

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СБОРНИКА: «ЛЮДОЧКА» В. П. АСТАФЬЕВА**

*Работа представлена кафедрой русской и зарубежной литературы  
Алтайского государственного университета.*

*Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С. М. Козлова*

*В статье исследуются ресурсы интерпретации отдельного художественного произведения, репродуцируемые направлением, составом редакции, составителем, контекстом других произведений литературного журнала или неавторского сборника, в которых оно опубликовано. В данном случае это повесть В. Астафьева «Людочка», опубликованная в составе журнала «Новый мир» (1989), в антологии Виктора Ерофеева «Русские цветы зла» (М., 1997) и в сборнике «любимых произведений» В. Астафьева «Жестокие романсы: рассказы» (М.: Эксмо, 2002, Предисловие В. Курбатова).*

**Ключевые слова:** *интерпретация, контекст, литературные стратегии, паратекст.*

## INTERPRETATION OF A FICTION WORK IN THE CONTEXT OF A LITERARY COLLECTION: “LYUDOSCHKA” BY V. ASTAFIYEV

*The work studies interpretation resources of an individual fiction work, which are reproduced by the concept, editorial board, author, as well as the context of other publications of a literary journal or a non-author collection, in which this work has been published. In this case it is “Lyudochka”, a story by V. Astafiyev, which was published in the “New World” journal (1989), the anthology “The Russian Flowers of Evil” by Viktor Yerofeyev (1997) and the collection of “favourite works” of V. Astafiyev under the title “Sorrowful songs: stories” (2002).*

**Key words:** *interpretation, context, strategies of literature, paratext.*

Любое художественное произведение не аутентично по своей природе. Всегда потенциально бесконечное в своих смыслах, оно открыто для интерпретации и анализа. Причем собственно анализ пространства текста зачастую сопряжен с описанием его контекста, который, будучи движущимся и не самоочевидным полем функционирования текста, должен быть не столько описан, сколько создан и/или выявлен реципиентом. Помещенное в неавторскую, «чужую», среду – журнал, альманах, антологию, коллективный сборник, – произведение обретает особое специфическое звучание, дополнительные коннотации, продиктованные целостной структурой метатекстового образования. В рамках литературного ансамбля авторское сочинение из индивидуально ценного переходит в культурно значимое. Как отмечал М. К. Мамардашвили, метатекст является «наиболее эффективной формой соотнесения ментального и дискурсивного планов» [4, с. 67].

Таким образом, отдельный художественный текст (как целостный и замкнутый по структуре) в своих индивидуальных границах вступает в межтекстовые отношения (Р. Барт, Ж. Женетт) и, следовательно, расширяет их. В связи с этим возникает проблема наиболее точного воспроизведения авторского смысла текста, подчиненного модели дискурсивного (коллективно-обобщенного, или другого авторско-субъектного) опыта. Полемически заострив проблему, можно сказать, что не текст выводим из контекста, а, напротив, контекст – из текста. Другими словами, анализ

отдельного текста – это анализ взаимодействия текста и контекста, отражение текста – в контексте.

Предметом нашего наблюдения является рассказ В. П. Астафьева «Людочка», вошедший в состав «толстого» журнала («Новый мир»), постмодернистскую антологию («Русские цветы зла» В. Ерофеева) и посмертный сборник «избранных» произведений писателя («Жестокие романсы: Рассказы». Предисловие В. Курбатова).

Рассказ впервые появился в журнале, известном своей принципиальностью в утверждении либерально-демократических ценностей еще в советские годы, а к концу восьмидесятых, с момента объявленной гласности, занял наиболее радикальную в критике советской системы позицию. Именно на его страницах в первую очередь началось возвращение «задержанной» и эмигрантской литературы: в первых номерах 1988 г. печатается роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», в последующих – «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского. В 1989-м г. журнал приступает к публикации «Архипелага ГУЛАГа» А. Солженицына. В эти же годы «Новый мир» открыл новое направление современной прозы, получившее название «чернушной» литературы. В журнале были опубликованы «Плаха» Ч. Айтматова (1986), «Смирненное кладбище» С. Каледина (1987) и его же «Стройбат» (1989); в 6–7-м номерах 1989 г. напечатан роман С. Габышева «Одлян, или Воздух свободы». Поэтому естественно, когда в следующем, 9-м номере появилась «Людочка» В. Астафьева, она была принята

как продолжение этой серии «чернушных» произведений.

