

Н.П. ПРОКОПЕНКО, Н.П. ХРЯЩЕВА  
(г. Тобольск, г. Екатеринбург, Россия)

## «ЖИЗНЬ ПРОЖИТЬ» В. АСТАФЬЕВА: ПОЭТИКА МАЛОЙ «МОНУМЕНТАЛЬНОЙ» ФОРМЫ\*

Рассказ «Жизнь прожить», написанный в 1985 году (красноярский период<sup>1</sup>), принадлежит к числу лучших созданий В.П. Астафьева. К его интерпретации не раз обращались литературоведы в попытке обозначить жанровый код. Л. Лавлинский, отмечая редкую емкость рассказа, назвал его «настоящей поэмой в прозе — о человеке своего поколения»<sup>2</sup>. С.Н. Березина указала на романность «Жизнь прожить»: «По своей форме — это классический русский рассказ в рассказе, по глубине и широте содержания — целый роман о довоенной и послевоенной жизни сибирской деревни Изагаш на берегу великого Енисея, где все происходящее показано через судьбу обыкновенной супружеской четы...»<sup>3</sup> По сути, о романном расширении формы рассказа пишет А.Б. Романюк: «Это история жизни со всеми ее горестями и радостями простого русского человека Ивана Тихоновича Заплатаина. Жизнь... на фоне общенародной истории типичная...»<sup>4</sup> Эти наблюдения уточняются рядом работ (Л.С. Головченко<sup>5</sup>, М.Л. Бедрикова<sup>6</sup>, Н.Л. Лейдерман<sup>7</sup>), где отмечается шолоховская традиция в рассказе «Жизнь прожить». Н.Л. Лейдерман пишет: «В сущности, рассказ „Жизнь прожить” — это завершение линии „монументального рассказа”, начатой

---

\* Работа выполнена в рамках научного проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002).

<sup>1</sup> Мы опираемся на периодизацию, предложенную П.А. Гончаровым в 2003 году (см.: Гончаров П.А. О периодизации творчества В. Астафьева // Филол. науки. 2003. № 6. С. 20—27). Автор вернется к рассказу в 1997 году (см.: Астафьев В. Собр. соч.: В 15 т. Красноярск, 1997. Т. 9. С. 445—447).

<sup>2</sup> Лавлинский Л. Сильнее смерти // Лит. обозрение. 1986. № 1. С. 55.

<sup>3</sup> Березина С.Н. «Добреньким быть уже не могу...»: сатира и юмор в рассказе «Жизнь прожить» // Рус. речь. 1988. № 1. С. 23.

<sup>4</sup> Романюк А.Б. Художественные приемы языковой композиции рассказа В. Астафьева «Жизнь прожить...» // Филол. науки. 2004. № 3. С. 96.

<sup>5</sup> Головченко Л.С. Традиции Шолохова в творчестве В. Астафьева: рассказ «Жизнь прожить» // Проблема традиции и новаторства в литературе и фольклоре. Ижевск, 1990. С. 22—28.

<sup>6</sup> Бедрикова М.Л. Художественное осмысление темы Великой Отечественной войны и судьбы человека в рассказе В. Астафьева «Жизнь прожить» // Великая Отечественная война и современный историко-культурный процесс. Магнитогорск, 1995. С. 51—55.

<sup>7</sup> Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Монографические очерки. СПб., 2005. С. 329—333.

еще в 1950-е годы шолоховской „Судьбой человека“. Эпическая монументальность здесь сохранилась — вся жизнь человека из народа и в гуще общенародной истории дана, как на ладони. Однако эпического величания героя и его судьбы совсем нет. Ибо само содержание понятия „лад“ открывается вовсе не с идиллической стороны»<sup>8</sup>. Как показала Н.М. Прокопенко, жанровая структура «Жизнь прожить» определяется не только модификацией традиционной жанровой модели, но взаимодействием с архаичным жанром: «История любви как проявления сокровенной сущности бытия потребовала обращения к пасторали... [Астафьев создает] образ национальной пасторали, где равно значимы пастушество и земледелие как основные формы укорененности человека в бытии»<sup>9</sup>.

Задача данной работы будет заключаться в попытке проявить приемы и принципы создания Астафьевым малой «монументальной» формы. Обратимся преимущественно к двум жанрообразующим уровням — субъектному и пространственно-временному. Постараемся увидеть образ мира и человека, который ими создается.

В рассказе «Жизнь прожить» угадываются традиционные новеллистические формы, достаточно подробно исследованные литературоведением: «рассказ в рассказе, соучастие в повествовании, кроме героя-рассказчика, автора-повествователя, ассоциативная функция пейзажа»<sup>10</sup>. Однако в их рамки заключено такое множество разноплановых сюжетных линий, человеческих характеров, судеб: жизнь главного героя, проявившая вехи судьбы целого поколения; судьба его родовой; история исчезновения родного для героя села Изгагаш; судьба Енисея, — что всего этого хватило бы на развернутое эпическое полотно. Не случайно сам автор отметит пограничный «переступающий рамки повести» характер рассказа<sup>11</sup>.

