

П. А. Гончаров*

**АВТОРСКИЙ МИФ
В ПОВЕСТИ В. АСТАФЬЕВА «ВЕСЕЛЫЙ СОЛДАТ»****

В статье рассматривается вопрос о генезисе и функции авторского мифа в поздней прозе В. П. Астафьева (1924–2001). Указывается, что миф о яме, связанный с образом смерти, укоренен в текстах Астафьева и актуален для истолкования для целого ряда литературных произведений писателя. Это связано со значительным влиянием на творчество прозаика русского фольклора, предшествующей литературной традиции, с воздействием библейских текстов и восточнославянской мифологии. Утверждается, что эти же истоки у характерного для поздней прозы В. Астафьева образа и мотива сна. Актуализация мотива кошмарного сна в прозе В. Астафьева 1990-х годов позволяет предполагать усиление (связанное с особенностями возраста) трагизма мировосприятия писателя, его идеологическую, эмотивную, структурно-поэтическую переключку с постмодернистской литературой 1990-х годов.

Ключевые слова: В. Астафьев, миф, «Весёлый солдат», повесть, проза.

Petr A. Goncharov

THE AUTHOR'S MYTH IN V. ASTAFYEV'S NOVEL «THE MERRY SOLDIER»

The article deals with the genesis and function of the author's myth in the late prose of V. Astafyev (1924–2001). It is indicated that the myth of the pit, associated with the image of death, is rooted in the texts of Astafyev and is relevant for interpretation for a number of literary works of the writer. This is due to the significant influence on the prose writer's work of Russian folklore, the preceding literary tradition, with the influence of biblical texts and East Slavic mythology. It is argued that the same origins are characteristic of V. Astafyev's late prose image and motif of sleep. Actualization of the motive of a nightmare in V. Astafyev's prose of the 1990s allows us to assume an increase (associated with the peculiarities of age)

* Гончаров Пётр Андреевич — профессор, доктор филологических наук, Мичуринский государственный аграрный университет (Мичуринск), РХГА им. Ф. М. Достоевского; goncharovpa2015@yandex.ru

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

of the tragic worldview of the writer, his ideological, emotive, structural and poetic overlap with the postmodern literature of the 1990s.

Keywords: V. Astafyev, myth, «The Merry Soldier», novel, prose.

В канун столетнего юбилея В. П. Астафьев остается в центре внимания литературной критики и филологических исследований. Оценки его произведений, выводы об эстетической значимости и идейной сути его романов, повестей, рассказов, как и тридцать, и сорок лет тому назад, отличаются диаметрально. Так, чешский славист З. Матыушова уверенно отмечает: «Астафьев был не только голосом своего времени и своего поколения, но и культовой фигурой русской литературы» [12, с. 539].

Не менее уверенно русский критик и литературовед Ю. Павлов, подвергая сомнению художественные достоинства прозы писателя 1960–1970-х годов и полностью отрицая «позднего» Астафьева, заявляет: «Титаническое себялюбие, бескрайняя ненависть к русскому народу и отечественной истории, маниакальный антисоветизм, разноставная корысть определили роман писателя с русофобской антинародной властью» [13].

Как представляется, всё творчество В. Астафьева, и особенно произведения 1990-х годов, в силу противоречивости событий этого времени, процессов в общественном сознании, неоднозначности тенденций в литературном процессе, сложности эволюции идиостиля писателя, нуждается, как и ранее, во взвешенном и адекватном объекту исследовании.

Повесть «Веселый солдат» («Новый мир», 1998, № 5) — последнее из завершенных В. Астафьевым крупных эпических произведений. Родившееся, как повести «Так хочется жить» и «Обертон», «вместо» задуманной третьей книги «трилогии о войне», это произведение стало во многом итоговым для вступившего в «закатный» возраст писателя. Название повести включает в себе аллюзии, связанные с фольклорным (песенным, сказочным, анекдотическим) образом русского солдата, с названиями и персонажами произведений Я. Гашека, А. Твардовского, В. Войновича, Г. Владимова. Значительной оказывается в названии и авторская самоирония. Её предметом в данном случае выступает чаще всего удаленная от веселья судьба автобиографического героя, практически полностью соотносимая с фигурой автора.

