

## МИНУЯ «ПЕРЕВАЛ». ПАРОДИЙНОСТЬ КАК ФОРМА ОТРИЦАНИЯ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА В РАННЕЙ ПРОЗЕ В. АСТАФЬЕВА

Статья посвящена неисследованной ранее в советском литературоведении теме пародийности как форме отрицания канона социалистического реализма. Проблема исследуется на примере ранней прозы В. Астафьева, для чего автором привлечен богатый литературоведческий материал.

На завершающем этапе творчества, комментируя свое последнее прижизненное собрание сочинений, В. Астафьев так отозвался о первой своей оригинальной повести: «Я никогда больше не возвращался к моей первой повести, не улучшал ее, не правил – она дорога мне в своем первоизданном, наивном и простом, как вспаханная земля, виде. К сожалению, мне больше не довелось написать столь бесхитростно-открытой, почти по-детски ясноглазой вещи» (1, т. 2, 486). Это обязывает внимательнее всмотреться в жанровые, структурные, стилевые и иные особенности отправной для творческой эволюции писателя повести «**Перевал**» (1959), соотнести ее с некоторыми явлениями его зрелого и позднего творчества.

Пристрастие к комическому, умение увидеть мир в неожиданном ракурсе принадлежит, вероятно, к изначальным, всеми замеченным, но еще не исследованным свойствам стиля В. Астафьева, свойствам, родившимся в особых обстоятельствах литературного развития. На рубеже 50-60-х годов XX века, в период «оттепели», в русской литературе вместе с возрождением реалистических тенденций актуализируется и сатира. Этот феномен возрождения сатиры и пародии как сатирического жанра, оживления сатирических приемов в «серьезной» литературе вызван, по убеждению О.Б. Кушлиной, особыми социокультурными обстоятельствами: «Расцвет пародии наблюдается в эпохи переломные, насыщенные борьбой литературных школ, направлений, группировок, ломкой старых эстетических вкусов» (2, 6).

Вряд ли случайно В. Астафьев своим наиболее трагедийным произведениям дает названия и заголовки, заключающие в себе сатирические или тяготеющие к комизму элементы. К такого рода произведениям относятся «Пастух и пастушка. Современная пастораль», «Ода русскому огороду», «Печальный детектив», «Веселый солдат». Оксюморон, бурлеск, ирония, прочие сатирические приемы ощущены не только в названиях, но и в иных элементах структуры этих и других произведений писателя.

Различные приемы пародирования и автопародии будут развиты В. Астафьевым в прозе 60-80-х годов, а в произведениях 90-х годов эти сатирические приемы станут выполнять жанрообразующую

функцию («Обертон», «Веселый солдат»). Более того, пародийность прозы В. Астафьева 90-х годов станет тем свойством его произведений, которое в числе других до определенной степени сблизит его с постмодернистскими «текстами» (3, 25-26).

В «Перевале» «поэзия детства» и «поэзия природы» – два основных, – по убеждению Н.Н. Яновского, – направления» (4, 29) астафьевского творчества – пока еще слиты, существуют нераздельно, синкретично. Но в этой повести имеют значительную роль и различные пародийные элементы. Если попытаться охарактеризовать жанр этого произведения, то «Перевал» может быть квалифицирован как ставшая традиционной для русской литературы повесть о детстве. Но повести Л. Толстого, С. Аксакова, М. Горького, А. Толстого и других писателей о детстве находят в астафьевском «Перевале» лишь тематическое продолжение. Мотив раннего сиротства и приобщения к самым разнообразным и по-своему интересным спутникам («разные люди живут на земле») сближает «Перевал» с автобиографическими повестями М. Горького. Но если Алеша Пешков – фигура по большей части «страдательная», необходимая для обличения различных язв «русской жизни», то главный герой «Перевала» – лишившийся матери мальчик Илька, терпящий притеснения мачехи, – оказывается фигурой травестийной, вместе с жалостью и состраданием он вызывает улыбку своей решимостью «зашибить любого», жизнелюбием и умением выжить в невероятно тяжелых обстоятельствах, разрешающихся бегством из дома.

