Интересно, что Краснодар, его погода, климат, люди изображаются в этой повести в параллель с Красноярском, в сравнении с ним, с Сибирью. Афоня Антипин, алтаец с «поврежденным позвоночником», недоумевает: «— И что за сторона такая? Мокрень и мокрень! <...> Текот и текот! <...>. Вот бы меня домой — у нас уж мороз так мороз, жара так жара. И люди не подвижные, хоть в грубости, хоть в ласке нарастопашку» [Т. 2, с. 189]. Сибирь, ее природа, климат, характеры людей, косвенно (через противопоставление, через изображение «от противного») и прямо (в характерах сдержанно-сурового Антипина, застенчивого Ерофеева) заявляет о себе в «Звездопаде».

В сцене знакомства главных героев сибирское происхождение пока еще безымянного персонажа акцентируется: «— Вы откуда? — наклонилась она ко мне. — Сибиряк я, красноярец. — А я здешняя, краснодарская. Видите, как совпало: Краснодар — Красноярск. — Ага, совпало, тряхнул я головой и задал самый “смелый” вопрос: — Как вас зовут? — Лида. А вас? Я назвался» [Т. 2, с. 187].

Сибирское происхождение «ранбольного» важнее для героя-повествователя, чем даже его имя — оно в повести будет «названо» далеко не сразу. Сибирь, ее реалии присутствуют в деталях

¹ Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 3.

восприятия главным героем окружающего мира. Сибиряка возмущает не только зимняя «мокрень» Кубани, ему не по душе и «три дощечки от тарных ящиков», которыми мать Лиды пытается затопить печку: «Сюда бы охапку наших сибирских швырковых дров» [Т. 2, с. 229].

Сибирская идентичность главного героя подтверждается и через косвенные приметы: через упоминание «детдомовского» прошлого Мишки, через ссылки на его сиротство, поскольку эти детали восходят к биографии автора, сироты и сибиряка по происхождению.

Имя Лида тоже восходит к сибирским реалиям биографии писателя. В автобиографии В. Астафьева это имя упоминается в связи с намерением деда Павла женить своего «старшего сына на Лидии Ильиничне Потылицыной»¹. Имя Лидии и созвучные с этим именем другие имена (Лизавета, Люся, Эля, Людочка и т. п.) станут затем в прозе Астафьева именами ряда симпатичных прозаику героинь. Практически все имена симпатичных писателю героинь «<...> сохраняют близкий к Лидии звуковой состав, а звук л, чаще в его мягком варианте, присутствует практически во всех именах симпатичных автору женских персонажей»².

Суровость, нестигаемость, стойкость и сдержанность главного героя, ассоциирующиеся у прозаика с первопоселенцами Сибири, мужество, акцентированное писателем в характере героя «Гражданского человека», получили свое развитие в фигуре главного персонажа «Звездопада». Он спасает Лиду во время паники в госпитале, жертвует первой юношеской любовью ради долга перед страной и народом, он сдержан в проявлении чувств к Лиде, он суров по отношению к самому себе, он мужественно предпочитает казарму уютной «пересылки» госпитальной палате.

¹ Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 3.

² Гончаров П. А Гончаров П. П. «Хорошая девочка Лида»: о некоторых особенностях антропонимикона В. Астафьева // Сб. трудов II Междунар. заочной научно-практической конф. «Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология». М., 2016. №2 (2). С. 26. [Электронный ресурс]. URL: [www.nauchforum.ru/files/2016_12_15_fil/2\(2\).pdf](http://www.nauchforum.ru/files/2016_12_15_fil/2(2).pdf) (Дата обращения 12.05.2023).

Вместе с тем образ Мишки Ерофеева В. Астафьев противопоставляет расхожим представлениям о Сибири как диком крае. Мишка сам о себе заявляет, что знает «наговоры», «приворотные средства» и вообще является «таежным человеком» [Т. 2, с. 226]. Но следующий за этими «признаниями» эпизод является шутливым пародированием привычных представлений о сибиряке:

— И до чего же ты сердитый, Мишка-Михей!

— У нас вся рода такая. Медвежатники мы.

— Какие медвежатники? Медведей ловили что ли?

— Ага. За лапу. Дед мой запросто с ними управлялся, придет в лес, вынет медведя за лапу из берлоги и говорит: “А ну, пойдем, миленький! Пойдем в полицию!” И медведь орет, как пьяный мужик, но следует» [Т. 2, с. 227].

В параллель этому пародийному признанию В. Астафьев упоминает о начитанности и эрудированности главного героя, о знакомстве с «Хаосом» Ширванзаде, о знании им лермонтовских и иных стихов, романсов, об умении рассказывать и «придумывать» сказки, «истории», о пристрастии к пению, к чтению. Мишка Ерофеев, безусловно, «сибиряк», но сибиряк, впитавший в себя значимые для русского человека культурные ценности. Детдомовское приобщение к книге, одобренное и поддержанное игарским учителем и поэтом Игнатием Рождественским, во многом реализовалось в деталях образа главного героя «Звздопада». Здесь необходимо заметить, что «Звздопад» был написан и опубликован В. Астафьевым в период его учебы на Высших литературных курсах. Время, детали, результаты активного приобщения писателя к мировой литературе и культуре явно отразились и в существенных элементах образа Мишки Ерофеева.

В «Краже» даже не приходится искать «следы» и «приметы» сибирской идентичности главного героя. В Толе Мазове живы многие детали биографии самого Виктора Астафьева и его многочисленного рода. Мазов — «прозвание», прозвище одного из прадедов писателя. В цитируемой здесь автобиографии писатель напишет о себе, что некоторое время «поносил в детстве прозвище Витька

Мазовский»¹. Именно поэтому, а также по ряду центральных эпизодов его «истории» (время действия «год одна тысяча тридцать девятый», время пребывания будущего писателя в игарском детдоме, названо на первой странице произведения), главный герой повести «Кража» воспринимается в качестве автобиографического персонажа. Енисей в повести не упомянут (есть «река» и «протока»), но в Краесветске без труда прочитывается заполярная Игарка. Другие пейзажные и топонимические приметы («лесотундра», «деревобделочный комбинат», «новый город», «магистраль», «Плахино» и т. п.) оказываются составными метагеографического образа Сибири, Севера.

Раскулаченные родственники главного героя Толи Мазова, его спасающий «кавказец Ибрагим», эвенки, ссыльный заведующий детским домом Репнин, не названные своим именем заключенные, суеверно исправляющие «до свидания» детдомовцев на «прощай», многочисленные сироты оказываются выразительными элементами обобщенного образа «забедовавшего» народа России и Сибири как ее части. Этот обобщенный образ в повести оказывается предельно противоречивым, что в свою очередь является отражением противоречивости эпохи тридцатых годов, эпохи одновременного разрушения и созидания. Складывающаяся натура сибиряка вмещает в себя и приметы насилия против человека, и размышления о его прозаическом и высоком предназначении: «Он сделал простое открытие, что всяк человек на своем месте выполняет работу и оттого получается хлеб, соль, мясо, рубахи, ботинки, штаны, кепки, пальто, и даже тетрадки, карандаши и учебники и даже города, и все в городах, и все на этом свете сделано человеческими руками, рожденными для работы» [Т. 2, с. 426].

Своеобразным символом порушенных лихолетьем традиций Сибири и России в целом оказывается в повести образ «рай-дерева»: «<...> на обмыске, впахавшемся в реку, маячил одинокий осокорь, без вершины. Он горел. Из пустой середины его, как из трубы, валил сизоватый дым и выплескивалось белым платом пугливое пламя, словно бы дерево просило пощадить его. Бабка Марфа дотронулась

¹ Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 2.

до корявой, заскобенелой коры. — Не молонья, люди подожгли. <...> Ночевали они под осокорем. К утру разлив достиг обмыска. <...> Рай-дерево стояло уже в воде, но все еще густо дымило. Сердце его еще не истлело» [Т. 2, с. 324]. Человек как источник затопившего землю зла. Образ из мира природы, символизирующий ее силу и уязвимость под натиском человека. Устойчивость человека, его нравственных традиций под натиском зла. Этот образ является родственным по происхождению и функции («древо жизни») «кормилице»-тайге из «Стародуба», он будет развит, дополнен смысловыми оттенками в образах спасающей и отмщающей природы в «Царь-рыбе», в рассказах «Жизнь прожить», «Светопредставление» и «Пролетный гусь».

Интересно, что автобиографическую основу В. Астафьев подчеркивает прежде всего не в «Краже», а в «Последнем поклоне»: «В 1935 году нас унесло в Заполярье, на большие заработки. Что из этого получилось, можно узнать из повести “Последний поклон”» 1. Сибиряк и сибирская природа, сибирский распорядок бытия, сибирская крестьянская семья, составляющие во многом образ Сибири, стали предметом внимания тех глав «Последнего поклона», которые увидели свет в конце 1950-х — в 1960-е годы: «Зорькина песня» (1960), «Гуси в полынье» (1961), «Далекая и близкая сказка» (1963) и других.

Если конкретизировать тематику этих заповенных глав-рассказов «Последнего поклона», представляющего собой повесть о становлении сибиряка, о детстве и юных годах персонажа, названного Витькой Потылицыным (девичья фамилия матери писателя), то это тематика начала. С чего начинается любовь к родной стороне, к родине. Как начинается сибирское деревенское утро. Как рождается любовь к лесу, тайге и к «братьям нашим меньшим». С чего начинается раскаяние и любовь к человеку. Все эти и другие вопросы находят оригинальные ответы в главах-рассказах. Все они сопряжены с оптимизмом и «молодым задором» писателя, решившего любовно и достоверно «рассказывать о своих земляках, в первую голову о своих односельчанах, о бабушке и дедушке

¹ Астафьев В. П. Рассказу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1–2. С. 5.

и прочей родне, стараясь не особо-то унижать и не до небес возвышать их словом» [Т. 5, с. 379]. Характерная деталь: повесть рождалась и как полемический отклик на восприятие Сибири в качестве края «бородатых мужиков, обутих в чуни, в звериные шкуры, в медвежьи шубы, жрущих сырое мясо и живую рыбу» [Т. 5, с. 378]. Сибирь как страна со сложившимися традициями крестьянской жизни, труда, народной поэзии, а не как «дикий край», осваиваемый «молодыми строителями» и «новопоселенцами», становится главным объектом изображения в начальных главах «Последнего поклона».

Название главы-рассказа «Последний поклон» (1967), давшей название всей автобиографической повести, приобретает в структуре произведения свойства своеобразного рефрена — это не только не отданный вовремя буквальный «последний поклон» бабушке Катерине Петровне, но прощальный поклон Сибири, Енисею, деревне, роду, традициям, поэзии, верованиям сибиряков. Ключевое значение прощания, заключенного в названии и содержании книги, подтверждается временем выхода его глав, захватывающих многие годы продуктивной работы писателя в русской литературе: 1960–1992-й. Тональность глав книги, однако, меняется от светлой до противоположной. Первые главы «Последнего поклона» окрашены светлой грустью. Наиболее ярко это отражено в названии рассказа «Зорькина песня», мелодия которого «и по сей день неумолчно звучит» [Т. 4, с. 25]. Некоторые главы «Последнего поклона», и особенно начальные его рассказы, тематически, образно, композиционно связаны с другими повестями В. Астафьева 1950–1960-х годов. «Гуси в полынье» продолжают и развивают тему отношений сибиряка с «братьями нашими меньшими», тему, начатую «Стародубом». «Зорькина песня», «Конь с розовой гривой» во многом созвучны «утренним» открытиям героя «Перевала», его воспоминаниям о жизни в доме дедушки и бабушки в деревне Увалы.

«Гуси в полынье» нацелены на осмысление темы, ставшей для советских традиционалистов одной из центральных. Это далеко от случайности. Писатели-деревенщики, как правило, своим

происхождением и мировосприятием связаны с деревней, крестьянством. Знание природы, земли, уважение к ним и их законам органично для авторов и героев «деревенской прозы». «Однажды после ледостава облетела село весть, будто <...> в полынье плавают гуси и не улетают. Гуси крупные, людей не боятся, должно быть, домашние» [Т. 4, с. 32]. Вопреки расхожим представлениям о сибиряках как любителях «сырого мяса», юных «чалдонов», которые, рискуя собственными жизнями, участвовали в «гусином спасенье», так напутствует их «организатор»: «— Не забудьте покорми-уть! — кричал вслед нам Мишка. — Да и в тепло их, в тепло, намерзлись, шипуны полоротые» [Т. 4, с. 36]. Открытая «Стародубом» и «Последним поклоном» тема отношений человека и природы вскоре станет одной из центральных в «Царь-рыбе», в ряде рассказов и «затесей» В. Астафьева.

Главы «Последнего поклона», написанные позднее, завершающие главы-рассказы повести сопряжены с мотивами распада, угасания, смерти. Это реализовалось и в названиях глав: «Бурундук на кресте», «Без приюта», «Забубенная головушка», «Вечерние раздумья», «Кончина».

Ряд глав «Последнего поклона» начинал новую и продуктивную для В. Астафьева, для всей деревенской прозы 1950–1960-х годов тенденцию: поэтизацию деревенского уклада Сибири. Видимо, поэтому элементы структуры складывающегося образа Сибири в начальных главах «Последнего поклона» связаны с поэтикой народной сказки и легенды. Сказочное, не названное еще каким-либо именем «село». Рядом со сказочными элементами стоят элементы мистической баллады, подразумевающей явную таинственность места действия: «задворки», «караулка», «мангазина». Необычный внешне («у него были очки») и по происхождению («поляк») персонаж и сказочные обороты речи, повествующие о нем: «Жил в караулке Вася-поляк». Сказочный оборот речи дополняется фольклорным же синонимическим повтором: «Жил Вася тихо-мирно, зла никому не причинял» [Т. 4, с. 9]. По верному замечанию филолога О. А. Егоровой, «повтор является наиболее часто встречающимся художественным средством в устном

народном творчестве. Это универсальный, самый общий прием повествования <...> сказок»¹.

Сказочная таинственность и необычность внешности героя дополняется его необычным для сибирской деревни умением — играть на скрипке. «На скрипке редко, очень, правда, редко, играл Вася-поляк, тот загадочный, не из мира сего человек, который обязательно приходит в жизнь каждого парнишки, каждой девчонки и остается в памяти навсегда» [Т. 4, с. 9]. Тоска о никогда не виданной отчизне Васи-поляка, выраженная мелодией полонеза Огинского, оказывается для автобиографического персонажа закономерным актом проявления любви к родине. Для автобиографического героя мотив любви к родине неразрывно соединен с мотивом сиротства и оттого становится еще более личным: «Если у человека нет матери, нет отца, но есть родина — он еще не сирота <...> Все проходит: любовь, сожаление о ней, горечь утрат, даже боль от ран проходит, но никогда-никогда не проходит и не гаснет тоска по родине» [Т. 4, с. 14]. Можно предположить, что именно удаленность от родины детства (писатель живет в период работы над начальными главами повести на Урале) усиливала ностальгические настроения рассказа.

Сибирский фольклор в «Последнем поклоне» изображается как часть духовности, гармонии и лада крестьянской жизни. В главах-рассказах «Бабушкин праздник», «Осенние грусти и радости» прозаик изображает редкие, но запоминающиеся совместные деревенские труды и празднества, «гостевания», непременно сопровождаемые застольем, прибаутками-присловьями, необходимыми дразнилками, песнями.

Витька-титка — королек,
Съел у бабушки пирог!
Бабушка ругается,
Витька отпирается!
[Т. 4, с. 135].

¹ Егорова О. А. Повторы как факты культуры, представляющие собой правило организации сказочного повествования // Актуальные проблемы гуманитар. и естественных наук. М.: Ин-т стратегических исследований, 2017. № 4. С. 14.

Песенные пристрастия Астафьева-прозаика, видимо, восходят к его собственному детству. В главе «Осенние грусти и радости» песне отдано особое место. «— Печали наши до гроба с нами дойдут, от могилы в сторону увильнут и ко другим бабам прилипнут. Давайте еще споем. Пушай не слышно будет, как воем, а слышно, как поем» [Т. 4, с. 137]. Кроме песен звучат здесь и присловья, и «солоноватые частушки», и приметы. Все это, по мысли писателя, одухотворяет труд сибирского крестьянина, превращает в процесс, напоминающий искусство, даже засолку капусты. Глава-рассказ «Бабушкин праздник», вероятно во избежание излишней умильности, изображает размолвку дедушки и бабушки автобиографического героя накануне дня ее рождения и их последующее примирение. Праздничная рыбалка, ребячьи игры, взрослые застольные присловья, песни с особым «каторжным» содержанием отражают сибирскую специфику деревни.

Люби меня, детка, покуль я на воле,
Покуль я на воле — я твой.
Судьба нас разлучит, я буду жить в неволе,
Тобой завладеет другой.
[Т. 4, с. 191].

Гармония крестьянской жизни, изображенная в рассказе, не превращается в бесконечную идиллию, ибо она в прошлом, она противопоставлена суровой современности. «Праздник кончился. И никто еще не знал, что праздник этот во всеобщем сборе был последний» [Т. 4, с. 196]. Трагическое в этом и других рассказах «Последнего поклона» выступает и как композиционный контраст идиллическому, и как обратная, теневая сторона противоречивой действительности сибирской деревни 1930-х годов.

Но нельзя не заметить и иное: В. Астафьев, как и другие прозаики, в дальнейшем составившие ядро «деревенской прозы» (Ф. Абрамов, В. Белов, В. Шукшин, В. Распутин, С. Залыгин и др.), связывает любовь к родине большой с привязанностью к родной деревне, родной реке, деревенскому роду, деревенскому дому,

сельскому подворью с его живностью. Эта простая и бесспорная мысль совсем еще недавно (в 1920–1950-е годы) могла быть «партийной критикой» увязана с «частнособственнической психологией» крестьянина. Рецидивы подобного восприятия традиционного деревенского уклада были характерны и для начала 1960-х годов. В частности, в ряде критических материалов именно эта «вина» объявлялась главной при оценке очерковой повести Ф. Абрамова «Вокруг да около»¹.

Главы «Последнего поклона» изображают радость приобщения юного сибиряка к труду на крестьянском подворье, где едва ли не наказанием оказывается вольное или невольное отстранение ребенка от участия в нелегких работах. В главе-рассказе «Запах сена» у детей неподдельное, полное слез и рыданий «горе»: Витьку и Алешку взрослые не взяли в дальнюю и опасную поездку за сеном. Тем сильнее радость подрастающих чалдонов, когда им разрешают убирать привезенное старшими сено: «А мы уже на сеновале, и бабушка с нами. Нам дали самую главную работу — утаптывать сено. Мы топтали, падали, барахтались. Мужики бросали огромные навильники в темный сеновал и ровно бы ненароком заваливали нас» [Т. 4, с. 46–47]. В «Перевале» деревня Увалы добром вспоминается Ильке только потому, что там остались любящие его бабушка и дедушка. В «Стародубе» раскольничья деревня Вырубы изображаются как обиталище порока. В «Звездопаде» главный герой чуть ли не тяготится своим деревенским происхождением. В этом плане интересен диалог матери Лиды и о возрасте Михаила Ерофеева: «— Хороший возраст, — повторила она. — Вам бы сейчас по клубам, по вечерам, петь, танцевать...

— У нас танцевать не умеют, у нас пляшут, — мрачно прервал я ее и отстранил от печки» [Т. 2, с. 229]. В начальных главах «Последнего поклона» родная для автобиографического героя деревня ассоциируется, как правило, не с «мрачными» реминисценциями, а только с самыми добрыми его воспоминаниями. Из русского фольклора в текст повести переносятся вместе с мотивами волшебной сказки («Далекая и близкая сказка»), лирической песни («Зорькина

¹ Абрамов Ф. А. Вокруг да около: повести. М.: Вече, 2019. С. 236.

песня», «Бабушкин праздник»), народной легенды («Ангел-хранитель», «Мальчик в белой рубахе») и один из главных принципов изображения мира в народной поэзии — идеализация. Рождаются принципы и приемы, которые в ближайшем будущем станут основой многих произведений «деревенской прозы».

Одной из доминант стратегии повествования повестей В. Астафьева рубежа 1950–1960-х годов становится автобиографичность, реализованная в судьбах главных героев этих произведений, в деталях метагеографических образов Сибири и России. В «Стародубе» автобиографичность лишь частично реализуется в «месте действия» — «верховья Енисея». В «Перевале» помимо места действия автобиографической оказывается жизненная ситуация, в которой оказался Илья Верстаков. В «Звездопаде» Астафьев акцентирует принадлежность героя к Сибири и его восходящую к биографии и личности писателя немалую начитанность, реальные факты своей краснодарской госпитальной эпопеи. В «Краже» фамилией главного героя Астафьев делает свое родовое прозвище, автобиографизм «Кражи», помимо сказанного выше, связан с детдомовским прошлым будущего писателя в заполярном Краесветске-Игарке. В «Последнем поклоне» по сути все детали «истории» и «географии» героя автобиографичны, они сводятся воедино: Енисей, имя и материнская фамилия главного героя (Витька Потылицын), имя бабушки и деда, родственников, главные и второстепенные события биографии писателя-сибиряка. Автобиографичность, повествование «от первого лица», от имени автобиографического героя-повествователя, делает «Последний поклон» произведением лирическим, а ретроспекция, как один из главных композиционных приемов повести, придает рассказам элегическую и ностальгическую тональность. «Последний поклон», как и многие другие произведения «деревенской прозы» 1960–1980-х годов, рассказывает о деревне как о погибшей «крестьянской Атлантиде», как ушедшей и уходящей «деревенской утопии»¹. Деревня из распространенного в русской литературе

¹ Гончаров П. А. Филиппова С. В. Натурфилософская проза С. П. Залыгина и утопический вектор русской литературы: монография. Мичуринск: МГПИ, 2008. С. 27.

«топоса», «места действия» превращается в «деревенской прозе» в хронотоп, обязательно заключающий в себе прошлое; настоящее мыслится в нем как объект для невыгодного сопоставления. В «Последнем поклоне» складываются и главные темы, образы, мотивы «деревенской прозы», и ее идеология, получившая в конце XX века и в XXI столетии названия «традиционализм», «неотрадиционализм»: «Художественный проект традиционалистов направлен на восстановление <...> цельности национального самосознания, культурной памяти; его сверхзадача — актуализировать генетические основы национальной культуры, <...> определить подлинное место крестьянской культуры в общенациональном наследии»¹.

Характерно, что традиционализм как система идей «деревенской прозы» пытается увязать прошлое и настоящее «национального самосознания», актуализировать константы прошлого в настоящем и будущем. Астафьевская Сибирь, как уже отмечалось, включает в себя антропоморфную составляющую (героев и антигероев в том числе), мифологию и фольклор сибиряков, образы сибирской природы (Енисей, тайга, тундра, горы и т. п.). Заметим, что все эти элементы образа Сибири представлены в диахронии, и каждое из астафьевских произведений 1950–1960-х годов, а иногда и составляющие ту или иную повесть главы-рассказы, представляют Сибирь на разных этапах ее существования. «Перевал» изображает Сибирь начала 1930-х годов, «Стародуб» переносит действие в девятнадцатое столетие, а рассказанное Фаефаном предание и вовсе связано со временем переселения в верховья Енисея старообрядцев. «Сибиряк» и «Звездопад» связаны с временем Великой Отечественной войны. «Жил на свете Толька» и «Кража» изображают краесветские нравы и события конца 1930-х годов. Начальные главы «Последнего поклона» обращены ко времени конца двадцатых — началу тридцатых годов, ко времени окончания существования традиционной доколхозной сибирской деревни.

¹ Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: коллективная монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 9.