Вглядимся в характер нагруженности каждого из уровней. Функциональная фигура автора-персонажа (повествователя) приобретает черты конкретного живого человеческого характера, а его жизненный и военный опыт оказывается близок герою. Усиливается доверительно-участливое отношение друг к другу повествователя и героя еще и тем, что они односельчане, вскормлены-вспоены одной землей, связа-

<sup>8</sup> *Лейдерман Н.Л.* С веком наравне. С. 329.

<sup>9</sup> *Прокопенко Н.М.* Функция пасторальной топики в рассказе В. Астафьева «Жизнь прожить» // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2009. № 329.

<sup>10</sup> Данные новеллистические формы отмечает Н.Л. Лейдерман: *Лейдерман Н.Л.* Современная художественная проза о Великой Отечественной войне. (Историко-литературный процесс и развитие жанров. 1955—1970). Пособие по спецкурсу. Ч. 1. Свердловск, 1973. С. 54—55. См. также: *Лейдерман Н.Л.* С веком наравне. С. 194—207.

<sup>11</sup> *Астафьев В.* Собр. соч. Т. 9. Комментарии. С. 445.

ны одной тоской «по незабвенному родному приволью»<sup>12</sup>. Эта почти интимная нота окрашивает особой пронзительностью все, что попадает в поле зрения автора-персонажа.

От его лица ведется первая и завершающая части текста: повествование организовано по принципу рамочной композиции. Вторая — центральная часть — от лица главного героя: перед нами исповедь Ивана Тихоновича о прожитой жизни, которая его «мяла», «валяла», «утюжила», «мочила» и «сушила». Рассказ об испытаниях, сквозь которые он проходит, проявляет образ «костоломной» эпохи и одновременно отражает характер мировидения героя. По мнению Л. Лавлинского, «главное обаяние Заплата-рассказчика — в его бесхитростной искренности»<sup>13</sup>. Герой не стесняется высказываться, чувствует, что не будет осмеян, так как собеседник — духовно родной человек. Ведь новому поколению трудно понять людей, переживших смерть: «Станешь рассказывать — ржут. Им это все вроде как комедия»<sup>14</sup>. «Автор не желает „улучшать“ исповедь Ивана Тихоновича „своим вмешательством“»<sup>15</sup>. А поскольку солдату солдата не обмануть, Иван Тихонович «доверяет» написать рассказ о своей жизни автору: «Рассказ его не зря был доверен мне. Я чего не понял, то почувствовал...» Руководствуясь тем же чувством глубокого соучастия и значимости рассказываемого, автор-персонаж передает слово герою. «Я не буду мешать его повествованию своим вмешательством. Пусть забудется человек, вспомнит о радостном, неповторимом, что было только в его жизни и не будет ни в какой другой, хотя порой нам кажется, что жизнь человека, в особенностях простого, везде и всюду одинаковая» (282).

В свернутом виде в «обрамляющем» тексте присутствует и история его создания: ведь поначалу автор-повествователь хотел лишь поведать о том, как «Ванька на Таньке женился», но эпохальная, общечеловеческая и эстетическая значимость исповеди героя заставили повествователя признаться: «Да „заступил“ Иван Тихонович за „тему“, порушил мой план» (282).

Рассказ начинается и завершается, на первый взгляд, одной и той же сценой — изображением осеннего вечера. Но «кольцо» оставлено с наме-

<sup>12</sup> Говоря об истории создания рассказа, Астафьев заметит: «Наслушавшись историй и воспоминаний моих односельчан столько, что уж перегруз ощущался, я и написал историю жизни переселенческой семьи — моих соседей» // Астафьев В. Собр. соч. Т. 9. Комментарии. С. 447.

<sup>13</sup> Лавлинский Л. Сильнее смерти. С. 53.

<sup>14</sup> Астафьев В.П. Жизнь прожить // Астафьев В.П. Собр. соч. Т. 9. С. 291. Далее ссылки даются на этот источник с указанием страниц в скобках.

<sup>15</sup> Березина С.Н. «Добреньким быть уже не могу...»: сатира и юмор в рассказе «Жизнь прожить». С. 23—24.

ренным «зазором»: его начало — предфинальная веха в судьбе героев. Она вводит читателя в мир «лада» с природой и людьми, сотворенного делами и душами четы Заплатиных; его конец тяготеет к трагедийности: умерла Татьяна Финогеновна, безвременно умер сын Петруша, попала в тюрьму невестка. Однако рассказ, начавшийся с изображения любовно-бережных отношений Татьяны Финогеновны и Ивана Тихоновича, заканчивается также любовью — жертвенной, всепоглощающей любовью деда к внучке, повторившей бабушку. И несмотря на то что Иван Тихонович в конце произведения на лавочке один, он, как и прежде, ждет свою Клавочку. По мнению А.И. Валовой, «кольцевая композиция помогает автору выразить очень важную мысль: жизнь продолжается. Герой понимает это, поэтому и не „сломаЛ скамейку”»<sup>16</sup>. «Перевернутость» сюжета — один из излюбленных композиционных приемов Астафьева, он нацелен на разгадку логики бытия. Попытка этой разгадки и организует все уровни текста.

