

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

Музыкально-стилевое единство «Затесей» В.П. Астафьева

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата _____
подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Исполнитель:
Главатских Татьяна Владиславовна,
обучающийся группы РЛ-41

подпись

Научный руководитель:
Хрящева Нина Петровна
д.ф.н., профессор

подпись

Екатеринбург 2018

Оглавление

Введение	3
Глава I. Современная концепция стиля: аспекты изучения	10
1.1. Принципы стилевого анализа в современных теоретических трудах	10
1.2. Теория цикла в современном литературоведении	14
1.3. Лирическая проза в теоретическом освещении	17
1.4. Современное литературоведение о связи лирики и музыки	20
1.5. О музыке как проявлении софийной основы мира: теоретический аспект	23
Глава II. Стилевой анализ «Затесей» (Тетрадь первая. «Падение листа» В.П. Астафьева	26
2.1. В.П. Астафьев о музыкальной основе своего творчества	26
2.2. Прием пластичности в миниатюре «Лунный блик»	32
2.3. Характер взаимоотношения лирического и эпического начал в миниатюре «Поход по метам»	36
2.4. «Звучащая» идея в лирической миниатюре «Хрустальный звон»	46
2.5. Поэтика двойственной семантики и ее функция в миниатюре «Падение листа»	52
Глава III. Музыкальная архитектоника первой Тетради «Затесей»	62
3.1. Расположение миниатюр в Тетради: от природного цикла к построению художественного мира	62
3.2. Музыкальная структура первой Тетради «Затесей» В.П. Астафьева	69
Заключение	74
Библиография	77

Введение

Виктор Петрович Астафьев трудился над созданием «Затесей» большую часть своей жизни – 41 год. По рассуждениям автора, человек последнего десятилетия стал более одинок, а «затеси» – мимоходные зарубки и меты на «древе жизни» – могут указать тропинку к собеседнику, утешить в тяжелую минуту, напомнить о близких, раскрыть глубинные свойства собственной души¹. Писатель, создавая «Затеси» для «собеседования с собой и людьми» и оформляя их в Тетрадь, постарался выразить целостный взгляд на окружающую действительность.

Жанр лирической миниатюры характеризуется весьма небольшим размером, что позволяет ему вписаться в ритм жизни современного человека. В комментарии к «Затесям» В.П. Астафьев пишет: «Не случайно в последнее время очень разные писатели начали общаться с читателем посредством коротких записей-миниатюр – таким образом можно скорее «настичь» бегущего, занятого работой, затурканного бытом современного читателя»².

Активное изучение не только «Затесей», но и всего творчества писателя в целом, началось в 2002 году, и это оправданно: со смерти писателя прошел год, и литературоведы, друзья, родные писателя бросили свои силы на осмысление того корпуса литературы, невероятно большого фонда текстов (письма, зарисовки, миниатюры, рассказы, повести, романы), который оставил после себя Астафьев.

В Перми в мае 2002 года состоялись первые «Астафьевские чтения», где было заявлено восемь докладов. Тексты писателя были рассмотрены с разных аспектов: литературоведческого, лингвистического, культурологического. В. И. Бурдин сделал попытку рассмотреть жанровое

¹ Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Затеси: семь тетрадей. – Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. С. 536. Здесь и далее текст «Затесей» цитируется по данному изданию с указанием страниц.

² Там же.

своеобразие «Затесей»³. Он указывает на связь миниатюр с тургеневскими «Стихотворениями в прозе», отмечает исповедальное и проповедническое начало в текстах, что может быть свойственно жанру дневника. Но на наш взгляд, это лишь наброски, наброски, очевидные наблюдения. Кроме того, В.И. Бурдин говорит об отсутствии сюжета в «Затесях», что не вполне соответствует истине. Сюжет в миниатюрах Астафьева есть, но он другого, не эпического, а лирического характера.

Ровно через год, на вторых «Астафьевских чтениях», исследователь В.А. Зубков делает доклад на тему «Последняя проза Виктора Астафьева». Он утверждает, что «Затеси» «стали без преувеличения основным жанром астафьевской прозы: писатель вновь и вновь испытывал потребность возвращаться к этому свободному способу высказывания»⁴.

Так же, как упомянутый выше ученый, В.А. Зубков отмечает нарастание «прямого исповедально-проповеднического слова над традиционными литературными формами». Исследователь описывает суть лирического сюжета, не употребляя в работе этой терминологии: он замечает, что герой «Затесей» видит перед собой очень обыденное, житейское, а в голове рождается мысль об онтологическом, вечном, ценностном. В.А. Зубков говорит, что связь между изображением и мыслью составляет основу устройства миниатюр.

Главный творческий принцип, по мнению исследователя, «состоит, очевидно, в отсутствии каких-либо внутренних ограничений и единых жанровых установок, вольно или невольно принятых на себя автором»⁵. В этом утверждении видна переключка с тезисом В.И. Бурдина о жанровом синтезе Тетрадей: «Здесь есть все: вроде бы беглые наблюдения и всего лишь пейзажные зарисовки, бытовые сценки, давние и свежие случаи из чужой и своей жизни»⁶.

³ URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm>

⁴ URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm>

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Для нас же особо важна статья И.А. Подюкова, лингвиста, этнолингвиста, фольклориста, диалектолога. Он анализирует эстетику народной речи в поэтике «Затесей». Подюков отмечает, что народное слово в творчестве В. П. Астафьева несет особую эстетическую и мировоззренческую нагрузку. Писатель обращается к нему не для создания местного, «географического», колорита: «В пермских описаниях Чусовой и Койвы, Сылвы, речки Быковки, Кваркуша у него много не уральского, а сугубо сибирского материала»⁷.

Также исследователь говорит, что Астафьев в «Затесях» пользуется материалами из уральских, вологодских и сибирских говоров: «Диалектное слово, речение интересует писателя как знак национальной народной культуры, которую писатель, естественно, воспринимал через призму сибирской локальной традиции»⁸.

Но, пожалуй, самые ценные замечания для нас Подюков делает по поводу миниатюры «Хлебозары» (из Тетради «Падение листа»). Само слово «хлебозары» не характерно пермскому тексту, однако оно включается в него писателем. Для него важна сама семантика слова: «хлебозары» связаны с народным восприятием космических событий. «Зарницы как прорыв космического, вселенского огня, космического хаоса в народном сознании воспринимаются как явление, способное и благотворно воздействовать, и в то же время вносить возмущение в порядок вещей. Время зарниц, необычных молний без грома мифопоэтически ассоциировалось с «первовременем», началом жизни, мыслилось в прошлом открытым, мистическим. Древнее пламя осенних зарниц становится знаком священности бытия и напоминанием мистической связи человека и космоса. Ощущение святости хлеба и хлебного поля, самой «природы, матери нашей», связь с которой так ослабла, если не прервалась в позднейшее время, – вот главное, что нужно вернуть в нашу жизнь»⁹, – пишет Подюков и, таким образом, он первым

⁷ URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm>

⁸ Там же.

⁹ URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm>

нащупывает метафизическую основу художественных образов в миниатюрах В.П. Астафьева.

Затем эту линию будет развивать И.И. Плеханова: на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон» ученый показал, как В.П. Астафьев разрабатывает в своих текстах мистически-философскую тему Вечной женственности. И.И. Плеханова отмечает, что прямых отсылок к традиции Серебряного века у Астафьева пока не обнаружилось, а разработка этой идеи в текстах – «свидетельство объемной глубины философского миропонимания художника»¹⁰.

Исследователь усматривает особенности разработки Астафьевым темы Вечной женственности в следующем: во-первых, эта идея «заземленная», то есть перед нами изображение не очевидного присутствия и участия абсолютного начала в здешнем мире, а проявление «трагических, болезненных, вымороченных обстоятельств», которые «или искажают Женственность, или, напротив, проявляют ее вечно сущее в зримой и действительной полноте»¹¹. В интеллектуальных и мистериальных традициях, наоборот, Вечная женственность всегда была окутана поэтическим, метафизическим, религиозным ореолом.

Во-вторых, писатель в этой идее видит себя выразителем природного сознания, принявшего на себя общую вину за предательство материнской первоосновы жизни. Чувство совести проявляет в писателе лирический творческий дар, чуткость ко всему прекрасному, трепетному, живому и сокровенному¹². Сверхчуткость к объективным высшим смыслам и гармонии – вот, что было для Астафьева главным двигателем творчества. Совесть стала для него не просто внутренним голосом, она стала звуками, мелодией страдания за все человечество: и эта внутренняя музыка у Астафьева – проявление особой душевной чуткости.

¹⁰ И.И. Плеханова. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон») // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 218-219.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

В.П. Астафьев писал в одном из своих писем о работе над затесью «Хлебозары»: «Все пробую «звук» отработать и писать так, как наши славные россияне писали стихи – складно и со смыслом»¹³. Но тот ли это звук, который легко улавливается обычными органами слуха, или же человеку, чтобы идентифицировать верно, наполнить его живым смыслом, требуется что-то более восприимчивое, сверхчувственное?

«Нет мне ответа» – это не просто заголовок писем Астафьева, а указание на проблему непонимания людьми друг другом. В «Затесях» четко прослеживается мотив человеческой «глухоты» ко всему, что происходит вокруг. Вспомним первую миниатюру Тетради «Поход по метам» и трагический образ памяти в ней, или же затесь «Падение листа», где лирический субъект болезненно пытается ответить на свой главный вопрос «как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия?».

Нам думается, что автор пытается преодолеть вселенскую глухоту и мировой хаос с помощью музыки – единственного сохранившегося универсального языка человеческой души, и ответ на мучающий вопрос лирического героя и «ключ» к идейному пониманию миниатюр и Тетради в целом нужно искать именно в звуковой материи текстов.

Музыка-совесть, которой охвачены все миниатюры писателя, нужна для того, чтобы возродить подсознательно в человеке эту сверхчуткость, способность к созерцанию прекрасного, а через них напомнить человеку о главном, высоком, бытийном.

Немецкий философ Зольгер говорит о музыке следующее: «В звучании (Laut) выражается вообще всеобщая душа, нераздельное понятие бытия существующих вещей. Как линия составляет первое измерение материальной природы, так звучание – первое измерение духовной»¹⁴.

Нам кажется, именно такая трактовка музыки позволит верно «услышать» подлинную идею художественного слова астафьевских

¹³ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 202. С. 58.

¹⁴ Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 316.

лирических миниатюр первой Тетради «Затесей» и преодолеть сухое, «безответное» молчание человеческой души. Именно в «звуке», который пытается «отработать» В.П. Астафьев в «Хлебозарах», автор видит единственный способ воссоединения жизни и смысла. Картины природы у него – это не просто пейзажи, это целая симфония умирания и рождения. А порой, образ сокращается до совсем микроскопических размеров, например, «гераньки» или березового листа, но «звук», заложенный в эти образы, позволяет отразить в себе все мироздание.

Таким образом, сегодня существуют различные интерпретации текстов В.П. Астафьева: литературоведами рассматривается жанровое своеобразие, художественный метод или ритмическая организация как явление стиля. Вместе с тем «Затеси» В.П. Астафьева как своеобразное стилевое единство изучены не в полной мере. **Актуальность** нашей работы будет заключаться в попытке обнаружить данное единство с опорой на музыкальное свойство астафьевских миниатюр.

Итак, **цель** выпускной квалификационной работы – выявить своеобразие стиля первой Тетради «Затесей» с опорой на музыкальное начало в архитектонике.

Поставленной целью определяются следующие задачи работы:

1. показать характер соотношения в «Затесях» эпического и лирического начал;
2. выявить принцип включения лирических миниатюр в Тетрадь как циклическое единство;
3. проанализировать особенности ритмико-мелодической организации (соотношения ритмики и мелодики) этого единства;
4. выявить музыкальное начало как одно из проявлений софийной основы художественного мира;

5. рассмотреть музыкальность как одно из оснований образотворчества В.П. Астафьева;
6. рассмотреть архитектонику первой Тетради «Затесей».

Объектом нашего исследования является стилевое своеобразие первой Тетради «Затесей».

Предметом исследования – ритмико-мелодическая организация «Затесей» как стилового единства.

Теоретическую базу работы составляют труды по родовой (лиро-эпической) специфике произведений малой формы (Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликовой, В.И. Тюпы); работы по теории цикла как литературного явления О.В. Мирошниковой, исследования теории стиля М.М. Гиршмана и Н.Л. Лейдермана, а также работы Ю.Н. Чумакова о лирическом сюжете, С.Н. Булгакова о Софийности мира, А.С. Ключева о музыке как первооснове мира.

Методологическая база нашего исследования основана на трудах ученых, которыми проделана немалая работа по осмыслению «Затесей» Астафьева в разных аспектах: родовом (В.А. Зубков); жанровом (В.И. Бурдин, И.А. Подюков, А.В. Кубасов, В.А. Стадниченко, Н.П. Хрящева) и др.

Научная новизна выпускной квалификационной работы обусловлена тем, что в ней впервые предпринята попытка увидеть музыкальное начало как основу образотворчества Астафьева, преломленную в ритмико-мелодической организации «Затесей».

Глава I. Современная концепция стиля: аспекты изучения

1.1. Принципы стилового анализа в современных теоретических трудах

Что есть стиль литературного произведения? Над ответом на этот вопрос размышляли многие ученые-литературоведы. М.М. Гиршман в одной из своих работ говорит, что, в первую очередь, понятие «стиль произведения» связано с двумя методологическими требованиями: с одной стороны, целостность произведения невозможно оторвать от питающей ее исторической почвы, то есть общих закономерностей литературного развития, но с другой стороны, эту целостность нельзя и отождествлять с исторической почвой. Таким образом, в этой целостности мы должны видеть новый, *индивидуальный закон*.

Целостность, по мнению Гиршмана, возникает на границе личности писателя и вне его находящейся действительности. Относясь одновременно и к тому и другому, она переводит и личность, и действительность в новую форму специфически художественного бытия.

Важно учитывать, что, характеризуя стиль, Гиршман выстраивает трехступенчатую систему отношений, состоящую из *возникновения, развития и завершения* целостности, но при этом делает оговорку, что такая система не должна «сковывать» структуру произведения и выстраивать ее из заранее заготовленных деталей, так как «элементы создаются в самом процессе творчества как моменты становления художественного произведения»¹⁵.

Важно отметить, что, по Гиршману, стиль выступает как «свое другое» по отношению к понятию «автор» и может определяться как наиболее зримое и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе. Активность автора становится организующей художественную целостность. Следовательно, выражением конкретно-ощутимой уникальности и специфичности отдельного элемента произведения является стиль.

Литературовед также говорит о стилевом единстве, как о художественном мире, где все необходимо и незаменимо. То есть автор подбирает из всех возможных вариантов нужные средства таким образом,

¹⁵ Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. С. 71-73.

чтобы в своем сочетании они гармонировали и создавали внутреннюю целостность, полноту художественного мира произведения, творческую неповторимость. В связи с этим Гиршман вводит понятие «*полножизненное самоограничение*». Произведение как бы само начинает себя ограничивать, ощущая избыток средств или стилистическую неуместность выбранного варианта.

Примечательно и то, как ученый соотносит трехступенчатую систему отношений стиля с тремя структурными слоями произведения. За возникновение целостности отвечает ритм, он создает ее первооснову, которая «сразу удостоверяет наличие особого, жизнеподобного художественного мира»¹⁶ и влечет за собой писателя дальше. Развитие целостности отмечается многообразным сюжетным членением, определенностью деталей, эпизодов, этапов развертывания действия или развития переживания. Наконец, появление героя характеризуется смысловым завершением целостности.

Таким образом, литературовед приходит к определению стиля произведения: «стиль – это непосредственно ощутимое присутствие и выражение целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении в целом»¹⁷.