Пашка Хряпова и поселковые мальчишки воспринимают Ильку Верстакова в качестве «лесного варнака, которому ухлопать человека все равно что раз чихнуть» (1, т. 2, 26). При соотношении этих представлений с возрастом и добрым сердцем «мальчонки» очевидным оказывается их несоответствие, а вся ситуация наполняется иронической пародийностью и другими формами комизма. Детективный мотив, едва родившись, травестируется.

Традиционная повесть о детстве дополняется, таким образом, пародийным детективным мотивом. В унисон детективному мотиву звучит в повести и иной, восходящий к жестокому романсу, связанный с образом поселкового детства, предель-

но рано приобщающегося к «взрослым» проблемам. Пашка Хряпова – ребенок с головой, похожей «на плохо оперившуюся голову утенка», тоненьким голоском выводит: «Милый Колечка, я беленна и хочу тебе это сказать...» (1, т. 2, 22). Стилизация детской речи оказывается в данном эпизоде основой пародии, а содержание песни создает несколько иное (в сравнении с нормативной эстетикой) представление о детском взгляде на мир.

Полемическая направленность «Перевала», пародийность его структуры оказываются родственными прозе В. Шукшина, С. Залыгина того времени. Пародийное начало ощутимо в первом шукшинском рассказе «Двое на телеге» (1958). Травестия угадывается в названии – в век кибернетики и космических полетов Шукшин усаживает своих героев в более привычное для традиционной России средство передвижения. Пародирование как прием имеет место и в фабуле рассказа, и в деталях сюжета, и в слове. Возница Захарович, получив от директора записку-наряд «отвези, пожалуйста, нашего фельдшера в Березовку» и почувствовав полную неуместность в нем этого «пожалуйста», говорит, обращаясь уже к лошади: «Становись, пожалуйста, в оглобли, дура окаянная» (5, 365). Шукшинская пародия строится на бурлескном столкновении лексики разных (литературного и просторечного) стилей речи, на намеренной стилизации и буффонаде – одно и то же слово обращено и к человеку и к лошади. Но в отличие от Астафьева шукшинская внешне невинная шутка приобретает характерную для его рассказов многозначительность. Многозначительность увеличивается у Шукшина за счет предельного «свертывания» комментирующей функции рассказчика, в повестях и рассказах Астафьева очевидна противоположная тенденция, его слово очень часто напрямую обращено к читателю.

В повести С. Залыгина «Свидетели» (1957) предметом сатирического осмеяния оказывается бюрократизм, бюрократические процедуры, пародируемые и В. Астафьевым. Изображая собрание производственного коллектива, с его бюрократическими процедурами, Астафьев по сути дела совершает то же, что и С. Залыгин в «Свидетелях», где главная героиня (Евгения Арзамасская) должна пройти через бюрократические проволочки, чтобы получить свидетельства о своем образовании. Характерно, что соискателю ученой степени приходится сталкиваться с теми же бюрократическими процедурами, что и сироте Ильке Верстакову: «Работу надо было оформить. Это оформление представляло собой какие-то операции, которых Евгении Меркурьевне никогда в жизни не прихо-

дилось выполнять» (6, 393-394). Пройти через бюрократические препоны, чтобы почувствовать вполне себя человеком – это близко персонажам и Залыгина, и Астафьева. Характерно, что и относящаяся к этому времени пародийная («автопародийная») – в старую форму книги о «русском труженике-солдате» вкладывается уже новое содержание) поэма А. Твардовского «Теркин на том свете» (1963) главным объектом осмеяния делает бездушный бюрократизм современного общества. В. Шукшин – один из немногих, кто сумел сохранить (благодаря переводу социально-политических проблем в разряд этико-философских) приверженность к сатире и в идеологически «холодном» периоде 60-70-х гг. Даже маститый и часто пользующийся доверием власти А. Твардовский этого времени не только не пишет новых сатирических произведений, но вынужден мириться с полулегальным существованием «Теркина на том свете».

«Перевал» мог бы быть охарактеризован как речная робинзонада, повесть о приключениях мальчишки на лоне суровой сибирской природы. И это отражено в тексте: «Сплавщики находят Робинзона!» (1, т. 2, 44). Но Илька сам бежит на остров в поисках спасения от семейных невзгод. Он Робинзон «добровольный».