В первом варианте «Стародуба» рамочная композиция повести позволяла соотнести прошлое и настоящее обитателей енисейских верховий, но в окончательном варианте план, связанный с современностью, как уже отмечалось, был Астафьевым исключен из произведения. В первом варианте повести рассказчик обращается к «начальнику» сибирской стройки: «— Скажи ты мне, пожалуйста, хороший человек, <...> почему люди, строящие красивую жизнь, не чувствуют природу?» [Т. 13, с. 341]. В окончательном варианте повести нет этой реплики, как нет и героя-рассказчика, эту реплику произносящего. Вряд ли писатель, создавая второй вариант повести, разуверился в правоте этого вопроса-утверждения. Скорее наоборот, отсутствие этого вопроса-назидания делает мысль писателя более убедительной, поскольку она повторяет, дублирует идею, заложенную в противопоставлении «закона тайги», воспринятого Култышом, и закона псевдокержацких Вырубов, основанных на варварском, браконьерском отношении к природе. Поэтому утверждение А. Н. Макарова об Астафьеве «моралисте и поэте человечности», оставаясь по сути верным, нуждается в уточнении. Астафьев — «моралист», как правило, не резонерствующий, его «мораль» часто сокрыта в соотнесении времен, в сопоставлении эпох, а эту «операцию» он оставляет не себе, не «второму рассказчику», но читателю. В какую сторону изменяется Сибирь, Сибирь в диахронии, оказывается проблемой, предметом изображения астафьевских произведений не только в 1950–1960-е годы, но и в «зрелые» 1970-е годы. В «Царь-рыбе» автобиографический герой рассказчик в финале повествования констатирует то, что во многом было очевидно Астафьеву еще ранее: «Переменилась моя родная Сибирь» [Т. 6, с. 425–426]. Однако эти перемены не суть следствия сугубо позитивного шествия цивилизации, прогресса.

Чтобы подчеркнуть противоречивость перемен, происшедших в Сибири, их неоднозначность, Астафьев предваряет эту сентенцию в тексте «Царь-рыбы» эпизодом зловеще-символическим. В то время как большая часть пассажиров улетающего из Красноярска самолета прильнула «к окошкам, не отрываясь смотрели на отдаляющуюся гидростанцию» и «любовались творением своих рук»,

автобиографическому герою-рассказчику видится нечто иное близ гидростанции и «речки Бирюсы»: «Есть на Бирюсе одна скала особенная. Верстах в десяти от устья Бирюсы, наподобие полураскрытой книги, тронутой ржавчиной и тлением времени, грузно стоит она в воде. На одной стороне скалы, на той, что страницей открыта в глубь материка, древним ли художником, силами ль природы вырисовано лицо человека — носатое, двуглазое, со сжатым кривым ртом: когда проходишь близко, оно плаксиво, а как отдалишься — ухмыляется, подмигивает, живем, дескать, творим, ребята!..» [Т. 6, с. 425–426]. Перемены в родной писателю Сибири со времени ее заселения, упоминаемого в «Стародубе», до времени действия «Царь-рыбы» не представляются писателю однозначно радужными, как и изображение на «особенной» бирюсинской скале.

Итак, повествование ряда произведений В. Астафьева 1950–1960-х годов связано со стремлением писателя создать одухотворенный, сложный, многоплановый, противоречивый, реалистически достоверный образ Сибири как части метагеографического образа России.

Глава 6

О ПСИХОЛОГИЗМЕ АСТАФЬЕВСКОЙ ПРОЗЫ

Не составляет особого труда заметить, что В. Астафьев предпочитает не давать подробной портретной характеристики героев, включающей описание внешности, мимики, жестов, он выбирает иные средства создания образов своих персонажей. Речь идет об изображении внутреннего (психологического) портрета персонажа, позволяющего максимально глубоко раскрыть и понять характер героев. Изображая героя, каждый автор так или иначе вынужден передавать его чувства, процесс мышления, движения души, то есть психологию. Но «характер предполагает иную эстетическую доминанту — психологизм <...> как цельное, но внутренне противоречивое изображение героя в его разных проявлениях, выявление в нем разных свойств, чувств и качеств»¹.

Уже в начале творческого пути В. Астафьева психологизм начинает занимать в его произведениях особое место. Это явление, вероятно, связано с тем, что в начале 50-х годов двадцатого столетия, с одной стороны, продолжается процесс эволюции психологической прозы, с другой — изменяются реалии действительности. Такой временной контекст, оказывая определенное влияние на литературу, рождает интерес многих писателей к психологизму. Внимание к внутреннему миру человека, его нравственно-философскому поиску, к вечным ценностям бытия сближает В. Астафьева со многими его современниками, в частности с В. Распутиным, В. Беловым, В. Шукшиным, С. Залыгиным.

¹ Сухих И. Н. От бедной Лизы до «внутреннего человека»: портрет и типология литературного персонажа «героя» // Литература. — Первое сентября. 2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://thebooks.su/read/351154-struktura-i-smysl-teoriya-literatury-dlya-vseh.html> (дата обращения: 03.08.2023).

Прозаик поднимает проблемные вопросы, волновавшие писателей еще позапрошлого столетия: внутренний мир, душа человека, его духовность, нравственные принципы, взаимодействие человека и общества, человека и природы. В. Астафьев тем самым продолжает развивать традиции русской психологической прозы девятнадцатого века (М. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова) в своем творчестве.

А. Н. Макаров, восхищаясь талантом писателя, выделил его способность к «тщательному беспощадно-любовному анализу внутреннего мира человека», способность В. Астафьева внимать душевным переживаниям каждого: «<...> в таланте Астафьева есть нечто роднящее его с Достоевским — беспощадная правдивость доведенных до накала драматических положений, страдательное сочувствие к той поре, когда человек еще только складывается, и умение разыскивать лучшие, высшие чувства там, где их вроде и подозревать невозможно»¹.

О своем «практическом опыте» в вопросах психологии астафьевский Мишка Ерофеев, главный герой «Звездопада» вспоминает почти мимоходом: «Лида, медицинская сестра, ничего не скажешь, ловкая девка! Однако же и я не в назьме найден — в тайге вырос, с девяти лет ружьем владею, потом детдомовскую школу прошел — может, самую высшую по психологии и ловкости» [Т. 2, с. 227].

Психологизм в произведениях В. Астафьева сопряжен с обращением не только к вопросам практическим, но и к различным важным социально-философским проблемам. По мнению С. П. Залыгина, в творчестве прозаика психология вступает в тесную взаимосвязь с понятиями чести, долга, совести, это проявляется в отношении героев к природе: «браконьерство у него не поступок, а психология, способ жизни»². Е. З. Тарланов также отмечает особенность психологии героев прозаика в их тесном взаимодействии с природой: «Чем выше описываемые Астафьевым явления природы по своему развитию, тем большая способность

¹ Макаров А. Н. Во глубине России: сб. статей. М.: Современник, 1973. С. 87.

² Залыгин С. П. Проза. Публицистика. М.: Мол. гвардия, 1991. С. 263.

к психологическому восприятию действительности предоставляется автором»¹. Л. А. Орехова полагает, что желание познавать человеческую психологию, и особенно детскую, уверенно позволяет связать психологизм В. Астафьева «с философско-аналитической сферой»². Разносторонним, многоуровневым психологизмом в той или иной мере пронизаны все произведения писателя, это создает особый неповторимый стиль его художественных произведений.

Уже в первых оригинальных произведениях прозаика 1950–1960-х гг. проявляется психологизм. Он становится одним из средств реализации стремления художника к достоверности повествования, средством, с помощью которого возможно исследовать астафьевские характеры, анализируя процессы внутренней жизни героев произведений писателя.

Первые четкие определения художественного психологизма появились в 40-е годы прошлого столетия в лингвистических словарях. В «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова психологизм (во втором значении) трактуется как «склонность к углубленному изображению, отражению психических переживаний, к сложному и тонкому психологическому анализу» в искусстве³, в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова — это «углубленное изображение психических, душевных переживаний» в литературе⁴, в «Словаре современного русского литературного языка» под редакцией В. И. Чернышева — «углубленное изображение психических явлений, глубокий психологический анализ»⁵. Наиболее емким из представленных определений следует признать

¹ *Тарланов Е. З.* Глагольная метафора в повести В. Астафьева «Последний поклон» // *Русская речь*. 1986. № 1. С. 55.

² *Орехова Л. А.* Роль реалистических символов в творчестве В. П. Астафьева (на материале военной прозы) // *Вопросы русской лит.* 1986. Вып. 1. С. 14.

³ *Толковый словарь русского языка: в 3 т. / ред. Д. Н. Ушакова.* Т. 2. М.: Вече, 2001. С. 675.

⁴ *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Оникс, 2006. С. 620.

⁵ *Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / гл. ред. В. И. Чернышев.* Т. 11. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1950–1960. С. 1627.

последнее. Согласно ему в сферу психологизма включены не только психические переживания, но и другие психологические явления.

На современном этапе развития литературоведения понятие психологизма остается многозначным. Многие исследователи, среди которых Л. Я. Гинзбург, В. Е. Хализев, А. Б. Есин, А. Н. Андреев, О. Б. Золотухина, в своих работах давали собственное определение. Однако большинство литературоведов понимают под психологизмом (который также называют литературным, или художественным) изображение средствами художественной литературы внутреннего мира героя, отличающееся подробностью и глубиной. Эта трактовка фигурирует в работах Л. Я. Гинзбург, А. Б. Есина, а также в ведущих энциклопедических изданиях и в целом не оспаривается и другими авторами.

Исследователи (И. В. Страхов, Л. Я. Гинзбург, В. Е. Хализев, А. Н. Андреев), изучающие психологизм, выделяют две его формы. Первый обозначен как открытый (прямой), а второй — тайный (косвенный). Прямой психологизм предполагает непосредственное описание внутреннего состояния героя. Косвенный, в свою очередь, реализуется при изображении психологии героя через его внешность, мимику, особенности речи, через восприятие героем пейзажа и через другие внешние детали. Существует мнение о существовании третьей формы, которая представляет собой авторское комментирование поступков и высказываний героев, раскрытие истинных мотивов их поведения. Упоминания об этой форме встречаются у А. П. Скафтымова: «Чувства названы, но не показаны»¹. А. Б. Есин именует указанную выше форму «суммарнообозначающей»². Так, одно и то же состояние души можно воспроизвести с помощью разных форм психологического изображения.

Основываясь на анализе данных трех форм психологического изображения, А. Б. Есин предлагает собственное определение психологизма в литературе: «Психологизм — это достаточно полное,

¹ Скафтымов А. П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 175.

² Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта: Московский психол.-соц. ин-т, 2003. С. 64.

подробное и глубокое изображение чувств, мыслей, переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы»¹. Характерно, что упомянутый выше ученый предлагает и стройную систему терминов по психологизму литературного произведения, дает рабочее определение психологизма, рассматривает историю его развития. Показательно и то, что этот литературовед указывает и на проблемы исследования вопросов психологизма литературы, которые возникли в филологической науке 1950-х — начала 1960-х годов, когда изучаемая категория только еще начинала активно осваиваться.

Рассматривая историю становления понятия «психологизм» в литературе, А. Б. Есин делает вывод, что внутренний мир человека не сразу стал полноценным объектом изображения в литературе. По его мнению, изначально, из-за отсутствия интереса к умонастроениям человека, психологизм не был ярко выражен. Авторы передавали переживания героев через изображение действий и эмоций. Литературовед отмечает, что на раннем этапе становления человеческого социума в общественном сознании отсутствовал интерес к личности героя, уникальной жизненной позиции и индивидуальности. Следовательно, и в литературе не могла возникнуть идейно-нравственная проблематика, которая является основой содержания психологизма. Она могла возникнуть только в высококультурном обществе, где личность человека воспринимается как очевидная ценность.

Примечательно, что XIX век становится благоприятным временем для расцвета психологизма. В данный период возрастает его содержательная значимость и происходит эстетическое совершенствование. Стоит заметить, что при этом возрастает идейная и нравственная ответственность личности и ее ценность в целом. В процессе развития и усложнения мышления человека о мире начинают появляться философские, политические и нравственные системы и теории, зачастую внутренне противоречивые. Нельзя не отметить, что также становится богаче и духовная культура человека. Все перечисленные выше процессы также содействуют развитию психологизма литературы.

¹ Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта, 2017. С. 24.

В то же время следует констатировать, что большинство литературоведов в своих работах, среди которых исследования Л. Я. Гинзбург¹ и труды А. Б. Есина², рассматривают психологизм как изображение внутреннего мира героя, отличающееся подробностью и глубиной.

Психологизм становится продуктивным приемом в творчестве В. Астафьева 1950–1960-х годов. Он способствует детальному и достоверному изображению и осмыслению внутреннего мира героев, их мировосприятия.

В. Астафьев особое значение в своих произведениях уделяет состоянию перехода ребенка во взрослую жизнь, сопровождающееся, как правило, переломным моментом в судьбе. Для точной передачи процесса формирования характера прозаик стремится погрузить читателя во внутренний мир юного героя, используя различные формы и приемы психологического изображения.

Одним из самых распространенных приемов психологизма, используемых для создания характеров героев в произведениях В. Астафьева 1950–1960-х годов, является внутренний монолог персонажа. Он присутствует во многих произведениях прозаика этого периода. Данный прием связан с прямой формой психологизма. «Эта форма обладает широкими возможностями психологического изображения: создает иллюзию правдоподобия психологической картины, приобретает характер исповеди, поскольку о себе человек рассказывает сам»³, — пишет исследователь.

Впервые обоснованно и удачно внутренний монолог, призванный раскрыть характер героя произведения, используется в первой оригинальной повести писателя — «Перевал». С его помощью автор

¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе: сб. работ. М.: Интрада, 1999. С. 286, 379.

² Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: учеб. пособие для высшей шк. М.: Флинта: Московский психол.-соц. ин-т, 2003. С. 18.

³ Танерова О. Э. Повесть З. Катковой «Если бы не война»: поэтика психологизма // Финно-угорские языки в поликультурном пространстве: Сборник материалов Всероссийской молодежной конференции, Сыктывкар, 27 октября 2022 года / Отв. редактор Р. П. Попова. Сыктывкар: Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина, 2022. С. 97.

передает мысли и чувства Ильки Верстакова. Этот прием позволяет проникнуть в духовный мир персонажа, отличающийся непреднамеренностью, естественностью и необработанностью.

«Илька мимоходом срывал смородину с кустов и сыпал ее в рот. Сладко! Хлебца бы еще кусочек и с хлебом ягоду-то. Но хлеба нет, и где его взять? А есть хочется. Надо картошки накопать. Картошка тот же хлеб, конечно, не совсем хлеб, но все же сытная штука» [Т. 2, с. 19]. Рассказ о герое плавно переходит в передачу его ощущений («сладко»), а затем в его внутренний монолог. Автор, знающий речевые особенности и мыслительные способности ребенка, передает рассуждения героя о вещах, составляющих его нехитрую жизнь в поселке: «кусочек», «хлеб», «картошка», «сытная штука». Обобщения, абстракции не свойственны для детской мысли и речи. Внутренний монолог Ильки благодаря этим исключениям приобретает свойства достоверности.

В. Астафьев использует как в «Перевале», так и в последующих произведениях другие типы внутреннего монолога: монологи-воспоминания, монологи, заключающие в себе глубокие философские размышления, либо разговоры с самим собой, разговоры-раздумья. Кроме того, прозаик нередко объединяет различные приемы психологизма. Воспоминания влекут за собой глубокие размышления, способствующие переходу к новым воспоминаниям, обеспечивая тем самым непрерывное проникновение во внутренний мир героев.

Писатель постепенно и осторожно открывает перед читателями внутренний мир героя, постепенно раскрывает особенности его противоречивого внутреннего мира, обнажая всю гамму чувств, переживаний, страхов, мечтаний, собравшихся воедино в сложном процессе становления непростого характера подростка.

Внутренний мир героя «Перевала» открывается в его размышлениях о собственной жизни и судьбе, о желаниях и сожалениях, о людях и их поступках. Эти размышления весьма разнообразны: они часто бывают по-детски наивны. Примером этому служат мысли Ильки в главе «Одиночество» о том, как он здорово напугал мальчишек, нагрянувших к нему на остров Вербный. Такая забава

приносит герою несомненную радость. Она свидетельствует о наивности характера героя-подростка и его представлениях о взаимоотношениях взрослых, о жизни и смерти: «И зачем только отец вернулся? Тогда и мачехи не было бы <...>» [Т. 2, с. 20]. О детском восприятии мира говорят и мысли, связанные с бабушкой и дедушкой: «Живы ли хоть бабушка с дедушкой? Должно быть, живы. Нельзя им умирать» [Т. 2, с. 20].

Однако юный герой обладает и взрослой рассудительностью. Это дает возможность рассматривать его не только как озорного мальчишку, но и как человека, обладающего определенной житейской мудростью. Значимы тут размышления Ильки о своей мачехе. В начале повести герой не скрывает своей неприязни к ней, тогда как оставшись один на один с собой, со своими мыслями, все же находит оправдание ее постоянно раздраженному поведению и даже испытывает жалость и сострадание к ней: «В самом деле, у нее тоже житье незавидное» [Т. 2, с. 33]. А потом и вовсе, размышляя о тонкости ее души, о внутреннем состоянии, Илька демонстрирует свои способности чуткого психолога: «У нее тоже где-то глубоко, глубоко <...> хранятся добрые чувства. Она их никому не выказывает. Видимо, стесняется» [Т. 2, с. 96]. Подобные размышления и умозаключения, обнаруживающиеся в юном человеке, свидетельствуют о близости автора к своему герою. Через внутренний монолог персонажа писатель передает и собственные взгляды и мысли.

Подростковый возраст не мешает герою проявлять хозяйственность, предусмотрительность и заботу о других. Пробравшись домой за необходимыми для его островной жизни вещами, он видит нужные ему резиновые сапоги. Однако вспоминая о том, что это единственная пара в доме, оставляет их на месте: «Сапоги одни. Надо мачехе по ягоды ходить, в огород, на речку, туда-сюда. Не стоит» [Т. 2, с. 94].

Интересны раздумья героя, периодически появляющиеся на протяжении всей повести «Перевал», о взрослых, о жизни вообще. Они наполнены наивной философичностью и эмоциональностью: «Да-а, все у взрослых сложно, непонятно» [Т. 2, с. 36]. «Неужели она, жизнь-то, вроде рубахи? Неужто и не заметишь, как ее износишь?» [Т. 2, с. 77].

В. Астафьев мастерски переходит от одного душевного состояния героя к другому, видя в подростке человека хоть и с небольшим жизненным опытом, но обладающего умением размышлять глубоко, серьезно, масштабно, затрагивая самые важные мысли и чувства. Помимо «взрослых» размышлений, герою повести чаще свойственны мысли ребенка, на долю которого пришлось немало совсем не детских трагедий и испытаний.

Мысли о своей непростой доле и о судьбах всех детей, которые в силу тяжелых жизненных обстоятельств вынуждены порой вести себя нарочито агрессивно, бунтовать при навязывании им чужой воли, становятся далекими от сугубо детских: «Ведь они требуют от детей прежде всего покорности и безоговорочного подчинения. Сами они когда-то жили под вечным страхом наказаний. Сами сопротивлялись, как могли, родительскому гнету, да позабыли об этом» [Т. 2, с. 15].

Позже герой приходит к осознанию своей участи и всех сирот, оставшихся без защиты и покровительства. Илья категорично заключает: «Мир несправедлив к детям, особенно к сиротам» [Т. 2, с. 15]. Это осмысленное рассуждение наиболее полно обнажает его психологическое состояние, здесь ощущается не только детская, но и вполне «взрослая» разочарованность в справедливости жизни и подростковое отчаяние.

По-сиротски печальные рассуждения находят свое выражение на протяжении всей повести. Каждое значимое событие в жизни героя несет отпечаток трагедии, случившейся в судьбе подростка. Из размышлений Ильки о его отношениях с отцом становится ясно, что тот так и не стал авторитетом для сына, доверительно-родственных отношений, свойственных для нормальной семьи, между ними не было. Вместо этого сын испытывает к отцу раздражение и угнетающий душу страх, в связи с постоянными «традиционными» методами воспитания: «Да, не тронете! Знаю я вас! <...> Сейчас-то, может, и не тронете, а потом...» [Т. 2, с. 39]. В этих мыслях Ильки чувствуется не только его сложные отношения с близкими людьми, но и глубокое одиночество.

Отсутствие родительской поддержки, постоянные укоры, побои заставляют героя сбежать из дома. Однако наедине с собой он с тоской вспоминает о семье, в частности, о сводном брате-младенце: «Как-то он там, сопленосый, поживает?» [Т. 2, с. 95]. В этом проявляется еще не осознанная любовь и привязанность к семье, которые свидетельствуют о его добром сердце и ранимой душе. И как бы ему ни жилось трудно с мачехой и отцом, отходчивость и незлопамятность, свойственные детям, всегда оставляли в нем надежду на лучшее.

Не чужды Ильке Верстакову и такие симпатичные прозаику качества, как целеустремленность, принципиальность, трудолюбие, желание быть полезным. О них свидетельствуют его монологи-размышления, которые подробно раскрывают истинные чувства и намерения героя. Так, о нравственной стойкости Ильки говорит его нежелание быть нахлебником, «лишним ртом» у сплавщиков леса. Подросток, испытывая чувство голода, отказывается от артельной еды и не поддается соблазну — доест хотя бы остатки. В. Астафьев детально воспроизводит желания и эмоции персонажа в момент уборки посуды после обеда: «Илька отскребал ножом пригоревшую кашу и глотал слюнки. Лучше бы, конечно, съесть эти горелые корочки. <...> но он не станет этого делать» [Т. 2, с. 46].

Юный герой повести В. Астафьева уже имеет четкую цель (добраться до дедушки и бабушки), для достижения которой он готов пройти через многие лишения: «<...> да я и голодом продюжу, только бы не прогнали, только бы до Усть-Мары уплавили» [Т. 2, с. 46].

Илька знает все подробности тяжелой работы сплавщиков, понимает, что каждый раз они рискуют собственными жизнями, поэтому с пониманием и искренним сочувствием волнуется за них: «Всю реку перегородили бревна. Справятся ли мужики? Устали они» [Т. 2, с. 95]. Проявляет Илька и немалую долю заботы и ответственности по отношению к своим старшим попутчикам, когда старается успеть за ночь высушить «справу» сплавщиков: «Спать нельзя. Нужно к утру высушить всю одежду. Спать нельзя!» [Т. 2, с. 94]. Использование внутреннего монолога позволяет прозаику создать яркий, достоверный и цельный психологический портрет главного

героя «Перевала», отобразить его сложный и противоречивый «норов», складывающийся характер.

Прием внутреннего монолога активно используется В. Астафьевым и становится одним из ведущих способов раскрытия внутреннего мира главных персонажей других произведений исследуемого периода. Он обнаруживается и в последовавшей за «Перевалом» повести «Стародуб». Прозаик представляет ее главного героя Култыша по такому же принципу, как и героя «Перевала». Писатель опускает детали внешности, а на первый план выдвигает внутренний мир молодого таежника. На протяжении всего повествования, автор лишь изредка пишет о каких-либо внешних характеристиках главного героя «Стародуба»: отсутствие нескольких пальцев («култыш»), «светлые водянистые глаза», «остроносое суховатое лицо». Основное знакомство с героем, с его человеческой сущностью происходит при помощи передачи мыслей, чувств, эмоций, переживаний персонажа. Именно из размышлений Култыша становится ясно, что он в полном смысле слова «природный человек», слившийся с тайгой воедино. Для него нет ничего и никого роднее тайги. Таежник обожествляет природу и преклоняется перед ее величием. Она для него источник силы, любви, справедливости. Репрезентативными в этом плане являются философские размышления героя о тайге как о «матушке-кормилице», о «великой сотворительнице». «Под шум волокуш, под шелест леса Култыш думал и молча рассуждал о жизни и смерти и, конечно, о тайге. И в который раз таежный скиталец приходил в этих молчаливых рассуждениях к мысли, что великая сотворительница тайга все предусмотрела и все сделала правильно. Одному зверю дала когти и зубы — добывать корм; другому — быстрые ноги, тонкий слух <...> Человеку же дан только ум, да и то не всякому...» [Т. 2, с. 176]. И если недостойный человек не почитает свою прародительницу, нарушает ее заветы, грабит и хищничает, то и нет такому человеку счастья, полагает герой повести.