Однако Н.М. Лейдерман с данным определением не совсем согласен, хотя и говорит, что оно более точно среди других определений. В своей работе «Стиль литературного произведения» ученый утверждает, что такое понимание стиля недостаточно, так как не специфично. Оно отражает лишь конструктивное единство произведения. Следовательно, при таком подходе, функции стиля и функции жанра не дифференцируются: «Наряду с конструктивной завершенностью, обеспечиваемой индивидуальной жанровой формой, экспрессивное единство, обеспечиваемое стилевой системой эстетической выразительности, является совершенно необходимой

¹⁶ Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. С.90.

¹⁷ Там же. С. 74.

характеристикой внутренней целостности художественного произведения»¹⁸, – утверждает Н.Л. Лейдерман.

Обобщая знания своих предшественников и свои собственные наблюдения, Н.Л. Лейдерман дает свое функциональное определение стиля. С точки зрения литературоведа семантика стиля проявляется в пафосе, с его помощью выражается эстетическое отношение к миру, а главным фактором стиля и одновременно его «источником» являются «особенности духовно-психологического склада личности художника, эмоциональная доминанта его характера и даже его умонастроения, возбужденные конкретной общественной ситуацией»¹⁹.

Экспрессивную нагрузку, по мнению Н.Л. Лейдермана, несут все подсистемы литературного произведения – как подсистемы, входящие во внешнюю форму, так и подсистемы, входящие во внутреннюю форму.

К наиболее явным элементам стиля относятся все подсистемы *внешней формы*, т.е. собственно текст: выразительность словесной организации, экспрессия слова, выразительность ритмической и мелодической организации текста.

К подсистемам *внутренней формы* относятся элементы, рассматриваемые только в аспекте их выразительных возможностей: выразительность пространственно-временной организации (архитектоника хронотопа), выразительность субъектной организации (экспрессивная окраска субъекта речи).

В иерархии носителей стиля субъекту речи принадлежит доминирующая роль, т.к. он является механизмом к созданию стилевого единства произведения.

Н.Л. Лейдерман говорит о стилевом законе следующее: «...с одной стороны писатель создает стиль, с другой – стиль создает писателя. Писатель уже не может своевольничать с текстом, им начинает управлять та

¹⁸ Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) – Учебное пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.17.

¹⁹ Там же. С.31.

необходимость соответствий между носителями стиля, между всей стилевой системой и общим пафосом, которую и называют законом стиля»²⁰. В таком понимании стилового закона литературовед разделяет точку зрения М.М. Гиршмана и его определение «*полножизненного самоограничения*».

1.2. Теория цикла в современном литературоведении

Что понимается под термином «цикл»? Какие специфические черты текстов как художественное целое выделяются при отнесении их к данной дефиниции? Споры над этими вопросами идут и сегодня.

Само понятие «цикл» как категория художественного творчества обретает свой терминологический статус на рубеже XX в. С помощью

²⁰ Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) – Учебное пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. ис-след. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.70-71.

циклизации авторы стремились воплотить целостный взгляд на мир, наиболее полно выразить свою авторскую позицию. Первая логично выстроенная работа по теории цикла была написана А.В. Сапоговым. В своей монографии он пишет, что цикл – это *новый жанр*, промежуточный между тематической подборкой стихотворений и поэмой. Лирический цикл по своей художественной структуре схож с лирической поэмой²¹.

Однако не все литературоведы разделяют точку зрения Сапогова о том, что цикл – это новое жанровое образование.

В. И. Тюпа, говоря о цикле как о *сверхтекстовом литературном единстве*, выделяет несколько видов циклических образований: инсталляции, серии, суммативные циклы. Под собственно циклом в теоретически строгом значении термина он подразумевает *интегративный текстовый ансамбль*. Его специфика в том, что, *во-первых*, устранение каждого текста цикла деструктивно: т.е. оно может и не разрушить цикл, но радикальным образом изменить его как художественное целое. *Во-вторых*, интегральный цикл обладает собственной архитектоникой и строго определенной композицией, что делает порядок следования его частей непреложным. *В-третьих*, количество текстов здесь не бывает слишком велико, в противном случае размывается архитектоническая структура, и интегративный ансамбль превращается в суммативную серию. *В-четвертых*, с точки зрения эстетики, циклизация представляет собой наиболее эффективную форму проявления авторской активности.

В итоге, Тюпа проводит четкую грань между лирическими циклами и лирическими сериями. Последние представляют собой ансамбль текстов, которые при всей их связанности единой фигурой автора все-таки не сопрягаются в эстетическое единство художественного мира. Ценностное уплотнение мира вокруг «я» героя здесь совершается в каждом тексте отдельно, тогда как в цикле мы имеем эстетическую целостность с общим

²¹ Сапогов А.В. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. М., 1966. С. 90.

«ценностным центром» сотворенного автором «я-в-мире». Таким образом ключом к циклу служит рецептивный образ лирического героя²².

О.В. Мирошникова в работе «Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского» говорит, что цикл будет являться жанром только в том случае, если целостность будет проявляться как в общей структуре произведения, так и в отдельных его элементах: все тексты также должны обладать целостностью и самодостаточностью. То есть, цикл как жанр выполняет «миросозерцательную» функцию благодаря жанровой устойчивости каждого текста внутри произведения. При этом между частями важны пространственно-временные, причинно-следственные связи.

Если же рассматривать композицию цикла как «монтажную», то дефиниция жанра здесь не совсем точна. В этом случае «жанровые характеристики могут относиться тогда лишь к отдельным текстам, из которых составлен ансамбль. Поэтому цикл представляется возможным определить как метажанровое явление на основании господства в нем принципа подчинения отдельных произведений (микротекстов) единому жанровому замыслу всей структуры»²³. Здесь важную роль будут играть внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями.

В этом аспекте цикл можно назвать макрожанровым образованием: новая целостность образуется за счет уже готовых текстов, обладающих конкретной жанровой принадлежностью.

Мирошникова также говорит о контаминации жанровых составляющих внутри цикла. И это не механизированное слияние, а органичное, выражающее авторскую позицию, в результате которого «жанровый «объем» составной структуры приобретает многосложность (интегративность)»²⁴.

²² Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 161.

²³ Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского. С. 13-15. URL: <http://window.edu.ru/resource/742/27742/files/05110188.pdf>

²⁴ Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского. С. 15. URL: <http://window.edu.ru/resource/742/27742/files/05110188.pdf>

В целом, мнения В.И. Тюпы и О.В. Мирошниковой не противоречат и даже, наоборот, дополняют друг друга.

В дальнейшей работе, анализируя первую тетрадь «Затесей» В.П. Астафьева как цикл лирических миниатюр, под циклом мы будем понимать не жанр, а метажанровое (сверхтекстовое) явление.

Наконец, отметим еще одно высказывание О.В. Мирошниковой связанное с объяснением причины затруднения типологизации циклических форм: «Будучи емкой, сопоставимой с поэмой, «мозаичной» структурой, цикл оказался способным воплотить процессность духовной жизни, динамику развертывающихся перед взором наблюдателя жизненных явлений, концептуальность мировидения. И в то же время он остался верен принципу «остановленного мгновения». С формальной стороны цикл – это почти беспредельные возможности индивидуализации архитектоники, вариативность («трансформность») составляющих элементов»²⁵.

Данные литературные явления – мозаичность, динамика явлений, принцип «остановленного мгновения» – наблюдаются в «Затесях» В.П. Астафьева, также особая роль в произведении отводится архитектонике, речь о которой пойдет в третьей главе работы.

1.3. Лирическая проза в теоретическом освещении

В одной из своих статей В.И. Тюпа, полемизируя с М.Л. Гаспаровым, доказывает невозможность определения лирического произведения в прозаической форме только через такие характеристики как небольшой объем, повышенная эмоциональность, бессюжетность композиции, общая установку на выражение субъективного впечатления или переживания. Бесспорно, эта общая часть может быть справедлива для данного жанра, но

²⁵ Там же. С. 16.

не во всех случаях, поэтому, предложенный Гаспаровым, набор характеристик не является специфичным²⁶.

Особое замечание Тюпа делает по поводу тезиса о бессюжетной композиции. Вопрос о бессюжетности лирики – крайне спорный, «в особенности по отношению к стихотворениям в прозе, где нередко может быть обнаружен небольшой эпический сюжет в рудиментарной форме»²⁷.

Характеризуя своеобразие минисюжета лирической прозы, Тюпа указывает на его микрособытийность. Здесь вместе с рассказанным событием и событием рассказывания есть еще одно – это «ментальное происшествие с самим рассказчиком»²⁸.

Сутью данного события является трансформация героя-рассказчика в лирический субъект посредством авторского откровения, которое выявляет сущность созерцаемого процесса, точнее, авторскую версию этой сущности. В лирике она манифестируется и переходит в точку зрения лирического субъекта, и он становится «вестником» этого откровения²⁹. В приближениях и отдалениях от авторского «я» и состоит сюжет небольших по объему произведений, проникнутых лирическими интенциями. В связи с этим явлением Е.В. Капинос вводит понятие «автоперсонажа»³⁰.

В.И. Тюпа утверждает, что в лирической прозе в качестве посредника оказывается рефлектирующий лирический субъект, и, таким образом, происходит превращение цепи событий в единственное событие, напоминающее «остановленное мгновение»³¹.

Обычно герои лирики обозначаются не именами, а местоимениями. Это, как говорит Е.В. Капинос, обуславливает подвижность границ между лирическим «я» и миром. Данное суждение справедливо и для лирической

²⁶ Тюпа В.И. Стихотворения в прозе: проблема жанровой идентичности. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-v-proze-problema-zhanrovoy-identichnosti>

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Капинос Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е.В. Капинос; отв. ред. К.В. Анисимов; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. С. 6.

³¹ Тюпа В.И. Стихотворение в прозе: проблема жанровой идентичности. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-v-proze-problema-zhanrovoy-identichnosti>

прозы. Лирический сюжет становится более гибким, вариативным, чем событийный. В связи с этим в наметках связей и действий не предполагается объяснение причин и следствий³². И, как было уже сказано ранее, внимание больше уделяется не фабульной последовательности событий, их хронологическому расположению, а эмоционально-смысловым, ассоциативным связям между различными частями текста.

Е.В. Капинос говорит, что в лирическом сюжете пространство выдвигается на первый план, так как оно перестает выполнять служебную функцию «обстановки» действия, а становится самим действием³³. Наряду с этим оно, лирическое пространство, исключает линейную последовательность чего бы то ни было. Лирический сюжет в нем – это поступательно-возвратное явление. Оно напоминает пульсацию, движение на месте.

Время же становится универсальным, недискретным, циклическим. Однако лирика отчетливо членит «остановленные мгновения». При детальном рассмотрении в них появляются смысловые лакуны, отрывочность, следовательно, лирический сюжет невозможно окончательно определить. Это качество выражается в стремлении читателя «достроить», интерпретировать текст, разглядывать и разгадывать сюжет, строить семантические, ассоциативные связи между деталями и фрагментами произведения.

Лирическая проза так же, как и чистая лирика, расчленена на отрезки, но они будут длиннее, чем стихотворная строка. Здесь есть и свой ритм, не явный, менее регулярный и который будет проявляться в повторяющихся деталях, мотивах.

Таким образом, для лирической прозы поэтика «остановленного мгновения» является необходимым конструктивным моментом,

³² Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт филологии СО РАН. Новосибирск, 2006. С. 296 -297.

³³ Там же. С. 287.

компенсирующим отсутствие стиховой упорядоченности текста³⁴, – делает вывод В.И. Тюпа.

1.4. Современное литературоведение о связи лирики и музыки

В современном музыковедении существует не малое количество работ, посвященных проблеме синтеза музыки с другими видами искусства, в частности с литературой, однако угол зрения, под которым проходит изучение данного вопроса, замыкается на рассмотрении преломлений поэтических жанров в музыке. Иными словами, музыковеды исследуют жанры романса, песни, колыбельной. Нас же интересует вопрос о том, как музыка связана с лирикой в целом (с лирикой с точки зрения литературного рода).

³⁴ Тюпа В.И. Стихотворение в прозе: проблема жанровой идентичности. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-v-proze-problema-zhanrovoy-identichnosti>

В работе А.С. Клюева «Что есть музыка?» утверждается, что музыка как система отношений состоит из ряда структурообразующих элементов: субъекта, человека, объекта, мира и музыкального языка. Для нас же принципиально важен музыкальный язык.

«Музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства»³⁵, – это говорит о том, что язык музыки работает на воплощение заложенных автором в музыкальное произведение сущностных смыслов, он как бы актуализирует эти смыслы вовне.

Также для нас важна мысль В.Г. Лукьянова о том, что музыкальный язык, во-первых, *«представляет собой как бы некоторое множество языков (той или иной социально-исторической среды, того или иного композитора)»*; во-вторых, *«не имеет резко выраженных границ для распространения, хотя и функционирует в рамках данной музыкальной культуры»*; в-третьих, его *«невозможно “перевести” на какой-либо другой язык»*; в-четвертых, *«элементы музыкального языка не являются устойчивыми знаковыми образованиями, подобно словам в разговорном языке, композитор в процессе творчества создает их каждый раз заново»*; наконец, в-пятых, *«музыкальный язык не имеет устойчивого лексического состава (“словаря элементов” с фиксированными значениями)»³⁶*.

Кроме этого, музыкальный язык является основой музыкального стиля: музыкант, используя свой персональный набор средств музыкальной выразительности, создает индивидуальный, отличный от других, образ макро или микро Вселенной в произведении, но зачастую слушателю бывает сложно его считать с помощью только лишь слуха.

«Стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального

³⁵ Клюев А.С. Музыка. Философия. Синергетика: Сб. / А.С. Клюев. – СПб.: Астерион, 2012. С. 57

³⁶ Лукьянов В.Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978. С. 41

мышления как особого вида художественного мышления»³⁷, – мы думаем, что именно стилевая характеристика музыкального языка поможет нам лучше понять механизмы, за счет которых рождаются между собой музыка и лирика. Для этого обратимся к толкованию стиля в современном литературоведении.

Н. Л. Лейдерман дает следующее определение стиля: «*Стиль* – это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства чувственно-наглядный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл»³⁸, – то есть стиль в музыке и стиль в литературе базируются на более мелких элементах – средствах художественной выразительности – которые помогают создавать автору «сокращенную Вселенную», наделенную бытийными смыслами, окрашенную единой экспрессией, то есть пафосом. В лирике литературная экспрессия накладывается на музыкальную, образуя новое, более глубокое экспрессивное поле для художественного мышления автора. Мысль находит свое художественное выражение уже в двух контаминирующих пространствах – в слове и в музыке. Таким образом, автор расширяет способность передачи своих интенций в тексте. Становится важным не только словесное оформление текста, но и музыкальное.

Об этом художественном синтезе писал Ю. Н. Чумаков. По его мнению, лирику и музыку различает исходный материал (слово и звук), однако это не мешает разным материалам влиять друг на друга, образуя при этом качественно новые образы. Чумаков пишет: «Лирика словесно будет выражать более конкретные явления Сущего, а музыка приоткроет его глубинные и общие черты»³⁹.

Музыкальный язык как явление, тяготеющее к высокому, вневременному, наслаивается на образы лирики, которые говорят о земном,

³⁷ Там же. С. 103

³⁸ Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) – Учебное пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. ис-след. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С. 17

³⁹ Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Науч. ред. Е.В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 44.

сиюминутном, и их синтез позволяет автору усилить, укрепить свой образ как в художественной реальности, так и в читательском сознании. Другими словами, чистая лирика, создавая наглядно-чувственные образы, выражающие земное не-бытие, с помощью музыки обретают движение по вектору вверх. И в этом случае обогащается лирика, так как она приближает за счет музыкальности читателя к высокому, вневременному, выводя его на качественно новые сущностные смыслы. И так как музыкальный язык универсален, «непереводим», он получает возможность закрепиться лексически и тем самым быть «услышанным» с помощью еще одного канала восприятия – зрительного.