Мотив «бегства в природу» (эту грамматически неверную конструкцию придется принять ради ее семантической точности) имеет в поведении героя интуитивный и рациональный аспект. В прозе В. Астафьева он предельно продуктивен («Васюткино озеро», «Стародуб», «Царь-рыба», рассказы 80-х годов, «Обертон», «Пролетный гусь»). Это осознанный выбор персонажей, бегущих от «благ» и «прелестей» технического и социального прогресса. В философско-религиозном плане мотив «бегства в природу» замечательное обоснование находит у М. Пришвина. В Сергиевом Посаде за чтением Л. Толстого его посещает мысль о «двух миропониманиях: 1) Восточное: человек считает себя частью огромного целого, «мира», поэтому он себя благоговейно подчиняет этому целому, или Богу. 2) Европейское (Западное): человек считает себя господином мира и создает систему господства, называемую им цивилизацией. Внутренней силой цивилизации является стремление к счастью, внешней – наука. Вот почему Толстой презирал науку, а Горький ее обожествлял» (7, 309). Симпатии к Л. Толстому в этом контексте очевидны, а «бегство в природу» воспринимается не только как бегство от цивилизации, но как сознательное возвращение к «целому», как проявление свойственного в 60-90-е годы всей «сибирской» прозе (Астафьев, Залыгин, Шукшин), публицистике А. Солже-

нищина восточного вектора в размышлениях о русском характере и русской судьбе.

Персонажи «Перевала», как затем и «Стародуба», «Звездопада», «Последнего поклона» и других произведений, в которых в качестве главных героев выступают живущие «в обнимку с природой» уроженцы Сибири, полемически противопоставлены сложившимся на бытовом и культурном уровне стереотипам представлений о сибиряке. Робкого и романтически настроенного героя «Звездопада», полушутя, называют «медвежатником». Героя «Стародуба» Фаефана, не шутя, называют Катержанцем, хотя это в целом добросердечный не только по отношению к людям, но и ко всему живому человек. Характерен здесь относящийся к более поздним временам (1974) отзыв В. Астафьева о книге своего земляка. Писатель ставит ему в заслугу нестереотипный подход к «сибирскому характеру», «который вроде бы как издавна пришел, так и закаменел со страшным мурлом головореза, насильника и каторжанина» (1, т. 12, 500).

Однако этот мотив «бегства в природу» («в чистоте» не становится в «Перевале» главным, сюжетообразующим. Робинзон малолетний встречает робинзонов-«мужиков», сплавающих на плоту (движущийся остров!) по сибирской реке. Умножаясь, мотив трансформируется в свою противоположность. Не вдали от людей, на речном острове, а среди людей, в бригаде сплавщиков находит Илька спасение от мачехи, непонимания и вражды. Этот поворот сюжета сближает повесть с комплексом идей «производственной» литературы 30-50-х годов, среди которых наиважнейшая связана с представлением о силе коллектива. Отголосок ее звучит в повести в травестийно-сниженном виде: «Всем сесть и не ржать. Будем мальчонку приручать к коллективу» (1, т. 2, 50). Более того – Ильку делают полноправным членом бригады, а для этого «оформляют» на собрании бригады. Здесь-то и всплывает мягко-пародийный замысел писателя: «приручает к коллективу» Ильку несостоявшийся актер Дерикруп, он же задает каверзные для мальчишки вопросы, касающиеся «ФИО», «национальности», «соцпроисхождения» и создающие бурлескный эффект. Правда, в финале повести Илька прощается уже не с отвлеченно-официальным «коллективом», а с вполне земными «добрыми людьми».

Из-за значительной сюжетообразующей функции производственной коллизии «Перевал» есть основания считать «производственной» повестью – его действие разворачивается в бригаде сплавщиков, самых настоящих «пролетариев». (Характерно, что во всех последующих произведениях

Астафьев использует не эту, а просторечную, сниженную, травестийную форму слова – «пролетарьи».) Заметим только, что «производственная литература» не представляется здесь чем-то однозначным и безусловно антиэстетическим, поскольку художественное произведение, где помимо перипетий человеческих отношений в быту изображаются и коллизии отношений на производстве (индустриальном или аграрном), – это естественная реакция литературы на технократические тенденции в жизни и сциентистские идеи в общественном сознании XX века. Наверное, к первым произведениям этого рода следует отнести известные романы и повести о разных промышленных, купеческих и иных «делах» Д. Мамина-Сибиряка, А. Куприна, М. Горького, Вяч. Шишкова. В советский период им последовали Е. Замятин, В. Маяковский, А. Толстой, М. Булгаков, А. Платонов, М. Шолохов и др. Иное дело, *как* каждый из этих писателей изображал это «дело» – с симпатией (как реализацию организующего, рационального человеческого начала в жизни) или со значительной долей иронии и даже сарказма (как сооружение очередной Вавилонской башни, способное убить и человека и человеческое). Это «как» определяло уже жанровые предпочтения и разновидности внутри противоречивого, но достаточно цельного художественного потока «производственной» литературы.

