

Т.В. ГЛАВАТСКИХ

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32 (Астафьев В. П.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

ПОЭТИКА ДВОЙСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ И ЕЕ ФУНКЦИЯ В МИНИАТЮРЕ «ПАДЕНИЕ ЛИСТА» ИЗ КНИГИ «ЗАТЕСИ (ТЕТРАДЬ ПЕРВАЯ.)» В.П. АСТАФЬЕВА

Аннотация: Данная статья посвящена исследованию поэтики двойственной семантики в миниатюре первой Тетради Затесей «Падение листа». Через ритмику, мелодику, ассоциативный фон автор раскрывает функцию двойственности образов. Мир природы и мир человека у Астафьева с первых строк мыслятся как два диаметрально противоположных полюса: время в миниатюре из линейного переходит в поступательно-возвратное, пространство из физического – в метафизическое. Мир природы у Астафьева наделяется животворящей, созидательной силой, а мир человека – разрушающей. Таким образом, анализ стилевой доминанты «Падения листа» позволяет автору сделать вывод о художественной философии В.П. Астафьева, связанной с такими религиозно-философскими понятиями как Вечная женственность и софийность.

Ключевые слова: лирические миниатюры, женственность, поэтика, двойственная семантика, русская литература.

«Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог» [Астафьев 1997: 39], – с этих слов начинается миниатюра «Падение листа». Семантику слова «дорога» можно трактовать в двух значениях: в прямом смысле и коннотативном – как символ долгой и запутанной дороги жизни. За счет приема градации оценочных эпитетов «затоптанным, побитым, обшарпанным» достигается чувство томительного напряжения лирического субъекта, расширяются его временные рамки, осуществляется ассоциативная связь с предыдущими текстами, и миниатюра как бы проникается общим тоном всей Тетрады уже с первых строк. Мотив пути, как программный, задается 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 силится 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 грибки, вяло и бесцельно кружились вверху чеглок.][Двое пьяных парней, насажая мотор, с ревом пронеслись 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 нахавшие 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 бодрого светила.]]» [Астафьев 1997: 39].

В начале текста особая функция отводится ассоциативному фону. Первое предложение наталкивает на мысль о двойственной семантике фраз: 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 и выражает внутренне состояние героя.

Далее автор вновь использует сочетания слов, которые рождают двойственную образность предметов: «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, распаханый, разграбленный человеческой рукой, но и душу человеческую, по которой «ездили», словно острием ножа. Повторяющееся вводное слово «вроде бы» усиливает зыбкость границ между смыслами фраз.

Затем природа совсем оживает: 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 «силится 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 грибки, «вяло и бесцельно» кружится вверху чеглок. Мыслится, как будто жизнь совсем скоро остановит свой ход.

Момент падения двух пьяных парней-мотоциклистов на скользком спуске – это вектор, который задает движение вниз, говорит о духовном упадке человека. Этот спуск, по которому летят с рёвом юноши, символизирует нравственное падение человека, которому они не столько не могут, сколько не хотят сопротивляться.

Стоит обратить внимание и на то, как с помощью разговорной лексики создается образ городского жителя: слово «труженики» обретает негативную сатирическую окраску в контексте выражения «валялись наехавшие». Люди сначала низводятся 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, она 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».*

И если вернуться к вопросу о зыбкости грани между смыслами фраз, то рождается еще одно наблюдение, и связано оно уже с зыбкостью мира, который наделен этими смыслами. Все пространство начинает расходиться как бы на два полюса – мир природный и мир человеческий. И по своим характеристикам они – диаметрально противоположны.

Астафьев использует принцип ассоциативного сопоставления человека и природы. То, что должно быть справедливо для первого переходит на сторону второго, то есть природы, люди же представляются неживыми, лишенными души, находящимися на границе между духовной жизнью и смертью. Природа наделяется героической стойкостью, а человек живет, нисколько не заботясь об ответственности перед бытием, 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» [Лейдерман 2009: 61].

Это наблюдение стоит дополнить другой важной мыслью. Природа в «Падении листа» вся согрета теплом солнечных лучей, буквально ими «прошита». Лучи, в противовес мотоциклистам, задают направление снизу-вверх: это вектор, связывающий воедино земной и небесный мир, он образует их единство, и природа в нем «трепещет от тепла, истомы и легкого освежающего дуновения». Она прекрасна в этой легкости, полна животворящей силы. Но самое главное – она способна пробудить в душе человека сверхчувство, и это – ощущение природы, неуловимое ни слухом, ни зрением, возвышающее человека к небесному миру. Мы видим, как меняются чувства лирического «я»: апатия в начале текста переходит в живое, как будто чудесное, воодушевление. Он улавливает «неслышное движение» искрящегося в воздухе березового листа, чувствует запах его «сквозящей печали». Это мгновение одновременно торжественно и трагично. 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.../"»[Астафьев1997: 39].