Маркером внутреннего монолога-размышления оказываются в приведенном фрагменте выражения, отсылающие к «актанту»:

«думал и молча рассуждал», «приходил в этих рассуждениях к мысли». Естественно, что скрытым «актантом» этих рассуждений является сам прозаик, но законы объективного эпического повествования, действующие в том числе и в этой повести, стремление к достоверности и убедительности побуждают Астафьева «передать» эти размышления выстрадавшему их персонажу.

Однако эти горькие размышления не мешают главному герою испытывать жалость и сострадание к Амосу — своему сводному брату. Именно эти чувства и просьба Клавдии сподвигли Култыша на поиски пропавшего Амоса. Но гибель нарушившего «таежный закон» Амоса Култыш воспринимает как трагический акт справедливости и результат возмездия обожеествляемой таежником природы за содеянное: «Тайга — клад, но только с чистым сердцем надо к нему притрагиваться...» [Т. 2, с. 176].

Помимо такого свойства характера Култыша, как стремление к справедливости, В. Астафьев раскрывает еще одно, не менее важное — рефлексивную рассудительность. Она выражается в постоянных раздумьях таежного изгнанника о человеке, о его судьбе, о счастье и несчастье. Так, после смерти Амоса, он думает: «Пропал человек, пропал дешево, бесславно. Разве для этого он родился?» [Т. 2, с. 176].

Фигура Култыша связана и с другими симпатичными для Астафьева свойствами, с деятельным состраданием в частности. Сначала забота о людях выражается у героя в желании помочь голодным, обессиленным, пусть даже и ненавидящим его жителям деревни Вырубы. Но затем писатель вкладывает в размышления главного героя глобальные мысли о человечестве, о том, что оно потеряло связь с природой («прародительницей»), занимается ее уничтожением и, как следствие, прокладывает путь к собственному вымиранию: «Крыльев, быстрых ног, когтей и прочего ему выдавать не полагалось, потому как, имей это человек, он давно бы истребил все вокруг и сам издох бы смертью голодной» [Т. 2, с. 176]. Выражение «издох бы смертью голодной» отсылает здесь к речевому образу простолюдина, далекого от книжной культуры таежника Култыша, для которого просторечие является основой

его речемыслительного образа. Автор в повести «Стародуб» намеренно использует прием внутреннего монолога и его разновидности в целях наиболее достоверной и точной репрезентации мировосприятия и мировоззрения героя. Посредством этого приема В. Астафьев не только предоставляет молодому таежнику ключ к самопознанию, но и излагает свою, всецело восходящую к фигуре и «голосу» автора, жизненную философию.

Активно и результативно используется данный прием и в другом произведении рубежа 1950–1960-х годов, в повести «Звездапад». Специфика нарратива этой повести в том, что автор-повествователь в повести полностью сливается с фигурой, образом героя-повествователя: «Я родился при свете лампы в деревенской бане. Об этом мне рассказала бабушка. Любовь моя родилась при свете лампы в госпитале. Об этом я расскажу сам» [Т. 2, с. 183]. Воспроизведение раздумий, размышлений, умозаключений Мишки Ерофеева позволяет автору изобразить его хоть и юным, но имеющим богатый жизненный опыт человеком. Заметим, что красноармеец Ерофеев обладает достаточно широким для его уровня образования и возраста кругозором и словарем. Не имея достаточного систематического образования (и это важная автобиографическая деталь в структуре образа главного героя), возможности его получить, он все же стремится к знаниям (декламирует Лермонтова, читает Пушкина, Достоевского, напевает популярные опереточные арии). Все это позволяет ему иметь реальные представления об устройстве мира, о его общеизвестных и негласных законах, о несправедливости, о счастье и несчастье. Трезво оценивая свою ситуацию в отношениях с Лидой, героиней повести, размышляя сам с собой, задается вопросом: «Что я буду делать после госпиталя? Как жить? У меня единственная профессия — составитель поездов и семь классов образования» [Т. 2, с. 195]. И далее: «Вот выйду из госпиталя инвалидом, ни к труду, ни к жизни не приспособленным...» [Т. 2, с. 203].

Такие горькие, но честные размышления познающего жизнь человека возникают у героя повести и тогда, когда он думает о войне, точнее — о ее неисправимых, калечащих судьбы людей последствиях. Показательны в этом плане размышления Мишки

Ерофеева и о контуженных солдатах: «Психами мы звали контуженных. <...> Ни одного ранения нет на теле контуженного, ни одной дырки, а он все равно что не человек <...>. Все выбито, истреблено. <...> Поскольку многие из контуженных были взяты с передовой в беспамятстве и оставили там, на поле боя, все, в том числе и свое имя, мы их всех подряд звали Иванами» [Т. 2, с. 200]. Так, проникновенно и правдиво, с опытом повидавшего немало горя бойца, рассуждает и повествует девятнадцатилетний юноша о нелепости жизни, о беспощадности войны. Принадлежность этих мыслей автору-повествователю, одновременно являющемуся главным героем, а также и его товарищам по госпитальным мытарствам маркирована личным местоимением первого лица («мы») и связанными с ним словами: «мы звали», «у нас», «мы их всех подряд звали».

Помимо особого взгляда на мир и основанных на личном опыте представлений о войне, герой «Звездопада» обладает источающим жизнелюбие (свойственное людям его возраста) мировосприятием. О жизнерадостности, присутствующей в его натуре, свидетельствует монолог-воспоминание Мишки о своей жизни в момент исполнения песни: «<...> и мысленно успеваю пройтись по всей своей девятнадцатилетней жизни, такой еще небольшой, такой нескладной и все-таки моей, дорогой мне жизни» [Т. 2, с. 203]. Воспоминания подобного рода указывают на то, что герой повести, несмотря ни на что, любит жизнь во всех ее проявлениях, он хочет жить и быть счастливым.

Ему не чужды и такие свойства характера, как неиссякаемая надежда на лучшее, вера в чудо. Так, в заключительном эпизоде повести, герой-повествователь, размышляя, признается в том, что в душе его теплится надежда на встречу со своей возлюбленной: «А может, встречу? Случается же, случается! <...> и все равно думаю, жду, надеюсь...» [Т. 2, с. 258]. «Узаконивая» присутствие в тексте повести многочисленных и довольно объемных монологов-размышлений Мишки Ерофеева, автор-повествователь заявляет о себе как о персоне, склонной к философствованию, к долгим глубоким раздумьям, но не научным, а жизненным, человеческим,

всем понятным. О счастье и несчастье, о любви, о молодости: «Вот обо всем этом я часто думаю, когда остаюсь один, остаюсь с самим собой <...>. В яркие ночи, когда по небу хлещет сплошной звездопад, я люблю бывать один в лесу, смотрю, как звезды вспыхивают, кроют, высвечивают небо и улетают куда-то» [Т. 2, с. 258]. Монологи-размышления в повести «Звездопад» выполняют несколько функций одновременно: достоверно передают психологию человека на войне, в госпитальных страданиях, реалистически воспроизводят детали фронтового и тылового быта, мотивируют название повести, предельно сближают автора с героем-повествователем, с героями-фронтовиками.

В. Астафьев уже в первой военной повести для проникновения в многообразный внутренний мир юного человека, избирает приемы внутреннего монолога. В частности, внутренние монологи от лица одного героя дополняются монологами от лица «фронтowych побратимов», а автор-повествователь в повести полностью сливается с фигурой, образом героя-повествователя. Писатель показывает героя повести как человека, который, несмотря на тяжелые обстоятельства, не перестает верить в лучшее, не лишается жизнелюбия, как и то молодое поколение военного времени, чьим представителем он является. С помощью раздумий, размышлений героя В. Астафьев пытается определить и свою личную систему ценностей, осознать значимость любви, важность надежды. В юном Мишке Ерофееве без труда угадываются события жизни, мысли, чувства, переживания, эмоции автора повести, героев его более поздних произведений.

В повести «Кража» прозаик показывает тонкий, требующий точности и деликатности, процесс становления характера юного человека. Интерес представляет эпизод посещения подростком американского кинофильма об австрийском композиторе и дирижере «Большой вальс», эпизод, оповещающий о духовном перерождении героя. Толя Мазов впервые слышит классическую музыку. Она пробуждает в нем целый спектр светлых чувств, делая его абсолютно счастливым в данный момент. Такое явление производит на героя «Кражи» мощное благоприятное воздействие, что в свою очередь

приводит к кардинальному перелому в сознании подростка. При красивых звуках незнакомой музыки героя впервые в жизни посещают глубокие размышления о вечном, о добре и зле, о людях, об их жизни. Подросток думает о том, что музыкант своей мелодией «ослепил в людях зло, неуживчивость, зависть, тьму душевную, а высветил то, ради чего их рождали и растили матери с отцами, — самое доброе, самое лучшее, что есть или было в каждом человеке!» [Т. 2, с. 399].

Толя Мазов впервые одновременно испытывает чувства «умиления», «счастья», «горя и радости». Благодаря своей чувствительности к искусству, к музыке, после впечатлившего его фильма у главного героя «Кражи» происходит явное переосмысление своей еще небольшой жизни и непреодолимая жажда к утверждению нового, лучшего, честного, чистого.

Искусство (кино, литература, музыка), по мысли Астафьева, изменяют, делают гуманнее, чище человека и его жизнь. Именно после этого кинофильма у Толи Мазова появляется твердое намерение исправить несправедливость: как можно раньше вернуть украденные «шпаной» деньги и вернуть осиротевшим детям мать, которая в том числе и по его вине оказалась в заключении. Эта цель не дает покоя герою, она вместе с другими происходящими событиями преобразует Толю Мазова из «бесшабашного» мальчишки в человека иного — решительного, по-взрослому рассудительного.

О свершившемся процессе перехода из одного возрастного периода в другой, о произошедшем эмоционально-психологическом переходе в сторону добра свидетельствует и тот факт, что герой «Кражи» вместо веселых забав, драк, разного рода развлечений, теперь предпочитает побыть в одиночестве, остаться наедине со своими мыслями. Он тянется к людям, которые своим образом жизни, чувствами вызывают у героя глубокое уважение (Зина Кондакова, Ибрагим, Валериан Иванович). Герой повести со всей серьезностью и несвойственной для его возраста мудростью опытного человека задумывается о жизни в целом, о жизни после детского дома, не только о своей судьбе, но и о тех, кого также впереди ожидает неизведанный, жестокий мир: «Как жить? Что они знают о людях? Что люди знают о них?» [Т. 2, с. 461]. В. Астафьев еще раз

подтверждает перерождение героя, вкладывая в его рассуждения философские аллегории: «Ручеек, лишь слившись с другими ручьями, становится рекой, <...> — вспомнил Толя слова, вычитанные в мудрой восточной книге» [Т. 2, с. 461].

В конце повести В. Астафьев еще раз подчеркивает, что в центре повествования находится фигура сироты, которому очень не хватает родительской любви и заботы, настоящего дома, понимания. Так, исправив совершенное преступление (по его инициативе вернули украденные деньги в милицию), получив жестокое наказание, герой стремится как можно скорее вернуться в ставшее ему «родным» место, где он чувствует себя по-настоящему спокойно. Замечая, что Толя Мазов считает детский дом своим родным домом, прозаик намеренно подчеркивает острую тоску героя по родительскому дому: «<...> и подумал, что это большое, наверное, счастье — иметь на земле свое, всегда тебе светящее окно» [Т. 2, с. 473]. Несчастье, обездоленность детдомовцев подчеркивается прозаиком в процессе повествования с помощью воспроизведения размышлений теперь уже и одного из второстепенных персонажей о жизни детей с родителями и о жизни без них в детском доме: «Нет, компота Ваньке дома не давали. <...> Зато у него родители были. А родители лучше шашек, бильярда и даже компота...» [Т. 2, с. 441]. Монолог одного детдомовца (Толи Мазова) сближается здесь с детским восприятием некоего Ваньки Бибикова, которого родители (редкий случай) забирают из детского дома. Алогичное сопоставление шашек, бильярда и компота с родителями выдает в этом эпизоде черты специфического детского восприятия. Прием внутреннего монолога переносится в этом и ряде других эпизодов повести на других симпатичных автору героев, усиливая и дополняя психологизм произведения.

В «Краже» разновидности приема внутреннего монолога призваны раскрыть сложный процесс духовно-нравственного становления юного человека, а также отобразить его специфическую психоэмоциональную сферу: детские страхи и радости, беспокойство, внутреннюю силу и беззащитность.

Внутренний монолог главного героя — прием психологизма, освоенный писателем со времен «Перевала», «Стародуба» и «Звездопада».

Однако этот прием не охватывает движение души и мысли остальных персонажей литературного произведения. Уже в «Стародубе» в двух эпизодах охоты Астафьев «доверяет» вести внутренний монолог Амосу, воспроизводя его озлобленные и растерянные перед неизвестностью тайги помыслы: «И до чего же народ легковерный! — злился Амос, утирая расцарапанное в кровь лицо. — Из полена Бога ему сделают и подсунут — за настоящего примет: <...> увидит речку, снаружи веселую, Серебрянкой назовет. А какая она к лешему, Серебрянка?! Лихоманка! Вот как ей пристало зваться» [Т. 2, с. 152]. В «Перевале» и «Звездопаде» внутренние монологи доверены только главным героям, остальные персонажи, как правило, остаются в этом смысле лишними возможности пространно высказаться «про себя».

В «многонаселенной» по числу персонажей «Краже» В. Астафьев достаточно часто «передает» слово не только Мазову, но и другим персонажам. Причем прозаик делает это постепенно, ненавязчиво. Так, лишь после объемного предварения появляется голос «бывшего офицера» Репнина: «Поздние эти прогулки — самая дорогая отрада Валериана Ивановича. Город редко и сонно помаргивает огоньками, маленький, деревянный город, а он идет мимо него, и думы его выравниваются, освобождаясь от дневных сует и передряг, и сам он успокаивается, обретает душевный покой. Правда и покой его был не очень-то покойным <...> “Неужто у меня детство было? Смешно”» [Т. 3, с. 296].

Чуть дальше Астафьев воспроизводит сцену разговора «по душам» одного из краесветских советских начальников, «предгорисполкома» Ступинского с «недорезанным буржуем», а ныне заведующим детским домом Валерианом Репниным. И здесь «голос» Репнина приобретает уже не характер ремарки, а форму внутреннего монолога: «Казалось, на Ступинском надет парик, а брови и ресницы приклеены. <...> Тревожные мысли метались в этих глазах. И весь он был словно бы на постоянном взводе: чудилось, <...> “М-да! Неспоконная служба у тебя, гражданин-товарищ, — отметил про себя с иронией Валериан Иванович, позвякивая ложечкой. — А вообще, любопытно: комиссар и бывший офицер, смертельные, так сказать, враги, совместно гоняют чай и подкарауливают один другого”» [Т. 3,

с. 310]. Повествование с точки зрения и «от имени» Толи Мазова доминирует в «Краже», но оно ограничивает возможности социальных, психологических, педагогических размышлений писателя. В этом случае начинает звучать слово Репнина в форме уже его внутреннего монолога. После обсуждения положения дел в детском доме, писатель уже детально воспроизводит размышления своего героя: «Сейчас, со стороны, все, что происходило в гороно, казалось маленьким, худо кем-то подготовленным спектаклем. “Орлы кассу обчистили. Люди неповинные из-за этого страдают. По городу снова поползли слухи о детдомовщине, и каждое разбитое стекло, каждый вытасченный кошелек охотно и дружно списываются на детдомовцев — мрачно рассуждал про себя Валериан Иванович. — Работникам гороно подумать бы о том, как помочь привести в порядок детдомовскую жизнь, некоторых воспитанников выселить бы следовало, остальных к труду приучать бы, а тут гороношный новый «метод», рассчитанный на подготовку белоручек и лодырей!»» [Т. 3, с. 344]. Эволюция жанра повести (от «одногеройной» и короткой к объемной, полифонической) побуждает прозаика совершенствовать и разнообразить форму внутреннего монолога, использовать его для раскрытия образов не только центрального персонажа, но и других героев.

В «Последнем поклоне» психологизм проявляется в изображении главного персонажа, являющегося одновременно автобиографическим героем-повествователем. Восходящее к речевому образу и психологии ребенка восприятие мира органично дополняется авторским голосом, не ограниченным рамками детского понимания. Внутренние монологи главного героя во многом являются основой его образа, свидетельствуя о нем как о думающем, способном самостоятельно разобраться в своих чувствах и переживаниях человеке: «Все-все на месте. Только сердце мое, занявшееся от горя и восторга, как встрепенулось, как подпрыгнуло, так и бьется у горла, раненное на всю жизнь музыкой. <...> Почему так тревожно и горько мне? Почему хочется заплакать, как я никогда не плакал? Почему мне жалко самого себя?» [Т. 4, с. 12]. «Горе», «восторг», «тревожно», «горько», «жалко», «заплакать» — все эти состояния души, безусловно, могут быть связаны с душой, психологией ребенка.

Но метафора «раненное на всю жизнь музыкой» явно восходит на прямую, непосредственно к жизненному опыту автора-повествователя, его чувству и слову. Однако слияние автора и героя как основа нарратива «Последнего поклона» аннигилирует едва наметившийся «разрыв» достоверности. Реализуя такую стратегию повествования, писатель добивается и требуемой достоверности, и выразительности текста.

Посредством разновидностей одного из приемов психологизма, а именно: через монологи-раздумья, возникающие у ребенка особенно часто в сложных ситуациях, прозаик в характере автобиографического персонажа обнаруживает такие качества, как стыдливость, сочувственность, раскаяние. Интерес в этом плане представляют ночные переживания Вити Потылицына о совершенном им постыдном поступке — обмане бабушки: «Нет уж, лучше я не буду спать до утра, скараулю бабушку, расскажу обо всем <...>» [Т. 4, с. 61]. В этом же эпизоде мысли подростка свидетельствуют о его заботливости, бережном отношении к старшим: «Жалко будить, устала бабушка» [Т. 4, с. 61]. В повести «Последний поклон» В. Астафьев использует прием внутреннего монолога и его разновидности для того, чтобы детализировать образ подростка Вити Потылицына и почти незаметно дополнить, скорректировать его с высоты жизненного опыта. С помощью этого приема молодой герой раскрывается многограннее, позволяя полностью увидеть свою противоречивую натуру, узнать о тайнах своей души, о тех свойствах характера, которые не лежат на поверхности личности, а глубоко спрятаны от постороннего глаза.

Итак, психологизм в прозе В. Астафьева 1950–1960-х годов — одно из значимых свойств его произведений. Писатель вместо подробного портрета героев позволяет героям самим «рассказать о себе». Одним из главных композиционных приемов воссоздания мыслей, чувств, эмоций, переживаний персонажа при этом становится внутренний монолог. Однако внутренний монолог не единственная форма повествования, продуцирующая психологизм и достоверность, другие качества астафьевской прозы уральского периода.

Глава 7

СПОСОБЫ ВОССОЗДАНИЯ «ДИАЛЕКТИКИ ДУШИ»

В обращенном к молодому командиру авторском монологе в рассказе «Гражданский человек», как и в структуре рассказа в целом, можно увидеть жанрово-стилевые элементы многих зрелых произведений писателя. «Может быть, увидел ты далекую Мотину Каменушку, простую русскую женщину, которая вместо желанного письма получит коротенькую бумажку и забьется в неутешном горе, запричитает с громким плачем»¹. Для нас представляется наиболее важным, что здесь рождаются и формируются жанрово-родовые особенности прозы В. Астафьева, среди них — соединение эпического (фронтовая история Моти Савинцева) и лирического (риторический монолог-обращение автора к герою) начал. Не менее важной видится здесь и попытка, пока робкая, корректная, облеченная в форму предположения («может быть») проникнуть в душу, в психологию, в мысли, чувства, настроения персонажа.

Заметим здесь, что лиричность (лиризм) прозы В. Астафьева органически проистекает из жанрово-стилевой принадлежности его произведений и эту принадлежность определяет. Как определяет и необходимость внимания художника к душевным переживаниям и к их изображению. Психологизм литературного произведения является его жанровой, стиливой и проблемно-тематической характеристикой, означающей внимание писателя к душе человека, его мыслям, настроениям, чувствам и эмоциям. «Каждый род литературы имеет свои возможности для раскрытия внутреннего мира человека. В лирике психологизм носит экспрессивный характер; в ней, как правило, невозможен “взгляд со стороны” на душевную жизнь человека.

¹ Астафьев В. П. Гражданский человек // Чусовской рабочий. 1951. № 41.

Лирический герой либо непосредственно выражает свои чувства и эмоции, либо углубляется в самоанализ. Субъективность лирического делает его, с одной стороны, выразительным и глубоким, а с другой — ограничивает его возможности в познании внутреннего мира человека»¹. Заметим здесь, что анализировать психологизм прозы В. Астафьева — задача предельно сложная, поскольку его проза имеет явное отношение и к эпосу, и к лирике. Психологизм астафьевской прозы связан с ее жанрово-родовой спецификой, во многом ею определяется: лирическое начало не мыслится вне внимания художника к чувствам и настроениям, рождению и развитию чувства и мысли героя, автора-рассказчика. Специфично для В. Астафьева то, что он «переносит» настроения героя, его эмоции на окружающих и даже на образы из мира природы. В приведенном примере мысли и чувства отправляющегося на смертельно опасное задание Моти Савинцева «переданы» его «молодому командиру». Об обреченной на вдовство жене и детях вспоминает Мотя, а детали этих мгновенных озарений «переданы» лейтенанту: «И встанут около нее трое простоволосых ребятишек, которым и не понять сразу, отчего и почему где-то далеко-далеко послал на смерть их отца один человек и после победы отец не придет с обещанными гостинцами...» [Т. 1, с. 75].

Специфично для астафьевской манеры письма и наделение природы человеческой душой, сочувствием к погибающему герою. Финальная строка рассказа «Сибиряк» свидетельствует об этом: «Земля, пахнувшая дымом и хлебом, приняла его с тихим вздохом» [Т. 1, с. 82]. Отметим здесь отсутствие астафьевского приоритета в использовании этого приема. Олицетворение, антропоморфизм суть изначальные приемы фольклора, а русская профессиональная словесность восприняла их со времен Н. М. Карамзина: «...сеют холмы» в его хрестоматийно известной сентименталистской «Осени». Астафьевский приоритет выразился в ином — его сочувствующая человеку природа мифологизируется, а в мифе все оборачивается всем. И этот мифологический мотив имеет место уже в астафьевском рассказе конца 1950-х годов. Вот описание

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 834.

последних мгновений жизни и последних видений Моти Савинцева: «Перед ним колыхалось бесконечное ржаное поле. От хлебов лились сухость и жара. Он совсем близко увидел колосок, похожий на светленькую бровь младшего сынишки. Он потянулся губами к этому колоску, но вместо колоска перед ним очутился сибирский цветок — жарок, похожий на яркий уголь» [Т. 1, с. 83]. От «ржаного поля» этого рассказа проляжет извилистый, но вполне зримый путь к «осиповским главам» романа «Прокляты и убиты», где этот образ тоже окажется рубежным между жизнью и смертью героев.

Перенесение человеческих чувств, желаний, настроений, иных проявлений души на мифологизированные образы природы может приобретать и во многом противоположные цели. Так, речка Серебрянка в «Стародубе» в сознании антигероя уподоблена злой «лесной колдунье», намеренной погубить браконьерствующего стяжателя. «Братски обнявшаяся», но оскорбленная поправлением «таежного закона», тайга намеренно не пропускает к «небу» мольбу о помощи нашедшего в ней погибель Амоса.