Если попытаться всмотреться в идеологию «производственной» литературы и литературы антитехнократической, представляющей собой своеобразную реакцию на «производственную» и утопическую прозу, то трудно не заметить ее сложной корреляции с последовавшими в новейшее время изменениями всех форм жизни, с насыщением жизни техникой, наукой, социальными идеями, с попытками уподобить жизнь стройному производственному процессу. В русской литературе первой половины XX века «производственная» литература, наверное, благодаря указанным выше и другим именам (Л. Леонов, А. Твардовский, К. Паустовский и др.) – один из ярких феноменов, отразивших и трагизм эпохи, и пассионарную психологию человека, перестраивающего жизнь на новых началах.

Вместе с тем открытое предпочтение к жанрам «производственной» литературы со стороны государства, попытка (небезуспешная) привязать его к государственной идеологии знаменовали собой определенный кризис в развитии «производственной» литературы и начало противодействия идеям технического и социального прогресса в литературе. Литературе, писателям, общественному сознанию по мере развития технического прогресса (совместившегося в России с попыткой

«прорыва» в области прогресса социального), стали очевидными его трагические стороны. Явление романа Е. Замятина «Мы», повестей М. Булгакова, А. Платонова, «Гиперболоида инженера Гарина» А. Толстого было началом нового этапа в спорах о прогрессе. Нового – потому что в качестве оппонента выступала уже не только литература иной тенденциозности, но и государство, взявшее на вооружение технократические идеи. Размышляя об истоках эволюционистской тенденциозности прозы М. Булгакова, исследователи полагают: «Гигантский скачок в развитии индустрии, техники, произошедший в 1930-е годы, не улучшил человеческую природу, всегда несовершенную, а в чем-то, видимо, даже ухудшил, так как осуществлялся за счет безжалостного уничтожения лучших представителей «породы» (8, 203). В этой связи уместно привести утверждение Е.И. Замятина: «В искусстве вернейший способ убить – это канонизировать одну какую-нибудь форму и одну философию: канонизированное очень быстро гибнет от ожирения, от энтропии» (9, 418-419). Произведения «производственной литературы» в 40-50-е гг. стали активно тиражироваться и канонизироваться официальной критикой (П. Павленко, А. Фадеев, В. Ажаев, С. Бабаевский, Вс. Кочетов, Г. Николаева и др.). Это привело к деградации произведений этого жанра. Что, однако, не отрицает значительной активности жанров «производственной» литературы в творчестве известных писателей и более позднего времени (А. Бек, В. Липатов, Ф. Абрамов, И. Грекова, А. Гельман и др.), не отрицает эстетической значимости жанра, хотя и подтверждает мысль о сложной связи жанровых предпочтений с временем.

Пародирование жанра вовсе не подразумевает его полное отрицание, а на практике очень часто означает и использование устоявшихся композиционных приемов. Так, явный противник идеологии советской «производственной литературы» А. Солженицын активно сближает сюжетную канву «Одного дня Ивана Денисовича» и «Круга первого» с канонической фабулой «производственного» романа, устанавливающего самую тесную (очень часто в его произведениях – обратную) связь судьбы человека с его успехами в «социалистическом производстве». В этом плане солженицынские произведения имеют саркастически-пародийный характер.

Литература 70-90-х годов знает и уникальные случаи, когда произведения на тему русской истории, истории русского крестьянства не только включают в себя элементы жанра производственного романа (это уже было у Ф. Абрамова в первых трех романах тетралогии «Братья и сестры»), но и пытаются противопоставить «вавилонскому

столпотворению» – «делу» бесчеловечной коллективизации – не менее трагедийное, но высокое служение иному «делу». Вопреки начавшемуся разорению и коллективизации вологодской Шибанихи Павел Рогов строит свою мельницу. Трагедийность ситуации «Канунов» (1987) не препятствует увидеть в позиции В. Белова и некоторую долю горькой иронии: обречены на гибель оба «дела», хотя движут ими совершенно различные помыслы. Избранная в виде образа «дела»-антипода мельница вызывает ассоциации, связанные с героем, чьи светлые порывы дали имя благородному простодушию и наивности.