Как и другие произведения середины 1980–90-х гг., эта повесть включает в себе значительное мифологическое содержание. Демон в «Печальном детективе», «проклятое место» в романе «Прокляты и убиты», всепожирающий огонь в «Обертоне» продолжены здесь образом-наваждением убитого и погребенного на картофельном поле немецкого солдата. История об убитом солдате превращается в повести в своеобразный авторский миф, необходимый писателю для решения важных идеологических и композиционных задач. В повествовании о нем соблюдается «главный, — по мнению Р. Барта, — принцип мифа — превращение истории в природу» [5, с. 255].

С него начинается и им завершается повествование. С ним же автор связывает и необходимую для жанра мистической повести тайну. «Немец, убитый мною, походил на кого-то из моих близких, и я долго не мог вспомнить — на кого, убедил себя в том, что он был обыкновенный, и ни видом своим,

ни умом, наверно не выдававшийся, и похож на всех обыкновенных людей» [1, т. 13, с. 16] (*далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы*). На кого «похож» убитый и погребенный на картофельном поле немец, автор так и не «вспомнит», так как мы имеем дело с русской мистической повестью, где тайна так и остается тайной, передавая, помимо прочего, грустную иронию автора не только по отношению к героям и к себе, но и еще и в адрес «проницательного читателя». Собственно, ответ, разгадка тайны уже прозвучали — «похож на всех обыкновенных людей», а значит, и на автора-повествователя, и на гоголевских искателей кладов посреди огорода-«баштана» — тоже.

Тайной жизни оказывается сама жизнь, но для постижения этого автобиографическому герою суждено быть самому многожды раненому, убить «своего немца», на себе ощутить разницу между закрепившимся в общественном сознании мифом о «солдате-победителе» и злоключениями в послевоенной стране бывшего фронтовика, похоронить вместе с женой (в том числе на том же «заколдованном» и «проклятом» российском месте — в огороде) своих не рожденных детей, встретить на Урале и накормить картошкой (с того же огорода!) пленного немца.

«Веселый солдат», являясь самостоятельным произведением, во многом развивает мотивы, уточняет смысл образов предшествующих произведений В. Астафьева. Образы, заключающие в себе трагическую семантику, наиболее активны в этом произведении. Возраст писателя, драматические и трагические события его семейной жизни, катастрофические события в стране сыграли в проявлении этой активности трагических образов, на наш взгляд, доминирующую роль. Так, образ ямы, составивший заголовок первой книги романа «Прокляты и убиты», незримо присутствует (как напоминание о бесцельной жизни и её не менее «отрадной» «альтернативе» в виде ставшей привычной смерти) в повести «Так хочется жить». В повести «Веселый солдат» он наполняется дополнительным смыслом. Этот образ возник в астафьевской прозе как реализация его основной тенденции творчества — отрицание различных форм лжи. В самом начале литературного пути В. Астафьеву ложной представляется романтизация войны. Вероятно, поэтому свою главную работу на войне Мотя Савинцев («Гражданский человек») исполняет посреди «болота» и «в грязном русле ручья» [т. 1, с. 76]. Такое буквальное «снижение» образа войны служило контрастом по отношению к некогда (во время заседания литературного кружка при газете «Чусовской рабочий») услышанному молодым В. Астафьевым рассказу о недостоверной в восприятии бывшего фронтовика «высокой» героике войны. Эта «случайность» в выборе места действия на интуитивном уровне воспроизводила у В. Астафьева мифологическую семантику болота. «Болото в индоевропейской и славянской мифологии не просто выморочное место. Имплицитно — это знак стоячей, мёртвой воды в противоположность живой воде, олицетворяющей жизнь, молодость, вечность. Болото почти всегда демонизируется, выступает как место обитания нечистой силы, куда во многих славянских заговорах отсылаются несчастья, болезни, злые духи» [10, с. 126]. Астафьевская яма — образ, впитавший в себя множество значений: мифологическое болото, бездна (космическая и христианская, апокалиптическая), могила и место бесчеловечно небрежного погребения

Русская история XX столетия придала этим значениям дополнительное социально-историческое и трансцендентное наполнение. Так, в первой половине XX века образ «бездны» стал для многих писателей архетипическим при описании событий тех лет. М. Волошин назвал свою статью, посвящённую социальным катаклизмам, происходившим в России после 1917 года, — «Русской бездной». Трагическую символику сопрягает с российской действительностью революции и Н. Бердяев: «С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в тёмную бездну» [6, с. 7], — так он начинает свою известную статью «Духи русской революции».