Обратимся к оценочной версии повествователя. Она дана преимущественно через портретно-пейзажные описания. «Ванька с Танькой, точнее сказать, Иван Тихонович и Татьяна Финогеновна Заплатины, вечерами любили посидеть на скамейке возле своего дома. И хорошо у них это получалось, сидеть-то на скамейке-то, уютно получалось» (274)<sup>17</sup>. В описании нет динамичности, автор передает атмосферу уюта, гармонии, тихого семейного счастья, созданную двумя любящими друг друга людьми. «И не то чтоб там прижавшись друг к дружке иль взявшись за руки и целуясь — всем напоказ по новой культуре. Нет, сидят, они, бывало, обыкновенно, в обыкновенное одетые, в чем вечер застал на дворе, в том и сидят: Иван Тихонович в телогрейке, в старом речном картузе, уже без золотоцветного знака. Картуз спекся на солнце, съежился от дождей, ветров и старости, и не надет он — как бы впопыхах наброшен на все еще кудрявую голову, от кудрей непомерно большую, вроде капусты, не завязавшейся в вилок. Картуз с сереющим на месте отколупнувшейся кокарды пятнышком кажется смешным, вроде как у циркача, и своей мутностью оттеняет или обнажает смоль крупных кудрей, просвеченных ниточками седи-

---

<sup>16</sup> Валова А.И. Рассказ В.П. Астафьева «Жизнь прожить...» // Литература в школе. 2005. № 4. С. 34—35.

<sup>17</sup> «В.П. Астафьев, говоря о замысле рассказа, заметил, что отправной точкой ему послужили „Старосветские помещики” Гоголя. Действительно, влияние великого писателя сказалось и на построении сюжета (жизнь двух престарелых людей, связанных большим чувством, их трогательная забота друг о друге, смерть жены, горе пережившего ее супруга), и на речевой манере писателя, на изображении главных героев и на их речи» (Березина С.Н. «Добреньким быть уже не могу...»: сатира и юмор в рассказе «Жизнь прожить». С. 23).

ны, той августовской сквози, что на исходе месяца желто выдохнется из глубин леса, из падей ли на вислую ветку березы, завьет ей косичкой и грустно утихнет. „Люди! Люди! — напоминает вроде бы желтым просверком берез. — Осень скоро. Что же вы мчитесь куда-то? Пора бы и оглянуться, задуматься...”» (274). Автор-повествователь делает говорящими детали одежды Ивана Тихоновича. Головной убор изображен с помощью олицетворения: «съежился, спекся». Данное средство выразительности усиливает метонимическое восприятие этой детали, указывающей на прожитые годы, мудрость и опыт его обладателя — Ивана Тихоновича. Особый акцент повествователь делает на описании кудрявой головы Ивана Тихоновича. Портрет героя плавно перетекает в пейзаж. «Августовская сквозь» — пограничное состояние не только в природе: неуловимый момент смены одного времени года другим, но и в человеческой жизни. «Ниточки седины» в «смоли» кудрей Ивана Тихоновича уподобляются «желтому просверку» берез. Ощущение светлой грусти окутывает и портрет и пейзаж. Повествователь не называет социального положения героя, но читатель его «видит» через описание головного убора, не указывает возраст героя, но читатель его ощущает благодаря изображенному времени года. Грусть сменяется тишиной, которая не воспринимается бездействием, а мыслится особым состоянием внутреннего покоя и уравновешенности с окружающим миром. Старость как смена лета осенью — закономерный ритмический ход жизни. Так было, так есть и так должно быть.

Еще детальнее выписан портрет Татьяны Финогеновны: «не желала отставать от Ивана Тихоновича в кудрях, до последнего сроку завивалась в районной парикмахерской, когда прихварывала — своеручно на дому калёными щипцами... взбодряла кой-чего на голове, хотя, по правде сказать, взбодрять там было нечего... Но и с редкими кудерьками, в ситцевом платье, давным-давно вышедшем из моды, в тесном мундирчике с карманами, именуемом в деревнях жакетом, в беленьких, вроде бы детских носочках, Татьяна Финогеновна все равно гляделась хорошо, главное — приветливо ...и если нет платочка на плечах, уж непременно на шее что-нибудь да топорщится, чаще — газовый лоскуток, серо-дымчатый, схваченный узелком сбоку шеи» (274—275). Автор-повествователь подмечает искреннее стремление героини быть под стать мужу. Упорство Татьяны Финогеновны в «своеручных» кудрях, оттененное авторской усмешкой, свидетельство не угасшей с годами любви к Ивану Тихоновичу, желании нравиться ему. Объективная скромность сельского наряда: «ситцевое платье», «тесный мундирчик с карманами», «детские беленькие носочки», «платочек на плечах», с одной стороны, таит в себе трогательный «женский расчет»: создать атмосферу праздника для глаз мужа; с дру-