Астафьевская пародия оказывается менее выжатой в сравнении с солженицынской, а потому и более мягкой. Но не только расхожие образы и ситуации «собрания коллектива» пародируются писателем. Своеобразным штампом социалистического реализма (и произведений о гражданской войне, и производственной прозы, и романа воспитания 20-50-х гг.) был мотив перевоспитания мелкого собственника в социалистическом коллективе (Д. Фурманов, А. Фадеев, М. Шолохов, Вс. Кочетов, А. Макаренко и др.). Этот мотив Астафьевым мягко травестируется. Сироту Ильку в приверженности к собственности не заподозрить (ее нет ни у него, ни у его родителей, несмотря на «мелкобуржуазное» крестьянское происхождение), в отсутствии трудолюбия – тем более. Получается, что перевоспитывать некого. Популярный мотив не находит себе места в повести, иссякает, едва наметившись. Более того – на роль воспитателей-«нянек» (опять же в соответствии с нормативными этикой и эстетикой) семеро сибирских сезонников могут претендовать лишь условно. Сплавщики предельно разношерстны, как и все сезонники, – «от бывших членов Государственной думы и кончая распоследним босяком» (1, т. 2, 49-50). Поскольку спасители Ильки в большинстве тяготеют именно к босякам, то склонность к разгулу оказывается для них объединяющим началом не в меньшей степени, чем работа, а мальчишка в банке изпод рыболовной наживки находит «лекарство» для их очередного воскресения к новой жизни.

Это тем более смело, что в официальной идеологии и эстетике 50-х гг. классовость сохраняла завоеванные еще ранее позиции, хотя наметилось и несколько ироническое их восприятие даже и ортодоксальными писателями. Так, трудно с полной уверенностью утверждать, на чьей стороне Вс. Кочетов, когда спорят персонажи его известного в 50-е гг. «производственного» романа «Журбины» (1952): «Что главное в корабле? Корпус! (...) Корпус, значит, базис. Остальное – надстрой-

ка. Вот и в обществе у людей... Рабочий класс – базис, все прочее...

– Корпус без машины – не корабль, а простое корыто» (10, 8). В. Астафьев тоже склонен иронизировать по поводу стройной классово-теоретической теории (никак не определяют сплавщики, к какому классу принадлежит охотник – к пролетариям или к крестьянам), но принадлежность к «трудовой» части народа, по Астафьеву, – неоспоримое достоинство. Самой неприкаянной оказывается в повести «дочка промотавшегося вконец дворянина со старинной фамилией», «несчастливая барынька», которая «как измочаленная хворостина в куче деловых лесин» лишь мешает «сделать немислимое дело – поднять одряхлевшую Русь на новые строительные леса» (1, т. 2, 54). Сарказм в адрес персонажа, олицетворяющего старый мир, вполне гармонирует здесь с патетикой созидания мира нового.

Пародируя некоторые популярные идеологемы, Астафьев остается верным другим идеям из своего времени. Кстати, верность идеям трудовой народной нравственности писатель будет затем сохранять на протяжении всего последующего творчества, а наиболее актуальной эта идея окажется в его «деревенской» прозе.

В определенном смысле и жанр и идеология «Перевала» соотносятся с эмблематической деталью кочевого быта сплавщиков: «Плот был причален за толстый ствол сосны. К стене барака прибит плакат, смытый дождями. На нем уцелели только два слова: «Вперед» и «пятилетку», а остальное угадывалось лишь по полоскам, оставшимся на красном полотне» (1, т. 2, 45). Аллюзии, связанные с производственной повестью, таким образом, одновременно актуализируются и мягко травмируются. В дальнейшем (70-90-е гг.) идеи насильственного изменения жизни автором будут отринуты уже и с помощью сарказма, пока же – «полотно красное», на котором читается в числе прочего не только почтение к идее общественного прогресса, дифференциация по степени «полезности» сословий и классов, но и ирония в адрес «старой» системы ценностей. Однако за критикой «пережитков» в повести В. Астафьева можно усмотреть стремление автора скомпрометировать лицемерие и ханжество, использующие маску набожности.