Элементы образа ямы уточняются у В. Астафьева в «Звездопаде». Его действие происходит в южном, но зимнем, и по странному стечению обстоятельств, сыром Краснодаре военного времени. Ощущения наркоза у главного героя ассоциируются со смертью: «Но неведомая сила внезапно вздымет тебя с операционного стола и бросит куда-то в бесконечную темноту, и летишь в глубь ее, как звездочка в осеннюю ночь» [т. 2, с. 184]. «Темнота», «глубь», «ночь» содержат в себе семантику, близкую к образу бездны, ямы.

«В зародыше» образ ямы существовал у В. Астафьева и в других произведениях. Рассказом о смерти Гошки Воробьева и его погребении начинается повествование «Кражи». В повести «Пастух и пастушка» местом последнего успокоения несчастных сельских пастуха и пастушки оказывается прозаическая «картофельная яма» [т. 3, с. 25]. Однако, несмотря на весь «бытовизм», этот образ приобретает и здесь знаковое звучание — из-за символического контекста и благодаря интертекстуальным аллюзиям — эпитафией к повести является усеченная цитата из «Пира во время чумы» А. С. Пушкина: «Есть упоение в бою // И мрачной бездны на краю». Такое место и обстоятельства смерти (убиты во время артподготовки перед наступлением советских войск) превращают обычную «картофельную яму» в разновидность «бездны», в прообраз «чертовой ямы».

В «Печальном детективе» лейтмотивным оказался образ гниения. Он содержался и в зимнем вейском пейзаже (дождь посреди зимы). Гниение и сырость разлиты в осенних унылых полях, созерцаемых «печальным детективом» Леонидом Сошным. В романе «Прокляты и убиты» образ «чертовой ямы» впитывает в себя все предшествующие значения, связанные со смертью, нечистью, гниением, приобретает религиозное (ад), социальное (ямой обернулись заманчивые социальные обещания) звучание. Образ ямы становится у В. Астафьева настолько активным, что иногда начинает превалировать над образом изначально противоположной семантики — образ «Великой реки» в романе заключает в себе имплицитно образ ямы: река превращается усилиями неразумного человека в яму, в которой многие находят смерть.

Астафьевская яма, как символический образ несчастья, укоренена не только в русской мифологии, в христианских представлениях и социальных прозрениях. Этот образ сопряжен и с русской литературной традицией. Как образ смерти, уничтожения человека в прозе В. Астафьева 1990-х гг. он ассоциируется, прежде всего, с образностью повести «Яма» А. И. Куприна, где яма — образ падения и унижения человеческого в человеке. Своеобразный прямой отголосок купринской «ямы» ощутим в повести «Обертон», изображающей трагиче-

скую гибель русских невольниц в немецких борделях и в украинском совхозе «Победа», сожжённом бандеровцами. Но при постоянном «диалоге» поэтики В. Астафьева с образностью произведений Н. В. Гоголя в повести возникает еще и мифологическое наполнение образа. Это и могила, и место возможного, вожденного обретения «клада», способного обернуться всяким «дрязгом».

«Распространенность» этого и созвучных образов в русской литературе настолько велика, что способна ввести в соблазн самых неожиданных параллелей. Вероятно, «виной» тому — бытовая символичность «предмета», подкрепленная традициями фольклора, Библии, разных пластов литературы. Естественно, что в разные времена и у разных авторов «бездна», «пропасть», «дно», «яма», «котлован» приобретали самые различные смысловые наполнения. От бесконечного мироздания у М. В. Ломоносова («Открылась бездна звезд полна»), от олицетворяющей смерть «мрачной бездны» у А. С. Пушкина до мелодраматических «бесконечных пропастей» «бездарной страны» пацифистской «песенки»-памфлета начала XX века А. Вертинского («То, что я должен сказать»). Диапазон астафьевской интертекстуальности в 1980–90-е гг. предельно широк: от «жестокоего романа» и казарменного анекдота — до русской и мировой классики. От Библии и «Слова о полку Игореве» до стихов Н. Рубцова, А. Прасолова, В. Высоцкого.