1.5. О музыке как проявлении софийной основы мира: теоретический аспект

В эпоху позднего Просвещения и предромантизма музыка занимает главенствующее положение среди других видов искусства: она по своей природе стремится уйти от реального в мир идеальный, устремляется вдаль, к абсолютному, бесконечному, музыка способна выразить то «невыразимое», что скрыто внутри человеческой души.

Однако, как пишет А.С. Ключев, в эпоху Возрождения теория «музыки сфер» была непопулярна, всячески отрицалась возможность существования мира на математически сложенных музыкальных началах. Но особое внимание исследователь уделяет итальянскому музыковеду Джозеффо

Царлино, который задал новый этап в развитии музыкальной теории, указывая на два его нововведения: «Первое заключается в интерпретации музыки как сущностного начала всего упорядоченного, гармоничного, совершенного. И второе – учет собственно звуковой материи музыки, трактовка музыкального искусства как искусства звучащего числа»⁴⁰.

Для нас особо важен первый тезис – о музыке как сущностном начале мира, так как именно эту идею развивают в XX в. поэты-символисты и религиозные мыслители. Вдохновленные философией Вл. Соловьева о Вечной Женственности, волну «музыкального духа» подхватывают А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, Г. Иванов и др.

Грань между человеческой и мировой душой начала стираться, и символисты в своих стихах стремились постигнуть мир через музыкальную его сущность, ибо музыка являлась для них воплощением мировой души, символом жизни и софийного Космоса, хотя они понимали амбивалентность этого звучания: с одной стороны, в нем есть мелодия жизни, радости, с другой – мелодия страдания и хаоса, однако оставаясь «духом целостности», проявлением божественным, в нем преобладает первая тональность, т.е. мелодия мировой гармонии.

В своем стремлении примирить противоположное поэты-символисты обращаются к опыту эпохи Просвещения, суть которой выражалась в возможности возрождения и преображения жизни, духовности, сохранении их полноты и гармоничности.

Но рождающийся хаос приводил к трагическому мироощущению, и первым делом почувствовал и отреагировал на это человек-творец. Этому хаосу он в своих произведениях противопоставил музыку, она мыслилась поэтами душой всего искусства: только ей было подвластно «собрать душу» ищущего человека в единое целое, освободить его сознание от переживаний от надвигающихся катастроф.

⁴⁰ Клюев А.С. Музыка. Философия. Синергетика: Сб. / А.С. Клюев. – СПб.: Астерион, 2012. С. 28

Творцу же отводилась роль первой скрипки в этом мировом музыкальном оркестре: он должен был первый услышать тонкие, едва уловимые звуки и выразить их с помощью слова в своих произведениях, так, чтобы эти звуки были услышаны и понятны всеми остальными людьми.

«Музыка противостоит абсурду (глухоте) мира, мировой тьме и пустоте»⁴¹, – пишет в своей монографии Н.П. Крохина. Мы видим это и у Астафьева: музыка, с чем бы она не соприкасалась, оставляет за собой след света, мерцания, легкого свечения, все от нее одухотворяется, наделяется красотой и женственностью.

Этим свойством музыка обязана Св. Софии, являясь ее идейным семенем. Сама же Св. София, будучи божественной идеей и любимицей божьей, «отдает себя Божественной Любви и получает ее дары, откровения ее тайн», «себяотданием же Божественной Любви она в себе зачинает все», и «в этом смысле она женственна»⁴².

Таким образом, и музыка несет в себе божественное откровение: как Св. София является посредником между бытием и небытием, между Богом и людьми, приемля Божественный Логос и являя его в мир земной, так и музыка, являясь идейным семенем, частью Св. Софии, проникается Божественной Любовью входит в небытие, как Божественная благодать.

Г.П. Федотов в работе «О Св. Духе в природе и культуре» говорит об этом так: во-первых, «в тварном мире <...> Св. Дух проявляется прежде всего в живой природе», во-вторых, можно «усматривать животворящую силу Св. Духа не только в человеческой, но и в животной, и в растительной и, может быть, вообще в космической, в мировой душе»⁴³.

Присутствие этого Св. Духа в природе мы ощущаем благодаря музыке, которая окутывает все своим священным ореолом. Слыша ее, человек чувствует присутствие Софии в тварном мире и начинает мыслить Бога как

⁴¹ Крохина Н.П. Софийность и её коннотации (онтологизм–космизм–эсхатология) в русской мысли и литературе XIX и рубежа XIX–XX веков: Монография. Иваново, 2010. С. 350

⁴²Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – СПб.: Азбука, Азбука-Атикус, 2017. С. 343-344

⁴³Федотов П.Г. О Св. Духе в природе и культуре. URL: <http://www.odinblago.ru/path/35/1>

не абсолютно трансцендентное, стремится приблизиться к Вечности и Божественной истине.

Глава II. Стилевой анализ «Затесей» (Тетрадь первая. «Падение листа») **В.П. Астафьева**

2.1. В.П. Астафьев о музыкальной основе своего творчества

В.П. Астафьев в письме Н. Волокитину в 1973 году пишет: «Я же не археолог, а всего лишь литератор, иногда впадающий в детство и умеющий более или менее выдумывать юность чью-то, воображая ее своей, и прилепить к этой воображаемой юности воображаемую любовь, потому что любовь есть самое естественное чувство, и изображенное на бумаге, оно уже становится словом, а слово есть всего лишь слово. Музыка еще

способна добраться до тех чувств, из которых берет начало любовь...»⁴⁴.

Эта мысль настолько сильно проникла в мироощущение писателя, захватила его душу, что со временем переросла не просто в идею, а в идею-страсть, которая воплощалась буквально в каждом новом произведении писателя, в каждой фразе, слове, и даже в звуке.

Всеохватывающее чувство одиночества, боли, страдание, страх – вот темы, которые проговаривает Астафьев, и средство этой напавшей на все человечество «болезни» он видит в любви. Причем семантическое поле у этого слова очень широко: это и память о давно усопших, особое чувство нежности к природе, забота о близких, еще живых людях, но на чьих судьбах уже лежат болезненные ссадины от жестокости обстоятельств. Астафьев пишет об этом: *«По существу, люди мы все очень одинокие. И страдаем, и радуемся, и даже боремся (чаще с собою) в одиночку».*

Он не проповедовал утопических мыслей о жизни без страдания и боли, но он хотел только, чтобы у человека всегда находились силы, для того, чтобы с достоинством пронести свой крест до конца, каким тяжелым бы ни был он и каким долгим не был бы путь: *«Едва ли возможно спасти русского человека посредством слова, но утешить этим словом можно, поговорив с ним по душам, хотя бы на минутку приостановившись в этом житейском бедламе, вспомнив о себе, а значит, и о нем»* (538). Поэтому именно над «словом» у Астафьева идет серьезная работа. Как сделать так, чтобы оно могло выразить «невыразимое», те глубинные сущности, которые помогут читателю разобраться на запутанных дорогах жизни?

Автор предстает перед читателями в качестве утешителя-собеседника, а его тексты приобретают очень важное свойство: ведут к просветлению, гармонии, любви. Астафьев выбирает для этого «универсальный язык», язык, который будет понятен душе каждого, кто еще сохранил способность к сочувствованию, к со-переживанию, и это – музыка.

⁴⁴ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 202. С. 208.

В письмах В.П. Астафьева мы часто встречаем записи о том, как важна для него музыка. Создавая текст, автор делал, в первую очередь, установку на его звучание, так В.П. Астафьев пишет другу А.Н. Макарову: *«Мучаю давно уже «серьезный» рассказ «Синие сумерки», и кто кого – он меня или я его, но должны домучить. Тоже пришлю его Вам посмотреть, что-то меня в нем не устраивает, что-то в нем «не звучит» – может быть, Вы увидите?»*⁴⁵.

В рассказе «Далекая и близкая сказка», который входит в повесть «Последний поклон», автор почти чудесным образом описывает процесс зарождения звуков музыки из глубоких недр земли: *«Но из-под увала, из сплетений хмеля и черемух, из глубокого нутра земли возникла музыка и пригвоздила меня к стене... Один я, один, кругом жуть такая, и еще музыка — скрипка. Совсем-совсем одинокая скрипка. И не грозитя она вовсе. Жалуетя. И совсем ничего нет жуткого. И бояться нечего. Дурак-дурачок! Разве музыки можно бояться? Дурак-дурачок, не слушал никогда один-то, вот и...»*.

Эти звуки вызывают в душе героя непонятное чувство страха. Гласные звуки [у] и [и] образуют параллельные тональности: звук [у] передает томное звучание ужаса, охватывающего героя от впервые услышанных звуков. Широко и чисто звучащий [и] (земли, пригвоздила, один, скрипка), наоборот, звучит в мажорной тональности: создается ощущение борьбы звуков музыки с захватившим героя болезненным чувством. Ритмично повторяющееся сочетание [оди] (*пригвоздила, один я, один, одинокая скрипка*) напоминает удар, а само сочетание раскладывается на фазы: [о] – обретает семантику замаха, [д] – твердую поверхность-страх, которую пытается пробить тонкий, но сильно звучащий звук скрипки [и]. Часто в этой борьбе тональностей слышен острый звон (пригвоздила, земли, грозитя, музыка), в конце же он заменяется легким шорохом глухих шипящих (дурачок, слушал), затем фразы становится сложно артикулировать из-за повторяющихся подряд ударных звуков [и] (один, и), поэтому на последний [и] не хватает дыхания, и

⁴⁵ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 202. С. 84.

он как будто в последнем победном выдохе срывается и замирает в пустоте, недосказанности, что передает многоточие в конце фразы.

Далее звуки музыки переходят в плавное звучание: *«Музыка льется тише, прозрачней, слышу я, и у меня отпускает сердце. И не музыка это, а ключ течет из-под горы. Кто-то припал к воде губами, пьет, пьет и не может напиться – так иссохло у него во рту и внутри»*. Здесь интересен момент связи музыки, воды и успокоения чувств героя. В миниатюре «Поход по метам» (из первой тетради «Затесей») лирический герой, выходя на берег Енисея после борьбы с гнусом, умывает лицо и шею прохладной водой, и как будто смывает с себя все душевные потрясения, боль и страдания, причиненные ему в этой битве: *«Я забрел в Енисей и плескал, плескал освежающую, холодную северную воду на лицо, на шею, на голову. Мне текло под куртку, в штаны, в сапоги. Папа орал, чтоб я хоть куртку снял, но я не слушал его – злые, жалкие, непрощающие слезы текли, бежали из моих заплывших глаз, и я смывал их, смывал холодной водой, а под сомкнувшимися, окровавленными веками светились, призывно реяли беленькие меты»*.

И еще не раз в своих произведениях Астафьев будет обращаться к тематике воды, даже в письмах он часто проговаривает: *«Как прекрасна эта живая, трепетная река, пусть немножко холодноватая, темная и жуткая с виду, но тело ее дышит, плоть, переполненная силами, куда-то стремится, чего-то ищет, ждет. Снова я подумал о своей дочери на сносях, о том, что жизнь, как и чем бы ее ни умирjali, берет свое, все хочет рожать, продолжать себя и нас... Ничего не знаю прекрасней реки, она заставляет жить, думать, куда-то стремиться»⁴⁶*.

Кажется, что для писателя вода – это главная стихия, которая всегда ассоциируется у него с материнством. Она дает силы и стойкость своим героям, спасает в любой опасности, вручается героям как награда за прожитое страдание и боль. Река у Астафьева всегда женственна, именно от нее в первую очередь исходят плавные, еле слышные звуки музыки (например, миниатюры «Хрустальный звон», «Поход по метам»), которые затем охватывают все пространство вокруг, и уже каждый куст начинает «звучать» и «сиять» особым, священным ореолом.

⁴⁶ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 202. С. 250

Для того, чтобы понять причину, по которой писатель возвращается к тематике воды, обратимся еще к одному отрывку из рассказа «Далекая и близкая сказка»: *«О чем же это рассказывала мне музыка? Про обоз? Про мертвую маму? Про девочку, у которой сохнет рука? На что она жаловалась? На кого гневалась? Почему так тревожно и горько мне? Почему жалко самого себя? И тех вон жалко, что спят непробудным сном на кладбище. Среди них под бугром лежит моя мама, рядом с нею две сестренки, которых я даже не видел: они жили до меня, жили мало, – и мать ушла к ним, оставила меня одного на этом свете, где высоко бьется в окно нарядной траурницей чье-то сердце»*. Данный фрагмент – автобиографичен: когда В.П. Астафьеву было семь лет, его мать утонула в Енисее, отцу же он был не нужен. Получилось так, что при живом родителе мальчик остался круглым сиротой, скитался по детским домам. Так чувство одиночества преследовало писателя с раннего детства, а затем вошло в произведения лейтмотивом. Отсюда исходит важное замечание о значении воды для писателя: она забрала, точнее приняла в себя, самого близкого для Астафьева на тот момент человека. Но Астафьев не может винить за это природу, и именно поэтому для него река, ее голос, переходит в материнскую сущность, становится ее отражением. По письмам мы видим, что писатель в трудное для души время выходит к берегам Енисея для собеседования с собой и окружающим его миром, точно также поступает и лирический субъект в его произведениях (миниатюры «Лунный блик», «Хрустальный звон»). Астафьев как бы стремится материализовать утрату через то, что ближе всего приходится его душе. Таким образом, то, что было заложено в его мироощущении с детства, начало накладываться на ту художественную модель мира, которую он создает в своих произведениях. Писатель тклет не физический, а метафизический художественный мир. С одной стороны, он предельно земной (все те же березы, ели, реки, цветы), но с другой стороны, все эти предметы как будто созданы не из физики, а из высокой, не-земной сущности, обладающей цветом, звуком и сиянием.

В.П. Астафьев уходит в текстах от лично субъективного страдания и одиночества к художественному обобщению проблемы, через слово лирического субъекта выстраивает диалог с читателями.

Выбирая для общения «универсальный язык» музыки в совокупности со словом, автор упрощает процесс коммуникации: вербализованная музыка, которая «сказывает о печальном, о болезни» пытается проникнуть в каждую искаленную душу, и печаль в ней переходит в свет, страх сменяется радостью, страдание заменяется любовью и памятью.

Очень часто В.П. Астафьев в своих письмах отмечал, что «Затеси» он пишет «для себя». Например, в письмах А.Н. Макарову от 20 и 28 августа 1967 года говорится: *«Писал «Затеси», для себя писал», «... не дожидаясь этого явления, все время я писал «Затеси» для себя. Сделал штук десять, еще надо писать 21. Думаю, и в Сибири, в дождливую погоду, поковыряться. Хочется мне почитать эти штукенции тебе, ведь в них я полностью развязал себе пупок...»*⁴⁷. В примечании же к книге «Затесей» автор напишет так: *«Книга рассчитана на «разового» читателя, предназначена вроде бы для интимного чтения и общения, но я получил сотни писем от разных людей, воспринимающих ее как нечто «личное», к собеседованию и размышлению не только наедине предрасположенное... Так вот книга, написанная вроде бы «для себя», сделалась нужной людям, и я продолжаю писать «затеси», когда есть хоть день, хоть минутка для собеседования с собой и людьми»* (537).

Вот какими строками заканчивается рассказ «Заберега» из повести «Последний поклон»: *«Но вечером заполнило музыкой весь берег, поселок, леса и горы вокруг, и снова похолодало в моей груди, сжалось там сердце, снова сделалось жалко маму, бабушку с дедушкой, Васю-поляка – всех-всех жалко. «Вот это и есть роковые страсти», – решил я и подумал, что надо подаваться домой, к бабушке и дедушке, – тут пропадешь»*». Образу музыки у Астафьева почти всегда сопутствует образ матери, прообраз которой писатель, будучи мальчишкой, оплакивал на берегах Енисея, оттого и вода стала так близка автору.