гой — расширяет временные границы окрашенного идиллическим хронотопа, выводит за пределы настоящего: «белы носочки» и «косыночка голуба» — незабвенные символы военной поры — остаются для героя напоминанием о первом и единственном свидании с Таней, как будет помнить и ее отказ «целоваться» — целомудренный и «взрослый» одновременно. Более того, портретная детализация ведет читателя к постижению внутренней сущности героини. Отказывающаяся любовь и «беленькие носочки», перерастая статус детали, становятся символом нравственной чистоты Татьяны Финогеновны, открытости и «приветливости» к миру. «Редкий вечер бывали Заплатины на скамейке одни. Все к ним кто-нибудь да лепился, грелся возле них. И насмешливо щурила узкие глаза, совсем их в щелки топила от удовольствия общения с людьми Татьяна Финогеновна, рот ее широкой скобочкой, каковой имел бес, что „под кобылу подлез“, — рот этот со складочками в углах, в смехе такой ли всегда подвижный, то и дело обнажал ряды казенных зубов» (277). Отметим связь любящих не только с окружающей природой, что свойственно классической идиллии, но главное — с окружающими людьми, которые тянутся к их теплу и участию. Трагедийная интонация, проводником которой является пушкинской «подсвет»: Татьяна Финогеновна испытала на себе непомерную тяжесть «зубодробильного» века — «в войну с лесозаготовок не вылазила, надорвалась» (303), вновь смягчается «детским» сравнением: «спеленутая болью... будто беспомощный младенец пеленальником». Ее смех раздается между приступами неустрашимой уже никакими лекарствами сердечной боли как «волевое» решение продлить «милую жизнь»: «посидеть на свету, поглядеть на солнышко, на горы, на мимо проходящих людей» (276).

Идиллическая нота в описании четы Заплатиных, данная в борении с трагическими обертонами, все же побеждает, переходя в любовное изображение автором-повествователем самого дома Заплатиных: «Есть домишко, есть огород, палисадник с калиной и черемухой, аккуратные поленницы под крышей — дрова из столярного цеха, струганные... Во дворе хоркают два поросенка, кухонька с варевом для них дымится, ну стайки там, назем, парник, земля, трава, полы в дому, ведра с помоями, стирка, побелка, покраска, хлопоты, заботы и все прочее, как у всех жителей деревень» (275). Прочно обжитое место на земле, где угадывается незатейливый ритм крестьянского быта, вырастает под пером Астафьева в образ русского национального бытия. Иван Тихонович и Татьяна Финогеновна его творцы и им сотворенные, что подчеркнуто авторской оценочностью: все у Заплатиных, «как у всех жителей деревень». Семантика дома Заплатиных как подлинной укорененности в бытии подчеркнута и символикой сада: «палисадник с калиной и

черемухой». За этими образами тянется поэтический шлейф песенной символики. Калина олицетворяет девическую красоту, охраняет младенцев, а цветущая черемуха есть символ юношеской красоты<sup>18</sup>. Песенная символика усиливает восприятие семейного очага Ивана Тихоновича и Татьяны Финогеновны как места истинной гармонии с природой и людьми.

Но и сокровенное бытие не защищено от непреложных законов человеческого существования, прежде всего, смерти как онтологически неустранимой участи человека. Топос смерти мерцает сквозь «второй портрет» Татьяны Финогеновны: «...Глаза ее, налитые слезами любви и страдания, становятся скорбно-дикими, как у колдуна. Беззвучный крик, немая в них жалоба... глаза ее все тяжелеют и тяжелеют от горького бессилия. Зрачки застит влагою, и они, как солнышко в дождь, дробятся в текучем, переменчивом свете, укатываются за горы, за оком земли, за живую синеву, в бесцветие, в беззрачие, в безвестность...» (281). Потухающая жизнь передана через прощальное скольжение гаснущего зрения («зрачки... укатываются за...»). Горизонтальное скольжение срывается здесь в вертикаль: «в бесцветие, в беззрачие, в безвестность...». Главное свойство «вертикали» — темнота внешняя и внутренняя, что провоцирует ответ на основной метафизический вопрос: что там «за оком земли»? Там «безвестность». Утроенная приставка «без-» подчеркивает сущностную невозможность получить оттуда знание.

Состав разрушительных начал, делающих топос сокровенного бытия неустойчивым и незащищенным уже в рамочной части текста, весьма неоднороден. Помимо смерти ему противопоставлен Город как олицетворение бездуховности, глупости и гнусности. Так, резкий контраст с Заплатинными составляет образ их невестки. Примечательны те разнородные чувства — стыда, недоумения, брезгливости, ужаса, — которые они испытывают в ожидании вечерней электрички. При изображении невестки идиллический модус повествования сменяется гротескно-сатирическим. «Мамуля, как и положено руководителю солидного предприятия (треста ресторанов. — *Н.П., Н.Х.*), вся в золоте, в седом герцогском парике времен короля Людовика Прекрасного, в платье сафари, не то треснувшем на заду от ресторанного харча, не то для фасону вспоротом» (277). Невестка рязена по законам несправедливой жизни, которую она ведет. Непомерность ее отстояния от нравственных норм маркируется потерей имени собственного. Утрата имени определяется инверсией подлинных ценностей: невестка утомлена не работой, а земными наслаждениями и благами. Помимо утраченного

---

<sup>18</sup> См. об этом: *Колтакова Н.П.* Песни и люди. О русской народной песне. Л., 1977. С. 136.