Но всё же астафьевская «яма» представляется близкой и «Котловану» А. Платонова образности литературы, связанной с «оттепелью» — «Бабьему Яру» Е. Евтушенко, «братским могилам» В. Высоцкого. Яма, поглотившая в 1930-е гг. людей, безгрешных и вполне земных, враждебных друг другу, занимает немаловажное место и в композиции романа М. Алексеева «Драчуны». Своеобразным архетипом для этих и других аналогичных и созвучных образов является ад, «геенна огненная», античный «айд» — царство мертвых. Общественная ситуация конца 80–90-х гг., распад недавно всемогущей державы, обнародование ранее недоступных фактов советской истории, публикация прежде запретных произведений русской литературы, связанное, вероятно, с возрастом изменение мировосприятия, вызвали реакцию и в идиостиле В. Астафьева. Уже в главе-рассказе «Не хватает сердца», «возвращенной» В. Астафьевым в конце 1980-х годов в состав «Царь-рыбы», образ смерти приобретает близкие к «яме» черты — это образ могильника для заключенных и ссыльных Норильска — «города солнца». Чтобы не тратить «зря» силы заключенных, могильник переносят на затопляемый в половодье остров посреди Енисея, но и река не в силах поглотить все трупы... Характерно, что именно за «Норильцами» (первоначальное название главы) последовала первая книга романа о войне под названием «Чертова яма», где образ ямы, поглотившей братьев Снегиревых, соединяется с образом казармы, заглубленной в землю, уничтожающей и унижающей человеческое в человеке.

Поэтому в повести «Веселый солдат» образ ямы («бездна» пространствен-но ограниченная!) может быть адекватно истолкован лишь в соотношении его с другими астафьевскими произведениями. Жена автобиографического героя «Веселого солдата» предупреждает: «Ты хоть <...> на людях лишку не болтай, а то заметут такого дурака, сгребут с остатками народа в яму...» [т. 13, с. 192]. Яма, как аллегория государственного насилия, неволи, смерти,

приобретает в повести «Веселый солдат» характер образа-концепта. Это как раз тот образ, который, в числе прочих, делает «веселость» повествователя, в недавнем прошлом — солдата, горькой, горько-иронической, а часто и саркастической. «Самоаборты, подпольные аборты косили и валили советских женщин — партия и правительство боролись за восстановление и увеличение народонаселения России, выбитого на войне. По приблизительным подсчетам, за первые послевоенные годы погибло три миллиона женщин, в основном русских, и столько же отправилось в тюрьму за подпольные дела, сколько погибло детей, никто не составил себе труда сосчитать и уже не сочтет никогда» [т. 13, с. 223]. Острые сарказма направлено здесь, прежде всего, на власть, возглавляемую «партией», а яма, названная или подразумеваемая, приобретает у Астафьева тот же смысл и ту же функцию, что и образ раковой опухоли в «Раковом корпусе» и «Архипелаге ГУЛАГе» А. И. Солженицына. Гиперболическая «размашистость» в подсчете количества жертв, вероятно, восходит к этой же, доминировавшей в 1990-е годы тенденции.

В «Веселом солдате», в силу его откровенной мемуарной автобиографичности, вероятно, диалоги Астафьева с «товарищами писателями» переносятся в «сны». Этот композиционный прием позволяет В. Астафьеву полемизировать не только с живыми, но и «не на этом свете пребывающими».

Сон для писателя, по его собственному признанию, акт творческий. Так, на вопрос, пишет ли он стихи, В. Астафьев отвечает: «<...> когда надо строфу или несколько строк вставить в прозаическую вещь или в сценарий, сам пишу. И всё больше во сне» [3, с. 4]. Но сон как жанровый элемент, имеющий мифологические корни, сон как способ организации повествования буквально вынуждает авторов выходить за пределы реалистической традиции, основанной на достоверности и рационализме. А. Ремизов пишет в связи с этим: «Во сне разрушаются дневные формы сознания или надтрескиваются. И сон как бы завязает в привычных формах яви» [15, с. 323].

Активно использующий поэтику сна «Весёлый солдат» созвучен не только традиционной реалистической литературе, но, как и другие произведения В. Астафьева 90-х гг., рядом свойств и элементов напоминает постмодернистские произведения. С романами В. Пелевина «Весёлого солдата» объединяет саркастическая пародийность образов и мотив иррациональности происходящего. Постмодернистская убежденность в том, что мир уже пережил Апокалипсис близка и В. Астафьеву. Об истоках страха, трагедийных предчувствий, апокалиптических настроений в 1980–90-е гг. современный философ пишет: «Каковы же предвестия современного апокалипсиса? Это прежде всего крушение рационалистической традиции» [11, с. 126].