Не случайно в «Пастухе и пастушке» Борис, вспоминая Люсю так описывает ее глаза: *«Музыки он уже не слышал – перед ним лишь клубился*

⁴⁷ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 202. С. 142-143.

*сиреневый дым, и в загустевшей глубли его **плыла**, качалась, погружаясь в небытие, женщина со скорбными **бездонными** глазами богоматери».* Глаза Люси – это пространство, в котором очень точно отразилась астафьевская мысль: когда музыка поглощает героя и полностью сливается с его мыслью, что становится даже неслышной, в сознании остается наглядно-зримый, чистый образ богоматери, переплетенный тесной связью с водной стихией, глаза уподобляются водной глубине, на дне которой, хранятся муки и скорбь за все живое на земле. Так музыка выполнила свою главную роль – «приоткрыла глубинные и общие черты Сущего».

2.2. Прием пластичности в миниатюре «Лунный блик»

В теоретической главе подробно было сказано о специфике сюжета в лирической прозе. Обратимся к тексту миниатюры «Лунный блик» и посмотрим, как в ней сочетаются черты эпоса и лирики:

«Ночью впереди теплохода, на гладкой воде, росчерком играл лунный блик. Он серебрился, фосфорно зеленел, искрился, извивался змейкой, прыгал головастиком, убежал шустрой ящеркой.

Верилось, с нетерпением ждалось: вот-вот настигнет теплоход живую тень луны, сомнет ее, срежет плугом носа.

Но проходили минуты, прошел час, другой, а отблеск далекой луны все бежал и бежал перед теплоходом, без усилия опережая напряженно работающую машину.

И было в этой ночной картине что-то похожее на жизнь, казалось, вот-вот поймешь, ухватишь смысл ее, разгадаешь и постигнешь вечную загадку бытия.» (21)

С точки зрения нарратологии, отклонений от нормы в миниатюре не прослеживается, ночной пейзаж здесь представляется нам как обыкновенное явление жизни. Фабульная эпическая линия прозрачна и пересказывается в паре предложений.

Миниатюра начинается с небольшой зарисовки лунной ночи. Вот теплоход, а перед ним «играет», стелется лунный блик. Мы видим его искрящийся фосфорный цвет, блеск, пластичность («росчерком играл», «извивался змейкой»).

Заметим, что категория пластичности в большей степени присуща лирическому роду, в нашем случае благодаря данному приему пейзаж как бы оживляется, становится реальным. Е.В. Капинос об этом пишет: *«Пластичность стихов аналогична иллюзии достоверности в прозе, той иллюзии, которая не в последнюю очередь обеспечивается прозаическим сюжетом, упорядочивающим события во времени и пространстве»⁴⁸.*

Мы думаем, что данная черта характерна и для лирических миниатюр первой Тетради В.П. Астафьева. В затеси лунный блик обретает динамику, через которую он как бы одухотворяется, приобретает свойства живого существа. Уже в начале текста за счет пластичности образа блика и сюжетной динамики задается тон доверительности, но она пока что выглядит очень неуверенно. Лирический субъект хоть и чувствует свою причастность к описываемому событию, приближается к авторскому «я», постепенно проникает в его сознание, но еще далек от глубоких авторских переживаний.

Далее под воздействием впечатлений от увиденного, в его сознании происходит «сдвиг», лирический субъект приближается к авторским интенциям: начинает созерцать картину лунной ночи, у него рождаются мысли, чувства, ожидание того, что все скоро разрешится – теплоход

⁴⁸ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт филологии СО РАН. Новосибирск, 2006. С. 273.

настигнет лунную тень. Пейзаж обретает свою «особенность», редкость. Происходит более тесное сближение между лирическим субъектом и авторским «я».

В четвертом предложении за счет расширения временного пространства («Но проходили минуты, прошел час, два...»), борьбы между «напряженной машиной» и легким бегом лунного отблеска создается даже некоторая интрига. А в финале мы видим, как происходит расширение пространства от видимой в данный момент реки до бытия в целом.

Лирический субъект на мгновение становится непосредственным участником авторских интенций, его «вестником» или, по определению Е.В. Капинос, «автоперсонажем». Однако это еще не та тесная связь, которую мы обнаружим в процессе анализа других миниатюр.

Кроме этого, связь образуется не только между автором и лирическим субъектом, в эту цепочку включается еще читатель. Но какова эта связь?

Е.В. Капинос пишет, что речь рефлексирующего героя лирики по своей природе монологична, и, следовательно, не нацелена на диалог с читателем⁴⁹. Нам думается, что этот феномен справедлив и в отношении лирической прозы Астафьева.

С одной стороны, автор осознает, что он готов вступить с читателем в доверительные, тесные отношения, поделиться с ним мудростью, а с другой стороны, его лирический субъект не нуждается в обратном ответе, его речь монологична по своей природе, в миниатюрах нет прямых обращений к читателю, разве что только к себе. Необходимость открытия другим своих сокровенных мыслей важна для автора, и его лирический субъект выполняет эту функцию. Однако, коммуникативная связь между лирическим героем и читателем носит опосредованный характер, не являясь самой целью автора. Важна лишь установка на то, что лирический субъект окажется услышанным.

В комментарии к «Затесям» Астафьев писал: *«...в любом возрасте у человека, тем более у творческого, есть желание запомнить и рассказать*

⁴⁹ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт филологии СО РАН. Новосибирск, 2006. С. 297-298.

доверительно, в узком кругу, увиденное, поразившее воображение, интересные факты из жизни, истории или явлений природы, дорожные впечатления, мимолетные разговоры, просто поделиться интересной мыслью, мелькнувшей или застрявшей в голове, быть может, и интересной-то лишь одному автору, надеясь при этом, что если тебя не поймут, то хотя бы внимательно выслушают» (535).

В сюжете «Затесей» образуется развитие внутреннего мира автора, динамика его душевного чувства, которое становится зримым благодаря лирическому субъекту. Другими словами, внутри текста происходит постижение автором самого себя в настоящем времени и пространстве через доверительное лицо, находящееся внутри художественного хронотопа.

В лирической прозе, подходя как бы издалека и постепенно сближаясь с авторским «я» или отдаляясь от него, лирический субъект ощущает эти интенции как явление поступательно-возвратное, при этом образуются некие мыслительные лакуны, недосказанность. В совокупности же со стороны лирического субъекта миниатюры предстают перед читателем как небольшие философские монологи.

Обратим внимание еще раз на конец зарисовки: *«И было в этой ночной картине что-то похожее на жизнь, казалось, вот-вот поймаетшь, ухватишь смысл ее, разгадаешь и постигнешь вечную загадку бытия».*

Здесь благодаря словам «вот-вот поймаетшь», «ухватишь», «разгадаешь», созданной иллюзорности за счет слова «казалось» чувствуется лукавая, авторская ирония-игра с читателем. За этой добродушно-невинной хитростью считывается неподдельное знание этого «секрета» автором-творцом, но пока что сокрытое от людских глаз, выраженное как намек через слово лирического субъекта, который сам пока не знает ответа, потому что еще далек от полного слияния с авторскими интенциями. Поэтому-то у читателя и возникает стремление читать дальше, чтобы проникнуть в это таинство.

Для Астафьева такая невинная игра-ирония, пластичность образов – это некоторые из способов создания доверительности, интимности между собой и читателем, читателем и лирическим субъектом. Они же рожают особую поэтику лирического сюжета, и составляет специфику ритмической, мелодической и субъектной организации произведения.

2.3. Характер взаимоотношения лирического и эпического начал в миниатюре «Поход по метам»

Попытаемся разобраться в других особенностях «Затесей» первой Тетради, обратившись к первой миниатюре цикла – «Походу по метам».

В самом начале текста читателю дается объяснение значения слова *затесь*: «... это сама по себе вещь древняя и всем ведомая – это стѣс, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом. Делали его первопроходцы и таежники для того, чтобы белеющая на стволе дерева мета была видна издалека, и ходили по тайге от меты к мете, часто здесь получалась тропа, затем и дорога, и где-то в конце ее возникало зимовье, заимка, затем село и город.

В разных концах России название мет варьируется: «зарубы», «затесины», «затески», «затесы», по-сибирски – «затеси» (8).

Но в тексте Астафьева «затесь» имеет больше метафорический смысл, как некая зарубка в памяти, надолго оставившая след в сознании. От лица уже повзрослевшего собственно автора, мы узнаем не только о понятии слова «затеси», но также и о значении их для автора. Он говорит: *«Название таежных мет врубилось в мою память так прочно и так надолго, что по сию пору, когда вспомню поход «по метам», у меня сердце начинает работать с перебоями, биться судорожно, где-то в самой ссохшейся дыре горла, губами, распухшими от укусов, хватаю воздух, но рот забит отрубями комарья и мокреца; слипшаяся в комок сухая каша не дает продохнуть, сплюнуть. Охватывает тупая, могильная покорность судьбе, и нет сил сопротивляться этой разящей наповал даже могучее зверье, ничтожной с виду и страшной силе»* (8).

Эти воспоминания о метях касаются детства автора, оттого так сильно они «врубились» в его память. Из рассказа о рыбалке на Енисее от лица лирического героя мы узнаем о самих воспоминаниях, которые биографически соотносятся с детскими годами В.П. Астафьева: «непоседливый, вольнодумный папа» оставил своего сына одного в борьбе с наплывшим гнусом, а затем «ругался, клял» его за то, что он вечно тащится где-то, заставляет ждать людей. В итоге, находит еще одну причину «оправдаться перед своей совестью» – упрекает мальчика за сохраненную рыбу, в то время как он с напарником от нее избавились.

Из биографии Астафьева мы знаем, что после трагической смерти матери, отец, которого маленький Астафьев называл «папочка», пустил жизнь ребенка на самотек. Отношения с мачехой у Астафьева так и не сложились, а отцу он был не нужен. Долгое время мальчик беспризорничал, пока не попал в детский дом. Этот биографический факт является глубинным источником к истолкованию мотива одиночества, проходящего по всей первой Тетради «Затесей», и к пониманию установки на доверительный, исповедальный тон беседы, которого так не хватало Астафьеву еще в детстве

и которым через многие годы он наделил своего лирического героя в «Затесях».

В комментарии к сборнику Астафьев об этом пишет: *«Судя по письмам и откликам на «затеси», человек русский сделался за последние десятилетия еще более одинок и всеми покинут, и если мои «затеси», эти мимоходные зарубки и меты на стволах «древа жизни», хоть немножко, хоть чуть-чуть обозначат ему просвет впереди, укажут тропинку к собеседнику, утешат его в горькой этой и все более и более духовно и материально нищающей жизни, а кого, быть может, и образумят, заставят вспомнить о Боге и ближнем своем, значит, не зря началась и продолжается во мне эта беседа и работа, как выяснилось, необходимая чаще всего совсем одиноким, неутешенным, всеми забытым, всеми покинутым людям»* (538).

Астафьев как будто чувствовал в душе не только свою боль от одиночества, но и боль всего русского народа. Он взял на себя ответственность за их исцеление посредством простой человеческой беседы.

Данная затесь сложна тем, что в ней сильна доля эпического начала, проявленного изображением необычного случая – рыбной ловли на дальнем, диком озере.

В миниатюре благодаря напряженному, динамичному эпическому сюжету лирический герой предельно «оживлен» автором: Астафьев не дает ни одной портретной характеристики мальчика, зато на протяжении практически всего текста на передний план выходят детальные, пошаговые действия героя, фабула считывается без особого труда: *«Построили мы плот, разбили табор в виде хиленького шалашика, крытого лапником кедрача, тонким слоем осоки, соорудили нехитрый очаг на рогульках, да и подались на берег – готовиться к озерному лову»* (9).

Встает вопрос, может быть эта миниатюра вовсе не лирическая, а эпическая?

Ответ на этот вопрос отрицательный. Дело снова в характере сюжета.

Хотя эпическая фабула более чем объемна, эпический сюжет играет подспудную роль: является помощником в раскрытии второго – ментального – лирического сюжета, в котором происходит трансформация собственно автора, недавно повествующего о семантике слова «затеси», в образ лирического субъекта, который стремится к слиянию с авторским «я».

Вспомним, слова Е.В. Капинос о характере пространства в лирической прозе: оно является не фоном, как в эпосе, а действующим лицом. Обратимся к шестому и седьмому абзацам миниатюры:

*«И озеро-то **нашлось** недалеко от берега, километрах в пяти, глубокое, островное и мысовое озеро, с кедровым густолесьем по одному берегу и тундряное, беломошное, ягодное – по-другому.*

*В солнцезарный легкий день озеро чудилось таким **приветливым**, таким **дружески распахнутым**, будто век **ждало** оно нас, невиданных и дорогих гостей, и наконец **дождалось**, **одарило** такими сигами в пробную старенькую сеть, что азарт добытчика затмил у всей артели разум» (9).*

Мы видим, что озеро здесь, подобно лунному блику, обретает человеческие черты, оно, словно добрый, «приветливый» хозяин, распахивает свои дружеские объятия и желает отблагодарить своих гостей за визит. С помощью глаголов «ждало», «дождалось», «одарило», эпитетов «приветливый», «дружески распахнутое» озеро олицетворяется, превращается в непосредственного участника произведения.

Далее за счет особой выразительности ритма и мелодики в тексте нарастает напряжение переживаний лирического субъекта:

*«К середине лета вечная **мерзлота** «отдала», **напрел гнус**, **загустел** воздух от мощной **сырости** и лесной **гнили**, пять километ**ров**, меренных на **глазок**, показались нам **гораздо** длиннее, чем в **предыдущий** поход.*

*Плотик на озере подмок, осел, его долго подновляли – **наращивали** сухой слой из **жердей**, поспешно и худо **отесанных** – все из-за того же **гноса**, который взял нас в плотное **грозовое** облако.*

*В поздний час **взялось** откуда-то столько **гноса**, что и сама ночь, и озеро, и далекое, незакатное солнце, и свет белый, и всё-всё на этом свете **сделалось мутно-серого** свойства, будто **вымыли грязную** посуду со стола, **выплеснули ополоски**, а они*

отчего-то не выдидись на землю, растеклись по тайге и небу блевотной, застойной духотой.

Несмолкаемо, монотонно шумело вокруг густое месиво комара, и часто прошивали его, этот мерный, тихий, но оглушающий шум, звонкими, кровяными нитями опившиеся комары, будто отпускали тетиву лука, и чем далее в ночь, тем чаще звоны тетивы пронзали уши – так у контуженых непрерывно и нудно шумит в голове, но вот непогода, нервное расстройство – и шум в голове начинают перебивать острые звоны. Сперва редко, как бы из высокой травы, дает трель обыгавший, резвости набирающий кузнечико. А потом – гуще, гуще, и вот уж вся голова сотрясается звоном. От стрекота кузнечиков у здорового человека на душе делается миротворно, в сон его тянет, а контуженого начинает охватывать возбуждение, томит непокой, тошнота подкатывает...» (9-10).

В первых двух абзацах идет настойчивое повторение согласных звуков [р], [з], [г], [м] и сочетания [гн]. Эта аллитерация в контексте таких слов как «грозовое облако», «гнус» создает ощущение приближающейся угрозы. В третьем абзаце с тем же сочетание [гн] чередуются [гр], [пл], [бл], [м] в словах «мутно-серого», «вымыли», «грязную», «выплеснули ополоски», «вылились» и др. Теперь образ этой угрозы приблизился к нам, мы уже видим его мутно-серые бесформенные очертания, которые «растеклись по тайге и небу блевотной, застойной духотой». Напряжение охватывает еще сильнее за счет повторяющегося в конце взрывного [т], стоящего в одном слоге с напряженно-звучащим [j].