имени, ею потеряян и человеческий облик: она не говорит, а «аркает». Все это обуславливает ее минус-присутствие в бытии, что находит выражение в Тюрьме как месте ее настоящего Дома.

Однако атмосфера любви восстанавливается во всепоглощающей любви деда к внучке. В социальном плане Клавочка символизирует собой то окно в будущее, которое выстрадал на войне Иван Тихонович, в бытийном — глубинно-эстафетное продолжение рода. Внучка идет за своей бабушкой «след в след», повторяя ее образ<sup>19</sup>. Эта мысль подчеркивается и обращением Ивана Тихоновича к внучке: «Девонька моя! Девонька моя!» — не знает внучка, что так дед однажды назвал ее бабушку. И не было для нее никогда более ласкового, более потаенного, самого-самого, для нее только говоримого слова, со дна души взятого, из твердой раковины, как жемчужинка, выковырнутого» (280—281). Татьяна Финогеновна и Иван Тихонович связаны с Клавочкой не только кровным родством, но и глубинными внутренними нитями, родством духовным. «Клавочка растет хорошо, развивается нормально. Чалдонского корню девочка, дедовой и бабкиной закваски» (281). В образе Клавочки подчеркнута взрослость: «Она делает вид, что боится матери, но слушается отца и жалеет его недетской уже, глубокой, бабьей жалостью» (281). Внутренняя зоркость, всепонимание Клавочки унаследованы от Татьяны Финогеновны.

Теперь взглянемся в мир исповеди. Хронотопическая антитетичность как миромоделирующий принцип обрамляющего текста сохраняется и в исповедальной части. Сокровенный локус бытия множится здесь в топосах малой родины: Изагаш на берегу голубого Енисея, остров на нем, куда переселяется герой в качестве служащего на бакалах, деревня под Красноярском, где обустроиваются Татьяна и Иван Заплатины после затопления Изагаша «Гидрой». Им противопоставлен Большой мир, проявленный войной, которая поставила под сомнение возможность будущего, и городской цивилизацией, которая погубила Изагаш и сына героев Петрушу.

Из топосов малой родины в качестве «сакрального» выделено село Изагаш. «Стояло оно на приволье анисейском: заливы, мысы, бечовки, острова по реке — Казачий, Кислый, на островах выпасы, покосы, ягод море, весной да началом лета зацветут, бывало, берега, особо острова, дак чисто пироги рождественские, сдобные, зарумяненные, все в зажженных свечках — по воде плывут, крошками да искрами в бырь со-

---

<sup>19</sup> Д.М. Магомедова пишет, что «изображение детей» говорит «о связи и сохранении единства рода», а «ход этой общей родовой жизни неразрывно соединен с природой и подчинен ее циклическому ритму — смене времен года» // Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения: Учеб. пособие. М., 2004. С. 116.



рят. От Анисея в небо горы уходят одна другой выше, одна другой краше. Речки вострием перевалы кроят, горы на ломти режут: Киржач, Малый Малтат, Большой Малтат: Снежный Ключ, Неженский залив, Дербино, Тюбиль, Погромная, далее Сисим, Убей — обе речки бурные, всякой небылью-колдовством овеянные, рыбой хорошей знатные, пушным и рогатым зверем богатые. Сёла большие стояли по берегам: Ошарово, Дербино, Даурское, Усть-Погромное, Новоселово» (282—283). Герой подробно и вдохновенно поет-рассказывает о поразительной красоте Изагаша, богатого реками, рыбой, «пушным и рогатым зверем», пышно цветущей растительностью. Сравнение цветущих островов на Енисее с рождественскими пирогами создает впечатление об Изагаше как о райском уголке на земле. Языческое восприятие топоса проявляется в том, что речки, впадающие в Енисей, славятся «небылью-колдовством». Ощущение же приволья рождается воздушной перспективой: безграничной вертикалью, которая создается изображением горных рек, разрезающих горы на «ломти». И этот земной рай оказывается затопленным по воле людей. Не случайно начало исповеди построено по принципу инверсии: «Родом я не здешний... Нонче водохранилищем затоплено наше село» (282). Авторская оценка человеческому волеию, осуществившемуся в гидроэлектростанции, проявлена сокращением слова: оставлена только его первая часть — «Гидра» (водяной змей в греческой мифологии). Слову «вода» возвращено «исконное» значение, вода олицетворена, превращена в опасную змею-чудовище. Т.Л. Рыбальченко справедливо указывает на «онтологический абсурд», который «творится людьми: вода из первоначала жизни становится средством разрушения тверди, земли, превращения их в хляби; в воду погружается не человек, а породившая его земля»<sup>20</sup>. В свою очередь Гидра, поглотившая землю, и сама оказывается наказанной: «Топил, топил Анисей нашего брата, теперь самого утопили, широкой лужей сделали, хламьем, как дохлую падаль, забросали. Толстой водой покрылось речное приволье» (312). Вода здесь «потеряла» свои онтологические свойства: вертикаль (глубь) превращена в горизонталь («лужа»). Инверсия, открывшая исповедь, проявила антитезу как общий закон построения.