С В. Маканиным, В. Сорокиным 90-х годов В. Астафьева объединяет мотив обесценившейся в XX веке, напоминающей кошмарный сон человеческой жизни. Вместе с тем и вся проза Астафьева 90-х гг., и повесть «Весёлый солдат» оказываются соотносимыми с «бытовой» и мистической драматургией Н. Коляды, пьесами и прозой Л. Петрушевской, повестями В. Маканина.

Мотив кошмарного сна, столь часто повторяющийся в «Веселом солдате» (сон после первого убитого немца, кошмарный сон после увиденных автором-рассказчиком голубых глаз погибшей девочки, сон о раскопанной могиле

«матери-утопленницы», сон о поисках А. Макарова и блуждании по Москве, сны-«споры» с писателями и др.) сближает его с поэтикой мистических рассказов Л. Петрушевской. Её циклы рассказов «В садах других возможностей», «Песни восточных славян» и другие или «воспроизводят» сон, или уподоблены тяжелому сну. Запевная фраза рассказа Петрушевской «Сила воды» о попытке «мафии» уничтожить целую семью и захватить её жилище (мотив, общий с астафьевской повестью «Так хочется жить»), предельно точно характеризует используемые практически постоянно Л. Петрушевской аналогии и сравнения со сном: «Все случилось как во сне» [14, с. 212].

Вероятно, внимание писателей к пробуждающемуся и активному во время сна подсознанию, бессознательному и стало источником их внимания к сну как феномену человеческого бытия, и сну как своеобразному интуитивному «источнику» искусства слова. Знаменательно, что К. Юнг возводит к бессознательному архетипические идеи и образы: «<...> мифы всех народов и эпох имеют общие архетипические корни в коллективном бессознательном всего человечества, обладают удивительной притягательностью» [18, с. 26]. О проявлении архетипических мотивов и образов прошлого именно в снах К. Юнг утверждает и более определенно: «Мы встречаем эти же мотивы в фантазиях, снах индивидов, живущих сегодня. Эти типичные образы и ассоциации являются тем, что я называю архетипическими идеями» [19, с. 368].

В «Царь-рыбе» «сон о белых горах» главного героя вынесен в название главы-рассказа. Его назначение — противопоставить красивую мечту («сон») и безобразную реальность (почти неминуемая гибель в безлюдной лесотундре). «Мучительные сны», напоминающие о пережитой войне, в «Оде русскому огороду» сменялись радостью переживаемого во сне же воскрешения. Однако с середины 80-х гг. сновидение все более приобретает у В. Астафьева характер бреда, олицетворяет собой и концентрирует в себе негативные эмоции и предчувствия персонажей. В. Астафьев в «Печальном детективе» от имени начинающего писателя (характерная деталь, потому что Астафьев и сам здесь начинает тему) пытается уже добраться «до подсознания, которое, догадываясь начал Сошнин, и движет творчеством, оно и есть его главный секрет» [т. 9, с. 29]. В этом же романе значительное место отдано изображению сна-бреда, видения Сошнина после его ранения. «Огромная пузатая крыса с гусарскими усами» — образ-наваждение этого видения — вырастает в романе до символа ужаса и омерзения и благодаря гоголевским реминисценциям, и благодаря тому, что ассоциируются со сном, эмоциональным сновидением — композиционным элементом романтической литературы.

Объясняя пристрастие поэтов романтического направления к различным поэтическим «включениям» сна, сновидениям, исследователь отмечает: «Провиденциальное содержание сновидений привлекало романтиков не только разгадкой их содержания, сколько самим даром провидца, гения, поэта, его причастностью к надмировому началу. Поэтика романтической гипнологии была многообразна: сны становились отдельными эпизодами сюжетов, темами, мотивами, выступали элементами жанровой структуры» [17, с. 48]. Пристрастие к сну, сновидению, «видению» обнаружили в начале XX века и русские символисты. Заметим здесь, что и реалистическая традиция связана с поэтикой

сновидения. Следует предположить, что поэтика сновидения характерна для литературы в целом, различным оказывается лишь функция его элементов.