Так, самому испорченному, безусловно антипатичному для других героев и для автора персонажу Астафьев дает имя Исусик. Ложное и кощунственное имя («прозвище») персонажа ассоциируется с евангельским предостережением: «берегитесь, чтобы кто не прельстил вас; Ибо многие придут под именем Моим и будут говорить: «я Христос», и многих прельстят» (Мф. 24, 4-5). Соблазн,

прельщение живут и во внешности персонажа: «человек с узкой спиной и тощей шеей, в ложбинке которой виднелась косичка. Когда человек обернулся, у Ильки глаза на лоб полезли. Ну до чего же люди умеют точно давать прозвища! 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» (1, т. 2, 45).

По видимости повесть В. Астафьева исполняет актуальный и для литературы 50-х годов «социальный заказ» – борьба с религией и церковью. По сути, как и изображающая ложную веру выродившихся кержаков повесть «Стародуб», «Перевал» отвергает ложную веру Исусика. Это он ранит сироту словом «нахлебник», подозрениями в нечестности, тогда как не упоминающие о Христе сплавщики проявляют по отношению к Ильке настоящее, действенное христианское сострадание.

Его речь переполнена христианскими понятиями: «крещеный», «раб божий», «божьи писания», «семья», «крестное знамение». Но Астафьев изображает этого персонажа в одном ряду с демагогами, хищниками, плутами. Правда не на его стороне, он, с этических и религиозных позиций, скорее «богоотступник»: лжет, заедает жизнь близких, суесловит. В не упоминающих все о Боге сплавщиках, по Астафьеву, добрых свойств, любви, сострадания, понимания, активного добра гораздо больше. По мысли писателя, религиозная маска для человека суетного, злого, лицемерного – лишь греховная ширма для сокрытия порока. Да и христианин из Исусика выходит лишь мнимый: «Не прикасался к божьим писаниям и Исусик, а только слышал разные обрывки и отдельные изречения из десятых уст» (1, т. 2, 58). Астафьев здесь по сути намечает вектор своей последующей сложной эволюции от неприятия бытового лицемерия и ханжества к пантеизму «Последнего поклона» и «Царь-рыбы», к старообрядческой версии православия в романе «Прокляты и убиты», в повестях 90-х годов.

Пока же автора раздражают (но, значит, и интересуют уже!) «обрывки» эсхатологических предсказаний Исусика: «Вот, братцы мои, какая хреновина в божьем писании есть насчет роду людского. – И, деля вид, что он наизусть цитирует, загнусавил: «И придет такое время, когда два человека один веник в баню таскать станут.» Это значит, выродится человек, – пояснил он, – обессилет» (1, т. 2, 58). Эсхатология, апокалиптические ощущения (точнее, пред-

ставление о них астафьевских героев) травестируются («хреновина», «загнусавил») и через травестию пародируются. Апокалиптические настроения и далее писателем будут «вышучиваться». В «Последнем поклоне» от имени автобиографического персонажа они будут названы «кликушеством» (1, т. 5, 342). Но произнесенное однажды в шутку обретаем затем у писателя вполне серьезные очертания в «Пастухе и пастушке», «Царь-рыбе», в «Светопреставлении», в прозе 90-х годов.

В «Царь-рыбе» «бегство в природу» еще представляется спасительным для человека. В главерассказе «Капля» бывший «окопник» из искалеченных прогрессом мест попадает в мир девственной природы. Там, при виде готовой упасть и обрушить красоту мироздания капли (символ хрупкости, красоты и величия), герой-рассказчик размышляет: «Тайга все так же величественна, торжественна, невозмутима. Мы внушаем себе, будто управляем природой и что пожелаем, то и сделаем с нею. Но обман этот удается до тех пор, пока не останешься с тайгой с глазу на глаз, пока не побудешь в ней и не повращаешься ею, тогда только вонмешь ее могуществу, почувствуешь ее космическую пространственность и величие» (1, т. 6, 68-69).