Рядом с новыми главами из книги А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» рассказ «Людочка» обретает антисоветское звучание и по-своему дополняет его в рамках как журнальной, так и самого направления «Нового мира». Тотальная бесхозяйственность времени застоя, падение нравственности, распад деревни, рост преступности и, как следствие, одинокие и одичавшие души, – эти проблемы обнажаются в повести В. Астафьева общим контекстом литературного журнала, так как прослеживаются во всех текстах его литературно-художественной части. Более того, нравственно-эстетическое значение астафьевского текста без корректуры вписалось в ряд «новомировских» материалов конца восьмидесятых годов, направленных на переосмысление недавнего прошлого страны и изображение трагической сути личности – жертвы обстоятельств.

В этом контексте на первый план в «Людочке» выступает описание среды. Это и «небольшая деревенька под названием Вычуган» [2, с. 66] и поселок городского типа ВПВРЗ с погибающим «парком культуры» [2, с. 72], в центре которого зловонная, забытая неизвестными благоустроителями канава. «В парке стояла вонь... потому что в канаву бросали... все и всякое, что было лишнее, обременяло дом и жизнь человеческую» [2, с. 74]. Этот заросший бурьяном парк с кипящим смрадным потоком, с транспарантами и лозунгами «Наша цель – коммунизм» [2, с. 75] становится метафорой всей России.

«Чернушная» проза возродила интерес к «маленькому человеку», «униженному и оскорбленному». Именно таким типом даже в уменьшительном имени своем воспринимается героиня Астафьева. Недаром повесть со страниц журнала сразу перекочевала в школы на уроки литературы, где Людочку предлагали сравнивать с Сонечкой Мармеладовой; как и ее литературная предшественница, Людочка предстает жертвой окружающей среды. «Ушибленная нездоровой плотью отца» [2, с. 67] – пьяницы, росшая болезненной и плаксивой, без успехов отучившаяся в шко-

ле, но по-деревенски проворная в быту, она умела многое: варить, стирать, мыть, корову доить, косить, дрова колоть, баню истопить, но городскому – парикмахерскому ремеслу научиться не смогла. Как не научилась, «хоть и пробовала, пить, материться» [2, с. 81]. Нет в ней, как в Сонечке Мармеладовой, силы на самопожертвование – не может разделить она страдание умирающего в госпитале парня: «да-а, не декабристка она» [2, с. 106]. Всех ее сил хватает лишь на изнурительное собственное выживание.

Главным выражением ужаса кромешного мира становится насилие и полное бесправие и незащитность перед ним маленького человека, которому действительно *уйти не к кому и некуда*. Мать Людочки оставила дочь одну с ее бедой, не сказав ни слова утешения. «Может, уехать? – мелькнула мысль, да тут же и другая мысль перебила первую: там, в лесу-то, стрекач на стрекаче и все с усами» [2, с. 110]. В то же время, как замечает М. Липовецкий, насилие в новой прозе «учиняются не „власть имущими“, а „униженными и оскорбленными“ по отношению друг к другу» [3, с. 560], «бесправные люди» живут по «правилам стаи: с одной стороны, надо быть как все, выживает тот, кто неразличим в массе, с другой стороны, каждый за себя...» [3, с. 562]. И жертва, и насильник порождены одной средой, той же, из которой является грозный мститель – отчим Людочки. Он же «пахан» и из того же «леспромхоза», что и Стрекач. Более сильный убивает более слабого, помогая по тому же принципу силы сделать выбор другим «пакостным, мелким уркам, играющим в вольность» [2, с. 118], выбор между возвращением «в обыденный мир отцов и дедов, к повседневному труду, к унылому размножению» [2, с. 118] и «всамделишным уходом в преступный мир» [2], когда «размоет все границы меж тем и этим миром, а к тому дело движется, когда совсем деваться некуда будет, что ж, тогда „здрате!“», тогда под крыло такого вот пахана...» [2]. Вот этот прогноз Астафьева о мире, где размыты границы между добром и злом, стал поводом для включения повести Астафьева в антологию Виктора Ерофеева «Русские цветы зла».

Ерофеев как составитель сборника «родной прозы конца XX века: лучшие писатели» во вступлении к нему объяснил включение В. Астафьева «степенью вовлеченности во зло»: «Астафьев предоставил злу такую свободу самовыражения, что перспективы борьбы с ним плачевны...» – считает автор сборника. «Даже священный в русской литературе образ матери, живущей в деревне и призванной быть хранительницей устоев, создан Астафьевым без сочувствия» [2, с. 14]. Оказавшись в одном ряду с рассказами В. Шаламова («Тифозный карантин») и А. Синявского («Золотой шнурок») (писатели расположены в порядке старшинства), текст «Людочки» интерпретируется, по сути, также с позиции эстетики всей антологии – эстетики безобразного. Равно как и в открывающих сборник текстах, в астафьевском рассказе продолжается мотив безжалостности законов «большой зоны», в которой духовность абсолютно не имеет места (ср.: забывшие, как накладывать крест деревенские бабы, неистовая давка на Пасху во время освящения куличей и отчаянная реплика Астафьева: «Народу неважно в кого верить» [2, с. 90]).