Сон, сновидение, приоткрывающие путь в инобытие, завесу над прошлым, настоящим и будущим персонажа или даже читателя — распространенный элемент структуры поэтического произведения фольклора и литературы. Часто сновидения «воспринимались как вдохновляемые свыше состояния» [17, с. 3]. В такой функции сны или их подобию — помраченное (или просветленное?) болезнью или необычным состоянием сознание человека — играют значительную композиционную роль в «Слове о полку Игореве», в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Радищева, в «Евгении Онегине» А. Пушкина, в романе «Что делать?» Н. Чернышевского, в произведениях Ф. Достоевского, в «Тяжелых снах» Ф. Сологуба, в рассказе Е. Замятина «Наводнение», в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», других явлениях русской литературы. В ранней советской традиции сон, другие виды бессознательного, интуитивного в литературе были противопоставлены реализму (понимаемому как жизнеподобие) и «сознательности» как обязательному идеологическому атрибуту автора и героя. Однако уже и ослабление идеологического давления на литературу привело к активизации функции сновидений в изображении духовного мира героя. Это коснулось разных направлений и тематических групп в литературе. Так, отнюдь не склонный к постмодернистским веяниям Ю. Бондарев выделяет «Сны» в отдельную рубрику своего собрания сочинений [9, т. 4, с. 455–456.]. Повесть Е. Носова «Усыятские шлемоносцы» заключает в себе вещий для героев, наполненный трагической символикой сон. Повесть В. Распутина «Прощание с Матерой» в «сон» переносит значительную часть своего философского дискурса.

С падением идеологических запретов «бессознательное», «подсознание», в том числе и сон, сновидение, становятся объектом пристального внимания писателей, но теперь на первый план выдвигается «страшная», «кошмарная», мистическая составляющая сновидения, именно она становится основой постмодернистского «сновидения». В этом качестве в 1980–90-е гг. сон как элемент структуры произведения, как принцип «организации» текста широко используется в постмодернистской литературе.

З. Фрейд утверждал, что «работа сновидения переводит мысли сновидения в примитивную форму выражения, аналогичную письму при помощи рисунков» [16, с. 132]. Постмодернисты, имитируя «работу сновидения», особым образом трансформируют действительность, часто не считаясь с правдоподобием и достоверностью литературного произведения. Это оказалось до некоторой степени созвучно стилю В. Астафьева конца 1980–90-х гг., как, вероятно, в большей мере и стилистике его современников из постмодернистского потока. Сны, подсознание, наитие (не разум) заставляют так или иначе действовать персонажей рассказов Л. Петрушевской «Случай в Сокольниках», «Жена», «Мечь», «Рука», «Материнский привет», «Фонарик» и других. Мистика становится в этих произведениях формой занимательности, обязательной составной их фабулы и образного содержания, как преследование преступников и хитроумные ходы сыщиков в детективах.

В. Астафьев, как было уже отмечено, в «Веселом солдате» использует сон, его поэтику, оказавшуюся адекватной деталям и сути современной действи-

тельности и мировосприятию писателя той поры. Сновидения (как и видения, и фантазии в целом), вероятно, дороги Астафьеву своим особым отношением к недостойным реалиям жизни. В рассказе «Ловля пескарей в Грузии» писатель так объясняет свое новое пристрастие:

«Есть вымыслы, есть легенды, которые правдивей всякой правды, выше всех высоких речей, честнее и чище нашей суетной и жалкой истины, приспособляемой к любому дуновению переменчивого ветра, к прихотям властителей, к смраду блудных слов и грешных мыслей» [т. 13, с. 273].

Предание о мести осквернителям Гелатского собора проецируется и на «сны» «Веселого солдата». Даже каннибальский «совсем уж ошарашивающий кошмар» автора-рассказчика имеет основания быть истолкованным и как «заболевание мозга, последствие контузии» [т. 13, с. 235], и как озарение, подталкивающее художника от избитой и проторенной дороги к своему пути в искусстве.

Другой сон автобиографического персонажа еще более «прозрачен»: под впечатлением смерти младшей дочери и дорожной сцены он видит сон, где девочка предстает в образе погибшей под колесами поезда. «Зовет она меня, зовет, догадываюсь я, и рушусь перед нею на колени, пытаюсь обнять, схватить, прижать к груди дитя, но пустота, всякий раз пустота передо мною. Я просыпаюсь с мучительным стоном, с мокрыми глазами» [т. 13, с. 234]. Этот сон может быть «истолкован» с помощью следующего объяснения З. Фрейда: «Умирание заменяется во сне отъездом, поездкой по железной дороге» [16, с. 132]. Это тем более характерно, что мотив смерти доминирует над другими в прозе В. Астафьева 1990-х гг. Но мотивы этого сна могут быть объяснены и устоявшейся логикой предшествующих произведений писателя, их соотносительностью с его биографией и личностью. Автобиографичность астафьевских произведений может быть истолкована как стремление пережить все изображенное в качестве сугубо личного. Подсознательное стремление к искуплению своей «вины» перед близкими у писателя становилось уже основой для литературных произведений: «Последний поклон» — это прощальный поклон бабушке Екатерине Петровне, поклон, не отданный в реальности, но вылившийся в повесть. Нечто подобное ощутимо и в «Веселом солдате», где автор берет на себя функцию едва ли человеческую — воскрешающую. Она уже однажды прозвучала в «Оде русскому огороду»: «Память моя, сотвори еще раз чудо <...> воскреси во мне мальчика» [т. 8, с. 8]. Сновидения «Веселого солдата» могут быть истолкованы и как запечатленные автором подсознательные истоки его творческих акций.