Различные подходы в изображении природного «рая» и состояния человека в этом «раю» обусловила изменившая кардинально мировосприятие человека новая эпоха в развитии прогресса, эпоха, когда человек осознал свою ущербность в сопоставлении с гармонической красотой и целесообразностью и самодостаточностью иных природных феноменов. С.П. Залыгин, один из основателей и «теоретиков» русской «экологической» литературы, так сформулировал общую для писателей 60-90-х годов мысль: «Человечество, которое само себя загнало в экологический тупик, оставаясь таким, какое оно есть, выйти из этого тупика не сможет. Для этого оно должно принципиально изменить свои отношения с природой, должно усвоить и принять к действию тезис: человек вовсе не царь природы, он находится не над ней, а в ней самой, как ее часть, далеко не самая необходимая, но самая жестокая и эгоистическая, а в конечном счете и антиприродная» (11, 106).

В. Астафьев, как часто и В. Распутин, С. Залыгин, Б. Васильев, В. Крупин, А. Ким, Ч. Айтматов, противопоставляет совершенным и величественным образам из мира природы мелкого, корыстного, страшящегося смерти и потому доступного смерти человека. Так случилось, что в качестве «антиприродного» существа в повести «Перевал» выступает Исусик. Его ложь в отношениях с людьми и Богом распространяется и на при-

роду: он панически страшится змей, его боится приставшая к сплавщикам собачонка, его жадность едва не наказана самой природой – разбушевавшейся стихией реки.

Эсхатология и апокалиптика писателя уже на раннем этапе его творчества оказываются связанными с лейтмотивными образами и идеями. К числу мотивов, пронизывающих структуру многих произведений В. Астафьева, следует отнести мотив «реки – погубителя-спасителя». В «Последнем поклоне» имеет место более конкретная авторская формулировка: «Енисей-кормилец и погубитель» (1, т. 5, 16). Фольклорно-мифологический по своему происхождению, он наметился уже в рассказах первого сборника («До будущей весны»). Образ реки в «Перевале» связан с надеждой Ильки избавиться от истеричной мачехи, вернуться к бабушке. Река в «Перевале» – это путь к спасению. Вместе с тем река таит в себе опасности. Река, как в фольклоре и в литературной традиции, – символ жизни, со всеми ее прелестями и сложностями. В их числе – «Ознобихинский перевал», который легко может погубить и сплавщиков, и Ильку. Преодоление перевала оказывается основой сюжета повести, а сам перевал вырастает в знаковый образ, символизирующий активную роль воли и усилий в судьбе человека.

Астафьевский Илька помнит и о погубленной рекой матери. Мотив «река – погубитель-спаситель» (восходящий, вероятно, к архетипу матери-земли) окажется основой сюжетных линий Култыша и Амоса в «Стародубе». В «Краже» по «реке» доставляют с «магистрали» ссыльных и заключенных, обрекая их на смерть, но с «рекой» связывается у краесветских поселенцев надежда на возвращение домой, на спасение. В «Царь-рыбе» Енисей и кормит браконьеров, и готов погубить, покарать их. В романе «Прокляты и убиты» – «река» – обиталище «червя», зла, рубеж, отделяющий жизнь от смерти, но через нее и по ней идет дорога в тыл, к жизни, к спасению.

С чем связана и как объясняется такая противоречивость образа реки у В. Астафьева? Вероятно, ответ будет связан с образом «батюшки Енисея» в «Последнем поклоне». Это он дает пропитание и жизнь автобиографическому персонажу, его многочисленным землякам и сородичам, но он же сделал сиротой Витьку Потылицына, погубив его мать. Родовая память («река-спаситель») и память личная («река-погубитель»), соединившись, вызвали к жизни противоречивые образы и настойчиво варьируемый мотив.

Что же касается изображенных писателем предчувствий Исусика, то, как это ни странно, они

оказываются созвучными иным признаниям из той же эпохи: «Мне очень свойственно эсхатологическое чувство, чувство приближающейся катастрофы и конца света. Это связано, вероятно, не только с моим духовным типом, но и с моей психофизиологической организацией, с моей крайней нервностью, со склонностью к беспокойству, с сознанием непрочности мира, непрочности всех вещей, непрочности жизни» (12, 549-550). Жизнь в предчувствиях и ощущениях одной катастрофической эпохи делает созвучным и образ мыслей. Вторая часть признания Н. Бердяева отчасти проецируется уже не столько на героя, сколько на автора повести.