В четвертом абзаце к цвету и форме добавляются звуки «монотонного шума густого месива комарья». В начале начинают чередоваться сонорные [м], [н], шумные [ш], [щ], [ж], [ч], сочетания звонкого свистящего [з] со звонким шумным [в], затем они переходят в дрожащее быстрое сочетание [тр]. Этот звук частый, «мерный», но в тоже время оглушающий, пронзающий звоном, сравнивается с шумом в голове контуженного. В конце абзаца с помощью аллитерации и, особенно, градации происходит полное нагнетание напряжения: сначала звуки редкие, напоминающие трель резвого кузнечика, а затем идет повтор «гуще, гуще», и уже «вся голова сотрясается

звоном». В первой части последнего предложения тон снова меняется: появляются протяжно звучащие [о], [я] («миротворно», «сон», «тянет»), действие как бы замедляется, но происходит это всего лишь на мгновение и связано с мимолетным воспоминанием о душе здорового человека, но затем снова пронзительно звучащие [з], [ч] и [ж], звук [х], как будто извлекаемый «из самой сохшейся дыры горла».

Завершает абзац синтагма с мерно чередующимся, опоясывающим фразу, взрывным [т] – звуком, передающим томление и тошноту. В отличие от йотированного напряженно-динамичного [т] в третьем абзаце, этот звук звучит смиренно, твердо, но эта твердость кажется нам иллюзорной: герой старается, но на его произношение у него не хватает сил. Многоточие в конце отрывка говорит о невозможном дальнейшем продолжении рассказа, крайнем напряжении лирического субъекта.

Далее в тексте чередуется нарастание то эпического, то лирического напряжения с помощью того же приема градации и двойных наречий, ускоряющих динамику действия: «Схватив *топор, чайник, котелок, вздели котомки*, бросились в отступление, *к реке, на свет, на волю, на воздух*», «комары *разъели* мне шею *в сырое мясо, разделали ее в фарш*», «Скорей! Скорей!», «дальше, дальше», «чаще и чаще».

Рассмотрев общий ритмико-мелодический рисунок фрагмента, приведенного выше, видно, что повторяющихся звуковых элементов к концу становится значительно больше. Благодаря использованию градации, фонетического разнообразия, диаметрально противоположных сочетаний сонорных и шумных достигается эффект полного пространственного и мыслительного хаоса: шум, звон, мутно-серое, бесформенное месиво комарья, тошнота и томление сливаются здесь воедино.

Анализ ритмико-мелодического рисунка речи лирического героя помогает нам приблизиться к пониманию собственно авторской мысли: почему эти воспоминания «врубилось» в его память «так прочно и так надолго, что ... сердце начинает работать с перебоями, биться судорожно».

Окончательный слом внутреннего состояния героя происходит в момент, когда напарник, оставив его одного, «обрадованно и охотно устремился за мужиками». Он выражен одним абзацем, который состоит всего лишь из одного простого предложения: «*Я остался **один***». Эта фраза полностью меняет тон последующего рассказа:

*«Уже не сопротивляясь комару, безразличный ко всему на свете, не слышащий боли, а лишь ожог от головы до колен (ноги комары не могли кусать: в сапоги, за голяшки, была натолкана трава), упал на сочащуюся рыбьими возгрями котомку и отлежался. С трудом встал, пошел. **Один**»* (11), – в этих словах мы уже не слышим напряженной динамики бега, исчезает ощущение хаоса, пронзающий шум смолкает, боль героя притупляется мыслями. В двух последних предложениях отчетливо слышится, как тон иллюзорной твердости заменяется замедленной интонацией апатии, безразличия ко всему.

Но именно в этом момент происходит просветление в мыслях героя:

«Вот тогда-то и понял я, что, не будь затесей при слепящем меня гнусе, тут же потерял бы я след, а гнус ослабшего телом и духом зверя, человека ли добывает моментом. Но затеси, беленькие, продолговатые, искрящиеся медовыми капельками на темных стволах кедров, елей и пихт – сосна до тех мест не доходит, – вели и вели меня вперед, и что-то дружеское, живое было мне светлячком мерцающим впереди меня пятнышке. Мета-пятнышко манило, притягивало, звало меня, как теплый огонек в зимней пустынной ночи зовет одинокого усталого путника к спасению и отдыху в теплом жилище» (11-12).

Граница между лирическим героем и автором словно совсем исчезает, герой максимально приближается к авторским интенциям, как бы сливается с его «я».

Интонация обретает лирическую протяжность: появляются двойные и тройные ряды эпитетов «беленькие, продолговатые, искрящиеся», «дружеское, живое», снова градация – «манило, притягивало, звало», но градация эта спокойная, произносимая также с протяжной интонацией.

Повествование обретает мягкий тон за счет множества уменьшительно-ласкательных суффиксов -еньк-, -к-, -ышк-, -ек-.

Затеси, подобно лунному блику и озеру, оживают, наделяются человеческими качествами («вели и вели меня вперед», «что-то дружеское, живое») становятся равноправными участниками сюжета. Они напрямую участвуют в спасение лирического субъекта.

Герой выходит к берегам Енисея: он как будто снова отдаляется от авторского «я», чувствуется динамика эпического повествования. Здесь он видит своего папу и напарника:

«Они отводили от меня глаза, папа ругался, клял меня за то, что я вечно тащусь где-то, заставляю людей ждать, а когда стянул прилипшую ко мне котомку, вытряхнул на камни измичканную рыбу, у него появилась новая, более весомая причина оправдаться перед своей совестью: «Ну вот зачем ты ее тащил? Зачем? Ты чё, башку задрал, не видел, что мы вытряхнули рыбу, так бы ее и переэтак?! Или башкой своей агромадной сообразить не мог...»» (12).

Для раскрытия образа «папы» Астафьев использует речевую характеристику: вставляет просторечия («чё», «переэтак» «задрал» «башкой»), употребляет слово-эрратив «агромадной», использует множество вопросительных предложений. Благодаря этим приемам в нашем сознании возникает образ «папы», лишенный нравственных понятий, который пытается заглушить свою совесть, скрыть душевную ущербность, защититься даже от своего сына внешней злостью и недовольством. Средством победы для него являются вопросы, брошенные ответчику-сыну с особым чувством гнева. Таким образом, мы видим, что мальчик, имея родителя, фактически является сиротой: он – «одинокий усталый путник в этом мире».

Обратимся к финальной части миниатюры:

«Я забрел в Енисей и плескал, плескал освежающую, холодную северную воду на лицо, на шею, на голову. Мне текло под куртку, в штаны, в сапоги. Папа орал, чтоб я хоть куртку снял, но я не слушал его – злые, жалкие, непрощающие слезы текли, бежали из моих заплывших глаз, и я смывал их, смывал холодной водой, а под сомкнувшимися, окровавленными веками светились, призывно реяли беленькие меты» (12).

В этот момент лирический герой с новой силой сближается с автором. За повторами («плескал, плескал», «смывал их, смывал холодной водой») слышится надрывный, сбивающийся голос сквозь слезы. Одна за другой следующие градации («на лицо, на шею, на голову», «текло под куртку, в штаны, в сапоги», «слезы текли, бежали»), ряды эпитетов («освежающую, холодную, северную воду», «сомкнувшимися окровавленными веками») говорят о предельном нарастании интонации этого надрыва.

В «злых, жалких, непрощающих» слезах героя выразилось чувство глубокой обиды на «папу», его обездоленность и одиночество. И в это тяжелое мгновение он вспоминает своих по-настоящему чудесных спасителей – затеси, призывно реющие «беленькие меты».

Теперь до конца ясно, что имел в виду автор, когда говорил о перебоях в своем сердце, вспоминая поход «по метам». Понять это нам помог именно лирический субъект, то отдаляясь, то приближаясь к автору, проникая в его мысли, чувства и переживания.

Конец «Похода по метам» крайне важен для нас. Именно здесь, благодаря самым разным приемам выразительности, задается тот пафос произведения, который в дальнейшем будет объединять весь цикл миниатюр: несмотря на горечь лишений, физическую и душевную боль, важно не утратить в себе любовь к жизни, сохранить в своей душе человека, не согнуться под ударами судьбы, уметь противостоять «этой разящей наповал даже могучее зверье, ничтожной с виду и страшной силе». Н. Л. Лейдерман называл пафос В.П. Астафьева пафосом «неизъяснимого счастья жизни»⁵⁰. Думается, что это суждение верно.

Вернемся к вопросу о динамике лирического сюжета астафьевского текста. В «Походе по метам» динамика чувств и переживаний лирического субъекта напрямую связана с напряженно-трагическим характером внешних обстоятельств, подробно описанных нами выше. В этом аспекте интересна

⁵⁰ Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) – Учебное пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. ис-след. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.62.

функция эпического сюжета: он становится посредником между обстоятельством и динамикой переживаний. Эпический сюжет, с одной стороны, является причиной нарастающего чувства напряжения, апатии, физической слабости, падения духа, хаоса мысли героя, а с другой – обретения им новой душевной и физической стойкости. Эти состояния сначала сменяют одно другое, а в конце соединяются в противоречивом чувстве глубокой обиды на папу и восторженной радости за свое чудесное спасение.

Принцип сближения и отдаления лирического субъекта от авторского сознания является конструктивным элементом «Похода по метам».

2.4. «Звучащая» идея в лирической миниатюре «Хрустальный звон»

В миниатюре «Хрустальный звон» событийная фабула еще короче, чем в миниатюре «Лунный блик». Лирический субъект выходит к берегам реки и наблюдает перед собой картину поздней осени. Важно заметить, что в начале затеси четко прослеживается не только время года, но также дается указание еще и на время суток – утро. Данная черта характерна в большей степени для рассказа или повествования в целом, где такие временные координаты несут большую сюжетообразующую нагрузку. Обычно события в повествовании располагаются последовательно и составляют линейный отрезок времени, имеющий свое начало и конец.

Однако особенность лирической миниатюры в том, что время в ней нелинейно, и, собственно, последовательности событий, с точки зрения нарратива, здесь тоже нет. Обратимся к подробному рассмотрению художественного времени в миниатюре.

Глагол «вышел» в начале текста имеет общее грамматическое значение прошедшего времени, однако в частном его значении он мыслится нами как действие, совершающееся в данный момент, причем для лирического субъекта оно обыденно: мы чувствуем, что он уже не в первый раз выходит на берег. Время в первом абзаце приобретает семантику настоящего повторяющегося действия.

Во втором и третьем абзацах общее грамматическое значение времени глаголов – прошедшее («понял», «уходила», «затоплены», «ударил», «позванивали» и др.), однако в контексте они приобретают смысловой оттенок действия, совершенного в прошлом, но имеющее результат в настоящем.

Наконец, в четвертом абзаце глаголы совсем исчезают из текста, все предложения строятся по типу односоставных назывных, что передает семантику абсолютного настоящего времени, в котором все как будто замирает, полностью исчезает динамика пейзажа. Перед нами разворачивается статичная картина искрящейся поздней осени.

Следуя логике временных глагольных форм, можно сказать, что на первый взгляд время в миниатюре имеет линейные очертания и динамику – от прошедшего к настоящему, ко всему прочему чувствуется завершенность и результативность действий.

Заметим, что действующим субъектом в тексте является природа, в частности река, однако все события пропущены через призму авторских интенций. Таким образом, лирический сюжет, выразителем которого является сознание лирического героя, подчиняет себе эпический, уводя его на второй план. Становится важно не само природное явления, его изменение

во времени, а те ощущения, мысли, которые возникают в герое от его созерцания.

Преобладающим становится не хронологическое, а лирическое время, и оно по своей природе не может быть линейным.

Ю.Н. Чумаков пишет в одной из своих работ: *«Лирический сюжет остается во внутреннем пространстве, заполняя его подвижным и разнонаправленным сверх-событием, в котором собраны всевозможные явления, сюжетные знаки и следы, переживания других людей, предметов и переживания переживаний»*.⁵¹

В миниатюрах мы видим движение чувств лирического героя, его созерцание трагедии, происходящей в природе, но движутся они не по линейной схеме. Сначала он описывает реку, уходящую в зиму, затем переходит к выражению «покаянной виноватости» реки, которая воспринимается лирическим героем как своя, далее память уносит его в прошлое, в котором описываются деяния реки летом. А в конце вместе с природой лирический субъект испытывает чувство избавления в настоящем.

Утреннее время в конце миниатюры обобщается до части природного цикла. Возможно, это последнее утро перед полным умиранием природы. Но герой верит в воскрешение природных сил, и временные границы остаются разомкнутыми в будущее. Время в лирическом сюжете обретает циклический характер.

Необычно в миниатюре и то, что постижение мира начинается лирическим субъектом не со зрительного изображения, не с описания реки через наглядные черты, а с улавливания первого тонкого звука природы.

Слух для лирического героя является первым средством получения информации об окружающих его предметах. Уже в первой строке текста начинают слышаться звуки, перекликающиеся с музыкальным тоном названия – [х], [с], [л’], [з] – и затем их звучание усиливается в следующем абзаце, переходя в звенящую мелодию наступающей зимы: *«Не сразу понял,*

⁵¹ Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Науч. ред. Е.В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 56

в чем дело: река уходила в зиму высокая, прибрежные кусты затоплены, ночью ударил заморозок – вода «подсохла», – и на всех веточках, побегах тальников и на затопленной осоке настало по ледышке. Висели они колокольцами над водой, струями шевелило тальники, льдинки позванивали едва внятно, а когда занимался ветерок, звон густел, угрюмая, бурная, все лето недовольно гудевшая река начинала искривить из конца в конец, открываясь добрым материнским ликом».

На протяжении всего фрагмента звуки беспорядочно чередуются друг с другом: в первой и второй строках преобладают твердые, отчетливо передающие замерзшие «формы» природы, в третьей строке появляются мягкие звуки, перетекающие в четвертую, где совершенно пропадает звонкость, почти все звуки мягкие, [л'] начинает смягчаться звуком [и], а в конце добавляется еще звук [к]. В пятой строке в движении ветра снова слышится звон, но через мгновение, в шестой строке, он снова стихает. В финале со звуками происходит настоящая метаморфоза: они находят нужную вариацию и складываются в образ доброго, мягкого «материнского лика». Нервные чередования звонких согласных передают ощущение тревожности, беспокойства природы: в этом переходном состоянии от осени к зиме в ней осталось еще что-то недосказанное, мучающее ее. Объяснение этой тревожности мы находим в третьем абзаце.

Через «тихий, отходящий» звук лирическому герою слышится «покаянная виноватость» реки: много вреда она принесла летом («была злая, мутная, неласковая», «затопила», «не оделила», «распугала»). Процесс покаяния предполагает искреннее раскаяние, признание своей греховности, и река являет природе свой «голос грустного предзимья» во имя ее спасения: она отражает в себе лучи теплого позднего солнца и наполняет весь «поднебесный мир» животворящим мерцающим светом, давая надежду всему земному на скорое возрождение.

В четвертом абзаце нет ни одного указания на конкретную топику, пространственные границы расширяются: и уже не только берег окутан

грустной музыкой. Само слово «берег» заменяется множественным числом «над берегами», звон раздается «кругом», голос предзвоня «по всему поднебесному миру».

Ю.Н. Чумаков пишет: «Лирический сюжет – это лирический мир, который воспринимается весь сразу и целиком».⁵² Таким образом, лирика всегда стремится к вселенскому обобщению, в малом хочет рассказать о всем сущем. В «Хрустальном звоне» через особенности пространственно-временной организации, и, главным образом, мелодики мы четко видим это движение от событийно-нарративного к сверх-событийному, лирическому.

Астафьев в миниатюре выстраивает свою модель мира, первооснова которого – звук. Художественные образы веточек, кустов, тальников, реки и солнца окружены музыкальным ореолом. Но откуда в них эта музыка? Всмотримся внимательнее в образ «материнского лика» в конце второго абзаца.