Как и у постмодернистов, лишь особый алогизм сновидения в повести «Веселый солдат» связывает фабульно некоторые внешне не связанные фрагменты: смерть немца от рук автобиографического героя и его встреча с пленным немцем на Урале, зарытый посреди картофельного поля немец и погребенный на уральском огороде не родившийся сын. Реальность, мысль писателя, основанная на реальности, его слово связей между этими фрагментами повести не устанавливает, их существование мыслится на уровне мифопоэтическом, в том числе на уровне сновидения. Элементы поэтики сна выполняют здесь жанрообразующую функцию. «Сны могли выступать одной из форм бытия

всего мироздания в романтической картине мира. Универсализм, как важная черта романтического мировосприятия, предполагал включенность бытия человека в ритмы природы и космоса, единство живой и неживой природы как единых явлений творчества «мирового духа», «абсолюта». Сны в этом случае выступали одной из всеобъемлющих форм, в которой исчезали время, история, движение, сменяемые «пребыванием» [17, с. 50].

Таким образом, в повести «Весёлый солдат» В. Астафьев трансформирует традиционно бытующие мифы, создает свои, авторские, помогающие ему выразить сложные представления о реалиях действительности. Таким мифом оказывается «яма», заключающая в себе и отражающая трагическое мировосприятие В. Астафьева последнего «закатного» периода творчества. Созвучным мифологическим феноменом писателя оказывается интегрированный в повествовательную структуру повести «сон», перекликающийся с невзгодами существования автобиографического героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1997–1998.
2. Астафьев В. П. Жестокие романы. Рассказы. М.: Эксмо, 2002. 864 с.
3. Астафьев В. Не знает сердце середины / беседу вел Е. Дворинов // Правда. 30 июня 1989. № 181. С. 4.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. 350 с.
5. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 352 с.
6. Бердяев Н. Духи русской революции М.: T8RUGRAM, 2018. 114 с.
7. Бердяев Н. О хозяйстве // Человек. 1995. № 2. С. 97–109.
8. Бердяев Н. А. Самопознание. М.: ЭКСМО-Пресс, 2021. 544 с.
9. Бондарев Ю. В. Собр. соч.: в 8 т. М.: «Голос» «Русский архив», 1993–1994.
10. Борисова Н. В. М. М. Пришвин: сотворение мифа. Монография. М.: Флинта, 2019. 170 с.
11. Гуревич П. С. Философия: учебник для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2023. 462 с.
12. Матыушова З. Образ человека в беллетристике Виктора Астафьева // Россия и русский человек в восприятии славянских народов / отв. ред. А. Липатов, Ю. Созина. М.: ООО «Центр книги Рудомино», 2014. С. 532–540.
13. Павлов Ю. Виктор Астафьев, «потаённый» и явленный. Знаки судьбы «позднего» писателя. URL: <https://denliteraturi.ru/article/5476>
14. Петрушевская Л. С. Собр. соч.: в 5 т. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996.
15. Ремизов А. М. Избранные произведения. М.: Панорама, 1995. 432 с.
16. Фрейд З. Введение в психоанализ. М.: АСТ, 2022. 608 с.
17. Ходанен Л. А. Мотивы и образы «сна» в поэзии русского романтизма // Русская словесность. 1997. № 1. С. 2–8; № 2. С. 47–51.
18. Юнг К. Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции. URL: https://thelibrary.ru/books/yung_karl_gustav/analiticheskaya_psihologiya_tavistokskie_lectii-read-9.html
19. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М.: Совершенство; Киев: Порт-Рояль, 1997. 382 с.