Мотив «река – спаситель-погубитель» (с большей акцентировкой последней составляющей мотива) сближает В. Астафьева с В. Распутиным («Живи и помни», «Прощание с Матерой»). Родственным оказывается и эсхатологическое звучание не только сюжетов уже названных произведений В. Распутина, но даже и названия его произведений: «Последний срок», «Пожар». Однако то, что приобретет в 70-90-е годы трагедийную окраску, на исходе 50-х выглядит еще не столь мрачно, только этим можно объяснить активность в астафьевской повести пародийного начала.

Пародийная основа повести реализуется и на уровне слова. И это ощутимо не только в стилизации речи ребенка («белеменна»), или южнорусской речи Дерикрупа, но и в бурлескных кличках людей и животных (Исусик, Красное Солнышко, Архимандрит). Последнее, наряду с другими деталями повести, показывает, что, хотя Астафьев отрицает многие литературные штампы и стереотипы восприятия действительности, его проза конца 50-х гг. не свободна от примет и сакральных знаков своего времени. Имеют они место и на образно-сюжетном уровне: бригадир Трифон Летяга (персонаж наиболее симпатичный автобиографическому герою) получает известие о своем «кандидатском билете» ВКП(б) – своеобразном знаке мира «ново-

го», светлого, который в позднем творчестве писателя станет уже знаком «зверя».

Но большой уже смелостью складывающегося писателя было то, что он не делает Трифона Летягу главным персонажем, да еще и наделяет его обычными житейскими слабостями. Трифон более других сплавщиков человечен, деликатен, но, как и они, склонен к разгулу, несет в себе свойства своего неприкаянного времени. Этим он отличается от персонажей «производственной» литературы, обаянных «героическими делами». Именно о них и о «родивших» их писателях В. Астафьев позднее напишет: «исчез человек из этих писаний, одни только герои населяли многочисленные творения. Раз герои, значит, и дела у них только героические, а бардак на производстве и в жизни, он как бы и не касался их белых рубах, алых полотниц и светлых душ» (1, т. 5, 378). На смену такому «герою» приходит астафьевский грубый и неуклюжий в манерах, но чуткий сердцем сплавщик, а за ним последуют и персонажи «Последнего поклона» – «ни с какой стороны не годные в литературные герои той поры» (1, т. 5, 379).

Возвращаясь к нашей теме, заметим, что В. Астафьев конца 50-х гг. оказывается и оригинальным в сопоставлении со сложившимся соцреалистическим канонам «производственной» литературы (он его отторгает), и близким новой генерации писателей в своем обращении к сатирическим и иным приемам отрицания, к пародии, к реалистической тенденции. Пародийность помогла автору обрести собственное лицо. Пародийность, развитая поздним Астафьевым до крайних пределов, вероятно, позволила исследователям его творчества сделать выводы о «чертах переходности», о «взаимодействии реализма и постмодернизма» (3, 25) в его последних произведениях. В контексте других произведений и всего творчества писателя его повесть «Перевал» символизировала состоявшееся начало оригинальности и начало известности В. Астафьева.

**Список использованной литературы:**

1. Астафьев В.В. Собрание сочинений: В 15 т. – Красноярск, 1997 – 1998.
2. Кушлина О.Б. Наследники Гиппократа //Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд. коммент. О.Б. Кушлиной. – М., 1993.
3. Чалмаев В.А. Русская проза 1980-2000 годов на перекрестке мнений и споров. Статья вторая. // Литература в школе. 2002. №5. С. 19 – 26.
4. Яновский Н.Н. Виктор Астафьев. Очерк творчества. – М., 1982.
5. Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 5 т. Т.3. Бишкек, 1992.
6. Залыгин С.П. Собрание сочинений: В 6 т. Т.1. – М., 1989.
7. Пришвин М.М. Собрание сочинений: В 8 т. – Т.8. М., 1986.
8. Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В. От Горького до Солженицына. – М., 1994.
9. Замятин Е.И. Избранное. – М. 1990.
10. Кочетов В.А. Журбины. – М., 1967.
11. Залыгин С. «Экологический консерватизм»: шанс для выживания // Новый мир. 1994. №11. С. 106 – 111.
12. Бердяев Н.А. Самопознание. Сочинения. – М. – Харьков, 1997.