Лирический субъект говорит, что река начала «искриться», в ней происходит чудесное преображение – проступают живые черты, но черты эти не человеческого лица, так как автор не дает ни одной портретной детали. Это именно обобщенно-философский образ «материнского лика», и связан он у Астафьева скорее с божественной идеей софийности тварного мира. Этот искрящийся свет действует как некое проявление Св. Софии в природе, она оживляет все, к чему прикасается, наделяет своей красотой и любовью. В тексте мы видим, что за софийным проявлением следует не только обретение рекой лика, она наделяется еще и чувством вины, раскаяния. Весь третий абзац мыслится нами как внутренний монолог: мы слышим здесь внутренний голос реки, он «тихий», едва уловимый – это голос покаяния.

Как писала об этом Плеханова, эта «звучащая» идея «заземлена» в художественном пространстве текста, мы слышим, видим «присутствие абсолютного начала в здешнем мире в его зримой действенной полноте»⁵³.

⁵² Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Науч. ред. Е.В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 56

⁵³ И.И. Плеханова. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон») // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика,

Снятие «трагической вины» происходит лишь в четвертом абзаце, когда солнце являет на землю свой «светлый свет» – жест Св. Софии о прощении – давая надежду на обновление жизни всему сущему. И музыка в природе – это такой же знак софийной ее основы, это голос, благодаря которому лирический субъект ощущает присутствие Софии, ее любви и красоты в этом мире.

«София по отношению к множественности мира есть организм идей, в котором содержатся идейные семена всех вещей. В ней корень их бытия, а без них и вне их не существует ничего»⁵⁴, – пишет в одной из работ религиозный мыслитель XX в. С.Н. Булгаков.

Музыка, исходящая от природы, является тем самым «идейным семенем» Св. Софии. Эта «звучащая» идея в ходе развития лирического сюжета приобретает у Астафьева пространственно-временную выраженность, становится оформленным художественным образом.

Природа от «общения» с Софией обретает статус совершенной сущности, приближается к вечному, а тот, кто способен услышать этот «разговор», кто в силах созерцать драматизм этого диалога и мыслить себя его непрямым участником также испытывает чувство просветления, как бы приближаясь к этому идеалу и приоткрывая для себя завесу загадки тайны жизни.

Таким образом, В.П. Астафьев в миниатюре показывает, что именно музыка способна пробудить в человеке «внутренний слух», а это в свою очередь – главный ключ к разгадке тайны человеческого бытия.

литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 218-219.

⁵⁴ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – СПб.: Азбука, Азбука-Атикус, 2017. С. 194

2.5. Поэтика двойственной семантики и ее функция в миниатюре «Падение листа»

«Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог» (39), – с этих слов начинается миниатюра «Падение листа». Семантику слова «дорога» здесь так же, как и слово «затеси» в миниатюре «Поход по метам», можно трактовать в двух значения. В прямом, понятном нам и без объяснений, смысле и коннотативном – как символ долгой, напряженной и запутанной дороги жизни. Напряженность достигается за счет того же приема градации («затоптанным, побитым, обшарпанным»). Это качество проводит ассоциативную связь с предыдущими текстами, и миниатюра как бы проникается общим тоном всей Тетради уже с первых строк. Мотив пути, как программный, задается здесь уже в самом начале текста и «настраивает» читательское восприятие на нужный лад.

В первом абзаце миниатюры мы видим, как мерно чередуются три фрагмента, изображающие то природу, то человека:

«[Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог. Не колесом, а плугом вроде бы ездили здесь, вроде бы воры-скокари ворвались в чужой дом среди ночи и все в нем вверх дном перевернули. И все-таки лес жил и силился затянуть травой, заклеить пластырем мхов, припорошить прелью рыжих гнилушек, засыпать моросью ягод, прикрыть шляпками грибов ушибы и раны, хотя и такой могучей природе, как сибирская, самоисцеление дается все труднее и труднее. Редко перекликались птицы, лениво голосили грибники, вяло и бесцельно кружился вверху чеглок.] [Двое пьяных парней, надсажая мотор, с ревом пронесли мимо меня на мотоцикле, упали по скользкому спуску в ложок, ушиблись, повредили мотоцикл, но хохотали, чему-то радуясь. Всюду по лесу чадили костры и возле них валялись наехавшие из города труженики. Была середина воскресного дня. Разгоняя гиподинамию, горожане рубили, пилили, ломали, поджигали лес, притомились уже и загорали под солнцем, с утра скрывшимся за такой громадой туч, что казалось, и месяц, и год не выпростаться ему оттуда.] [Но совсем легко, как бы играючи, солнце продрало небесное хламье – и скоро ничего на небе не осталось, кроме довольного собою, даже самодовольно бодро светила.]» (39).

Чтобы установить связь между ними, остановимся на каждом фрагменте абзаца подробнее.

В начале текста особая функция отводится ассоциативному фону. Уже первое предложение наталкивает нас на мысль о двойственной семантике фраз: «Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог». Синтаксически предложение строится так, что ряд однородных определений можно отнести как к слову «лес», что рождает прямой оценочный смысл видимой герою природы, так и к местоимению «я». В этом случае смысл фразы обретает непрямую семантику, он выражает внутренне состояние героя, становится иносказанием на трудную, напряженную жизнь.

Далее автор использует такие сочетания слов, которые снова рождают коннотативные смыслы: «не колесом, а плугом вроде бы ездили здесь, вроде бы воры-скокари ворвались в чужой дом среди ночи и все в нем вверх дном перевернули». Под словом «дом» можно понимать, не только лес,

распаханный, разграбленный человеческой рукой, но и душу человеческую, по которой «ездили» острым предметом, словно ножом, а затем надругались. Повторяющиеся слова «вроде бы» только усиливают зыбкость границ между смыслами фраз, заставляют усомниться в их однозначности.

Затем природа совсем оживляется автором: она, как и человек, может чувствовать боль, имеет способность к самоисцелению, но ей дается это все труднее. Чувство человеческого внутри природы достигается с помощью прямого олицетворения «лес жил», его дополняют фразы «силился затянуть травой», «заклеить пластырем», «прикрыть шляпками ушибы и раны».

Во втором фрагменте абзаца фокус изображения перемещается с мира природы в мир человеческий. Здесь значительно ощущается замедление времени: «редко» перекликаются птицы, «лениво» голосят грибники, «вяло и бесцельно» кружится вверху чеглок. Мыслится, как будто жизнь совсем скоро остановит свой ход.

Символичным является момент падения двух пьяных парней-мотоциклистов на скользком спуске – автором, таким образом, задается движение вниз, говорящее о духовном упадке человека. Этот спуск, по которому летят с рёвом юноши, символизирует страшную силу судьбы, которой они не столько не могут, сколько не хотят сопротивляться.

С помощью разговорной лексики создается образ городского жителя: слово «труженики» обретает негативную сатирическую окраску в контексте выражения «валялись наехавшие». Люди сначала сводятся до неживых бесполезных предметов, а позже выступают в роли варваров, «разгоняя гиподинамию», рубят, пилят, ломают, поджигают лес.

Противопоставление с союзом «но» в следующем предложении снова переносит нас в мир природы. В отличие от человека, природа находит в себе силы сопротивляться: *«Но совсем легко, как бы играючи, солнце продрало небесное хламье – и скоро ничего на небе не осталось, кроме довольного собою, даже самодовольно бодрого светила».*

Из всех замечаний следует вывод: Астафьев использует принцип ассоциативного сопоставления человека и природы. То, что должно быть справедливо для человека переходит на сторону природы, люди же представляются неживыми, лишенными души, находящимися на границе между духовной жизнью и смертью. Природа наделяется героической стойкостью, а человек плывет на волнах воли судьбы, нисколько ей не сопротивляясь, более того, сам является не созидающей, а разрушающей силой.

Н.Л. Лейдерман писал об этой особенности астафьевского текста: «Структура образов, ... выдержана у Астафьева в одном ключе – человека он видит через природу, а природу через человека»⁵⁵.

И вот на пути герою встречается «некрупная, коленом изогнутая чернопегая» береза. На ней мы также видим калечащий отпечаток человеческой руки. Но, несмотря на это, она трепещет от тепла, истомы и легкого, освежающего дуновения. Однако кажущаяся жизнь дерева – всего лишь иллюзия, запах «сквозящей печали», увядания выдает ее.

Используя прием отрицания противоположного, Астафьев говорит о трагичности видимого мгновения: «... и *не* слухом, *не* зрением, а каким-то, во мне еще *не* отжившим, ощущением природы я уловил *неслышное* движение, заметил искрой светящийся в воздухе и носимый воздухом березовый листок».

Обратимся далее к тексту:

«Медленно/, неохотно/ и в то же время торжественно падал он/, цепляясь за ветви/, за изветренную кожу/, за отломанные сучки/, братски приникая ко встречным листьям/, — чудилось/: дрожью охвачена тайга/, которой касался падающий лист/, и голосами всех живых деревьев она шептала/: «Прощай!/ Прощай!.../ Скоро и мы.../ Скоро и мы.../ скоро.../ скоро.../»» (39).

Разделив абзац на синтагмы, мы видим, что в начале и конце текста фразы короткие и произносятся они с протяжной интонацией. В конце

⁵⁵ Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) – Учебное пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. ис-след. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.61.

фрагмента синтагмы редуцируются до одного слова, и к протяжности добавляются долгие паузы, возникает эффект незаконченности мысли, созданные многоточиями. Мы понимаем, что перед нами интонация сосредоточенного размышления, то есть – медитация лирического субъекта.

Ритмический рисунок в точности имитирует полет листа: внутри абзаца короткие фразы, построенные по принципу параллелизма («цепляясь за ветки, за изветренную кожу, за отломанные сучки»), создающие впечатление его борьбы за жизнь, колебаний в воздухе, переворотов, начинают чередоваться с более длинными, за которыми чудится нам его плавный и «торжественный» полет.

Интересна аллитерация во фразе *«шептала: «Прощай! Прощай!»*. Выделение ударного чистого [а] и восклицание в конце создают звуковую мелодию отчетливо слышащегося шелеста листвы, но заударный [ц] по своей природе произносится с меньшим шумом, поэтому при артикуляции фразы к концу шум смолкает, переходит в ровное дыхание, и шелест словно растворяется в этом мягком, едва уловимом [ц].

Но лист продолжает свой полет. Обратимся к следующему абзацу:

*«Чем ниже опускался лист/, было ему падать все тягостней и тягостней/
встреча с большой/, почти уже охладевшей землей страшила его/, и потому/ миг
падения листа все растягивался/, время как бы замедлилось на размытом далью обрыве/
удерживало себя/, но могильная темь земли/, на которую предстояло лечь листу/
погаснуть/, истлеть/ и самому стать землей/, неумолимо втягивала его желтое
свечение/»*.

В первой строке оказываются ударными сначала два [и] верхнего подъема, затем два ['а] нижнего подъема, благодаря этому создается неосознанное звуковое оформление движения листа сверху вниз. Во второй строке их сменяют [о], [е] среднего подъема, кажется, как будто лист останавливается на мгновение на месте, делает оборот, эти звуки сменяют ударные [и], [у] верхнего подъема – лист, словно подхваченный ветром, приподнимается вверх, но затем снова придавливающие к земле [е], ['а], и ритм этот повторяется несколько раз.

Лирический герой останавливает лист:

«Я подставил руку/. Словно учуяв тепло/, лист зареял надо мной/ и недоверчивой бабочкой опустился на ладонь/. Растопорщенный зубцами/, взъерошенный стерженьком/, охлаждающий кожу/ почти невесомой плотью/, лист все еще боролся за себя/, освежая воздух едва уловимой горечью/, последней каплей сока/, растворенной в его недрах/».

В этом абзаце интересна насыщенность заударным звуком [ц]. В первых двух предложениях он смягчает тон интонации: лист сравнивается с живым, беззащитным, маленьким существом – бабочкой, трепещущей в руке героя. Далее в ряду однородных определений он обретает нарастающее тревожное звучание, связанное с борьбой этого «взъерошенного» создания, но неминуемо обреченного на гибель, переходящее в конце в горькую, едва уловимую мелодию последнего рывка.

«Там, вверху, в зеленой березовой семье, жил и этот листок, величиною с гривенник. Самый маленький, самый слабый, он не удержал своей тяжести, у него не хватило силы на все лето, и суждено ему было первому подать весть о надвигающейся осени, первому отправиться в свой единственный, беспредельный полет...», – и вот в начале абзаца мы видим, что герой снова обращает свой взгляд наверх и начинает размышлять о великой миссии уже опавшего листа, о том, как занял он свое место в лесу, сколько сил потратила береза, чтобы лист весело зашумел, стал частицей того мира, в котором «с таким трудом прорастает и утверждается все доброе, нужное, а злое является вроде бы само собою и существует, совершенствуется в силе и наглости».

Постепенное планирование листа, кружение в воздухе, сбивчивость мысли героя, ее незавершенность, мысль, словно лист, кружится в голове лирического субъекта и никак не может выстроиться в прямую линию – это образует микромодель поступательно-возвратного движения лирического сюжета, обусловленное «ритмом, движением на месте, пульсацией»⁵⁶, о

⁵⁶ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт филологии СО РАН. Новосибирск, 2006. С. 305.

котором говорила в своей работе Е.В. Капинос. Так мы выделили очередную особенность астафьевского текста.

Вопросы, поставленные лирическим субъектом в конце данного фрагмента, подводят читателя к их дальнейшему философскому осмыслению.

Подойдя к самой важной части всей Тетради, мы думаем, что требуется указать на еще одну особенность лирики, справедливой и для лирической прозы Астафьева, отмеченную Е.В. Капинос: «Герои лирики обозначаются не именами, а местоимениями. Дейктичность местоимений обуславливает подвижность границ между лирическим «я» и миром, как в тютчевской формуле «Все во мне и я во всем»⁵⁷.

Герой астафьевской миниатюры не персонифицирован, а объективируется с помощью личного местоимения «я». Таким образом, он получается более абстрактным в сравнении с персонифицированным, может мыслиться нами как субъект с более широким сознанием, вмещающим в себя всю глубину философского знания.

В эпосе сознание героя, наделенного конкретным именем, «сковывается» условиями жизни, образованием, кругом общения, интересами, портретом и прочим, что не позволяет охватить его мысли с различных аспектов, разве что взять один аспект и повернуть его со всех сторон.

Такие «прорисованные» герои организуют пространство и время эпического произведения, создают иллюзию достоверности. В лирических текстах эта же иллюзия достигается через вчувствование местоименного лица в пространство и время. Так формируется универсальность образа, то есть возможность сочетать в нем множество «вечных» граней человеческой мысли. К такому герою хочется обращаться за советом как к глубокому источнику мудрости, искать в нем отражение своих чувств и переживаний.

⁵⁷ Там же. С. 296-297.

В «Падении листа» через предельно абстрактный образ «я» выразился апофеоз авторской мысли.

Тетрадь представляется нам как будто созданный Астафьевым театр, и теперь мы подошли к кульминации, где безмолвная, умирающая природа – это главная сцена, а на ней в мгновении застыла мысль о человеке и сущности его земной жизни. Кажется, еще миг, и нам откроется из-под того добродушно-невинного занавеса разгадка всего человеческого бытия.

И теперь автор прямо заявляет: *«Земля наша справедлива ко всем, хоть маленькой радостью наделяет она всякую сущую душу, всякое растение, всякую тварь, и самая бесценная, бескорыстно дарованная радость – сама жизнь! Но твари-то и, прежде всего, так называемые разумные существа не научились у матери-земли справедливой благодарности за дарованное счастье жизни. Людям мало просто жить, просто радоваться: к сладкому им подавай горькое, а лучше – кровавое, горячее, они сами над собой учиняют самосуд: сами себя истребляют оружием, но чаще словом, поклонением богам и идолам, которых сами же и возносят, целуют им сапоги за то, что те не вдруг, не сразу отсекут им головы или щедро бросят отобранный у них же кусок хлеба в придорожную пыль»* (41).