Величественной красоте Изагаша противопоставлены не только онтологически-абсурдные деяния людей послевоенного времени, но и трагические события 1930-х. Голод 1933-го года заставил народ выживать путем выполнения нечеловечески трудной работы: на лесозаго-

---

<sup>20</sup> *Рыбальченко Т.Л.* Мотив погружения в воду в прозе В.П. Астафьева // IV Астафьевские чтения в Красноярске: национальное и региональное в русском языке и литературе. 12—13 сентября 2006 г. / Под ред. К.В. Анисимова, О.В. Фельде; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2007. С. 57—58.

товках погибли один за другим отец и мать рассказчика. Как и многие деревенские сироты, с пастушества на 10-м году жизни начал свой трудовой путь Иван Тихонович. От детдома его спасла родная тетка, которую он будет звать лёлкой. Но жизнь в большой и недружной семье «вразноплес», попреки «куском и углом» сослужили плохую службу. «Стал я замечать, — вспоминает Иван Тихонович свое сиротское детство, — что становлюсь трусливым и подлым: чуть чего — улыбаюсь всем, на всякий случай, на сберкнижку, как теперь повелось, выслуживаться норовлю... чего тайком и съем — пастушонку это просто...» (284). И снова спасла, не дала «совсем исподличаться» лёлка: «шуганула в колхозные пастухи... Котел на займке артельный... народ делом занятой, сердитый...» (284). Лелька стремится держать мальчика «наотдаль» от «натужно и недружно» живущего дома, она пристраивает его к трудовым людям.

Однако подлинные нравственные ценности герою открываются в процессе превращения «худого» дома в родной. Совершается это благодаря борьбе всей семьи за жизнь маленького Борьки, которого бабка Сысолятиха решила сжить со свету, окрестив его «семибатешным». Потеря дома и попытки его обретения как возможности истинного укоренения в бытии и образуют лейтмотив исповеди Ивана Тихоновича. С высоты прожитой жизни он мудро указывает на основания подлинного дома: «Заботы об ем [Борьке] сплотили наши ряды, всю из нас скверну выжали... и злость обесценили, силы наши удвоили» (286). Истинный дом может возникнуть лишь на глубоко нравственных основаниях. Его образ многоречив. «Как артельно-то навалимся на какое дело — возом везем, что продадим на пароходы, что сами едим, да малого Борьку балуем — любо-дорого, с песней, без злости валим по жизни... И вот: теребят малые перо, постарше — прядут куделю или шерсть, половики ткут или чего вяжут. Парни обутки чинят, стружат топорщица там, навильники, лопату — снег огребать, ложку-поварешку. Лелька ка-ак даст: „Темная ночь, вьюга злится, на сердце тоска и печаль, лег бы я спать, да не спится, и мысли уносятся вдаль...”» (286). Дом основывается на дружном труде, в который включены все от мала до велика. Важен сам характер труда: «теребят», «прядут», «ткуют», «вяжут», «чинят», «стружат» — он жизнетворящий, приумножающий. Такой труд научает человека целесообразно обустраивать мир, укореняясь в нем. Не менее важна духовная составляющая дома. Она проявляется песней, столь же пронзительной и глубокой, сколь сложна и многотрудна жизнь этой семьи и лёлки — ее главной опоры и управительницы. И наконец, сущностные характеристики дома символизируют собой черты русского национального бытия. Но дружная жизнь дома оказалась недолгой — началась война.

Она слила, сплавила воедино жизнь героя, историю его родовой, судьбу поколения, эпохи. Осознание этого тесного переплетения подчеркнуто в исповеди героя синтаксически: «я, как и многие», «как все, в меру», «ополовинила война народ и нашу семью». Став главным событием в судьбе героя и страны в целом, война завладела и его воспоминаниями. «Хребет это нашей жизни, и что за тем хребтом высоким, далеким, гробовым — глазом не обнять, разве что мыслей одной горькой, да и то в одиночку, ночной порой, когда раны болят и не спится, когда темь и тишь ночная кругом, душа ноет, ноет, память где-то выше дома, выше лесов, выше гор витает, тычется, тычется и куда ни ткнется — везде больно...» (286—287). Воспоминание о войне горестно и мучительно, оно словно обнаженный нерв, пронизывающий всю исповедь. Олицетворенные героем душа и память, ночью словно отделяются от него, становятся самостоятельными страдающими существами, передают всеохватность горя. Использованием однородных дополнений, выстроенных градиционно: «выше домов, выше лесов, выше гор», герой будто отыскивает равноценный ландшафтный образ, сопоставимый с испытываемой болью. Трехкратное повторение наречия «выше» свидетельствует о невозможности измерить боль земным топосом. Возвышенное олицетворение «витает» резко переходит в «множащийся» глагол «тычется», что свидетельствует о неспособности души найти место, не тронутое памятью о войне. Горестные воспоминания заполняют вселенную.