Название повести «Людочка» коррелирует с названием рассказа Ф. Горенштейна «С кошелочкой», в котором ласкательно-уменьшительная форма имени героини *Авдотьюшка*, по мнению Ерофеева, «не больше чем сарказм, не допускающий жалости. Мир не лучше и не хуже героини: они достойны друг друга. Сквозной для русской литературы тип маленького человека, которого требуется защитить, превращается в корыстную и гнусную старуху...» [2, с. 16]. В таком контексте и образ Людочки поворачивается к читателю другими своими сторонами: как и Авдотьюшка, безликая и безличная Людочка весьма «сноровиста» в деле приспособления к окружающей среде: «она предложила подмести волосья на полу, кому-то мыло развела, кому-то салфетку подала и к вечеру вызнала все здешние порядки, подкараулила у выхода парикмахерской тетеньку Гавриловну и попросилась к ней в ученицы» [2, с. 68]. Она до поту и крови из носу хлопочет в доме Гавриловны за «постоянную прописку», а впоследствии, может, и дом Гавриловна

на нее «запишет». Людочка укрылась от зла под крыло зла, воспользовавшись симпатией к ней местного «верховода» мелких пакостников и урок Артемки. «Согласная» со всеми и со всем царящим вокруг нее злом, героиня действительно оказывается «достойной» мира, в котором живет. И ее самоубийство, и убийство отчимом Стрекача воспринимаются не как отчаянный протест против зла, а как формы, «цветы» все того же зла. Не случайно натуралистичное описание вида самоубийцы не пощадило бедной Людочки. Так же, как портрет Отчима – не знавшего детства «двухногого существа с вываренными до белизны глазами», с «набрякшими неандертальскими буграми лба», с «пламенем, что расплавила и сделала глаза пустыми, ничего и никого не видящими» [2, с. 117] – не оставляет ничего для позитивной героизации персонажа. Как не случайно и то, что в перечне бесчисленных преступлений, учтенных управлением местного УВД, «Людочка и Стрекач в этот отчет не угодили» [2, с. 122], а в регистрационном журнале и жертва насилия, и насильник числились оба «по линии самоубийц, беспричинно, попросту говоря – сдуру, наложивших на себя руки» [2]. Но именно таким беспричинным, сдуру и бывает зло в произведениях постмодернистов. Как пишет В. Ерофеев в программном вступительном слове, «в литературе, некогда пахнувшей полевыми цветами и сеном, возникают новые запахи – это вонь. Все смердит: смерть, секс, старость, плохая пища, быт. Начинается особый драйв: быстро растет количество убийств, изнасилований, соvrщений, аборт, пыток. Отменяется вера в разум, увеличивается роль несчастных случаев, случаев вообще» [2, с. 13] – именно так, как это освещает в своем рассказе Астафьев и даже представляет в зачине судьбу Людочки как «мимоходом рассказанную, мимоходом услышанную историю, лет уже пятнадцать назад...» [2, с. 66]. Но сквозь всемирную вонь у него все-таки пробивается и запах сена и цветов: «Людочка пошла за деревню и оказалась на зеленом холме, захлестнутом отгоревшими мохнатками мать-и-мачехи и следом солнечно зацветший купавой, курослепом, одуванчиком. <...> В купаве, почти задевая головки вольных

цветов провисшим выменем, Олена – корова на привязи. <...> Людочка обняла Олену за шею, прижалась к ней и заплакала. Корова слизывала ее соленые слезы большими, позеленевшим языком и шумно, сочувственно дышала» [2, с. 91]. Этот пасторальный мотив повести актуализируется в контексте других изданий произведений Астафьева: «Ludotchka» – составитель и переводчик на бретонский язык А. Мурадова, издательства Skird, 1988 (в книге собраны рассказы «Курица не птица», «Старая лошадь», «Тревожный сон», «Людочка») – и в особенности: «Жестокие романсы: рассказы» (издательство «Эксмо», 2002, серия «Красная книга русской прозы»).