В целом же астафьевская поэтика, его формы повествования, способы организации художественного текста традиционны. Традиция для В. Астафьева и источник, путь к поэтическому видению мира, и в то же время — тяжелое бремя, тесные рамки, предписанные классикой образцы письма, преодолеть которые далеко не просто. В рассказе «Осенью на вырубке» (1974) находим пейзажное описание: «Березка, озаренная желтым листом и желтым светом вечернего солнца, стоит как невеста. Фу-ты, так вот и лезут избитые выражения! Просто оказия с ними. В Быковке есть мельница, старая, заброшенная, уж я вокруг нее и так и этак ходил, чтоб словесное изображение ей подыскать, но в памяти вертелось одно и то же: "Вот мельница! Она уж развалилась; веселый шум ее колес умолкнул..." Да, трудно жать на том поле, где пахали и страдовали классики. А надо!» [Т. 11, с. 402].

В повести «Перевал» значимые черты характера главного героя прозаик пытается раскрыть посредством традиционного для русской прозы повествования от третьего лица. С помощью давно испытанного литературой ракурса повествуется о потрясении,

которое тяжким грузом легло на неокрепшую душу Ильки Верстакова. Речь идет о смерти его матери. Это событие перевернуло судьбу героя «с ног на голову» и впервые столкнуло его с горестными и неизбежными реалиями жизни. Писатель разворачивает перед нами все этапы понимания беды и ее последствий в детском сознании. В. Астафьев повествует о том, как сначала подросток в силу своего детского восприятия не мог осознать всей трагичности случившегося: «В первые дни Илька о матери не тосковал. <...> В голове еще не укладывалось, что мать может никогда не вернуться» [Т. 2, с. 37]. Но затем наступило постижение произошедшего горя — потери навсегда самого близкого человека. Как следствие произошедшего — рождение замкнутости и отчаяния: «Он ждал. Месяц, два ждал, потом съезжился, примолк, ходил потерянный» [Т. 2, с. 37]. «Он», «Илька», «съезжился», «примолк», «ходил» в этом контексте оказываются маркерами повествования от третьего лица о чувствах и переживаниях главного героя, изображенных «со стороны», со значительной долей объективности, необходимой и возможной в эпическом произведении.

Прозаик, проникая в мир душевных переживаний героя, показывает, что в душе мальчика, испытавшего неизмеримое горе, остался неизбывный страх перед внезапностью смерти и опасностями жизни. Он стал по-иному смотреть на мир. Помимо этого автор-повествователь от третьего лица также сообщает и о том, что, несмотря на глубоко осевшее в душе героя чувство опасности, ему оказывается не чуждой стоическая самоотверженность. Она проявилась в экстремальных ситуациях, требующих быстрых решений и смелых поступков, сообразительности, физической выносливости и особой «речной» сноровки. Показателен в этом плане эпизод из главы «Подводные камни», где юный сибиряк совершает, по сути, явный подвиг, спасая тонущих сплавщиков: «Стало быть, надо мчаться в порог одному. Однако не зря же Илька вырос на реке. Не зря он уже девяти лет ходил на шесте в лодке. Илька расталкивал бревна, направляя лодку меж камней <...>» [Т. 2, с. 90].

Посредством приема повествования от третьего лица В. Астафьев комментирует и объясняет течение психологических процессов,

рассказывающих о тех переживаниях, в которых сам герой не может разобраться и понять их причины. Речь идет об эпизоде, произошедшем после спасения Илькой сплавщиков: сам того не понимая, главный герой испытывает эмоциональное потрясение: «По лицу мальчишки текли слезы. Он старался не плакать, но слезы все равно катились и катились. Наверно, оттого, что сейчас ему по-настоящему сделалось страшно» [Т. 2, с. 92]. Автор позже поясняет причину страха Ильки — ведь он знает не понаслышке, что такое погибнуть в воде — его мать совсем недавно «насовсем» утонула. Это и служит объяснением тем внезапно нахлынувшим на подростка эмоциям, непонятым ему самому и вполне очевидным и объяснимым для автора.

Из-за нескладывающихся отношений с отцом и мачехой, из-за своего сиротства герой испытывает чувство одиночества, отторженности от людей. Страдает от несправедливости нанесенных ему обид: «Илька дошел до того, что вскакивал по ночам с бессмысленно вытаращенными глазами» [Т. 2, с. 16]. Эти эмоции взращивают в подростке вспыльчивый нрав, желание противиться всему и всем, неуступчивость, настырность, агрессивность. «Но засел сегодня бес в Ильку и подзуживает, подзуживает: не уходи, мол, не уходи, позли мачеху своим присутствием» [Т. 2, с. 13]. Показательным в этом плане является эпизод в главе «Бой с кровопролитием», где автор подробно описывает мысли и поведение Ильки, его желание нарочно разозлить мачеху: «Паренек делает свое дело, помалкивает, но при этом ехидно носом пошмыгивает либо передернет плечами, а то заведет глаза к потолку и ядовито ухмыльнется <...> в сощуренных глазах его видна немальчишеская ненависть» [Т. 2, с. 12].

Такие противоречивые чувства, накапливаясь в его неокрепшей юной душе, приводят персонажа к озлобленности: «Скапливалась в сердце злоба капля по капле и вот...» [Т. 2, с. 16]. А она, в свою очередь, приводит подростка к спонтанным агрессивным поступкам. Филолог О. А. Михайлушкина констатирует это, правда, уже по отношению к героям позднего астафьевского рассказа «Пролетный гусь». «Концепт “жестокость”, — полагает исследователь, — вмещает в себя такие характеристики, как беспощадное,

безжалостное поведение по отношению к другим людям, а также суровые, тяжелые условия повседневности»¹. Жестокость имеет место и в герое «Перевала», но «безжалостным» и «беспощадным» поведение Ильки назвать нельзя. Интересен в этом плане эпизод, изображающий столкновение, произошедшее между мачехой и пасынком: подросток случайно едва не убивает мачеху. При этом В. Астафьев подробно описывает сумбурные чувства, мысли и состояние своего героя в этот момент: «Илька, унимая дрожь в коленках, шепотом твердил: — Так тебе и надо! Так тебе и надо ... И в то же время радовался, что не насмерть зашиб мачеху» [Т. 2, с. 14].

С помощью приема повествования от третьего лица прозаик обозначает еще одну проблему, беспокоящую и мешающую герою: «Мачеха и отец кляли друг друга, а Илька чувствовал себя в чем-то виноватым, лишним» [Т. 2, с. 36]. Такое пояснение автора очень точно передает душевные переживания подростка, которые являются верным признаком наличия в его характере чувств вины и ненужности. Используя этот традиционный, но продуктивный прием в «Перевале», В. Астафьев глубоко проникает во внутренний мир молодого героя, в его сокровенные мысли и желания, раскрывает истинные причины поведения, проясняет особенности складывающегося характера сибиряка.

Для того чтобы сфокусировать внимание на внутреннем облике героя «Стародуба», разнообразить повествование, В. Астафьев во многих эпизодах повести отдает предпочтение приему повествования от третьего лица, дополненного несобственно прямой речью персонажа и характерологическим повествованием. Разновидности сказовой формы организация повествования в русской литературной классике детально исследованы воронежскими авторами еще в 1970-е годы². В нашей работе мы используем их терминологию и подходы к художественным текстам.

¹ Михайлушкина О. А. Вербализация концептов «жестокость», «приспособленчество», «самопожертвование» в творчестве В. П. Астафьева (на материале рассказа «Пролетный гусь») // Вестник Центра междунар. образования Московского гос. ун-та. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2015. № 4. С. 110.

² См. об этом: Муценко Е. Г. Скобелев В. П. Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж: Издательство ВГУ, 1978.

В ниже приведенном эпизоде авторское повествование ведется в целом от третьего лица, но в тексте имеет место отсылка к восприятию и речи героя: «Под шум волокуш, под шелест леса Култыш думал о жизни и смерти и, конечно, о тайге. И в который раз таежный скиталец приходил в этих молчаливых рассуждениях к мысли, что великая сотворительница тайга все предусмотрела и все сделала правильно» [Т. 2, с. 176]. Ссылки «Култыш думал», «таежный скиталец приходил к мысли» указывают на фомирующуюся в прозе В. Астафьева сказовую форму повествования, которая в ряде произведений писателя («Последний поклон», «Царь-рыба» и др.) вскоре станет доминирующей.

Не менее активна в «Стародубе» такая форма сказа, отражающая и воспроизводящая особенности души героя, как характерологическое повествование. В этом случае нет указания на «автора», на персонажа, на действующее лицо. Но «отавторское» слово оказывается созвучным слову той социальной, этнической среды, тому социуму, о котором рассказывается. У В. Астафьева это своего рода «окрашенное» повествование: «Мыс, на котором приютилась деревушка, был накрепко отгорожен от мира горными хребтами и урманом — тайгой. Лишь изредка по реке Онье мимо деревни проносились на плотах верховские жители, лихорадочно работая скрипучими потесями. Там, в верховьях, по соседству с кочевниками-скотоводами, в засушливых степях мыкали горе русские переселенцы — это они на сплав уходили и гоняли плоты по бешеной Онье, мимо упрятавшихся в горах раскольниковых скиотов и сел, очень похожих на Вырубы, угрюмых, потаенных» [Т. 2, с. 111]. «Урман», «верховские жители», «потеси», «сплав» — эти речения характеризуют обитателей Енисейской Сибири. Ни один из них еще не заговорил, не назван именем, не дан крупным планом, но автор уже как бы обозначил словом их присутствие. Изображаемое (юг Сибири, верховья Енисея) оказывается в желаемой и требуемой гармонии с ориентированным на говор приенисейского жителя характерологическим повествованием автора повести.

В характерологическом повествовании, как и в несобственно прямой речи, слово автора, ориентированное на литературный

стиль, вполне уместно и возможно. С помощью сочетания этих форм повествования, этих речевых пластов В. Астафьев приобретает столь необходимую ему «свободу слова». С ее помощью прозаик сообщает о спокойствии, отрешенности Култыша, представляет его как сдержанного, «закрытого» в эмоциональном плане: «Да и характера он был уединенного, раздумчивого, не по возрасту углубленного», «не от мира сего парнишкой» [Т. 2, с. 136]. «Характер», «уединенный», «углубленный», «не от мира сего» — эти речения не ассоциируются со словом изображаемого социума, и не с речевым образом какого-либо персонажа повести, если не считать таким «персонажем» самого автора произведения. Художник, органически соединяя свое слово с восприятием и словом героя, живописует умение юного таежника замечать малейшее движение в тайге, наслаждаться ее гармонией и красотой, уединяться и сливаться с природой: «<...> сидел, просто дышал, впитывал хилой грудью животворные соки земные <...> отыскивал полюбившиеся ему стародубы и подолгу, не моргая, смотрел на них» [Т. 2, с. 119–120].

Параллельно с этим В. Астафьев наделил главного героя «Стародуба» тонкой душевной организацией, некоторой сентиментальностью, робостью. Об этом говорят переданные автором мысли, чувства, мечты Култыша, появившиеся в нем благодаря первой и единственной влюбленности. Автор с осторожностью описывает зародившееся, до сей поры незнакомое, чувство в душе героя: «А оно пало в тихую душу парня, и пошли по ней круги, взбаламутилось все там» [Т. 2, с. 135]. Писатель показывает неведомое воодушевление, подъем сил, и в то же время смущение, которое испытывает Култыш, как и каждый влюбленный впервые человек: «Ходит по лесу Култыш, улыбается <...>. Работать возьмется — откуда сил: чертоломит так, что Фаефан Кондратьевич за ним, бывало, не угонится» [Т. 2, с. 135].

В характере природного героя «Стародуба» повествование от третьего лица высвечивает такие качества души, как смелость, бесстрашие, упорство, ярость и безрассудство. Об этом рассказывает эпизод повести, где Култыш, спеша к возлюбленной, решает

в ледоход перейти опасную, горную реку: «А человек на реке все шел и шел неустрашимо вперед — грудью на Онью, на людей <...>, дерзкий, стремительный!» [Т. 2, с. 137–138]. Астафьев через судьбу главного героя повести точно показывает, как сильное чувство искренней чистой любви способно преодолеть любые препятствия, справиться с невыполнимой задачей, бросить вызов «этаким силище» полноводной реки и одержать победу. Вместе с тем от одного внутреннего состояния — неимоверного воодушевления, прозаик переходит к другому, противоположному — отчаянию. Так, столкнувшись с крушением своих мечтаний (возлюбленная вышла замуж за сводного брата), Култыш, осознавая непоправимость произошедшего, на протяжении всей оставшейся жизни будет испытывать душевную муку, отстраненность от семьи и как следствие — непреодолимое одиночество.

По-настоящему одиноким, потерянным, как и Илья из «Перевала», Култыш почувствовал себя после смерти приемного отца — единственного близкого для него человека. Не раз автор повествует о сильных переживаниях героя, порой даже странных, наполняющих его «детскую» душу: «<...> заслонила эта страшная беда, эта непоправимая потеря все на свете <...>. Боялся даже на день могилу оставить. Думал, затоскует без него отец» [Т. 2, с. 135]. Так писатель с помощью повествования от третьего лица, дополненного несобственно прямой речью персонажа («думал, затоскует без него отец») показывает сильную эмоциональную привязанность героя к воспитавшему его человеку, к памяти о приемном отце.

Но самую главную, по нашему мнению, и, безусловно, дорогую автору повести черту в характере Култыша В. Астафьев отмечает в заключительной части повести. Речь идет о нравственных принципах главного героя по отношению к природе, в данном случае — к тайге. «Природопочитание» выступает доминантой в становящемся характере Култыша, оно является основополагающим элементом, посредством которого выстраивается весь его внутренний мир, взгляды, размышления, поступки. Писатель многократно упоминает о деликатном, бережном отношении героя повести к таежному миру, противопоставляя его мироощущение утвердившемуся

хищничеству: «Даже без крыльев, без когтей человек все живое истребляет» [Т. 2, с. 176].

Астафьев намеренно подчеркивает высокие принципы Култыша по отношению к природе, для того чтобы показать, как сильно он отличается от своих односельчан — ожесточившихся жителей Вырубов. Писатель воспроизводит жизнь в экстремальных обстоятельствах, чтобы выявить истинную сущность персонажей повести. Потому что, по мнению автора, именно в тяжелых ситуациях, когда остро стоят вопросы жизни и смерти, наиболее точно раскрывается внутренняя сущность любого человека. Вскрывается истинный духовный и нравственный заряд каждого.

В повести «Стародуб» персонажи сталкиваются со страшным природным и социальным катаклизмом — засухой и, как следствие, голодом. Сложные условия наглядно показали, что вырубчане, которые яро соблюдали «древлеотеческие устои» и считали себя хранителями истинной веры, столкнувшись с испытаниями, на самом деле оказались слабыми, трусливыми и оттого жестокими людьми. С самого начала повести прозаик обнажает их истинное лицо: «суеверие да “древлеотеческие устои” не знают жалости», повествуя об их решении обречь на погибель, на «жертву» мальчишку, случайно принесенного рекой к их берегу. Затем В. Астафьев развивает эту тему, усиливая ее различными подтверждениями их бессердечия и жестокости: намерение принести в жертву «Тита безродного», убийство старика-киргиза и его внука, пренебрежение и ненависть к незнакомым людям и т. д.

Все это необходимо прозаику для того, чтобы показать, насколько сильно от мира выродившихся Вырубов отличается главный герой, с его «детской, легкой» душой, бережным отношением к природе, к человеку, ко всему живому. Доказательством этому служит внутренний мир Култыша и свет, исходящий из него. Даже в тяжелые времена Култыш остается верным своим принципам и деликатно-бережному отношению к природе, к миру тайги. В. Астафьев показывает, как трудно дается молодому таежнику охота на зверя ради спасения и пропитания своих односельчан. Писатель так характеризует душевные терзания героя по поводу добытого им

марала: «И этого не тронул бы ради себя. <...> Он ведь там у рассола и лежал. <...> Доверился. А я его...» [Т. 2, с. 145]. Повествование от третьего лица дополняет эту и подобные характеристики героя. «А Култыша, как он ни противился, влекло туда, где Клавдия. Себе же он объяснял это тем, что в нем жила неистребимая любовь к памяти отца. Но была, конечно же, была и другая причина. И чем больше тянуло его в этот дом, тем реже он появлялся в селе» [Т. 2, с. 140]. Благодаря таким эпизодам недоступный для героя психологический «самоанализ» производит «за него», «вместо него» прозаик, создается гармония слова автора и его героя, достоверность текста сохраняется, психологизм повествования усиливается.

Подобного рода терзания души героя позволяют говорить об отсутствии в характере Култыша таких несимпатичных для автора черт, как стяжательство, алчность, жажда наживы. И свидетельствуют о наличии благородства, честности и совестливости по отношению и к людям, и к природе. Доказывает это утверждение и мнение сводного брата Култыша — Амоса. Тот считает своего брата глупым человеком по той причине, что он беден, а с его «<...> сноровкой озолотеть можно! Умна голова, да дураку досталась [Т. 2, с. 160]. Но почитание тайги и строгое соблюдение таежных законов говорит о главном герое повести как о человеке с твердыми жизненными принципами. Об этом вновь свидетельствуют рассуждения от третьего лица — от имени Амоса о брате Култыше: «Для него Бог — тайга и превыше всего — таежный закон» [Т. 2, с. 149]. Так, посредством приема традиционного для русской литературы повествования от третьего лица, прозаику удастся показать те черты характера молодого таежника, которые затруднительно сформулировать и осознать самому персонажу, которые свидетельствуют о его духовной чистоте, жизненных принципах, кои в полной мере раскрывают его нравственную силу.

Проза В. Астафьева 1950–1960-х годов получила с течением времени целый ряд характеристик, задачей которых было определить принадлежность писателя к какому-либо направлению, течению. Попытаемся в них разобраться. Наибольшей распространенностью обладает точка зрения, сближающая В. Астафьева с «лирической

прозой». В это течение русской прозы традиционно включают (кроме самого В. Астафьева) О. Берггольц, А. Яшина, В. Солоухина, Ю. Казакова, некоторых других писателей. Хронологически этот литературный феномен практически совпадал с временем рождения «деревенской прозы», оказался родственным ей, но далеко не во всем.

Суть сближения В. Астафьева с лирической прозой вполне оправдана, она связана с жанрово-родовой спецификой его прозы этого времени. От «лирики», ее родовых свойств в произведении В. Астафьева перешло непосредственное воспроизведение эмоций, чувств, переживаний, мыслей автора. «Я люблю родную страну свою, хоть и не умею сказать об этом, как не умел когда-то и девушке своей сказать о любви» [Т. 2, с. 258]. Это фраза из финала повести «Звездопад». Лирическое «я», вкупе с характерной для стихотворной лирики инверсией, вместе со сравнением одного чувства с другим (своеобразное «удвоение» названных чувств), указывают на родство этого малого, но характерного для повести фрагмента с лирикой. Но эта фраза является итоговой, входит в состав своеобразного эпилога об истории, событиях фронтовой и госпитальной юности героя, составляет, помимо лирической, и эпическую струю повести. Дополняет принадлежность к эпосу и прозаическая форма повествования, характерная в абсолютном большинстве случаев для эпических произведений. Доказывает синтетическую форму астафьевской прозы и явление в его последующем творчестве «затесей» — небольших по объему зарисовок, этюдов, своеобразных «стихотворений в прозе». Доказательством этого синтетизма оказываются и достаточно объемные отдельные произведения («Ода русскому огороду», «Веселый солдат» и др.), главы-рассказы из структуры некоторых в целом синтетических по жанру произведений («Последний поклон», «Царь-рыба» и др.).

Однако полного, «стопроцентного» совпадения астафьевской прозы с «лирической прозой», конечно же, нет. Так, для прозы О. Берггольц («Дневные звезды»), А. Яшина («Угощаю рябиной»), некоторых других феноменов этого продуктивного литературного течения в целом не свойственна зарождающаяся уже на раннем

этапе эволюции В. Астафьева традиционалистская система идей, мотивов, деталей «биографии» автора и героя. «Я родился при свете лампы в деревенской бане. Об этом мне рассказала бабушка. Любовь моя родилась при свете лампы в госпитале. Об этом я расскажу сам» [Т. 2, с. 183]. «Деревенская баня» и «бабушка» здесь детали далеко не случайные, а указывающие не столько на конкретный бытовой локус, сколько на духовную родину (деревня) главного героя. Синтаксический параллелизм («об этом мне рассказала бабушка» — «об этом я расскажу сам») — не только прием лирической поэзии, но и отсылка к сознательному стремлению В. Астафьева к жизненной правдивости, достоверности, своеобразная «клятва» самым дорогим для автора и героя именем — «бабушка».

Что касается В. Солоухина и его «Капли росы» (1960), то здесь много общего его лирической прозы со складывающейся «деревенской прозой», — повествование о русской деревне от имени лирического «я», этнографичность, элегическая тональность. Но, несмотря на элегичность и лиризм повествования, у В. Солоухина в «Капле росы» доминирует не свойственная для «деревенщиков» симпатия к «индустриализации» деревенской жизни: «Ни этих серпов, ни поясков из соломы, ни крестцов, по двадцать одному снопу в крестце, ни этих укладываний снопов на телегу, ни этих приводов, вращаемых лошадьми.... Просто выходят на поля комбайны (их пять в нашем колхозе) и за несколько дней делают все то, что называлось непридуманным, но где-то в глубине России, в глубине народа рожденным словом “страда”»¹. Практически вся «деревенская проза» от С. Залыгина и А. Солженицына до В. Распутина и В. Крупина колхозную «индустриализацию» деревни воспринимала как губительное насилие над традиционным аграрным укладом русской жизни. В. Солоухин придет к близким оценкам позднее. Но в «Капле росы» больше иронии в адрес традиционного уклада, чем ностальгии по уходящей деревне. Отличает В. Солоухина от складывающейся в это время стилевой манеры астафьевской прозы и некоторая «раздвоенность» повествования. В самом начале

¹ Солоухин В. Капля росы. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/kaplya-rosy/> (дата обращения: 22.08.2023).

повести В. Солоухин замечает: «Да, в книге много людей, несколько десятков человек, но я не выдумывал их, ибо как я могу выдумать олепинского жителя, если все олепинские жители известны по имени, отчеству и фамилии!»¹

Но лирическое «я» внезапно меняется на «мы», а эти формы меняются на отстраненное в некоторой степени объективированное «вы»: «Вы проснетесь позже, часов в девять, десять, когда в поля и луга нахлынет зной и все высушит и все погасит, и вы будете думать, что таким всегда и бывает окружающий вас мир, не подозревая о том, что еще три-четыре часа назад он был настолько другим, насколько, например, цветущий куст сирени или вишенья отличается от нецветущего. Ведь тому, кто никогда не видел цветения вишневого сада, невозможно, глядя на голые кусты, вообразить, как бывает в цветущем вишневом саду»². Вероятно, В. Солоухин перемежает эти «я», «мы», «вы» с целью разнообразить повествование. Но рядом с лирическими эпизодами оказывается отстраненное повествование, в котором изображаемое не сливается с лирическим «я», а находится вне этого «я», объективируется. Это нарушает гармонию текста в целом, делает его «разнотональным», дисгармоничным.

Конечно же, у «Звездопада» В. Астафьева одно время рождения с «лирической прозой» указанных авторов: их перечисленные выше произведения увидели свет в 1959–1965 годах. Их сближает близкая форма «я-повествования», ретроспективная композиция, но это ни в коей мере не делает астафьевскую повесть подражательной, не лишает ее своеобразия.

Существует соблазн использовать в качестве синонима понятия «лирическая проза» понятие «исповедальная проза». К этому провоцирующе подталкивает семантическая близость ключевых лексем этих понятий: «исповедальный» — «лирический». Но что касается «исповедальной литературы», то В. Астафьев выразил к ней позднее, как уже отмечалось выше, свое ироническое отношение.

¹ Солоухин В. Капля росы. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/kaplya-rosy/> (дата обращения: 22.08.2023).

² Там же.