Осмысление Иваном Тихоновичем войны включает в себя несколько аспектов. Она увидена им временем собственного нравственного становления, этапы которого ранения, госпиталь. «До ранения, до первого... боец я был никакой, мышка в земляной норке... кто какую дурь порет... а я во всю рожу рот пялю, будто брехня его мне в удовольствие. Кровь меня образумила. Кровь и работа» (289). Они выпрямляют героя, довершают его очищение от внутренней «скверны», что позволяет ему преодолеть состояние сиротства как знака неравенства, изгойства в людском сообществе. «Скажу лишь, что только там, на войне, в минометном расчете, почувствовал я себя человеком. <...> ...боевою кровью повязанную родню обрел и сообщу где угодно: последним в бою не был...» (290). Война увидена им и как непосильно тяжелая работа: «У минометчиков знаешь сколько работы? Столько же, сколько у деревенской клячи, только ей сено дают...» (289). Эти аспекты восприятия войны перекрываются главным: война для Ивана Тихоновича есть человеческое безумие. Этот рукотворный апокалипсис проявлен в отсутствии границ между русскими и немцами: «то немцы у нас в окружении, то мы у них, то и немцы, и мы в окружении, в чем — одному Богу известно. Немцы и русские уравнены безумием

войны. Более того, содеянного людьми не выдерживает природа, она разверзается пучиной: «В апреле на Украине трава зелена, цветки по солнцепеку пошли — и метель! Да что метель! Светопреставленье! Видно, и впрямь люди Бога прогневали. Хаты до застрех занесло. С ног валит. А мы бьемся. Немец технику всю в сугробах кинул и на нас толпою. Дело дошло до того, что рубили его на огневых позициях лопатами, топорами. Я как сейчас помню: небо прояснело, на минуты прояснело, клочок появился, солнце как очумелое откуль-то в дыру вырвалось, или уж опять же Всевышний его выслобонил — полюбуйте, дескать, чады Мои или исчадья, что творите!» (290). Недозволенность происходящего подчеркнута сбоем бытийственного ритма: жуткая метель на цветущей, весенней Украине. Параллелью природной катастрофе стала человеческая: вместо боя — убийство. Поэтому и показавшееся «в дыру» «очумелое» солнце (в славянской мифологии отец всего живого) увидело не «чад» своих, а «исчадье». Этой страшной метаморфозой и проявлено «свертывание» мира. Так, метель превратила святое местечко Оринин в подобие «бурной весенней реки», покрытой людьми «как черной осетровой икрой». Сравнение символично. Каждая икринка — новая жизнь. Каждый убитый человек — жизнь настоящая, жизнь будущая. Данное уподобление очень важно: гибнут молодые, «неведомые самим себе» (А. Платонов), не успевшие осуществить себя в бытии. По ним «прямой наводкой» бьют орудия, превращая человека-икринку в «дыру», наполненную «людским сором». Таким образом, мир в сознании Ивана Тихоновича оказался превращенным военным безумием в страшную апокалипсическую вертикаль: «дыра» на небе — «дыра» в земле. Эта «дыра» едва не поглотила и героя: «Сказывали, что среди немцев сумасшедших потом много оказалось, да и я... уж опытный боец, а чуть умом не сдвинулся» (291).

Не менее трагичным стало для героя и возвращение домой<sup>21</sup>. Оно проходит под знаком трудных и долгих поисков героем путей к своему дому. Так, внезапная демобилизация отозвалась в его душе ощущением своей бездомности: «И какой у меня дом? Где он у меня» (293), а значит и возможности выбора иной судьбы: «очень мне хотелось работать на метро машинистом...» (294). Но из уст родного командира он слышит другое похожее на мольбу решение: «Есть у тебя дом!.. Есть что поднимать, кого любить и оплакивать!» (294) Дом, встретивший известием о трагической гибели лѐльки, ставит перед героем главный

---

<sup>21</sup> По сути, Астафьев судьбой Ивана Тихоновича Заплатаина написал свое «Возвращение», обозначив глубокую преемственность («Возвращение» А. Платонова, 1946, «Судьба человека» М. Шолохова, 1956) в разработке едва ли не центрального сюжета в литературе о войне.