Разделив абзац на синтагмы, мы видим, что в начале и конце текста фразы короткие и произносятся они с протяжной интонацией. В конце фрагмента синтагмы редуцируются до одного слова, и к протяжности добавляются долгие паузы, возникает ощущение незаконченности мысли, иными словами 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, переверотов. Они 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 отчетливого шелеста листвы, но заударный [ц] по своей природе произносится с меньшим шумом, поэтому при артикуляции фразы к концу шум переходит в ровное дыхание, и шелест словно растворяется в этом мягком, едва уловимом [ц].

Но лист продолжает свой полет:

«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 дально обрыве/, удерживало себя/, но козильная 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/. Слово учуяв тепло/, лист зареял надо мной/ и недоверчивой бабочкой опустился на ладонь/. Распорщенный 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 «взъерощенного» создания, но неминуемо обреченного на гибель, переходящее в конце в горькую, едва уловимую мелодию последнего рывка.

«Там,верху, 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 вверх 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».

Планирование листа в воздухе, сбивчивость мысли героя, ее незавершенность – мысль, словно лист, кружится в голове лирического субъекта, не выстраиваясь в прямую линию, что определяет микромодель поступательно-возвратного движения

лирического сюжета, обусловленного «ритмом, движением на месте, пульсацией» [Капинос 2006: 305].

Вопросы, которые мучают лирического субъекта в конце фрагмента, ведут его к их дальнейшему философскому осмыслению. Сама форма субъектной организации лирики позволяет говорить о лирическом «я» как о субъекте с более широким сознанием, вмещающим в себя всю глубину философского знания. Е.В. Капинос пишет об этой особенности: «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”» [Капинос 2006: 296-297].

И мы видим, как в миниатюре происходит «вчувствование» лирического «я» в пространство и время и их трансформация. Линейное время сменяется поступательно-возвратным, пространство тяготеет к вселенской масштабности. Становится возможным сочетание множества «вечных» граней человеческой мысли, и все мироздание стягивается крепким «узлом» в этой миниатюре. В «Падении листа» через предельно абстрактный образ «я» выразился апофеоз авторской мысли.

«Тетрадь» представляется нам чем-то вроде созданного Астафьевым «театра», где главная сцена – безмолвная, умирающая природа, «вчувствование» в которую рождает мысль о человеке и сущности его земной жизни, выходящей за рамки обычного времени. Кажется, еще миг, и нам откроется разгадка всего человеческого бытия, закрытого добродушно-невинным занавесом, который преобладал в начале «Тетради».

Автор здесь 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»* [Астафьев 1997: 41].

Лирический герой разъясняет эту мысль через обращение к историческим аллюзиям: он упоминает инквизитора Торквемаду, который, как говорит история, обманутый возлюбленной, сделался убийцей не 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».

Проводя параллель между правителями разных государств и разных эпох, лирический субъект приходит к выводу, что жизнь циклична, и люди не в состоянии учиться на ошибках прошлого. Но лист «ни в чем не повторяется»:

«Увядание его – не смерть, не уход в небытие, а всего лишь ответ 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 мерцает мысль о бренности человека в мире и вечной, обновляющейся жизни природы, ее могучей, несравнимой с человеческой, силе.

Природа Астафьева остается Вечно женственной: в художественной философии автора, как отметила И.И. Плеханова, мать-земля, согретая солнцем, является основой всего сущего, из нее исходит Красота и духовная сила. Природа пронизана софийностью, которая вбирает в себя Любовь, откровение Божие и являет его земной твари, чтобы та смогла воспарить над миром физическим и приблизиться к метафизическому, в религиозной философии – трансцендентному Божественному миру [Русский традиционализм 2016: 220]. Ученый говорит, что писатель видит себя выразителем природного сознания и берет «на себя общую вину за предательство материнской первоосновы жизни», но самое главное, Астафьев признает высшую мудрость «не просто за искренней верой, но за отрефлексированным религиозным миропониманием» [Русский традиционализм 2016: 220].

Лирический герой миниатюры с болью в голосе указывает на болезнь всего человечества: *«Мы мчимся, бежим, рвем, копаем, жжем, хватаем, говорим пустые слова, много, очень много самоутоешительных слов, смысл которых потерян где-то в торопливой, гомонящей толпе, обронен, будто кошелек с мелочью... 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. 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 полностью поднят?

Астафьев не ставит на этом точку. В конце миниатюры автор снова погружает 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 сменяется 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, улетевший беззвучным бледным листком год жизни».*

Конец миниатюры остается открытым, без ответа: *«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?».*

Таким образом, поэтика двойственной семантики в «Падении листа» делит пространственную и временную модель мира миниатюры на два диаметрально противоположных полюса – мир природы и мир человека, связанные образом Вечной Женственности. Пространство и время выходят за рамки физического мира на уровень религиозно-философского, метафизического осмысления. Однако главная загадка

мира остается неразгаданной лирическим субъектом: заключительный аккорд будет поставлен в финальной затеси «Тетради».

ЛИТЕРАТУРА

Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Затеси: семь тетрадей. – Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. – 544 с.

Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт филологии СО РАН. Новосибирск, 2006. – 336 с.

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. – 184 с.

Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия // Плеханова И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон»). Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2016. – 456 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.П. Хрящевой.