Но, может быть, он, не будучи ни критиком, ни историком литературы, заблуждается на сей счет? Тогда вполне уместно дать слово известному литературному критику Н. Ивановой, которую в антипатии к «исповедальной прозе» заподозрить трудно. С высоты более чем шестидесятилетней дистанции, характеризуя прозу журнала «Юность» конца 1950-х — начала 1960-х годов, она дает достаточно полный список писателей этого течения: «<...> двухтомную антологию “Юности” за десятилетие открывал Василий Аксенов, а дальше по алфавиту — Аркадий Арканов, Василь Быков, Анатолий Гладилин, Фридрих Горенштейн, Григорий Горин, Евгений Евтушенко, Фазиль Искандер, Анатолий Кузнецов, Анатолий Приставкин... Можно сказать, основали и упрочили исповедальную прозу. Их вклад был решающим в репутации журнала»¹. Как видим, никого из представителей течения «лирической прозы» в списке уважаемого критика нет. Видимая внешняя «синонимичность» понятий «лирическая», «автобиографическая», «исповедальная» снимается историко-литературной и идеологической конкретикой.

Своеобразным синонимом понятия «исповедальная проза» была так называемая «молодежная проза» рубежа 1950–1960-х годов, естественно, что ее составляли в основном те же имена. Эти писатели (А. Рыбаков, В. Аксенов, А. Гладилин и др.) были явно привержены «европейской иерархии ценностей», ставящей на первое место идею самоутверждения личности. Складывающаяся «деревенская проза» обращена к русским традициям и традиционным национальным ценностям (долг и ответственность в их числе) — отсюда и внимание «деревенщиков» к фольклору, старине, своеобразная еще складывающаяся «этнографичность». Вместе с тем в то время эти отличия вряд ли в полной мере были осознаны и обществом, и самими писателями, так как и те, и другие открыто или подспудно оппозиционировали официальной соцреалистической эстетике.

Да, как и в «лирической прозе» в целом, как и в «молодежной» («исповедальной») литературе, в прозе В. Астафьева рубежа

¹ *Иванова Н.* Литературное селфи на фоне двух эпох. Оттепель как объект автобиографического письма // Зная. 2023. № 1. С. 187.

1950–1960-х годов имеет место исповедально-лирическая композиция, лиризованная форма повествования, предполагающая слияние автора-повествователя и главного героя. Но существеннее для определения складывающейся специфики астафьевского стиля оказывается то, с какой целью и насколько обоснованно и часто использовалась эта распространенная в то время форма.

У В. Астафьева эта форма повествования служит созданию атмосферы достоверности: автор-повествователь сам, без объективированных героев («без третьих лиц») повествует о происходящем, создается эффект «автодокументальности». Во-вторых, эта форма повествования способствовала институализации нового астафьевского героя — молодого сибиряка, обладающего крестьянскими корнями: он сам повествует о себе и происходящем.

Вдобавок к этому синтез повествования от имени лирического «я» с повествованием объективированным в зрелом творчестве прозаика («Ода русскому огороду», «Царь-рыба», «игарские» главы-рассказы «Последнего поклона», «Печальный детектив», «Жизнь прожить» и др.) способствовал рождению новой жанрово-стилевой формы — сказово-лирической, когда слово автора оказывается родственным слову героя в силу «биографической» близости фигуры автора и этносоциальных характеристик его персонажа.

В-третьих, этот способ повествования в значительной мере способствует изображению души, психологии главного героя. Здесь будет уместно вспомнить о зарождении русской психологической прозы: чтобы достовернее и выразительнее изобразить душу Печорина, М. Лермонтов использует форму его «дневника», написанного, естественно, от имени «я» главного героя.

В-четвертых, эта форма повествования не «отменяла» в прозе В. Астафьева иных способов организации текста. Адекватность способа изображения изображаемому феномену, вероятно, составляет одну из основ гармонии художественного произведения.

Лиризованный, от имени «я» автора-повествователя, способ организации текста создает эффект достоверности созданной писателем психологической картины. Связано это с тем,

что действующий персонаж («актант») сам является автором повествования («скриптором») о своих чувствах и переживаниях. Такой рассказ часто может приобретать характер исповеди, посредством которой значительно усиливается художественное впечатление. Закономерно, что многие произведения «молодежной прозы» (и не тождественной ей «лирической прозы» конца 1950–1960-х годов) получили по свойственной им манере письма «уравнивающее» эти разные течения определение «исповедальная проза». Эта повествовательная форма применяется главным образом тогда, когда в произведении — лишь один главный персонаж, за мыслями, чувствами, эмоциями которого следит автор, а «остальные персонажи второстепенны, и их внутренний мир практически не изображается»¹. Для В. Астафьева в ряде произведений («Звездопад», «Последний поклон», «Ода русскому огороду», «Царь-рыба», «Веселый солдат» и др.) этот способ организации текста стал доминирующим.

Этот прием В. Астафьев выработал и активно использует уже в первой военной повести «Звездопад». Автор-повествователь здесь «сливается», соединяется с главным героем повести — Мишкой Ерофеевым. Герой астафьевской лирической повести от первого лица рассказывает читателю о жизни, о чувствах, мыслях, эмоциях, душевных переживаниях и тем самым раскрывает свой внутренний мир, дает свою оценку происходящим событиям. Такое повествование от лица девятнадцатилетнего юноши, чей процесс становления характера форсируется военным временем, позволяет максимально полно и четко понять и прочувствовать все то, что происходит в мыслях и душе молодого человека. Так, с помощью рассказов о своих мыслях, чувствах, эмоциях, переживаниях, воспоминаниях, возникающих в тот или иной момент, организуется вся повествовательная ткань повести «Звездопад».

Повествуя о себе, юноша предстает как натура тонко чувствующая и романтическая. Об этом свидетельствуют и начинающие повествование повести рассуждения героя о любви в целом, и о встрече

¹ Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. В 3-х т. Т. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 50.

со своей первой любовью, и затем подробные описания понравившейся ему девушки, возникшие во время и после этого события ощущения, чувства, мысли. Вероятно, поэтому с особой лиричностью живописует астафьевский герой-повествователь Мишка Ерофеев свою первую встречу с Лидой: «И тут я увидел ее темные глаза с ослепительно яркими белками, разлетевшиеся на стороны брови, изогнутые ресницы, слегка припухлую, нравную губу, тоненькую шею <...>. И еще на девушке была кофточка, тоже завязанная черной тесемочкой, как шнурок у ботинка — двумя петельками. А повыше петельки дышала ямка» [Т. 2, с. 185]. Возвращаясь к сказанному ранее, заметим, что отсутствие деталей портрета самого Мишки мотивировано в повести и тем рационально объяснимым обстоятельством, что герой-рассказчик видит в большей степени внешность окружающих и в наименьшей степени самого себя. Мысли же и чувства героя-рассказчика, напротив, естественным образом превалируют в повести над чувствами и переживаниями остальных персонажей.

Подробно рассказывает герой о ярких ощущениях, возникших при этой встрече. Они тоже свидетельствуют о его ранимости, чувствительности: «Мне было до жалости приятно смотреть на нее и хотелось плакать» [Т. 2, с. 185]. В рассказах о самом себе, о своей довоенной жизни герой «Звездопада» предстает как человек с веселым нравом, добродушный шутник, талантливый «посказитель», знающий множество песен и любящий их исполнять. Но когда дело касается любви, то он, как и любой юноша («парубок», как он сам себя называет), при разговоре с понравившейся ему девушкой испытывает чувство неловкости, становится робким и несмелым: «А я лихорадочно соображал: не сделал ли опять что-нибудь неловкое?» [Т. 2, с. 187].

Благодаря такому приему психологизма, как лиризованное повествование от первого лица, в повести создается не только образ молодого, веселого, чувствительного, робкого «солдатика», но человека, которому пришлось за свою недолгую девятнадцатилетнюю жизнь столкнуться со многими трагическими событиями, связанными с войной и с сопутствующими ей реалиями. Повидав немало, Мишка Ерофеев и сам, как уже отмечалось, оказывается неплохим психологом,

он хорошо разбирается в поступках, совершаемых другими людьми. Видит то, что другие не замечают. Так, герой «Звездопада» догадывается, по какой причине одолевают муки совести лежащего с ним в одной палате командира разведчиков Гусакова, который испытывает особое беспокойство за единственного уцелевшего солдата из своей группы разведчиков. Такое отношение старшины к тяжело раненному понятно Мишке Ерофееву: «Что-то, видать, не додумал, не доглядел Гусаков, перед тем как идти в поиск, и вот всячески выслуживается за всю перебитую группу перед Антипиным» [Т. 2, с. 188].

Ведя повествование от первого лица в повести «Звездопад», герой открывает еще несколько черт своего характера — жалостливость, сострадание, заботливость, такт. Они проявляются в его отношениях с людьми, с близкими, или едва знакомыми. Так, показательны чувства Мишки Ерофеева, которые он испытывает в момент разговора с девушкой Женей. Из разговора он узнает о ее полной драматизма судьбе, о том, что она сирота. Мишка прекрасно понимает, что если бы не война, то Женя могла бы стать талантливой художницей и счастливым человеком. Но сильнее всего он переживает за душевное состояние своей новой знакомой, за то, что она может пойти по опасному пути и обречь себя на новые страдания и унижения. Герой повести испытывает сострадание и жалость, ему горько осознавать, что человек не может или не хочет бороться за свою счастливую жизнь: «<...> мне было так жалко эту девушку, так жалко!» [Т. 2, с. 243].

Не меняя назидательного тона, Мишка Ерофеев пытается обрассудить девушку, воодушевить ее, но понимая, что его слова бездейственны, с чувством сострадания и удрученности задается мучительными для себя вопросами: «Что я тут мог сделать? Чем помочь?» [Т. 2, с. 244]. Героя «Звездопада» угнетает собственное бессилие, он сильно расстраивается из-за того, что ничем не может помочь этой юной девушке. Такие сильные чувства, переживания по поводу едва знакомого человека обнаруживают в Мишке Ерофееве наличие твердых жизненных принципов, а также способность заботиться о людях, брать на себя ответственность за их судьбу.

Помимо приведенного эпизода об этих симпатичных прозаическими свойствами души героя «Звездопада» свидетельствует и другой

фрагмент повести. Речь идет о последнем вечере перед выпиской из госпиталя и прощальном разговоре с Лидой, в ходе которого девушка предлагает способ отложить выписку и продлить их завязавшиеся романтические отношения. Этот эпизод, на наш взгляд, является наиболее репрезентативным в плане обнаружения нравственных качеств молодого героя. Так, несмотря на сильные чувства, испытываемые к своей возлюбленной, несмотря на желание быть с ней как можно дольше, Мишка Ерофеев решительно отказывается от ее заманчивого предложения. Он преодолевает соблазн (обманом остаться в госпитале) и тем самым подтверждает преобладание мужества и стоической самоотверженности в своей сложившейся натуре. В. Астафьев так описывает от лица героя этот мучительный выбор между долгом, совестью и естественной человеческой потребностью в любви, желанием счастья: «— Лидка, опомнись! Что ты несешь? <...> Мне было страшно. Мне жутко было. Меня озноб колотил. <...> Боже ж ты мой, Мишка, держись! <...> Нельзя такую девушку позорить» [Т. 2, с. 250]. И в этом же эпизоде герой повести объясняет, почему он все же выдержал и не согласился на обман: «Стыдился бы я рассказывать о своей любви. Я презирал бы себя всю жизнь» [Т. 2, с. 250].

Такой прием раскрытия души героя, как повествование от первого лица, В. Астафьев использует для того, чтобы максимально правдоподобно отобразить мысли, чувства и эмоции, испытываемые молодым героем в важные моменты жизни, достоверно и полноценно раскрыть все коллизии, происходящие в судьбе юного солдата, отразить его этические принципы и нравственные ориентиры, проследить борьбу с самим собой.

Этот прием психологизма оказался развит прозаиком и при раскрытии характера героя в «Последнем поклоне». Элементы сказа органично сочетаются в повести с лирическим словом, звучащим от лица автобиографического героя, создавая неповторимый эффект сказово-лирического повествования. С его помощью, организуя повествование от лица автобиографического героя Витьки Потылицына, прозаик создает образ, наделенный, как и все молодые герои исследуемого периода, самыми различными свойствами

складывающегося характера. Так, посредством повествования от первого лица герой «Последнего поклона» предстает как юный человек со всеми свойственными этому возрасту психологическими особенностями¹. Повествуя о внутреннем мире героя, В. Астафьев сосредотачивается на таких чертах его характера, как душевная тонкость, впечатлительность, обидчивость, детская ранимость: «Долго сидел я в уголочке завозни и слизывал крупные слезы <...>. Мне хотелось <...> умереть всеми заброшенным и забытым и чтобы потом всем было жалко меня» [Т. 4, с. 13].

Вместе с тем писатель позволяет судить о Вите Потылицыне и как о человеке мудро мыслящем, хорошо понимающем суть земной жизни: «Ушел человек, и жизнь в этом месте остановилась. Но деревня-то жила, подрастали мы, ребятишки, на смену тем, кто уходил с земли» [Т. 4, с. 20].

Обнажая мечты и надежды героя, прозаик в «Последнем поклоне» вновь поднимает тему сиротства, обездоленности детей, остро нуждающихся в любви и заботе. Так, через повествование от первого лица становится известно о самом главном желании подростка — о желании и мечте воскресить погибшую в Енисее мать. Витя Потылицын рассказывает легенду о волшебном цветке, при помощи которого можно осуществить любую мечту: «<...> можешь даже пробраться на кладбище и оживить свою родную мать и матерей всех осиротелых ребят» [Т. 4, с. 14].

Вместе с тем этот прием дает возможность автору поведать о таком свойстве героя, которое обычно присуще для людей взрослых — о его склонности к пространным размышлениям о сложности человеческой жизни: «Лежал, думал, пытался постигнуть человеческую жизнь» [Т. 4, с. 17]. В. Астафьев наделяет сознание героя повестью чувством неприязни к смерти, к войне: «Я так много увидел потом смертей, что не было для меня более ненавистного, проклятого слова, чем “смерть”» [Т. 4, с. 21]. Со значительной долей уверенности можно утверждать, что в «Последнем поклоне»,

¹ См. подробнее: Слобожанинова Л. М. Повествование от первого лица в повести В. Астафьева «Последний поклон» // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. 1974. Сб. 5. С. 113–132.

как и в «Звездопаде», прозаик через главного героя с помощью повествования от первого лица выражает свои собственные взгляды и убеждения.

Такой прием психологизма, как сказово-лирическое повествование от первого лица, в повести «Последний поклон» призван раскрыть доминантные качества личности молодого героя. Механизм такого типа повествования одновременно прост и сложен. Сказ требует ориентации на слово и восприятие «демократического» — простонародного героя, ориентирован на использования диалектизмов и просторечия. Лиризованное повествование ориентировано на лирического героя, близкого автору — носителю литературных норм языка. У В. Астафьева эти две разных фигуры сливаются в одну: его лирико-автобиографический герой близок автору, оставаясь «носителем» слова персонажа, порожденного субэтнической культурой Сибири. Астафьев не прибегает к маске, фигуре заезжего гостя, увлеченного «музейными» занятиями, как это делает Ф. Абрамов в своей лирической повести «Деревянные кони», ни к каким другим «маскам». Такое отсутствие «дистанции» между автором и героем, между автором и изображаемой средой делает форму повествования в «Последнем поклоне», в «Оде русскому огороду», в «Царь-рыбе», в некоторых других произведениях В. Астафьева предельно естественной, безыскусной. Характерно, что к «чистому» сказу, с фигурой простонародного персонажа в основе повествования, Астафьев обратится лишь в прозе середины 1980-х годов, в рассказе «Жизнь прожить». Сказово-лирическое повествование позволило В. Астафьеву проникнуть во внутренний мир взрослеющего человека, правдиво отобразить разнородность, порой противоречивость его чувств и мыслей.

Казалось бы, найденный в «Звездопаде» способ организации повествования от первого лица, совпавший с аналогичными или близкими композиционными приемами «исповедальной» («молодежной») и «лирической» прозы, должен привести к тому, что эта форма повествования вытеснит из произведений писателя все другие формы повествования. Но в создававшейся сразу вслед за «Звездопадом» повести «Кража» (задержанной в публикации) В. Астафьев не менее результативно использует

прием повествования от третьего лица. С его помощью прозаик выводит на первый план молодого героя, история которого приходится на беспокойную эпоху социальных катаклизмов двадцатого века.

Так, В. Астафьев в прозе исследуемого периода, во многом вопреки сложившемуся «исповедальному» дискурсу, широко и уверенно использует для создания и раскрытия характеров героев распространенный в художественной литературе прием психологизма как повествование от третьего лица. Он имеет свои особенности в плане изображения внутреннего мира. По справедливому заключению А. Б. Есина, именно такой прием позволяет писателю без всяких помех изображать тайное тайных внутреннего мира героя и показывать его наиболее подробно. Литературовед уверен, что при наличии в произведении приема повествования от третьего лица, «для автора нет тайн в душе героя — он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями»¹.

Характерно, что герой «Кражи» Толя Мазов, как и его предшественники Илья из «Перевала», Култыш из «Стародуба», Мишка из «Звездопада», практически не имеет отчетливых портретных характеристик, точнее — они минимизированы. В «Звездопаде» такой редкой для Астафьева портретной деталью оказывается специально отпущенный в скитаниях по госпиталям Мишкин чуб: «<...> я был переведен из армейского госпиталя, где и начал отращивать чуб» [Т. 2, с. 195]. Более десяти лет спустя после появления в печати повести, в 1972 году в письме к В. И. Ермакову писатель так прокомментирует присланную ему фотографию военной поры: «Потом мне прислали фотографию военных лет, в госпитале фотографировался, этакий молодой, чубатый, тыристый»². Выразительные детали внешности героя воспроизводят яркие, подтвержденные биографическими материалами, детали внешности автора повести.

¹ Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта: Московский психол.-соц. ин-т, 2003. С. 50.

² Письма В. П. Астафьева В. И. Ермакову (1971–1979) / под ред. В. М. Ярошевской, сост. М. М. Ермакова. Красноярск: ООО «Издательство Поликор», 2018. С. 41.

Возможно, что причиной «невнимания» автора к другим, «посторонним» для сюжета повести деталям внешности героя, является, как и у абсолютного большинства русских писателей, отсутствие у В. Астафьева стремления к «самолюбованию». Вероятно, тот же мотив имеет место и в избрании объективированного (от третьего лица) повествования о судьбе Толи Мазова, за которым стоит сам автор-повествователь. В. Астафьеву начала 1960-х годов, видимо, показалось излишне сентиментальным повествование о самом себе от первого лица: акцентируемая писателем сибирская суровость и мужественность — это свойства не только его героев. Лишь к исходу 1970-х годов главы «Последнего поклона» — «Бурундук на кресте», «Карасиная погибель», «Без приюта» — окажутся обращенными к этому драматическому для автобиографического героя времени и будут написаны от первого лица. Но к тому времени «посуровеет» и вся «деревенская проза», ее традиционалистская направленность приобретет четкие очертания.

Скупые детали внешности персонажа включают у В. Астафьева, однако, деталь главную — усыхающую руку Мишки Ерофеева: «Она висит, ровно чужая. Пальцы на ней усохли и пожелтели. Мертвая рука» [Т. 2, с. 195]. Позднее к этим двум «портретным» деталям присоединится «юбка», изготовленная «ранбольшими» от безысходности из одеяла, а в заключительной части — бывшее в употреблении обмундирование и стриженная наголо Мишкина голова. Сцена последнего свидания усиливает впечатление от далеко не «фасонистого» вида Мишки: «Она рванулась ко мне навстречу, и я рванулсь было к ней, но вдруг увидел себя чьими-то чужими, безжалостными глазами, в латаных штанах, в огромных, расшлепанных ботинках, в обмотках, в ветхой гимнастерке, безволосого, худого» [Т. 2, с. 254].

Такая минимизация деталей внешности главного героя повести необходима прозаику для одновременного достижения нескольких целей. Первая среди них заключается в том, чтобы показать суровое, мужественное, самоотверженное, обусловленное обстоятельствами войны, отношение рассказчика-повествователя, являющегося одновременно главным героем, к самому себе, дабы не впасть

в излишнюю сентиментальность. Вторая среди них — акцентирование общего во внешности и судьбах всех «фронтовых побратимов». Не менее важной целью, на наш взгляд, является акцентирование яркой индивидуальности души, психоэмоционального «портрета» главного героя, индивидуальности, противопоставленной его «похожести», сходству с другими «ранбольшими». Он потому интересен и симпатичен студентке и «сестричке» Лиде, что его характеризует начитанность, развитый интеллект, значительная эрудированность. Но превыше всех других качеств оказывается совестливость Мишки. Он ни за что не хочет и не может даже ради любви поступиться долгом солдата. Психологизм образа, достоверность деталей психологии персонажа, смысловая весомость его слова вытесняют в данном случае внимание к важным, но факультативным в сложившихся обстоятельствах деталям его внешности.

Астафьевский главный герой раскрывается в основном через события и через размышления о собственных поступках и поступках фигур его окружающих, через его участие в событиях и через их переживание, при помощи повествования о его внутреннем мире, о его пристрастиях, намерениях.

На протяжении всей повести прозаик, повествуя о герое, как будто бы нащупывает наиболее сильные и слабые (их крайне мало) стороны его натуры, намеренно акцентируя уже возникшую в предшествующих произведениях 1950–1960-х годов мысль о том, что в юном человеке в равной мере уживаются и добро и зло. Так, реализуя данный посыл в «Краже», В. Астафьев предельно четко описывает характерологические особенности личности Толи Мазова, поручая это третьему (после автора и героя) оценивающему лицу — Валериану Ивановичу Репнину — заведующему детским домом: «Сложный мальчишка. И хороший и плохой. Без середины» [Т. 2, с. 317].

Развивая эту мысль в других эпизодах повести, прозаик по-разному характеризует Толю Мазова, имея цель максимально показать его детски нестабильную душевную организацию: «Чувствительный, нервный мальчишка <...>» [Т. 2, с. 290], а также подчеркивает его противоречивость: «<...> очень раним, порывист, порою жесток <...>» [Т. 2, с. 336].

Обращает на себя внимание определенное сходство в поведении героя «Кражи» и главного персонажа «Перевала». Толя Мазов таким же способом, как и Илья Верстаков, выражает свою раздраженность, обиду. Он также строптив и в любой сложной ситуации стремится к одиночеству: «У Толи было в характере: чуть что неладно — из дома долой, хоть в злобе, хоть в тоске, на улицу, к реке, в лес. И там, в одиночестве, он чаще всего успокаивался либо совсем уж погружался во мрак и делался невыносимо вредным, злым, досаждал кому только мог» [Т. 2, с. 361]. Такое сходство, возможно, происходит по той причине, что молодые герои «Перевала» и «Кражи» больше, чем другие герои повестей и рассказов 1950–1960-х гг., близки в возрастном плане. Возможно, и в связи с этим мальчишки-подростки, изображаемые В. Астафьевым, предельно созвучны друг другу по душевному складу. В дополнение к этому роднит их в немалой степени и сиротство.

Однако у этих персонажей несколько отличающиеся судьбы, да и действие «Кражи» переносится в заполярный Краесветск. Поэтому в повести «Кража» рождается и утверждается еще один яркий вариант молодого героя со сложной психоэмоциональной организацией. Она сопровождает героя на протяжении всей повести до самого финального эпизода, в котором происходит окончательная победа героя над самим собой, над своими страхами, слабостями. Но до того как окончательно встать на путь добра, решительно оставив все дурное, порочное в прошлом, герой «Кражи» постоянно испытывает весь спектр чувств, свойственный человеку, готовящемуся сделать выбор, совершить поступок, определяющий его сущность и решающий его дальнейшую судьбу.