экзистенциальный вопрос: «Как постичь умом этот мир и деящееся в нем осуществление? Почему козырной картой ходит и ходит смерть? Ходит и бьет... тех, кто посветлее, посовестливее» (299). Иван Заплатин так же, как и Борис Костяев, «осознал и увидел воочию... всю бессмысленность смерти», захватившей пространство жизни, но, в отличие от героя «Пастуха и пастушки», ориентированного в ее постижении на гуманистический вектор культуры, он «не принял умом, не пустил ее в сердце» (299). Заплатин обозначил иной, чем Костяев, вектор жизненного смысла: он связан со стихийной силой живородящего семени: «Надо, чтобы человек прожил полностью свою жизнь. И человек, и птица, и зверь, и дерево, и цветок — все, все чтоб отцвело, роняло семя, и только в продолжении жизни, в свершении назначенного природой дела и срока всему существу и есть какой-то смысл» (299). Характеризуя миропонимание Астафьева-художника, Т. Рыбальченко усматривает его ядром «миф о хлебном поле... материалистический, мифологизирующий материнскую саморождающую силу земного мира»<sup>22</sup>. Осознание героем закона семени как основного бытийственного закона и определяет истинное «возвращение» Ивана Тихоновича домой. Более того, герой осознает, что «семя» бывает разное: «Люди горлом и лжой живущие, бездельники всех мастей завсегда были сорняком на крестьянском огороде, пухом осота летали над нашими головами, и хоть имя порой удавалось укорениться, загадить нашу землю, все ж хоть и уставали мы, но выдирали всякую нечисть с корнем, сдували с себя семя сорное, липучее...» (313). Уподобление человеческого общества образу крестьянского огорода указывает на мировоззренческие истоки нравственных ориентиров, которыми руководствуется герой в определившем судьбу выборе. Жалея родных людей, он взваливает на свои плечи заботу о доме, оставшемся без матери-лельки, искалеченном судьбой и военным лихолетьем: «бабушка Сысолятиха на печи» (парализована. — *Н.П., Н.Х.*); «папа Костинтин так и не осознал своего долга ни перед домом, ни перед отечеством...»; «Зинка, сестра, как попала на завод, отхватила мужа-выселенца... так и вестей не подает»; «брат Сергей пишет из инвалидки... намекает насчет дома»; «от Борьки и от Дарьи убогой помощи ждать не приходится»; «над всем верховодит Лилька... Насколько ее... хватит, пусть она... и двужилная — в мать. А как сломается?» (299—300). Причем в этом выборе подчеркнут его родовой смысл: «И сказал брат сестре: „Пока я,

---

<sup>22</sup> Рыбальченко Т. Переправа как основная мифологема в романе В. Астафьева «Прокляты и убиты» // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Пермь, 2007. С. 207.

Лилька, жив буду, долги тебе платить не устану. За всех за нас, за родных твоих. И вообще...» (300).

Жертвывая своей молодостью и возможностью сотворить свою личную судьбу, он не только кормит семью, не только забирает к себе инвалида войны Серегу, но и после его смерти и отъезда Лильки «погибает в прислугах, в работниках» у Борьки-дебила и папули Костинтина, перебравшихся к нему на остров, беспомощных и эгоистичных, как все инвалиды, людей. Однако сплавить их в инвалидку, отказаться от людей, подобных неплодоносящим зернам, он не может: «А Бог! А совесть! А Лилька что скажет?» (305). Так рождается «мужество пассивности» как поиск питательной силы жизни (Т. Рыбальченко). О значимости этой грани характера героя свидетельствует и фамилия. Иван Заплатин означен и как часть нации<sup>23</sup>, и как ее латающий спасительный покров (заплата — от *плат, платок*)<sup>24</sup>.

Итак, черты «монументальной» формы в рассказе В. Астафьева «Жизнь прожить» обусловлены тесной взаимосвязью эпохального, поколенческого и родового, воплощенных в судьбе простого человека Ивана Тихоновича Заплатина.

Он увиден художником в эпицентре эпохальных событий: голода, войны, послевоенной порухи. Характер участия в них Ивана Тихоновича, мера и степень осознания их героем даны Астафьевым при помощи фокусировки двух точек зрения — внутренней (в исповеди героя) и внешней (в наблюдении автора-персонажа), что позволило нарисовать правдивый образ эпохи и — главное — обозначить гармонизирующие, спасающие нацию и мир в целом начала. Они у Астафьева заключены в доверии к стихийной, приумножающей жизнь силе, к закону семени и одновременно в борьбе с семенем «сорным, липучим». Эта борьба «надсадна», но именно она есть условие победы человечности над всяческим «сором», что запечатлено Астафьевым в сцеплении образных рядов: по-житейски неказистые, но эпохально точные портреты Ивана Тихоновича и Татьяны Финогеновны, перетекающая в Пейзаж, продолжены Домом как главной жизнеобеспечивающей категорией.

---

<sup>23</sup> Ср.: собирательный образ нации у Н.А. Некрасова:  
Сошлись семь мужиков

.....  
Из смежных деревень —  
Заплатова, Дырявина,  
Разутова, Знобищина... (Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо).

<sup>24</sup> *Шанский М. и др.* Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1971. С. 157.