И далее лирический герой разъясняет эту мысль через обращение к историческим аллюзиям: он упоминает инквизитора Торквемаду, который, как говорит история, обманутый возлюбленной, сделался убийцей ни одной тысячи ни в чем не повинных испанцев. Борясь за веру в Господа Бога, он истреблял мавров и евреев, ненавидел всех католиков, которые радовались земной человеческой жизни, любили застолья, общества красивых женщин, и не посещали богослужения. Таких людей Торквемада называл еретиками и жестоко истреблял. В одном ряду с Торквемадой оказались испанские конквистадоры, миссионеры, которые «пекутся» о «свободе» и «чистоте души» человеческой. За ними идет «фюрер», то есть единоличный правитель Германии – Адольф Гитлер, «великий кормчий» – Мао Цзэдун, лидер Китайской Народной Республики, приверженец коммунистической

идеологии. Во время его правления проводились массовые репрессии, военные кампании, унесшие жизни миллионов.

Всех этих людей лирический субъект, выбирая слова с особой экспрессивной окраской, бранные слова, выражающие ненависть, называет ублюдками, психопатами, чванливыми самозванцами. С презрением он относится к их морали, заключающейся во фразе «дави слабого, подчиняй и грабь ближнего». Таким образом, лексика здесь выполняет эмотивную функцию, является отражением эмоций героя.

Проводя параллель между правителями разных государств и разных эпох, лирический субъект приходит к выводу, что ситуация каждый раз повторяется, люди не могут никак научиться на ошибках прошлого. Но лист «ни в чем не повторяется»:

«Увядание его – не смерть, не уход в небытие, а всего лишь отсвет нескончаемой жизни. Частица плоти, тепла, соков и этого вот махонького листа осталась в клейкой почке, зажмурившейся скорлупками ресниц до следующей весны, до нового возрождения природы», – думает лирический субъект, и в его раздумьях снова подтверждается мысль о брэнности человека в мире и вечной, обновляющейся жизни природы, о ее могучей, не сравнимой с человеческой, силе, которую не сможет сломить даже сила судьбы.

И лирический герой с напряжением в голосе указывает на болезнь всего человечества: *«Мы мчимся, бежим, рвем, копаем, жжем, хватаем, говорим пустые слова, много, очень много самоутешительных слов, смысл которых потерян где-то в торопливой, гомонящей толпе, обронен, будто кошелек с мелочью».*

А затем с большим напряжением выражается еще одна очень важная для нас мысль, которая словно громом разразилась в голове героя: *«Ах, если бы хоть на минуту встать, задуматься, послушать себя, душу свою, древнюю, девственную тишину, проникнуться светлой грустью бледного листа – предвестника осени, еще одной осени, еще одного, кем-то*

означенного круга жизни, который совершаем мы вместе с нашей землей, с этими горами, лесами, и когда-то закончим свой век падением, скорей всего не медленным, не торжественным, а мимоходным, обидно простым, обыденным – на бегу вытряхнет из себя толпа еще одного спутника и умчится дальше, даже не заметив утраты».

Лирический субъект предлагает вслушаться в древнюю, девственную тишину, ибо в ней нужно искать истинный источник жизни. Этот монолог героя как будто вторит стихотворениям Батюшкова, Пушкина, Фета, Тютчева, Есенина и многих других поэтов. Только единение с природой делает душу человека сильной, способной выдержать любое горе и страдание. И в этом весь пафос астафьевских миниатюр. Казалось, что к одной этой одновременно простой и сложной мысли на протяжении всей Тетради вел читателя автор. Но почему не появляется ощущение того, что занавес теперь полностью поднят?

Астафьев не ставит на этом точку. В конце миниатюры автор снова вводит лирического героя в раздумья: *«Как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия?»*.

Очевидно, что сейчас он не может найти ответа на этот вопрос. Восторженный и напряженный тон снова заменяется апатией: *«Показалось даже, что у меня за спиной крылья и я хочу взмахнуть ими, подняться над землей. Да пересохли, сломались и отмерли мои крылья. Никогда не улечу мне. Остается лишь крикнуть что-то, душу рвущее, древнее, без слов, без смысла, одним нутром, одним лишь горлом, неизвестно кому, неизвестно куда, жалуясь на еще один, улетевиший беззвучным бледным листком год жизни»*.

Союз «да» знаменует разочарование. Но разочарование в чем? В том, что он, «страшась этой тайны жизни», с одной стороны, упорно стремится ее отгадать, а с другой – непременно хочет куда-нибудь улечу, томится мыслью, но одновременно содрогается от ее внезапности.

Конец миниатюры так и остается открытым двумя вопросами: *«Кто скажет нам об этом? Кто утешит и успокоит нас, мятущихся, тревожных, слитно со всей человеческой тайгой шумящих под мирскими ветрами и в назначенный час, по велению того, что зовется судьбою, одиноко и тихо опадающих на землю?»*.

Анализ миниатюр в данной главе велся с опорой на ритмическую и мелодическую организацию: для нас было важно показать, на сколько точно В.П. Астафьев выбирал звуки и их сочетания для создания особого хронотопа в «Затесях», и как этот выбор связан с философским мышлением писателя. Здесь видна терпеливая и упорная работа над фонетическим строем, подборка на слух каждого звучания: музыкальные микро-ритмы внутри текстов позволяют автору по-иному объясниться с миром, с помощью универсального языка музыки.

Следующая глава будет посвящена ритмам построения первой Тетради «Затесей» и о их ценности для создания дополнительной семантики.

Глава III. Музыкальная архитектоника первой Тетради «Затесей»

3.1. Расположение миниатюр в Тетради: от природного цикла к построению художественного мира

Логичнее всего начать разговор о трех финальных миниатюрах с прямо заявленного тезиса – «Мелодия», «Строка» и «Приветное слово» являются прямым продолжением кульминационной миниатюры «Падения листа», то есть ее развязкой. Однако возникает ряд вопросов: на каком основании их можно назвать таковыми, чем являются остальные шесть миниатюр, которые находятся между кульминацией и развязкой? Дальнейший разговор мы будем вести, опираясь на Приложение № 1 к выпускной квалификационной работе, – составленную нами схему расположения миниатюр в первой тетради «Затесей».

Из каждой миниатюры по описанию пейзажа читатель сразу понимает, о каком времени года идет речь, а иногда лирический герой сам на это прямо указывает, например, словами «конец августа», «лето ушло за середину», «конец весны».

Интересно, что расположение миниатюр в цикле повторяет движение календарного года, где лето сменяет осень, затем наступает зима и весна. Именно этот факт позволил нам разделить все художественное время цикла на четыре календарных года.

Вглядевшись внимательно в схему, мы увидим, что лето – это преобладающее состояние природы, не только в начале, но и на протяжении всей Тетради. С него она начинается и затем продолжается еще в шести затеях, приобретая затяжной характер, что парадоксально не соответствует настоящему климату центральной Сибири, где лето длится всего 1-2 месяца, а зима 7-8 месяцев. Здесь художественное время лета как будто с каждой миниатюрой замедляет свой ход, растягивается.

Действие сразу переходит в позднюю, граничащую с зимой, осень, оно словно проносится моментом, после которого описывается ранняя весна. На этом заканчивается первый год художественного времени.

Затем оно резко ускоряется. Зима второго года, как холодное, бездвижное состояние природы, совсем выпадает из цикла, и после лета и осени сразу наступает весна. Однако годовой цикл здесь сохраняется, но при видимом временном уплотнении, что свидетельствует о нарастании лирического напряжения в Тетради.

Третий год редуцируется всего до двух состояний, и, кажется, что годовой цикл остается незавершенным. Однако так ли это на самом деле? Вернемся к этому вопросу чуть позже.

Четвертый год, так же, как первый, начинается с затяжного лета, которому посвящены пять миниатюр. Стоит отметить, что в замыкающей летней затеси с символическим названием «Летняя гроза» напряжение вновь нарастает. Вот как описывает надвигающуюся грозу автор:

«А дождь прибавлял прыти. Огромная черная туча напознала на реку, и в одну минуту стало темно. Затем дождь разом прекратился. (...) Молнии зачастили. Они прошивали насквозь темную тучу яркими иглами и тыкались в вершины гор, то отчетливо видных, то исчезающих во мраке. Гром грохотал почти непрерывно. Мы ждали бешеного ливня».

Но «бешеного ливня» не случилось, а вместо него полил «тихий грибной дождь», «снова появилось голубое небо с умытым и довольным ликом солнца». Тон снова меняется на ровный и спокойный. В конце миниатюры туча перемещается вдаль, за перевалы, но она все еще «метает свои стрелы». Однако, так ли далеко она ушла? И не временное ли это затишье перед настоящей бурей? Мы думаем, что образ появившейся здесь грозы не случаен.

В «Зеленых звездах», предкульминационной затеси, последние строки звучат так: «Сейчас, глядя на волшебные звезды, я верю этому. Я верю всему, что связано с лесом». В этих твердо, решительно сказанных словах лирического героя, за которым стоит авторский голос, выразилась мысль об уходе последних сомнений. Конечно, он чувствовал это и раньше, но в душе его сохранялась нерешительность, боязнь прямо высказать свою мысль другим, он делал это аккуратно, намеками, прячась вместе с автором за его «занавесом». И вот теперь лирический герой «верит»: он готов поделиться этой сокровенной, интимной, глубоко засевавшей в голове мыслью со всем русским народом. И душевная буря все-таки накрывает лирического героя в следующей, кульминационной затеси – «Падении листа».

Но, как уже было сказано ранее, здесь лирический герой в процессе медитации, убеждается, что у него еще остались неразрешенные вопросы, и они требуют дополнительного времени для размышлений.

Мы плавно подошли к моменту объяснения функции шести после кульминационных миниатюр. Нам думается, что они выполняют роль ретардации в Тетради. В Литературной энциклопедии терминов и понятий дается следующее определение ретардации: «Ретардация – это

композиционный прием задержки развития сюжетного действия, замедления повествования»⁵⁸.

Из этого следует, что шесть миниатюр выполняют функцию своеобразного «художественного ингибитора», то есть они замедляют лирический сюжет Тетради, снова возвращают читателя к тому, что было уже сказано ранее. Лирическому герою, а вместе с ним и автору, предоставляется возможность разобраться в мучающих их сомнениях.

В работе по теории литературы под редакцией Н.Д. Тамарченко говорится, что использование ретардации в эпосе позволяет добиться целостности мира и его состояний⁵⁹.

Накладывая это утверждение на лирическую прозу Астафьева, где сюжет не эпический, а особый – лирический, проступает еще одна особенность первой Тетради «Затесей»: целостность мира создается здесь за счет завершенности чувств и переживаний лирического героя от полного проникновения в авторскую мысль об этом мире. И ретардация, замедляя сюжетное время, выступает в качестве помощника героя, помогает ему приблизиться к этому завершению.

Теперь вернемся к вопросу о незавершенности художественного времени третьего года. Нам кажется интересной мысль о том, что эти шесть послекульминационных миниатюр могут являться его частью, так как для завершенности в нем не хватает весны, а четыре «летних» затеси образовали бы, как и в первом годовом цикле, затяжное лето. Но, очевидно, что если бы эти миниатюры остались в цикле третьего года, то у автора, во-первых, не получилось бы создать той напряженной атмосферы, той динамики лирического сюжета, которые мы видим сейчас в Тетради. Чем ближе к кульминации, тем важнее ему было сохранить внутренне напряжение и лирического героя, и читателя. Во-вторых, как мы уже говорили, он дает

⁵⁸ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 871.

⁵⁹ Теория литературы: в 2 т. Т. 1. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – 5-е изд., испр. – М.: Издательский цент «Академия», 2014. С. 292-293.

время на размышления лирическом герою: если вернуться к метафорическому образу театра, то шесть миниатюр напоминают антракт. Занавес в это время полностью опускается, герой остается наедине со своими чувствами, а в перерыве, чтобы занять зрителей, на экран выводятся, заранее подготовленные, уже знакомые им сцены, но только под другими названиями.

В-третьих, нужно обратить особое внимание, как характеризуется лето в «Падении листа»: «Скорбь уходящего *лета* напоминает нам о наших *незаметно улетающих* днях, что-то древнее, неотступное стонет в нас, *замедлится* ход крови, чуть охладится, успокоится сердце, и все вокруг обретет иной смысл и цвет. Нам захочется *остановиться, побыть наедине с собой*, заглянуть в глубину себя».

Исходя из этой мысли, мы думаем, что автором не случайно так настойчиво выбираются «летние» сюжеты. Так как сознание лирического героя живет постоянной рефлексией, лето сознательно растягивается автором, что позволяет создать максимально удобное поле для постижения его интенций. Осень же мыслится героем как время «самоочищения», оно пролетает внезапно, в одно мгновение. Оттого «осенних» миниатюр всего три в Тетради, а в цикле третьего года она совсем выпадает из сюжета, так как лирический герой еще не готов к душевному очищению, его мучают неразрешенные вопросы и сомнения. Осень мыслится нами как пограничное, неустойчивое состояние: герой в ней дан в момент разрешения главного душевного конфликта, словно находится между бытием и небытием.

Весна же воспринимается героем как душевное возрождение. Автор, выбирая в качестве ретардации чередующиеся «летние» и «весенние» миниатюры, как будто намекает, что там, за занавесом, происходит тяжелая работа мысли, мятущаяся между чувством скорби об «улетевшем беззвучным бледным листком годе жизни» и невыносимым желанием обновления.

И, наконец, художественный занавес снова поднимается, действие переходит к финальным миниатюрам.

В «Мелодии» осень все ближе идет к зиме, мы видим обнаженную в полях землю под горою, и лирический герой задается вопросом: «Зачем так скоро?!». Это говорит о том, что тяжелая работа мысли после достаточно долгого перерыва до сих пор не завершилась в нем.

В миниатюре «Строка» наступает зима: *«Опять пришла зима. Холодно. Эта строка приснилась мне теплой летней ночью».*

Здесь совершенно отсутствует динамика, все, даже чувство теперь застыло в лирическом герое, из пограничного, неустойчивого состояния, он переходит в оцепенение. Но воспоминание о «летней ночи» все еще теплится в его голове, косвенно отсылая нас к шедшей здесь когда-то душевной работе.

В заключительной затеси «Приветное слово» наступает весна. В начале миниатюры автор использует парцелляцию: благодаря этому синтаксическому приему мы чувствуем холодный, болезненный тон апатии, все еще не покидающий лирического героя: *«Холодно. Ветрено. (...) Иду. Кашляю. Скриплю. (...) Настроение мрачное. Думается в основном о конце света».* Но внезапно на встречу ему «по вытоптанной тропинке чешет» девочка.

Заметим, что образ ребенка в Тетради появляется дважды: в первой затеси «Поход по метам» и в последней – «Приветном слове». Он обрамляет художественное пространство Тетради, создавая своеобразную циклическую симметрию, но эта особенность сюжетостроения не организует завершенности художественного мира. Подробнее разъяснить эту мысль поможет еще одна деталь, связанная снова с годовыми циклами.

Как уже было сказано ранее, Тетрадь заканчивается действием, происходящим поздней весной. На этом Астафьев как бы ставит точку. Очевидно, что за концом весны в природе всегда наступает лето. С него-то Тетрадь и начиналась. Из этого следует, что замкнутость Тетради организуется как завершенностью годовых циклов внутри произведения, так и общей замкнутостью всего природного времени в Тетради. Эта

завершенность циклов говорит о неминуемом уходе человека из этого мира, его ограниченной жизни природой.

Но в то же время, как бы парадоксально это не звучало, конец Тетради является разомкнутым. Происходит это благодаря возникшему новому чувству в душе героя от встречи с девочкой, мчащейся по весеннему березняку, которой «пока еще все люди братья». Так Астафьев снова переходит на высокий пафос, торжественную ноту надежды, примирения и веры в светлое будущее, символом которого является это маленькое, всему радующееся создание.