Для того чтобы появилась возможность проследить внутренний процесс осознания и исправления совершенного, процесс, происходящий в душе юного человека, стоящего на распутье, В. Астафьев сначала «позволяет» герою повести ошибиться, поддаться из-за своей «бесшабашности» авторитету взрослых ребят и пойти на преступление — косвенное соучастие в краже, осиротившей невинных малышей. И лишь после этого прозаик начинает детальное проникновение во внутренний мир мыслей и чувств подростка,

в душе которого постепенно происходит осознание и четкая дифференциация плохого и хорошего, подлости и благородства.

Повествуя о душевных терзаниях героя «Кражи», писатель заявляет об изначальном преобладании в нем добра. Эта деталь обнаруживает себя еще в начале повести, когда В. Астафьев говорит о том, что Толя Мазов не был приспособлен к воровству: «Но стоило ему войти в магазин и прислониться к карману, в котором таились деньги, как он вспыхивал, словно брался за горячую железку, а потом бледнел, а потом дрожал» [Т. 2, с. 332]. Этой подробностью об эмоциональном состоянии персонажа автор-повествователь уже в самом начале повести рушит равновесие между злом и добром, заключенными в душе героя, в пользу доброго начала. Такие качества личности Толи Мазова, как его совестливость, неспособность к воровскому «делу», явственно предвещают и предвеляют его будущее решение вернуть украденные из кассы деньги, спасти обреченную на разрушение семью отправленной под арест кассирши.

В дальнейшем повествовании В. Астафьев и вовсе открыто говорит о том, что у героя «Кражи» есть большой шанс преодолеть все препятствия и стать хорошим человеком: «Внутри его появилась окаменелость, из которой сочился медленный, тонюсенький ключик. В сердце накатывали перебои, становилось то жарко, то ознобом пробирало» [Т. 2, с. 368]. Здесь переданы ощущения человека, решившего исправить однажды допущенную им несправедливость. «Окаменелость» в данном случае оказывается синонимом твердости принятого решения.

Предпосылкой скорого рождения честного человека с твердыми духовно-нравственными принципами, становятся присущие герою такие черты характера, как любознательность, фантазерство, мечтательность. Через повествование от третьего лица мы узнаем о молодом герое «Кражи», как о человеке, имеющем неутолимую жажду чтения: «Читал он что попало и где попало: в школе, на уроках, ночью, зажигая тайком свет» [Т. 2, с. 332]. Такое увлечение позволяет герою «Кражи» выделяться на фоне остальных обитателей детского дома. Любовь к чтению, к искусству, стремление к новым знаниям естественным и самым благоприятным образом расширяет кругозор

молодого героя, формирует его мировосприятие. Благодаря всему этому Толя Мазов получает особое отношение к себе со стороны не только ребят, но и людей старшего поколения. Всех сотрудников детского дома, которые изначально разглядели сохранившиеся в его душе ростки добра и всячески старались их поддержать.

Таким образом, В. Астафьев в повести «Кража» при помощи традиционного для русской литературы приема повествования от третьего лица создает образ противоречивого, наделенного противоположными чертами характера, но все же стремящегося к светлому молодого героя.

Примечательно, что все охарактеризованные ранее молодые герои В. Астафьева проходят через противоречивый процесс личностного становления. Многие исследователи склонны считать, что эти противоречия свидетельствуют о сложности характера и вместе с тем о его развитии: «Сложный характер обычно проявляется в динамике, неоднозначности, внутренней эволюции»¹. Часто развивающийся сложный характер наделен внутренним конфликтом, который в литературоведении именуется психологическим. Он возникает в случае, «когда желания человека вступают в противоречие с его совестью»².

Такой конфликт определяется противостоянием разных, порой взаимоисключающих категорий. Герой, в характере которого обнаружился внутренний конфликт, испытывает душевные метания, заключающиеся в одновременно либо попеременно испытываемых, противоположных чувствах: жалость и равнодушие, ненависть и любовь и т. д.

Возникающие противоречия в мыслях практически всех молодых героев В. Астафьева указывают на еще один прием психологизма, используемый прозаиком для наиболее точной передачи внутреннего состояния молодого героя — прием раскрытия «диалектики души», он заключает в себе разные способы организации текста. Повествование от первого лица переходит в повествование от третьего

¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1979. С. 154.

² Там же. С. 16.

лица и наоборот, «актанты» часто сменяют друг друга, о переживаниях часто и не говорится, их выдают детали поведения персонажей, но главной целью повествования оказывается достоверное изображение психологических (эмоциональных и мыслительных) процессов, гармоничных и противоречивых движений в душах героев. Вот характерный эпизод из повести «Кража». Толя Мазов получает ответ на вопрос к Репнину о его (Репнина) белогвардейском прошлом: «— Не все офицеры, Анатолий, вешали и пороли людей шомполами <...> Когда-нибудь ты разберешься в этом. Потом, когда вырастешь. А сейчас оставь меня, пожалуйста... Пожалуйста...

Толя поднялся, утвердился на костылях, взялся за скобу, но не уходил.

— Да, одну минуту! — Валериан Иванович выдвинул столешницу и торопливо сунул под бумаги письма Толиного отца — забыл, что они лежат сверху. — На вот, — вынул он из стола и протянул Толе десять рублей. — Отнеси этот залог в библиотеку Севморпути. Там тебе будут выдавать книги. — Губы Валериана Ивановича pokrивило. — Без залога не дадут. Бери! Чего ты?!

Толя не сразу взял деньги. Он стоял на костылях, упрямо потупившись, а Валериан Иванович стоял с протянутой десяткой. Мальчишка пересилил себя и, чуть слышно сказав спасибо, засунул деньги в карман. Уходил он словно побитый, скрипя новыми, еще не притертыми костылями. У него на шее отросла косичка — в больнице, видно, не стригли. И меж лопаток, приподнятых костылями, провалилась ситцевая рубаха. Валериан Иванович едва удержался, чтобы не погладить эту худую и почему-то усталую спину» [Т. 2, с. 336]. Репнин старается не выглядеть оскорбленным после бестактного вопроса своего воспитанника, зная о том, что на его столе лежат письма от «изолированного» советской властью Толиного отца. И эта «изоляция» вполне родственна обвинениям в адрес бывшего белогвардейского офицера со стороны той же власти. Детали поведения обоих героев («губы ... pokrивило», «не сразу взял», «уходил ... словно побитый», «усталая спина» и др.) призваны раскрыть их противоречивые чувства и мысли, их движение.

Понятие «диалектика души», как известно, ввел в оборот адепт идеалистической диалектики Г. Гегеля Н. Г. Чернышевский, анализируя психологические приемы в художественном творчестве Л. Н. Толстого. По мысли критика, это непосредственное изображение «психического процесса». «Диалектика души» — постоянное изображение внутреннего мира героев в движении, в развитии¹. Этот прием используется для того, чтобы показать не только начало и конец психологической эволюции личности, но и все сопутствующие переходы одного состояния в другое.

В «Перевале» психологический кризис обнаруживается тогда, когда Илья Верстаков думает о мачехе. Именно в его размышлениях и чувствах по отношению к ней и замечен сложный и противоречивый процесс взросления героя. Несмотря на то что пасынок не любит мачеху, более того — испытывает раздражение по отношению к ней, он понимает ее и даже оправдывает. «Отец вернулся домой в начале марта. Он обвел взглядом комнату, полутемную оттого, что окна были завешаны половиками, заглянул в пустой курятник, скользнул взглядом по закутанному в тряпье Митьке и произнес, пожав плечами ... — Я же знал, что без меня вам гроб. Вы же никуда не годитесь... Мачеха от обиды захлебнулась слезами. Илья сжал кулаки. Было бурное объяснение, в котором первый раз в жизни принял участие Илья. Он вместе с мачехой лез в драку на отца» [Т. 2, с. 35]. В сознании персонажа возникает некое пограничное состояние — с одной стороны, он не любит мачеху, презирует «загульного» отца, свой угол в бараке поселка Шипичиха и его уклад. Но, с другой стороны, Илья понимает истинные причины агрессивного поведения мачехи (ее нелегкая жизнь), которые приводят подростка к ее оправданию и состраданию к ней как человеку. Все это, соединяясь в целое, вызывает противоречивые мысли и чувства в душе героя, образуя внутренний конфликт. А он, в свою очередь, необходим писателю, потому что является своеобразным источником энергии, питающим развитие складывающегося характера.

¹ Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого. // Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1947. С. 423.

Внутренние противоречия, показывает писатель, и есть движущая сила многих изменений, происходящих в людях.

Изображение борьбы противоположных начал в душе героя, «диалектики души» прозаик продуктивно реализует и в «Стародубе». Он едва замечен, трудно осязателен, но все же, по нашему мнению, играет особую роль в изображении внутреннего мира героя. Такой прием автор использует при передаче противоречивых чувств, нахлынувших на героя повести в момент его «проверки на прочность», на человечность, которую он после недолгих сомнений успешно проходит. Речь идет об эпизоде, в котором Култыш, отправившись на поиски сводного брата Амоса, стоит перед выбором, на первый взгляд, ничего не значащим — попить чая или незамедлительно направиться искать пропавшего родственника.

Но дело в том, что человек, выросший в тайге и знающий все ее опасности, подстерегающие как подготовленного, так и не подготовленного к походу «зверобоя», хорошо понимает, что медлить нельзя, дорога каждая минута. Но при этом на короткое время в душе его появляется непонятное ему самому смятение и желание промедлить: «Но должен же я чаю попить или нет? — злился он неизвестно почему. <...> Обессилею вовсе... Обессилею...» [Т. 2, с. 174]. Но такое противоречие в душе героя разрешается довольно быстро. Култыш обладает достаточным знанием для того, чтобы быстро выяснить источник своих, недостойных доброго человека, мыслей. Он понимает, что «злится» на Амоса в первую очередь не из-за того, что тот обманул его и нарушил охотничий «таежный закон». Первоначальной причиной этого смятения и промедления оказывается давняя затаенная обида на сводного брата из-за его женитьбы на возлюбленной Култыша — дочери сапожника Трохи — Клавдии. Култыш, поняв это и уличив себя («Злопамятный ты!»), быстро отбрасывает грешные чувства и отправляется на помощь погибающему в тайге сводному брату.

Так, используя прием изображения «диалектики души» в «Стародубе», прозаик поднимает тему добра и зла как двух первоначальных человеческой сущности, которые постоянно находятся в сложном взаимодействии, борьбе, и с особой точностью и правдивостью показывают все грани внутреннего мира человека.

В военной повести «Звездопад» этот прием используется прозаиком для изображения внутреннего мира человека в постоянном движении, в противоречивом развитии. Для того чтобы показать несоответствие между внутренним состоянием героя и внешними проявлениями этого состояния.

Прежде чем окончательно утвердить достоинства характера главного героя, В. Астафьев позволяет увидеть весь путь его размышлений, душевных смятений, противоречий, возникающих в процессе взросления и постижения сути жизни. Для этого прозаик, как и в предыдущих повестях («Перевал», «Стародуб»), использует прием изображения «диалектики души» героя. Он обнаруживается в раздумьях, чувствах главного героя после его разговора с матерью Лиды о том, что ему лучше «не заходить далеко» в отношениях с ее дочерью. После этого события лирический герой-повествователь почувствовал в себе какие-то странные неизведанные ощущения: «Что-то повернулось во мне, непонятное содеялось» [Т. 2, с. 231]. Впервые он говорит о возникших в его душе неизвестных ему ранее чувствах, о которых раньше он и не подозревал: «Забывая душевную смуту, эту <...> горесть, даже не горесть, а недомогание какое-то, боль, еще неизведанную мной, точнее, непохожую на те боли, которые я изведal от ран, ушибов и тому подобных пустяков, я вспоминал, мучительно вспоминал название этому и вспомнил — страдание!» [Т. 2, с. 231]. Вместе с тем и после этого радикально значимого разговора с матерью и посетившего душу болезненного чувства герой, гуляя с Лидой по Краснодару, вновь, только с новой силой, испытывает чувство любви и воодушевления: «Во мне бурлило столько радости, что я готов был обнять первого же встречного и поцеловать его» [Т. 2, с. 236]. Здесь очевидно, что внутренний мир молодого героя повести наполнен самыми противоречивыми чувствами, которые быстро и неосознанно сменяют друг друга.

С помощью приемов изображения «диалектики души» прозаик подробно и точно показывает, как трудно, особенно в условиях войны, проходит путь взросления, приобщения человека к взрослому жестокому миру: «Оказывается, ничего в жизни просто так не дается» [Т. 2, с. 231]. В. Астафьев проникает в душевное состояние героя

в самый критический момент его жизни, подробно описывая противоречивые чувства юноши.

Достаточно эффективно использует прием воссоздания «диалектики души» В. Астафьев и в повести «Кража». Здесь он также направлен на точную передачу испытываемых героем чувств в момент возникновения внутреннего конфликта. После поступка (косвенного соучастия в краже денег) автор-повествователь сообщает о появлении в душе героя чувств смятения, тревоги и «непонятного беспокойства» [Т. 2, с. 360]. Автор повести тем самым дает понять, что в душе его героя началась борьба двух противоположных начал. Он подробно повествует о том непонятном, ранее неизведанном состоянии героя повести, когда осознание совершенного стало проникать все глубже и глубже внутрь человеческой сущности и влиять на ее формирование. Посредством описания физического состояния героя прозаик раскрывает внутреннее, скрытое от посторонних глаз: «Его затрясло, заколотило <...> дрожь никак не унималась» [Т. 2, с. 369]. Очевидно, что подросток переживает душевные терзания, понимая, что совершил что-то очень дурное, погубил судьбы ни в чем не повинных людей. Такие нахлынувшие и со временем только усиливающиеся беспокойные мысли рождают в нем стыд, раскаяние и даже ненависть к себе: «Сам себе Толя уже опротивел — запутался он и не знал, как выпутываться» [Т. 2, с. 459].

Итак, В. Астафьеву с помощью эффективных приемов изображения «диалектики души» удастся глубоко заглянуть во внутренний, полный противоречий, терзаний и динамики мир юного и взрослеющего героя, продемонстрировать сложный процесс внутренней борьбы в его душе, ведущий к нравственной эволюции и становлению на верный путь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жизнь и творчество писателя В. П. Астафьева, как известно, пришлось на беспокойное, наполненное социальными катаклизмами время. Параллельно с развитием творческого дара прозаика шло выстраивание, стабилизация, а затем и размывание, разрушение мощной государственной идеологической системы, сопровождавшееся различными противоречивыми последствиями. И естественно, такая ситуация в обществе не могла не сказаться как на литературном процессе в целом, так и на творчестве прозаика.

Уральский (пермский) период (1951–1969) представляет собой, на наш взгляд, один из самых ответственных этапов в творческой жизни писателя. В это время происходит формирование персонажной сферы его произведений, идейное и тематическое, жанровое, композиционное, стилистическое становление художественной системы писателя.

Детские и юношеские годы писателя совпали с особенно сложным периодом жизни России. Начиная с юного возраста, будущему писателю пришлось пройти немало трудностей и испытаний, перенести трагические потери близких, побывать в детском доме и на фронте. Вероятно, поэтому на начальном этапе оригинального творчества в его повестях появляется герой-подросток, юный человек, который так близок в биографическом плане самому писателю. В таком герое прозаик воссоздал все счастливые и горестные моменты как своей нелегкой жизни, так и судьбы всех представителей его поколения, тех, на чью долю выпали аналогичные испытания.

На творчество В. Астафьева 1950–1960-х годов, бесспорно, повлиял и литературный процесс предшествующего и данного времени. Он отвечал потребностям философско-исторического осмысления эпохи и приобретал зарождающиеся в 1950–1960-е годы черты

психологической «исповедальной» прозы. Литературный процесс 1950–1960-х обладал рядом важных приобретений и открытий. Примером могут служить изображение острых социальных конфликтов, их решений, своеобразие раскрытия актуальных проблем, волнующих общество. В отличие от погруженных в острые социально-политические проблемы произведений писателей историко-революционной темы (А. Фадеев, А. Толстой, М. Шолохов, Б. Пастернак, и др.), в отличие от обращенной к экономико-технологическим и научным проблемам «производственной литературы» 1920–1950-х годов (К. Паустовский, В. Катаев, Л. Леонов и др.), входящая в большую литературу новая генерация писателей (Ф. Абрамов, В. Астафьев, Ю. Бондарев, В. Шукшин и др.) в 1950–1960-е годы в большей степени стала заострять внимание на внутреннем мире человека, на его связях с социально-нравственными традициями не только советского, но и досоветского прошлого. В связи с этим в литературе в целом и, естественно, в творчестве В. Астафьева появляется особый, выражающий приоритеты внимания писателя герой и сопряженные с ним разного рода актуальные проблемы.

С течением времени, с появлением целого ряда оригинальных произведений В. Астафьева, его герой приобретает типологические свойства. Для героев повестей В. Астафьева 1950–1960-х годов характерно обостренное, совестливое восприятие жизни, ее гармонии и несовершенства. Астафьевский герой, как правило, одинок, растерян перед превратностями судьбы, беззащитен. Он обречен на вынужденное раннее взросление, на поиски средств существования — все это объединяет молодых героев В. Астафьева в единый тип персонажа. Этот тип происходит из богатого драматическими событиями жизненного опыта писателя, в то же время этот тип героя оказывается результатом осмысления социальных катаклизмов XX века. Астафьевский молодой герой, обнаружив главные свойства уже в начале творчества писателя, оказывается одним из основных (но не единственным) в художественной парадигме писателя зрелого и позднего периодов.

В центре композиции его рассказов, повестей 1950–1960-х годов оказывается молодой герой, автобиографический персонаж,

переживающий суровые испытания, связанные с драматической эпохой в истории России 1930–1940-х годов. Активное выдвижение на первый план юного героя усиливает психологическое напряжение текста из-за явного несоответствия между возрастом персонажа и решаемыми им жизненными проблемами.

Парадокс астафьевских молодых героев заключается в том, что их доброта живет рядом с проявлениями негативных сторон их складывающихся характеров. Все молодые герои прозаика, прежде чем окончательно встать на путь добра, проходят через трудные испытания, в ходе которых обнаруживаются их изъяны и слабости, шероховатости их сложных натур. Писатель видит причину негативных тенденций в разрыве молодого поколения со своими истоками, корнями. Заявляя об этой острой проблеме в «Перевале» и «Краже», прозаик максимально развивает мотив разрыва в «Последнем поклоне», концентрируя внимание на проблеме утери молодым человеком всяческих семейных и родовых связей. В связи с этим астафьевский тип молодого героя связан с мотивом сиротства практически во всех повестях прозаика исследуемого периода. Такой активно действующий тип юного героя в повестях прозаика свидетельствует о равнодушии писателя к теме детства, к его проблемам.

Сиротство, как один из базовых параметров персонажа повестей В. Астафьева, имеет автобиографическую основу, хотя и является продуктом осмысления судьбы целого поколения, испытавшего на себе последствия социально-исторических потрясений двадцатого столетия. Мотив сиротства, воспроизводимый в первом романе, во всех исследуемых повестях писателя, усиливает драматизм и трагизм этих произведений.

В центре композиции повестей писателя этого периода оказывается герой, чья судьба сопряжена с острыми социальными катаклизмами эпохи 1930–1950-х годов (коллективизация, индустриализация, урбанизация, война, голод и т. п.). Социальные потрясения времени влияют на судьбу юного персонажа, обрекая его на одиночество, беспризорничество, пребывание в детском доме. Участие в Великой Отечественной войне рождает в нем чувство долга и готовность к самопожертвованию, что усиливает трагедийное

содержание образной системы «Звездопада», контрастность начальных и поздних глав «Последнего поклона».

Юность героя В. Астафьева благоприятствует созданию ситуаций нравственного выбора и проявления складывающихся душевных свойств персонажа. Этот персонаж по своему возрасту, по положению в социуме, по устремленности к самостоятельности близок героями «молодежной» («исповедальной») прозы. Однако у героев Астафьева иная система жизненных ценностей, находящаяся в противоречии с аксиологией «звездных мальчиков». Герои «молодежной прозы» — обитатели города, они обеспечены в материальном и благополучны в социальном планах, витают в мечтах о свободе личности, о карьерном самоутверждении. Астафьевский, лишенный хлеба и деревенского дома, герой-сирота — крестьянин и охотник по роду, непритязательный к условиям жизни труженик, человек долга. Он жаждет любви, сострадания, покровительства старших. Свобода и карьера для него важны гораздо менее, чем понятие долга.

Главный герой астафьевских повестей генетически и типологически близок к типу «естественного», «природного человека», живущего в гармонии с природой. Этот тип персонажа характерен для ряда произведений мировой и русской классической литературы (Ж.-Ж. Руссо, Л. Н. Толстой, А. И. Куприн, М. М. Пришвин, С. П. Залыгин и др.). Его отношение к миру, природе, обществу претерпело воздействие осмысленной писателем экспансии утопических и технократических тенденций XX века.

Синтезирующим элементом исследуемых произведений является их внимание к этическим вопросам, важным для нравственного становления и развития личности молодого героя. Любовь, забота, покровительство старших, жизнь по совести — вот то немногое, к чему стремится астафьевский герой-сирота. Благодаря активности этого элемента сюжета повестей В. Астафьеву удается высказать и акцентировать важную для него мысль о порочности разрыва нравственных традиций и о благотворности сохранения преемственности между поколениями. Главным источником духовно-нравственного становления молодого героя повестей

В. Астафьева оказывается опыт предшествующих поколений, заключенный в социально-этических принципах их существования.

Персонажи, представляющие собой старшее поколение, в прозе В. Астафьева этого времени неоднородны. Отец Ильки Верстакова, как и «папа» автобиографического героя «Последнего поклона», вместе с олицетворяющими власть «деревенскими горлопанами», «училка» по прозвищу «Ронжа», по мысли писателя, несут на себе ответственность за плачевное положение своих и доверенных им детей. Дедушка и бабушка из памятной Ильке деревни Увалы («Перевал»), «каторжанец» Фаефан («Стародуб»), мать Лиды и госпитальные друзья Мишки Ерофеева («Звездопад»), Валерьян Иванович Репнин, учителя Игарской школы («Кража»), бабушка Катерина Петровна («Последний поклон») выполняют функцию хранителей нравственных традиций. От них астафьевские молодые герои воспринимают нравственные законы, от соблюдения которых зависит их судьба и жизнь целого народа.

Однако поколение родителей у астафьевского героя (как и у героев ряда произведений «деревенской прозы») из цепи преемственности часто по разным причинам выпадает, поэтому герой-сирота обращен к социальному и этическому опыту поколения прародителей — бабушек и дедушек. Мотивы сиротства и его преодоления позволили прозаику органично и естественно ввести в структуру рассказов и повестей целый ряд образов духовных наставников. Приемный отец Култыша в «Стародубе», бабушка и дедушка юного героя в повести «Перевал» и в начальных главах «Последнего поклона», плотогоны-артельщики, фронтовые побратимы бойца Ерофеева, деревенский учитель, фронтовик-инвалид Сергей Митрофанович, занимают в этом ряду ведущее место.

Реалистическая достоверность астафьевского способа изображения и осмысления жизни обеспечены таким специфическим свойством его главного героя, как автобиографичность. Но опора на собственный жизненный опыт, выстраданный в условиях разорения деревни, связанный со значительным периодом беспризорничества и пребывания в детском доме, полученный на полях кровопролитной войны и прифронтовых госпиталях, не помешала

писателю уже в прозе 1950–1960-х годов создать обобщенно-символические образы природы (перевал и тайга, стародуб, маралуха в повестях «Перевал» и «Стародуб»). Имеющая фольклорно-мифологические истоки символика характерна и для «Звездапада». В последующих зрелых и поздних произведениях эта тенденция у писателя усиливается.