Встреча лирического героя с девочкой знаменует его полное слияние с авторским «я» и завершение внутреннего переживания: в этих «сияющих чернущих глазах» растворились страх и сомнения, мрак и апатия. Не было в детских глазах и «страшной яви бытия», холода, болезни. Именно в них герой находит «величие смысла жизни» и обретает истинное, *безграничное* счастье, которое разрывает границы завершеного календарного времени.

Е.В. Капинос утверждает, что «лирический сюжет способен вернуть завершенному качеству незавершенности, дать иллюзию «разомкнутости в жизнь»⁶⁰. Отражение этой мысли мы видим здесь, в финальной миниатюре.

Мир природы и мир человека замыкаются в одном образе, открывая в лирическом герое ту духовную силу, которая способна преодолеть «кем-то означенный круг жизни», «сопротивляться ничтожной с виду и страшной силе». Ему становится возможен выход за пределы физического мира, в область метафизического, где наконец-то рушатся все преграды и рамки. Именно в этом мире главный вопрос лирического героя, как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия, словно разрешается сам собой.

В финале действительно звучит «приветное слово», и это слово, монологическое по своей природе, адресовано всей земной человеческой жизни. И зритель с уверенностью теперь может сказать, что представление

⁶⁰ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт филологии СО РАН. Новосибирск, 2006. С. 311.

закончено. Но занавес, который с таким трудом и напряжением поднимался на протяжении всей Тетради, теперь не опустится, и где-то там, впереди, со сцены, для них всегда ярким светом будут «приветливо» реять маленькие, «беленькие меты».

Итак, мы видим, что в конце достигается не только окончательная завершенность авторского, субъективного образа мира в Тетради, но и процесс авторского самопознания.

3.2. Музыкальная структура первой Тетради «Затесей» В.П. Астафьева

Лирические миниатюры «Предчувствие осени», «Весенний остров», «Марьины коренья» в Тетради идут последовательно одна за другой, создавая хронологически вымеренный рисунок времени, изображающий умирание и обновление жизни в «поднебесном мире». Две первые миниатюры хронологически относятся ко второму природному циклу, последняя («Марьины коренья») – к третьему, таким образом, они находятся на периферии годовых циклов, на линии смены двух тонов, звуков разной высоты: мелодия в миниатюрах движется от звуков замиранья, обездвиживания, смерти к консонансу, в котором слышится обновленная, полная сил, жизнь: *«Природу охватило томление и тревога, за которую последует согласие с осенью, печальное прощание с теплом, готовность к трудному зимованью, так необходимую для обновления всего в природе»* («Предчувствие осени»). А затем в «Марьиных кореньях», с наступлением

лета, мы читаем: *«Я верю, что они выживут и уронят крепкие семена свои в ручейке, а те занесут их меж камней и найдут им щелку, из которой идет хотя и чуть осязаемое, но теплое дыхание земли»*. Такое чередование высот звучания текстов на стыках годовых циклов более осязаемо и наблюдается во всей первой Тетради.

В «Предчувствии осени» все охвачено робостью и страхом: река *«боится нарушить зарождающуюся грусть»*, по реке *«плывут листья, набиваются у камней в перекатах»*, *«холодом, тьмою дышит ожившее пространство»*, *«кузнечики стрекочут длинно, трудолюбиво, боясь сделать паузу»*, *«птицы все едят, едят»*.

В миниатюре «Весенний остров» река находит свое успокоение: *«Енисей сделался шире, раздольнее... утихло течение, река усмирилась, катила воды без шума и суеты»*. Однако мы наблюдаем тревогу в природе, расстилающейся по ее берегам и уже не от умирания, а от ее тяжелого, но торжественного, буйного состояния обновления: *«грудились скалы»*, *«кипел вершинами лес»*, *«остров зарябил птичьим косяком, задрожал в солнечном блике, свалился на ребро и затонул вдали»*, *«ничто не могло сдержать торжества природы»*.

В «Марьиных кореньях» все трепещет в абсолютном торжестве новой жизни, и суета сменяется звучанием полной высокой радости: *«все в солнечном сиянии, все в сверкании»*, *«реки рождаются в блаженной вечной тишине»*, *«рождение не терпит суеты, рождению нужен покой»*, *«в листьях этих, как в доброй горсти, по пяти белых цветочков»*, *«До чего же мудра жизнь!»*, *«Пусть не остынет алая кровь в тонких жилах цветов!»*.

Весна у В.П. Астафьева мыслится новым этапом в природном цикле, это своего рода точка бифуркации жизни, критическое состояние неопределенности, открытости взгляда в будущее. В этой точке всегда существует надежда на упорядоченность Космоса, но не исключается и риск на возобновление Хаоса (подтверждение этому – наличие трех повторяющихся годовых циклов с тяжело звучащим душевным конфликтом

лирического героя). Очевидно и то, что в конце первой Тетради звучит торжественный пафос веры в духовную, природную, человеческую жизнь, это вера в обновление сознания человечества. Но Астафьев ставит точку именно в весенней миниатюре («Приветное слово»), выбрав, скорее интуитивно, самую подходящую для этого четырехчастную форму построения Тетради.

Ранее мы уже говорили о такой особенности построения первой Тетради «Затесей», как сохранение психологического напряжения на протяжении всего цикла, но не давали четкого объяснения этому ощущению, рассматривая лишь частные средства, присутствующие в отдельных миниатюрах, например, лексические повторы, напряженно звучащие ряды однородных членов, интонацию. Все это верно, однако нам думается, что немаловажную роль в создании психологического напряжения играет сама архитектура Тетради.

Следуя за составленной нами схемой построения первой Тетради «Затесей», мы можем говорить о том, что Тетрадь имеет четырехчастную структуру, понятие ретардации (замедления действия в четвертом годовом цикле) в музыке соответствует понятию *репризы* – повторению раздела музыкального произведения, и, соответственно, его настроения. Это очень важно, так как Астафьев, вводя в структуру Тетради ретардацию, пытается повторить не чистое содержание, уже известное нам из предыдущих текстов, а стремится воспроизвести заново в четвертом годовом цикле тот тон, настроение, которое преобладало в текстах третьего годового цикла.

Проведение такой параллели оправдано: мы считаем, что лирические миниатюры, пусть и принадлежат к искусству слова, но содержат в себе явное музыкальное начало, в таком случае, литературоведческий анализ может обогатиться за счет введения (проведение параллелей) некоторых музыковедческих терминов. Это позволит нам приоткрыть те «звучащие» элементы астафьевского текста, которые скрыты за внешней словесной материей. Открывая их ключами музыковедческих терминов, перед нами

проявятся те дополнительные смыслы литературоведческого характера, без которых невозможно понять архитектоники первой Тетради «Затесей» В.П. Астафьева, а главное, что эта структура дает важного, ценного в первую очередь даже не для понимания, а для чувствования самого текста.

В этом смысле, применяя к анализу первой Тетради музыковедческие понятия, мы можем ее осмыслить как классическую четырехчастную *симфонию* – «крупное произведение, написанное в форме сонатного цикла»⁶¹. Однако здесь нужно сделать поправку: сонатный цикл обычно строится из трех частей, мы же имеем всего одну, но содержащую в себе все ее элементы – экспозицию, разработки, репризу и коды (итог), соотносящиеся в прямом порядке с годовыми циклами.

Один годовой цикл, в свою очередь, мыслится в качестве *кварты* – звукового интервала, где первый звук находится на первой ступени, а второй – на четвертой: первая ступень – это лето, а четвертая – поздняя весна.

Кварта считается одним из совершенных консонансов, но каждый звук в ней высокий, поэтому среди музыковедов начались споры: кварту стали рассматривать как психологически напряженный, беспокойный диссонанс, стремящийся разрешить свой конфликт и перейти, в конечном счете, в консонанс. Напряженное звучание отдельных природных циклов, особенно на крайних точках (в начале и в конце цикла) уже было нами доказано через выявление соответствующих художественных средств, синтаксических конструкций. Поэтому мы можем провести параллель между годовым циклом и квартой, получив при этом вербализованную кварту. Она в свою очередь не является музыкальным интервалом, она – текстовый интервал, который хранит память о своей музыкальной функции создания напряжения, но применительно к тесту трансформирует механизмы передачи этого ощущения.

Благодаря этому механизму мы слышим тяжелое звучание лирических миниатюр, и видим в нем объяснение одной из причин создающегося

⁶¹ Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов. – 3 изд., перераб., доп. – К., Муз. Украина, 1988. С. 167

психологического конфликта, не способного разрешиться сразу же после первого годового цикла.

Тетрадь же в целом – вербализованная симфония, сохранившая память о музыкальной структуре и ее функции – структурирует это напряжение и ведет к логическому завершению, преобразованию диссонансного звучания в консонансное.

Кварта и симфония связаны с цифрой четыре, и это не случайно, так как она символизирует устойчивую целостность и идеальную устойчивую структуру мироздания. В конце Тетради (в миниатюре «Приветное слово») художественный мир приобретает гармоничное звучание, психологическое напряжение спадает, и, как это принято в конце первой части симфонии, звучат полнозвучные радостные аккорды.

На стыке перехода одного годового цикла в другой мы видим высокое напряженное звучание лета и поздней весны между двумя другими ступнями – зимой и осенью. Это создает эффект неразрешенного конфликта, который, как будто движим инерционной силой, постоянно стремится к своему завершению, хочет остаться в полном покое, отбросить все внешние, мучающие его воздействия. Эта неразрешимая борьба полярностей повторяется трижды и доходит до кульминации в миниатюре «Падение листа» (четвертый годовой цикл).

Но эмоциональное напряжение настолько высоко, а конфликт настолько сложен, что автору приходится вводить в четвертый год ретардацию (вербализованную репризу) – повторение музыкальной темы, настроения третьего года, чтобы дать своему лирическому герою дополнительное время на их решение, на то, чтобы он мог запастись к итогу новыми душевными силами.

Четырехчастная структура при этом становится самой удачной формой для развития лирического переживания, а еще музыки, которая сопровождает интенции лирического героя, и является инструментом для моделирования

устойчивого, целостного художественного мира, в котором существуют эти интенции, разрешаются все психологические конфликты.

Заключение

Итак, нами была сделана попытка изучить первую Тетрадь «Затесей» В.П. Астафьева как циклическое единство с опорой на музыкальное начало миниатюр. В практических главах мы подробно остановились сначала на субъектной, ритмико-мелодической организации и доказали важность фонетических средств (микро-ритмов) для писателя при выражении своих интенций.

Затем обратились к ритмам другого порядка – к ритмам в построении Тетради (к архитектонике). Были выявлены стилевые особенности текстов, связь философии писателя с воплощением художественной модели мира в «Затесях», показан характер соотношения в «Затесях» эпического и лирического начал, выявлен музыкальный принцип включения лирических миниатюр в Тетрадь и музыкальное начало как одно из проявлений софийной основы художественного мира, рассмотрена музыкальность как одно из оснований образотворчества В.П. Астафьева.

Мы считаем, что данная работа, с одной стороны, имеет блок обобщения уже имеющегося в литературоведении опыта изучения творчества писателя, и, с другой стороны, является новаторской по специфике самого анализа в практических главах. Работа не претендует на абсолютную правоту, так как по сути своей экспериментальна. В перспективе работу можно дополнить анализами миниатюр, оставшимися лишь вскользь упомянутыми в основном содержании. Но, так или иначе, работа вносит не одно ценное замечание, касающееся первой Тетради «Затесей», и является одновременно очередным толчком для дальнейшего глубокого изучения творчества писателя.

Читая прощальное письмо В.П. Астафьева («Прощаюсь...»), обращенное ко всему человечеству, мы чувствуем особое мироощущение писателя. В нем Астафьев соединяет все звучащие в его жизни и творчестве голоса и мелодии, говорит о самых сокровенных вещах: *«Прощайте, люди! Я домой вернулся, я к матери моей вернулся, к бабушке, ко всей родне. Не будьте одиноки без меня. Жизнь коротка. Смерть лишь бесконечна. И в этой бесконечности печальной мы встретимся и никогда уж не простимся. И горести, и мук не испытаем, и муки позабудем, и **путь** наш будет беспределен. Умолкаю, слившийся с природой. Я слышу новое зачатие жизни; ... И вспомнит, может быть, да и помянет добрым словом, как Кобзаря, лежащего на берегу Днепра, меня над озаренным Енисеем, и в зеркале его мой лик струю светлой отразит. И песнь, мной не допетая, там зазвучит. Иду! Иду! Вы слышите, меня природа кличет! И голос матери звучит в ней, удаляясь...»⁶².*

Нам думается, что это письмо могло бы даже стать своеобразным эпилогом к первой тетради «Затесей». Вспомним финальную миниатюру «Приветное слово»: в конце весны лирический субъект бредет по лесу, кашляет, ему на встречу по весеннему березняку «чешет» на велосипеде маленькая девочка, а рядом с ней мама с коляской и малышом. Девочка приветствует всех на своем пути. Увидев это, лирический герой сам себе задает вопрос: «Много ли человеку надо?», – ответа герой не проговаривает вслух, только в конце он ощущает в душе чувство легкости.

⁶² Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 202. С. 868-869.

Лирический сюжет остается открытым в Тетради: писатель отдает возможность читателю самому дать себе ответ. В этот момент автор и лирический субъект полностью отделяются друг от друга, и миниатюры начинают жить самостоятельной жизнью. Таков закон всех художественных произведений. Как писатель же, В.П. Астафьев свой ответ оставляет в прощальном письме: из него мы видим, какой глубинной связью автор был связан с героями своих произведений. Астафьев вместе с ними шел по сложным, запутанным путям жизни, а когда пришел момент расставания, он возвращается из вневременного и внепространственного художественного мира в мир своих субъективных переживаний.

В миниатюре «Приветное слово» лирический герой вдохновленным взглядом смотрит в будущее, видит в настоящем ростки обновленной жизни, которые затем дадут свои плоды. Завершая Тетрадь, Астафьеву важно показать, в первую очередь, направление, которое ведет к обновлению, в будущее. В прощальном же письме автор говорит: *«Я как-то утром или ночью, может быть, осенью (весной не хочется) остановлюсь в пути и поверну обратно. Туда, откуда я пришел. Куда пойду уж безвозвратно, простившись с вами, люди, навсегда»*⁶³.

Эта встреча с девочкой и мамой в миниатюре мыслится нами не только как точка в разрешении переживания в душе лирического героя, но и как «остановка» для самого писателя – дальше он и его лирический герой пойдут разными путями: лирический герой – останется в мире весны и жизни, автор же – повернет свой путь обратно, и будет идти, пока не найдет себе успокоения в глубокой осени.

Связь прощального письма и лирических миниатюр первой Тетради «Затесей» видна и в тесно переплетающихся мотивах и образах: писатель просит помянуть его словом или песней, он услышит их из земли, потому что сам станет землей, лирический же субъект слышит музыку, голоса из глубоких недр земли. У В.П. Астафьева в реальной жизни музыка и голос

⁶³ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 202. С. 868-869.

матери ассоциировались с природой, лирический же субъект выстраивает вокруг себя особую модель мира, основа которого – звук, и он является идейным семенем прародительницы Св. Софии.

Фразы из прощального письма *«И вспомнит, может быть, да и помянет добрым словом, как Кобзаря, лежащего на берегу Днепра, меня над озаренным Енисеем, и в зеркале его мой лик струею светлой отразится. И песнь, мной не допетая, там зазвучит. Иду! Иду! Вы слышите, меня природа кличет! И голос матери звучит в ней, удаляясь...»*⁶⁴ являются прямой отсылкой к миниатюре «Хрустальный звон», где лирический субъект выходит к берегам Енисея и слышит покаянный голос реки, которой в конце обретает образ материнского лика. Сам же Астафьев стремится слиться с природой, вновь и навсегда воссоединиться со своей матерью, стать таким же ликом и вместе с ней нести в этот мир Красоту и Любовь, только уже не через музыку слова, а через музыку, заложенную в самой природе.

⁶⁴ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 2012. С. 868-869.