Мировосприятие и духовно-нравственные доминанты В. Астафьева 1950–1960-х годов воплотились в героях его произведений этого времени. Так, в образе героя повести «Звездапад», как и в персонажах некоторых других произведений, уже вполне зримо присутствуют симпатичные для писателя черты и свойства самоотверженного, приспособленного к суровым условиям военной жизни воина-сибиряка. Фаефан и Култыш почитают тайгу, в этом почтении реализовано пантеистическое преклонение перед природой, характерное и для автора «Стародуба», и для лирического героя-рассказчика «Царь-рыбы», образ которого восходит к самому Астафьеву. Ерофеев выделяется среди «ранбольных» госпиталя большой начитанностью, и это восходит к автобиографическим мотивам, к характерной для писателя любви к книге. Мишка Ерофеев предпочитает быть во время войны рядом с «фронтовыми побратимами», жертвуя первой любовью, в этом плане он «повторяет» поступок Астафьева-юноши, добровольно ушедшего на фронт, госпитальную одиссею будущего писателя-баталиста.

В 50–60-е годы двадцатого века в рассказах и повестях прозаика начинается и активно развивается процесс кристаллизации его этических и духовно-нравственных принципов. В повести «Перевал», благодаря фигуре главного героя и коллективного образа артели сплавщиков, формируется трудовая и коллективистская астафьевская этика. В повести «Стародуб» ярко обозначилась и зазвучала одна из центральных тем творчества писателя — природа и человек, наметилась тема истинной и ложной веры. В этой повести В. Астафьев ставит глобальные вопросы о связи человека и мироздания. Причиной неразрешимых проблем современной цивилизации стала, по мнению писателя, попранная человеком-потребителем гармония отношений человека и природы, отсутствие стремления

человечества эту гармонию возродить и принять. Через рассуждения Култыша и других персонажей писатель транслирует мысль о том, насколько серьезно заблуждение людей о том, что природу можно подчинить, покорить, приспособить для эгоистических потребностей человека. Прозаику удалось, пожалуй, как никому из писателей второй половины двадцатого века, отобразить губительность такого мировоззрения и поведения, заключающихся в алчном и хищническом потреблении. Позднее созвучная тема получит свое максимальное развитие в повести «Царь-рыба», где на место природного человека Култыша придет иной — Аким, расширивший и углубивший концепцию естественного человека в творчестве писателя.

Доминантами стратегии повествования прозы В. Астафьева рубежа 1950–1960-х годов становятся установка на реалистическую правдивость в изображении и постижении «малой» родины писателя — дорогой для него и горячо любимой Сибири, стремление к психологической достоверности при создании и осмыслении образов своих героев.

Сибирь представлена в прозе В. Астафьева 1950–1960-х годов в образе самоотверженного и сурового сибиряка, не чужающегося черной солдатской «работы», крестьянина и охотника по происхождению. Происхождение астафьевского героя в рассказах и повестях 1950–1960-х годов означало его локализацию в рамках пространства Сибири. Перенесение действия на Урал в некоторых произведениях этого времени, уральские реалии в повести «Стародуб» не получили развития. В зрелых произведениях и в позднем творчестве астафьевский герой преодолевает региональную локализацию, оставаясь сибиряком по свойствам характера.

В исследуемых рассказах, повестях значительное место занимают проблемы, связанные с духовной жизнью героев-сибиряков. Повести этого времени обнаруживают негативное отношение героев и автора к псевдорелигиозному ханжеству, к «лютой» бесчеловечности псевдостарообрядцев. В произведениях 1970–1990-х годов это неприятие перестанет быть актуальным, вытеснится симпатиями к консерватизму, религиозной христианской стойкости истинных старообрядцев («Царь-рыба», «Прокляты и убиты»).

Для рассказов и повестей В. Астафьева 1950–1960-х годов характерно стремление прозаика задействовать в их сюжетно-образной системе мифологические и фольклорные мотивы. Вобравшие в себя мифологические элементы, образы стародуба, тайги-«сотворительницы», «родительницы», «матушки», «кормилицы», «рай-дерева», речки Серебрянки, Енисея, маралухи способствуют героям-идеологам выработать свое представление о «таежных» и человеческих «законах», направленных на восстановление утраченной гармонии между человеком и природой, внутри человеческого сообщества.

Проза В. Астафьева 1950–1960-х годов противостоит восприятию Сибири в качестве дикой, лишенной культуры окраины России. Хотя Миша Ерофеев, главный персонаж «Звездопада», сам представляет себя в качестве «таежного человека», «медвежатника», он отличается от остальных «ранбольных» госпиталя прежде всего своей почерпнутой из прочитанных книг эрудицией. Герой-воин, герой-сирота, автобиографический герой, герой-книгоочем, герой-влюбленный, человек долга и чести, человек тонкой эмоциональной и душевной организации, человек, близко знакомый с музыкальным театральным искусством — все эти лики и качества вмещает писатель в своего героя-сибиряка.

В повести «Перевал», в создаваемых в 1950–1960-е годы главах «Последнего поклона» намечается характерная для творчества писателя в целом тенденция поэтизации и идеализации уклада сибирской деревни через включение в структуру складывающегося образа Сибири элементов поэтики народной сказки и легенды баллады, жестокого романса, тюремной песни, песни литературного происхождения. Одной из ярких доминант повествования произведений В. Астафьева 1950–1960-х годов оказывается их исповедальность, реализованная в судьбах главных персонажей повестей, воспроизводящих наиболее важные события биографии писателя.

В рассказах и повестях В. Астафьева 1950–1960-х годов образ Сибири создается с помощью ряда взаимосвязанных элементов. Главные герои, персонажная сфера в целом, фольклор и духовная жизнь сибиряка, пейзажные образы приобретают у прозаика устойчивые характеристики. Однако эти устойчивые и, по видимости,

неизменные черты и свойства изображаются писателем в движении, в диалектически противоречивом развитии. Создаваемый художником образ Сибири благодаря этому оказывается пронизанным динамикой саморазвития, дополненной изменением ракурса писательского взгляда.

Различные формы психологизма, выработанные и используемые в рассказах и повестях В. Астафьева 1950–1960-х годов, реализуют установку художника на достоверность и выразительность в изображении героев. Прозаик продуктивно включает в свои произведения различные способы организации психологического повествования. Все они направлены на изображение главных и факультативных свойств его героев, на проникновение в мир их мысли, чувства, на правдивое и выразительное постижение сложного процесса интеллектуального, психоэмоционального и нравственного развития героев. Произведения 1950–1960-х годов демонстрируют в своем авторе способности предельно точно и тонко, в разных ракурсах воспроизвести внутреннее состояние персонажа, его противоречивые переживания, обозначить варианты нравственного выбора, показать процесс поиска собственного «я», осмыслить такие сложные феномены и категории, как война, долг, достоинство, любовь, верность, предательство.

В. Астафьеву удается выразительно и достоверно изобразить духовную силу и слабости героев, понять нравственные доминанты их личностей, обнаружить скрытые причины их действий благодаря тому, что писатель использует наиболее выразительные и адекватные изображаемому «материалу» способы и приемы психологического повествования и их варианты (повествование от первого лица, внутренний монолог, повествование от третьего лица, «лиризованное» («сказово-лирическое») повествование, изображение «диалектики души» и т. п.).

Активно используется во многих произведениях В. Астафьева пермского периода и внутренний монолог в его различных разновидностях. Он характеризуется логической последовательностью в передаче течения мыслей и чувств, философских раздумий о жизни, о смерти. Во внутренних монологах персонажей

находят отражение отдельные, наиболее важные этапы жизни героев. Этот прием позволяет писателю создать цельные психологические портреты персонажей. На наш взгляд, внутренний монолог в повестях «Перевал» и «Звездопад», является одним из ведущих способов проникновения во внутренний мир молодого героя.

Прием характерологического повествования от третьего лица, другие формы сказа прозаик использует для того, чтобы раскрыть глубину душевных переживаний, часто скрытых и непонятных самому персонажу, определить их причину, точнее проанализировать драматические судьбы героев. Такой прием доминирует в «Стародубе» и «Краже»; в «Перевале» он факультативен, хотя и используется писателем.

С помощью приема повествования от первого лица в «Звездопаде» и начальных главах «Последнего поклона» В. Астафьев открывает не только этические принципы и законы своего героя, но и, по сути, самого себя, выражает единый с героем взгляд на острые социальные, нравственные, философские проблемы, волнующие общество. С помощью приема сказово-лирического повествования писатель излагает свою оригинальную жизненную философию, как бы исповедуясь перед самим собой и читателем. Эта форма повествования, доведенная писателем до возможного совершенства в раскрытии психологии автобиографического героя-повествователя, окажется в основе не только ранних, но зрелых и поздних его произведений (вторая и третья книги «Последнего поклона», «Царь-рыба», «Ода русскому огороду», «Веселый солдат» и др.).

Начиная с «Перевала», в повестях В. Астафьева продуктивно используются различные способы и приемы изображения рождения, развития, борьбы сложных эмоций, чувств, мыслей героя, изображается противоречивая «диалектики души» героя. Этот прием имеет большое значение для создания образов главных героев, для композиции произведений. Выявление преобладания тех или иных качеств в характерах героев, изображение душевного богатства и духовного потенциала героя,

психологическая достоверность — вот те цели и результаты, которые достигнуты писателем благодаря этому приему.

Исследование специфики персонажной сферы, целей и средств стратегии повествования прозы В. П. Астафьева 1950–1960-х годов позволяет обнаружить, как с помощью историй и судеб героев, через проникновение в их характеры, с помощью различных композиционно-поэтических приемов писатель создает свою оригинальную картину мира, сложную и противоречивую, но, без сомнения, уникальную и значимую для понимания закономерностей развития историко-литературного процесса XX столетия.

Целенаправленный анализ отдельных, локальных этапов творчества В. Астафьева представляет собой перспективное направление исследования его творчества, поскольку позволяет определить в статике и динамике его стилистические, жанровые, тематические и эстетические предпочтения в тот или иной период, охарактеризовать ведущий вектор их эволюции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I

1. Астафьев В. П. Собр. соч.: В 15 т. Т. 1. Рассказы. Тают снега: роман. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. 608 с.
2. Астафьев В. П. Собр. соч.: В 15 т. Т. 2. Перевал. Стародуб. Звездопад. Кража. Повести. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. 496 с.
3. Астафьев В. П. Собр. соч.: В 15 т. Т. 3. Пастух и пастушка. Рассказы. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. 464 с.
4. Астафьев В. П. Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Последний поклон: повесть в рассказах. Кн. 1, 2. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. 464 с.
5. Астафьев В. П. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. Последний поклон: повесть в рассказах. Кн. 3. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. 384 с.
6. Астафьев В. П. Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. Царь-рыба. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. 432 с.
7. Астафьев В. П. Собр. соч. в 15 т. Т. 12. Публицистика. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. 608 с.
8. Астафьев В. П. Собр. соч. в 15 т. Т. 13. Веселый солдат. Варианты. Орывки. Пьесы. Киносценарии. Из тихого света. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. 736 с.
9. Астафьев В. П. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мол. гвардия, 1979–1981.
10. Астафьев В. П. Собр. соч.: в 6 т. М.: Мол. гвардия, 1991.
11. Астафьев В. П. Автобиография // Урал. 2004. № 5. С. 12–17.
12. Астафьев В. П. А жизнь идет // Лит. газета. 1985. № 50. С. 3–14.
13. Астафьев В. П. Виктор Астафьев о войне и мире // День и ночь. 2005. № 3–4. С. 2–10.
14. Астафьев В. П. В муках рожденный // Урал. –1959. № 6. С. 120–123.
15. Астафьев В. П. Всему свой час. М.: Мол. гвардия, 1985. 254 с.
16. Астафьев В. П. Всечеловеческая беда // Слово. 1992. № 9. С. 17–18.
17. Астафьев В. П. Гражданский человек // Чусовской рабочий. 1951. № 39–49.
18. Астафьев В. П. До будущей весны. Молотов.: Кн. изд-во, 1953. 152 с.
19. Астафьев В. П. Жестокие романсы: рассказы. М.: Эксмо, 2002. 864 с.
20. Астафьев В. П. Защити добро // Сибирские огни. 2014. №5 [Электронный ресурс]. URL: <http://xn--90aefkbacm4aisie.xn--p1ai/content/zashchiti-dobro>

21. Астафьев В. П. Зрячий посох: книга прозы. М.: Современник, 1988. 590 с.
22. Астафьев В. П. Куда уходит доброта. // Сельская молодежь. 1988. № 1. С. 1–4.
23. Астафьев В. П. «Нет мне ответа...»: эпистолярный дневник 1952–2001 / Сост., предисл. Г. Сопронов. Иркутск: Издатель Сопронов, 2009. 717 с.
24. Астафьев В. П. Попытка исповеди // Российская газета. 2001. 6 ноября. С. 3.
25. Астафьев В. П. Расскажу о себе сам // День и ночь. 2004. № 1. 2. С. 2–7.
26. Астафьев В. П. Синие сумерки: рассказы. М.: Сов. писатель, 1968. 415 с.
27. Астафьев В. П. Сопричастный всему живому: (О себе и о своей работе) // Литература в школе. 1989. № 2. С. 30–38.
28. Астафьев В. П. Стародуб // Прикамье. 1959. № 27. С. 3–35.
29. Астафьев В. П. Стародуб // Урал. 1960. № 6. С. 12–49.
30. Астафьев Виктор Петрович. Твердь и посох: переписка 1962–1967 гг. / В. П. Астафьев, А. Н. Макаров. Иркутск: Сапронов, 2005. 302 с.
31. Письма В. П. Астафьева В. И. Ермакову (1971–1979) / под ред. В. М. Ярошевской, сост. М. М. Ермакова. Красноярск: ООО «Издательство Поликор», 2018. 128 с.

II

1. Абрамов Ф. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Братья и сестры: роман. Л.: Худ. лит., 1990. С. 5–250.
2. Абрамов Ф. А. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе. Литературные заметки // Абрамов Ф. А. Чем живем-кормимся: Очерки; Статьи; Воспоминания; Литературные портреты; Заметки; Размышления; Беседы; Интервью; Выступления. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 300–332.
3. Аксенов В. П. Звездный билет. М.: Эксмо, 2012. 285 с.
4. Аксенов В. П. Апельсины из Марокко. М.: Эксмо, 2009. 472 с.
5. Белов В. И. Привычное дело: повести и рассказы. М.: Эксмо, 2005. 859 с.
6. Белых Г. Г. Республика Шкид: повесть, рассказы. М.: ЧАИ «ОЛИМП»; Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1994. 544 с.
7. Вампилов А. В. Прошлым летом в Чулимске. / А. В. Вампилов. Дом окнами в поле. Пьесы. Очерки и статьи. Фельетоны. Рассказы и сцены. Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1982. С. 290–356.
8. Вебер М. История хозяйства: Очерк всеобщей социальной и экономической истории. Петроград: Наука и школа., 1923. 240 с.
9. Гауптман Г. Ткачи. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/g/gauptman_g/text_0020.shtml (дата обращения: 09.02.2020).
10. Гладилин А. Т. Идущий впереди. Дым в глаза. Хроника времен Виктора Подгурского: рассказ, повести. М.: Мол. гвардия, 1962. 240 с.

11. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. М.: Изд-во Юрайт, 2020. 187 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://urait.ru/bcode/449402>
12. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9. Братья Карамазовы. Л., 1991. 696 с.
13. Есенин С. А. Сорокоуст // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Наука — Голос, 1997. С. 81–84.
14. Залыгин С. П. Проза. Публицистика. М.: Мол. гвардия, 1991. 476 с.
15. Куприн А. И. Молох // Куприн А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. М.: Правда, 1964. С. 5–219.
16. Золя Э. Жерминаль / пер. Н. Немчиновой. М.: Правда, 1981. URL: http://lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola19_2.txt (дата обращения: 02.02.2020).
17. Леонов Л. М. Русский лес: роман. М.: Худож. лит., 1974. 678 с.
18. Некрасов В. П. В окопах Сталинграда: повесть. М.: Астрель; Владимир: ВКТ, 2012. 413 с.
19. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М.: Искусство, 1979. 781 с.
20. Пришвин М. М. Дневники. М.: Правда, 1990. 480 с.
21. Пришвин М. М. Женьшень: [Повесть]; Олень-цветок; Голубые песцы: [Новеллы: для детей]. Владивосток: Дальневост. кн. изд-во, 1991. 126 с.
22. Распутин В. Г. Собр. соч.: в 4 т. Иркутск: Издатель Сапронов, 2007.
23. Руссо Ж.-Ж. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя. Рассуждение о науках и искусстве. Рассуждение о неравенстве. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; ООО «Издательство АСТ», 2004. 884 с.
24. Тендряков В. Ф. Люди или нелюди: повести и рассказы. М.: Современник, 1990. 652 с.
25. Тендряков В. Ф. Проселочные беседы // Писатель и время. М.: Сов. писатель. 1983. 488 с.
26. Тендряков В. Ф. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Худож. лит., 1987.
27. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 3. М.: Наука, 1974–1983. 573 с.
28. Шолохов М. А. Наука ненависти. Они сражались за Родину. Судьба человека. М.: Воениздат, 1975. 261 с.
29. Шукшин В. М. Вопросы самому себе // Шукшин В. М. Собр. соч.: в 3 т. М. Молодая гвардия, 1984–1985. Т. 3. С. 679–690.
30. Яшин А. Я. Земляки: повести, рассказы, маленькие рассказы. Из дневника писателя. М.: Современник, 1989. 558 с.

III

1. Андреев А. Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1. Теория литературно-художественного произведения. Мн.: БГУ, 2004. 187 с.

2. *Аристотель*. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Апеллерота; ред. пер. и с коммент. Ф. А. Петровского; статья А. С. Ахманова, Ф. А. Петровского. М.: Гослитиздат, 1957. 183 с.
3. *Балдина М. Е.* Стилевой бунт «молодежной прозы» 1960-х гг. и традиции русской советской литературы. Воронеж: Вестник ВГУ. Сер.: Филология. Журналистика, 2008. №1. С. 13–17.
4. *Барышников Е. П.* Литературный герой // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 4. М.: Сов. энциклопедия, 1967. С. 315–318.
5. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 160–172.
6. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
7. *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 476–477.
8. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / Примечания С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова, 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 444 с.
9. *Бердяев Н. А.* Самопознание. Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1997. 624 с.
10. *Белая Г. А.* «Связь чувств с действиями» / К проблеме психологизма в современной военной прозе // Литература великого подвига. Великая Отечественная война в литературе. М.: Худ. лит., 1975. Вып. 2. С. 67–88.
11. *Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 43–271.
12. *Бойко А. В.* Художественное время в «Последнем поклон» В. П. Астафьева // Анализ художественного произведения. Алма-Ата, 1979. С. 79–85.
13. *Большакова А. Ю.* Нация и менталитет: Феномен «деревенской прозы» XX века: монография. М.: Комитет по телекоммуникациям и средствам массовой информации Правительства Москвы, 2000. 132 с.
14. *Большакова А. Ю.* Русская деревенская проза XX века: Код прочтения. Шумен: Аксиос, 2002. 160 с.
15. *Большев А. О.* «Российская жалость». По страницам произведений В. Астафьева // Север. 1987. № 7. С. 100–105.
16. *Бочаров С. Г.* О религиозной филологии // Сюжеты русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 1999. С. 585–600.
17. *Бочаров С. Г.* Психологическое раскрытие характеров в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие. М.: Гослитиздат, 1960. С. 89–210.

18. Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. В 3-х т. Т. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 428 с.
19. Бурцева Е. А. Литературный герой как основная примета литературной эпохи [Текст] // Филол. науки в России и за рубежом: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, ноябрь 2013 г.). СПб.: Реноме, 2013. С. 1–6. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/106/4137>
20. Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л.: Наука, 1969. 227 с.
21. Вахитова Т. М. Астафьев // Русские писатели XX века. Биобиблиографический словарь: в 2 ч. Ч. I. / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998. С. 97–102.
22. Вахитова Т. М. Народ на войне (Взгляд В. Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты») // Русская лит. 1995. № 3. С. 114–129.
23. Вахитова Т. М. Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». М.: Высшая шк., 1988. 71 с.
24. Введение в литературоведение: учеб. пособие / под ред. Г. Н. Поспелова. М.: Высшая шк., 1988. 528 с.
25. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. / под ред. Л. В. Чернец. М.: Издательский центр «Академия», 2012. 720 с.
26. Вебер М. История хозяйства: Очерк всеобщей социальной и экономической истории. Пг., 1923. 240 с.
27. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая шк., 1989. 405 с.
28. Гаганова А. А. Идеологические барьеры развития жанра производственного романа // Пушкинские чтения. Вып. XVIII. 2013. С. 250–256.
29. Галимова Е. Ш. Мотив праведности труда в прозе Федора Абрамова // Литература в школе. 2019. № 12. С. 7–10.
30. Гамзина А. В. Мотив сиротства в произведениях В. П. Астафьева («Последний поклон», книга первая) // Материалы X Международной научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры. Красноярск, 2021. С. 82–85.
31. Гильманов В. Х. «Гамбургская драматургия» Лессинга в дискурсе «Кодов надежды» просвещения. Проблемы социальной философии и философии культуры // Кантовский сборник. Калининград: Балтийский федеральный ун-т им. Иммануила Канта, 2014. № 3. С. 60–65.
32. Гинзбург Л. Я. О литературном герое Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1979. 224 с.
33. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе: сб. работ. М.: Интрада, 1999. 413 с.

34. Голубков М. М. *История литературной критики XX века (1920–1990-е годы)*. М.: Издательский центр «Академия», 2008. 368 с.
35. Голубков М. М. Научные принципы периодизации русской литературы XX века // *Мир русскоговорящих стран*. 2019. № 1. С. 79–85.
36. Голубков М. М. *Русская литература XX в.: После раскола. Учебное пособие для вузов*. М.: Аспект-Пресс, 2002. 268 с.
37. Голубков М. М. Рубеж веков глазами современника // *Проблемы неклассической прозы*. 2016. Вып. 2. С. 351–407.
38. Гончаров П. А. «Будет ли день, когда... пойду от природы к людям ...?»: (Мотив «бегства в природу» у М. Пришвина и В. Астафьева) // *Русская словесность*. 2003. № 5. С. 11–17.
39. Гончаров П. А. Бунинская традиция и русская социально-этическая проза 60–80-х годов // *И. А. Бунин и русская культура*. Елец: Квадрат, 1995. С. 15–25.
40. Гончаров П. А. «Высший сан на земле называться человеком»: сакральное и сатирическое в «Царь-рыбе» В. Астафьева // *Лит. в shk*. 2003. № 9. С. 18–22.
41. Гончаров П. А. О периодизации творчества В. Астафьева // *Филол. науки*. 2003. № 6. С. 20–27.
42. Гончаров П. А. Прецедентность как элемент мифопоэтики в «Оде русскому огороду» В. Астафьева // *Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения: X Шешуковские чтения*. М.: Изд-во МПГУ, 2005. Ч. 1. С. 67–76.
43. Гончаров П. А. Гончаров П. П., Земляковская А. А. «Природный человек» в русской прозе XX века: коллективная монография. Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2005. 204 с.
44. Гончаров П. А. Чербаева О. В. Сибиряк в персонажной сфере А. Вампилова // *Современные научные исследования и инновации*. 2015. № 12. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2015/12/61820>
45. Гончаров П. А. Творчество В. Астафьева и проблемы периодизации литературного процесса 1950–90-х гг. // *Русское литературоведение в новом тысячелетии* // *Материалы 2 Междунар. конф., Москва, апрель 2003 г.: [В 2 т.] / [Редкол.: Круглов Ю. Г. (гл. ред.) и др.]*. М.: Таганка, 2003. Т. 1. С. 38–44.
46. Гончаров П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990-х годов: монография. М.: Высшая шк., 2003. 386 с.
47. Гончаров П. А. Гончаров П. П. «Хорошая девочка Лида»: о некоторых особенностях антропонимикона В. Астафьева // *Сб. трудов II Междунар. заочной научно-практической конф. «Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология»*. М. 2016. № 2 (2). С. 22–30. [Электронный ресурс]. URL: <http://nauchforum.ru>

48. Гончаров П. А. Филиппова С. В. Натурфилософская проза С. П. Залыгина и утопический вектор русской литературы: монография / П. А. Гончаров, С. В. Филиппова. Мичуринск, МГПИ, 2008. 219 с.
49. Гончаров П. П. Гончаров П. А. «Царь-рыба» В. П. Астафьева: образ Сибири как основа внутренней структуры: учеб. пособие. Мичуринск: МГПИ, 2012. 119 с.
50. Гончаров П. П. Сказовые формы повествования в прозе М. Шолохова и В. Астафьева // Шолоховские чтения. М.: МГПУ, 2005. № 5. С. 47–54.
51. Дегтярева В. В. Мифологемы водного мира в натурфилософской прозе России и США («Царь-рыба» В. П. Астафьева, «Моби Дик или Белый Кит» Г. Мелвилла, «Старик и море» Э. Хемингуэя): монография. Красноярск, 2011. 268 с.
52. Давыдов В. В. Личности надо «выделяться» // С чего начинается личность / под ред. Р. И. Косолапова. М.: Политиздат, 1979. С. 109–139.
53. Дедков И. А. Возвращение к себе. Лит. критич. статьи: Из опыта сов. прозы 60–70-х гг.: герои, конфликты, нравственные искания. М.: Современник, 1978. 319 с.
54. Дедков И. А. На вечном празднике жизни: [о прозе В. Астафьева] // Вопросы лит. 1977. С. 40–82.
55. Джамбаева Ж. А. Функционирование паремий в художественной речи (на материале произведений В. П. Астафьева) // Зеин Шашкин писатель, драматург, врач: Сборник материалов. Международная научно-практическая конференция, посвященная 110-летию писателя, Астана, 15–16 ноября 2022 года. Астана: Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева, 2023. С. 178–182.
56. Егорова О. А. Повторы как факты культуры, представляющие собой правило организации сказочного повествования // Актуальные проблемы гуманитар. и естественных наук. М.: Ин-т стратегических исследований, 2017. № 4. С. 14–17.
57. Ершов Л. Ф. Три портрета. Очерк творчества В. Астафьева, Ю. Бондарева, В. Белова. М.: Правда, 1985. 48 с.
58. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, 2008. 248 с.
59. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: книга для учителя. М.: Просвещение, 1988. 174 с.
60. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта: Московский психол.-соц. ин-т, 2003. 173 с.
61. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: учеб. пособие. М.: Флинта, 2017. 167 с.
62. Жуков Н. Н. Рождение героя. М.: Правда, 1984. 193 с.
63. Зайцев В. А., Герасименко А. П. История русской литературы второй половины XX века: учеб. пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2008. 448 с.

64. Залыгин С. П. Литературные заботы. М.: Сов. Россия, 1988. 412 с.
65. Залыгин С. П. Повести Виктора Астафьева // Знамя. 1976. № 7. С. 230–337.
66. Замятин Д. Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М.: Аграф, 2004. 506 с.
67. Золотухина О. Б. Психологизм в литературе: пособие. Гродно: ГрГУ, 2009. 177 с.
68. Золотусский И. П. Убиты и воскрешены. Заметки о романе Виктора Астафьева «Прокляты и убиты» // Лит. в shk. 2005. № 4. С. 2–3.
69. Золотухина О. Ю. Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя: монография. Красноярск: КГАМиТ, 2015. 199 с.
70. Зубков В. А. Полемиическая составляющая в творческом методе В. П. Астафьева // Астафьевские чтения. Выпуск первый (17–18 мая 2002 года). Пермь: Мемориальный центр истории политических репрессий «Пермь-36», 2003. С. 15–17.
71. Зубков В. А. Поздняя проза Виктора Астафьева // Астафьевские чтения. Выпуск второй (17–18 мая 2003 года). Пермь: Мемориальный центр истории политических репрессий «Пермь-36», 2004. С. 18–19.
72. Зубков В. А. Прощание: народная Россия в позднем творчестве В. П. Астафьева // Астафьевские чтения. Выпуск третий (19–21 мая 2005 г.). Пермь: Изд-во «Курсив», 2005. С. 131–137.
73. Зубков В. А. Наедине с Виктором Астафьевым. Пермь: Издатель И. Максарова, 2011. 150 с.
74. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996. 512 с.
75. Капанян Н. Н. Лингвокультурный типаж и литературный герой в авторской концепции и читательской рецепции // Балтийский гуманитарный журнал. 2021. Т. 10, № 3(36). С. 282–285.
76. Карлтон Г. На похоронах живых: теория «живого человека» и формирование героя в раннем соцреализме // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 339–351.
77. Книпович Е. Ф. Жизнь и память. М.: Сов. писатель, 1983. 335 с.
78. Ковалев В. А. О периодизации истории русской советской литературы // Проблемы русской советской литературы. 50–70-е годы. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1976. 323 с.
79. Ковтун Н. В. Русская традиционалистская проза XX XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты. Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2017. 600 с.
80. Козлова С. М. Региональная концепция национального возрождения в прозе В. М. Шукшина // Творчество В. М. Шукшина: Поэтика. Стил. Барнаул, 1994. С. 4–9.

81. Курбатов В. Я. Миг и вечность: размышления о творчестве В. Астафьева. Красноярск: Кн. изд-во, 1983. 166 с.
82. Кушлина О. Б. Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд., коммент. О. Б. Кушлиной. М.: Высш. школа, 1993. 477 с.
83. Лавлинский Л. И. Закон милосердия // Лит. обоз. 1986. № 8. С. 14–20.
84. Лаврова Э. А. Особенности развития литературы 1940–1960-х годов // Русская литература XX века / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Н. М. Малыгина и др; под ред. Л. П. Кременцова: В 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 15–42.
85. Ланщиков А. П. Виктор Астафьев. М.: Просвещение, 1992. 159 с.
86. Ланщиков А. П. Вопросы и время. М.: Современник, 1977. 248 с.
87. Ланщиков А. П. Возраст судьбы. М.: Современник, 1985. 318 с.
88. Лейдерман Н. Л. Крик сердца: Творческий облик Виктора Астафьева // Русская литература XX века в зеркале критики: хрестоматия. М.: Академия, 2003. С. 375–408.
89. Лейдерман Н. Л. Потенциал жанра // Север. 1978. № 3. С. 108.
90. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 1: Литература «Оттепели» (1953–1968). М.: УРСС, 2001. 285 с.
91. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936, 455 с.
92. Литовская М. А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод // Филологич. класс. № 1(19). 2008. С. 14–21.
93. Локтев Н. Ф. Особенности художественного времени в «житийном» рассказе В. Астафьева // Жанрово-стилевые проблемы советской литературы: межвуз. тематический сб. Калинин: 1982. С. 99–115.
94. Лосский Н. О. История русской философии. М.: Прогресс, 1991. 559 с.
95. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002. 768 с.
96. Лоциц Ю. М. У жизненных начал // Лит. в shk. 1979. № 1. С. 5–12.
97. Луков Вл. А. Молодой герой в литературе // Знание. Понимание. Умение. М.: МГУ, 2005. № 1. С. 141–147.
98. Макаров А. Н. Во глубине России. М.: Современник, 1973. 464 с.
99. Макаров А. Н. Идущим вослед. М.: Сов. писатель, 1969. 928 с.
100. Мартынова С. А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности // Социальные и гуманитар. науки. Владимир: ВГПУ, 1997. 120 с.
101. Матыушова З. Образ человека в беллетристике Виктора Астафьева // Россия и русский человек в восприятии славянских народов / отв. ред. А. В. Липатов, Ю. А. Созина. М.: ООО «Центр книги Рудомино», 2014. С. 532–540.
102. Мд Т. Р. Использование В. П. Астафьевым приема автобиографического повествования в «Последнем поклоне» // МНСК-2022: Материалы 60-й Международной научной студенческой конференции,

- Новосибирск, 10–20 апреля 2022 года. Новосибирск: Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, 2022. С. 171–172.
103. Михайлушкина О. А. Вербализация концептов «жестокость», «приспосабливаемость», «самопожертвование» в творчестве В. П. Астафьева (на материале рассказа «Пролетный гусь») // Вестник Центра междунар. образования Московского гос. ун-та. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2015. № 4. С. 105–111.
104. Мущенко Е. Г. Скобелев В. П. Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж: Издательство ВГУ, 1978. 287 с.
105. Набивачева А. А. Литературный герой в структуре художественного мира // Классика и современность: сборник материалов V Региональной студенческой научно-практической конференции, Губкин. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. С. 147–151.
106. Нива Ж. К вопросу о «новом почвенничестве»: моральный и религиозный подтексты «Царя-рыбы» Виктора Астафьева // Одна или две русских литературы. Лозанна: L'Âge d'Homme, 1981. С. 58–65.
107. Николаев Н. И. К вопросу об уточнении понятия «литературный герой» // Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та. Сер.: Гуманитар. и социальные науки. Архангельск: Северный (Арктический) федеральный ун-т им. М. В. Ломоносова, 2012. № 3. С. 100–104.
108. Орехова Л. А. Роль реалистических символов в творчестве В. П. Астафьева (на материале военной прозы) // Вопросы русской лит. 1986. Вып. 1. С. 13–17.
109. Павлов Ю. Виктор Астафьев, «потаенный» и явленный. Знаки судьбы «позднего» писателя [Электронный ресурс] // День литературы. 19.01.2021. URL: <https://denliteraturi.ru/article/5476> (дата обращения: 20.05.2023).
110. Петелин В. В. Мятая душа России: Споры и размышления о современной русской прозе. М.: Сов. Россия, 1986. 384 с.
111. Перевалова С. В. Творчество В. П. Астафьева: проблематика, жанр, стиль: («Последний поклон», «Царь-рыба», «Печальный детектив»): учеб. пособие по спецкурсу. Волгоград: Перемена, 1997. 85 с.
112. Перевалова С. В. «Особая география памяти» (Образ автора в русской прозе 1970–1980-х годов. В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, В. С. Маканин). Волгоград, 1997. 162 с.
113. Полякова Л. В. Периодизация как качественный критерий развития русской литературы // Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения: В 2 т. / отв. ред. Д. П. Николаев. М.: Наследие, 1997. Т. 2. С. 151–162.
114. Полякова Л. В. «Русский человек такая бездна» (Об одном из последних интервью Виктора Астафьева) // VIII Державинские чтения.

- Филология и журналистика: материалы науч. конф. преподавателей и аспирантов / под. ред. Н. Л. Потаниной. Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та им. Г. Р. Державина, 2003. С. 27–28.
115. Полякова Л. В. Теоретические и методологические аспекты истории русской литературы XX XXI веков: монография. Тамбов: Пролетарский светоч., 2007. 307 с.
116. Попова А. И. Болгарский след. Страницы из жизни В. П. Астафьева // Астафьевские чтения. Современный мир и крестьянская Россия. Пермь, 2005. Вып. 3. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/3as/tap/hiev/4.htm#16>
117. Поспелов Г. Н. Введение в литературоведение. М.: Высшая шк., 1988. 528 с.
118. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 143 с.
119. Ростовцев Ю. А. Страницы из жизни Виктора Астафьева. М.: Энциклопедия сел и деревень. 2007. 479 с.
120. Ростовцев Ю. А. Виктор Астафьев. М.: Мол. гвардия, 2014. 404 с.
121. Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: коллективная монография / Отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. 456 с.
122. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. М.: Evidentis, 2001. 219 с.
123. Селезнев Ю. И. Вечное движение. М.: Современник, 1976. 237 с.
124. Скафтымов А. П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого / Нравственные искания русских писателей. М: Худ. лит., 1972. 543 с.
125. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая шк., 2007. 535 с.
126. Слобожанинова Л. М. Повествование от первого лица в повести В. Астафьева «Последний поклон» // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. 1974. Сб. 5. С. 113–132.
127. Смирнов А. С. Субъективно-повествовательные формы в советской прозе 70-х годов (проблемы содержательной структуры) // Филол. науки. 1981. № 3, С. 12–17.
128. Современная русская литература: 1950–1990-е гг.: пособие для студ. высших учеб. заведений: в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. М.: Издательский центр «Академия», 2003.
129. Соколов А. К. Наука, искусство и социальные реалии минувшего столетия // Отечественная история. 2002, № 1. С. 60–72
130. Сорокина Н. В. Типология романистики Л. М. Леонова: монография. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2006. 316 с.
131. Сухих И. Н. Русский литературный канон XX века: формирование и функции // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Т. 17. Вып. 3. 2016. С. 329–336.

132. Стахорский С. В. Литературный герой и его историческая судьба / Энциклопедия литературных героев. М.: Изд-во МГУП, 1999. 496 с.
133. Сухих И. Н. От бедной Лизы до «внутреннего человека»: портрет и типология литературного персонажа «героя» // Литература. Первое сентября. 2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://thebooks.su/read/351154-struktura-i-smysl-teoriya-literatury-dlya-vseh.html> (Дата обращения: 03.08.2023).
134. Тарланов Е. З. Глагольная метафора в повести В. Астафьева «Последний поклон» // Русская речь. 1986. №1. С. 52–55.
135. Тынянов Ю. Н. О пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 284–310.
136. Федотов А. А. Гонения на церковь в СССР в 1958–1964 гг.: роль в них государства и общества // Русская православная церковь в 1943–2000 гг.: внутрицерковная жизнь, взаимоотношения с государством и обществом (по материалам Центральной России). / науч. ред. д. и. н. Н. Р. Коровин. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2005. 136 с. [Электронный ресурс]. URL: azbuka.ru. Дата обращения 02.09.2023.
137. Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 395–404.
138. Хазагеров Г. Г. Основы теории литературы: учебник для вузов. М.: Юрайт, 2023. 421 с.
139. Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. для студ. высш. проф. образования. М.: Академия, 2013. 438 с.
140. Хмельницкая Т. Ю. В глубь характера: О психологизме в современной советской прозе. Л.: Сов. писатель, 1988. 253 с.
141. Цветова Н. С. Бытийные мотивы в творчестве В. П. Астафьева: монография. СПб.: СПбГУ, 2009. 58 с.
142. Цурикова Г. М. Кузьмичев И. С. Контрасты осязаемого времени: о творчестве Д. Гранина // Нева. 1975. № 10. С. 168–178.
143. Чекунова Т. А. Нравственный мир героя в современной советской прозе (В. Тендряков, В. Астафьев, В. Распутин): учеб. пособие по спецкурсу. Воронеж, 1989. 114 с.
144. Чернец Л. В. Введение в литературоведение в 2 т. Т. 1: учебник для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2023. 393 с.
145. Чернец Л. В. Литературные персонажи // Русский язык и литература для школьников. 2013. № 1. С. 3–14.
146. Чернец Л. В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты: материалы Междунар. науч. конф. «Поспеловские чтения» 2009 / под ред. М. Л. Ремневой, О. А. Клингга, А. Я. Эсалнек. М.: Макс Пресс, 2011. С. 22–35.

147. Чернец Л. В. Тип персонажа и его эволюция // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. М.: МГПУ, 2016. № 4. С. 8–16.
148. Чернец Л. В. Типы самодура и делового человека в пьесах А. Н. Островского // Русская словесность. 2014. № 5. С. 52–65.
149. Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого // Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1947. С. 421–431.
150. Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Военные рассказы. Сочинения графа Л. Н. Толстого // Литературная критика: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1981. С. 32–45.
151. Чубукова Н. В. Жанрово-стилевое своеобразие повести В. Астафьева «Последний поклон» и ее место в современном литературном процессе // Проблемы типологии литературного процесса: межвуз. сб. науч. трудов. Пермь: Пермский гос. ун-т им. А. М. Горького, 1982. С. 145–156.
152. Чубукова Н. В. Психологический мир повести В. Астафьева «Последний поклон» // Проблемы психологического анализа в литературе. Л.: ЛГПИ, 1983. С. 111–125.
153. Шилова М. И. Сибирский характер как ценность: монография / под общ. ред. М. И. Шиловой. Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьева, 2014. 248 с.
154. Шленская Г. Виктор Астафьев и Иван Бунин (к постановке проблемы). Сиб. огни, 2008. № 6. [Электронный ресурс] URL: <https://www.sibogni.ru/content/viktor-astafev-i-ivan-bunin>
155. Щербина В. Р. Проблемы литературного образования. М.: Просвещение, 1982. 320 с.
156. Юдалевич Б. М. Проблематика и жанрово-стилевые особенности повести В. Астафьева «Стародуб» // Тенденции развития русской литературы Сибири в XVIII–XX вв.: [сб. ст.] Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1985. С. 124–138.
157. Яновский Н. Н. Виктор Астафьев: Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1982. 272 с.

IV

1. Бедрикова М. Л. Особенности психологизма русской прозы второй половины 1980-х годов. (Творчество В. Астафьева и В. Распутина): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1995. 202 с.
2. Блескун Л. В. Человек и его судьба в русском рассказе 1960–80-х годов (В. Астафьев, В. Распутин): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1992. 16 с.
3. Бойко А. В. Концепция мира и человека в прозе В. П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Алма-Ата, 1983. 181 с.

4. *Большакова А. Ю.* Художественное претворение нравственной проблематики в прозе В. Астафьева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1989. 23 с.
5. *Большев А. О.* Проблема народного характера в творчестве В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02.
6. *Британ, Э. Л.* Роман В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»: авторская концепция трагического: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2012. 189 с.
7. *Гончаров П. А.* Стилевые искания современной социально-этической прозы (В. Астафьев, С. Залыгин, В. Шукшин): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1987. 215 с.
8. *Гончаров П. А.* Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2004. 404 с.
9. *Гончаров П. П.* «Царь-рыба» В. П. Астафьева: жанровая и композиционная функция образа Сибири: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2007. 216 с.
10. *Дорофеева Л. Г.* Проблема психологизма в советской прозе 60–70-х годов и повести В. Распутина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1989. 17 с.
11. *Золотухина О. Ю.* Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Абакан, 2010. 205 с.
12. *Им Ен Им* Автобиографические мотивы в творчестве В. П. Астафьева, 60-е–70-е годы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1999. 177 с.
13. *Кузина А. Н.* В. Астафьев, В. Распутин: художественное осмысление нравственно-философских проблем современности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1994. 21 с.
14. *Кузьменко Р. Г.* «Царь-рыба» В. Астафьева в контексте лирической прозы 50-70-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Одесса, 1989. 220 с.
15. *Курбанова С. Р.* Публицистические аспекты прозы В. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Махачкала, 2011. 150 с.
16. *Марченко Н. Г.* Сказ как тип повествования в современной советской прозе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1980. 198 с.
17. *Мешалкин А. Н.* Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве В. П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1993. 153 с.
18. *Новожеева И. В.* Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х годов (по произведениям В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Орел, 2007. 212 с.

19. Субботкин Д. А. Конфликт «своего» и «чужого» мира в произведениях В. П. Астафьева как реализация бинарной и тернарной структур: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Красноярск, 2007. 201 с.
20. Холодкова Е. К. Концепция национального характера в прозе В. П. Астафьева, В. Г. Распутина и Б. П. Екимова 1990-х — начала 2000-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2009. 170 с.
21. Цветова Н. С. Эсхатологическая топика в русской традиционной прозе второй половины XX — начала XXI вв.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Архангельск, 2011. 47 с.
22. Чекунова Т. А. Проблема нравственного становления личности в современной советской прозе (В. Тендряков, В. Астафьев, В. Распутин): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1984. 201 с.
23. Чубукова Н. В. Творчество В. П. Астафьева и стилевые искания советской прозы 50–70-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Саратов, 1983. 198 с.

V

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. 314 с.
2. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. [Электронный ресурс]. URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3>. 0 (дата образования: 11.08.2023).
3. Виктор Петрович Астафьев. Словарь-справочник / Л. Г. Самотик, Т. Н. Садырина. Красноярск: РАСТР, 2019 432 с.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 3. М.: Русский язык, 1982. 555 с.
5. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 784 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 799 с.
7. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Оникс, 2006. 972 с.
9. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М.: АСТ, 2005. 477 с.
10. Русские писатели. XX век: биографический словарь: А — Я / сост. И. О. Шайтанов. М.: Просвещение, 2009. 622 с.
11. Русские писатели XX века. Биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М.: Рандеву АМ, 2000. 808 с.
12. Русские советские писатели. Поэты: библиографический указатель: в 15 т. М.: Кн. палата, 1997–1992.
13. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / отв. ред. С. М. Толстая. М.: Эллис Лак, 1995. 416 с.

14. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 11 / гл. ред. В. И. Чернышев. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1950 1960. 1842 с.
15. Толковый словарь русского языка: в 3 т. Т. 2 / ред. Д. Н. Ушаков. М.: Вече, 2001. 688 с.
16. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2005. 1007 с.
17. Энциклопедический словарь юного литературоведа / сост. В. И. Новиков, Е. А. Шкловский. М.: Педагогика-Пресс, 1998 . 424 с.

VI

1. *Bolshakova A.* The Theories of the Author: Bakhtin and Vinogradov // *Essays in Poetiks*. –1999. V. 24 (Autumn). P. 1–17.
2. *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago. 1981. 293 p.
3. *Clark K.* Zhdanovist Fiction and Village Prose // *Russian Literature and Criticism*. Ed. E. Bristol. Berkeley. 1982. P. 36–48.
4. *Eshelman R.* Village prose is postmodernist prose (For a New History of Soviet Literature) // *Wiener slawistischer Almanach*. Band 37. 1996. P. 119–149.
5. *Mehnert K.* Harte, doch geliebte Kindheit. Viktor Petrovitsch Astafjev // *Über die Russen heute. Was sie lesen, wie sie sind*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1983. S. 151–158.
6. *Munia H.* Nazwy wiasne w opowiadaniu Wiktora Astafiewa “Kradziei” // *Slavia orientalis*. Warszawa, 1988. Roczn. 37. № 3. S. 433–438.
7. *Olbrych W.* Współczesna rosyjska powieść psychologiczna nurtu ludowego: (Wprowadzenie do problematyki badawczej) // *Przegląd rusycystyczny*. W-wa: Łódź, 1988. Roczn. 10. z. 3/4. S. 39–54.
8. *Parthe K.* Russian Village Prose. The Radiant Past. Princeton. 1992. 194 p.
9. *Wawrzyczak T.* Naryd i Państwo w twórczości pisarzy rosyjskich nurtu «wiejskiego». Kraków. 2005. S. 14.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гончаров Петр Андреевич — профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Мичуринского государственного аграрного университета, доктор филологических наук.

Щербакова Вероника Аркадьевна — преподаватель кафедры экономики Мичуринского государственного аграрного университета, кандидат филологических наук.

Саханина Елизавета Сергеевна — учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 1 г. Грязи Липецкой области.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Первые литературные опыты	11
Глава 2. Персонаж, герой, тип: о типологии астафьевского героя 1950–1960-х годов.....	44
Глава 3. Основные свойства и характеристики героя прозы В. Астафьева уральского периода.....	71
Глава 4. Наставники и ученики: духовно-нравственное ста- новление героя.....	93
Глава 5. Образ Сибири в прозе В. Астафьева 1950–1960-х годов	132
Глава 6. О психологизме астафьевской прозы	158
Глава 7. Способы воссоздания «диалектики души»	178
Заключение.....	211
Библиографический список	222
Сведения об авторах.....	238

Научное издание

Гончаров П. А., Щербакова В. А., Саханина Е. С.

**ПРОЗА В. П. АСТАФЬЕВА УРАЛЬСКОГО ПЕРИОДА:
ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ, КОМПОЗИЦИОННО-
СТИЛЕВЫЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ**

Монография

Директор издательства *А. А. Галат*

Корректор *А. В. Иванова*

Оператор верстки *А. А. Сурнин*

Художник *О. Д. Курта*

Подписано в печать 01.08.2024. Формат 60×90 ¹/₁₆

Бум. офсетная. Печать цифровая.

Усл. печ. л. 15. Тираж 100 экз.

Зак. № 1254

191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15 Издательство

Русской христианской гуманитарной академии

им. Ф. М. Достоевского

Тел.: (812) 310-79-29; +7 (981) 699-6595

E-mail: irhga@mail.ru. URL: <http://irhga.ru>

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)

190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134