И серия последнего сборника, и предисловие друга писателя и критика Валентина Курбатова, начинающееся с благодарности «издательствам», которые «еще переиздают лучшие книги недавнего прошлого, поддерживают память о самых пристальных, не бегущих за временем писателях» [1, с. 5] относят «Людочку» уже к прошлому русской литературы, интерпретируя ее, в отличие от В. Ерофеева, в рамках традиционного гуманизма в его сентиментальном модусе. Рассказы Астафьева, по мнению Курбатова, «горьки, порой жестоки, но не злой, а исцеляющей хирургической жестокостью, без которой больной организм не спасешь» [1, с. 8]. За ними неизменно стоят «слезы, любовь и печаль» автора. «В книге, – продолжает критик, – сошлась вся Россия последних десятилетий. И, сохрани бог, случись с нами что, по этой великой археологии можно воскресить ее всю – не только в человечестве ее крестьян и космонавтов, терпеливых матерей и балованных бездельниц, тружеников и воров, святых и негодяев, но и все ее леса, и в них каждую травинку, в водах всякую поименно названную рыбешку, а в небесах – птицу... Словно перед прощанием надо было оглядеть всю милую землю» [1, с. 6].

В этом смысле «Людочка» объединяется тематически с такими рассказами, как «Ода русскому огороду», «Старая лошадь», «Кури-

ца не птица», «Пролетный гусь» и другими, в контексте которых ясно звучит ностальгия по русской деревне с ее природой, живностью и крестьянским трудом. Показательна в этом плане сцена сенокоса, почти обязательная в произведениях «деревенской прозы» 1960–70-х гг., пронизанная светлым идиллическим пафосом: «Людочка и мать метали стог», а потом девушка «в родной реке смывала с себя сенную пядь и труху... с той радостью, которая ведома лишь людям, всласть поработавшим» [2, с. 96].

В то же время «Людочка» оказывается сопряженной с рассказами «Руки жены», «Тельняшка с Тихого океана» и следом идущим рассказом «Мною рожденный». В каждом из них – женский образ по-своему цельной природы, с открытым и чутким сердцем. Такая подборка способствует возникновению дополнительного смыслового поля: Надя, Зоя, Людочка, Леночка – появляется плеяда «любимых» астафьевских девушек, «Дон Кихотов в юбке», бескорыстных, жертвующих, созидających.

В аспекте современного неосентиментализма рассматривает творчество Астафьева М. Липовецкий. Ссылаясь на М. Бахтина, он отмечает, что «натуральная школа» возникает как «разновидность русского сентиментализма». По той же логике современная литература возрождает «„слезную традицию“, уходящую своими корнями в древние формы культуры, в обряды оплакивания и поминания» [3, с. 564–565]. В этом смысле «Людочка» предстает как погребальный плач по прошедшей эпохе, который является, по мнению исследователя, «одновременно очистительным обрядом, освобождающим живое от обязанностей, перед мертвыми» [3, с. 565]. Именно так можно интерпретировать сцену, завершающую похороны Людочки. Мать ее, «отходя от жути», творит молитву, в которой просит прощения у Господа за ее вину перед дочерью и молит о милости и защите новому «дитю», бьющемуся у нее перед сердцем, молит о возрождении деградировавшего, потерянного «неполноценного» поколения: «Господи, помоги хоть

эту дитю полноценную родить и сохранить» [2, с. 120].

Образ героини Астафьева вполне отвечает и другому замечанию М. Липовецкого, высказанному по поводу общей для современной литературы сентиментальной тенденции: «Открывая „маленького человека“, эта литература окружает его страданием и жалостью, но сам герой сентиментального натурализма еще не готов к самосознанию, он целиком замкнут в эмоционально-физиологической сфере» [3, с. 565], вследствие чего соотносится с героями постмодернистской прозы, но в ином эстетическом модуле.

Относительно центрального (не по положению, а по концептуальной значимости) рассказа «Жестокие романсы», давшего название всему сборнику, и в контексте всего ансамблевого образования «Людочка»

обретает новые специфические ресурсы интерпретации. Пластичный, экспрессивный и богатый в своих средствах выражения, художественный язык оправдывает песенную семантику названия сборника и характер эмоциональности, лежащий в основе (по классификации литературоведа М. Петровского [5]) выбранного музыкального жанра со свойственной ему мелодраматизмом и тривиальностью фабулы.

Таким образом, заявленная нами тенденция реконструкции текста посредством дискурсивного контекста расширяет поле интерпретации, характеризуя динамику, существование и функционирование произведения в литературном процессе. В то же время вынуженный из контекста журнала, сборника, антологии текст произведения разрушает не в миг созданную ауру смыслового поля того или иного ансамбля.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Астафьев В. П.* Жестокие романсы: Рассказы. М.: Эксмо, 2002. 864 с.
2. *Ерофеев В.* Русские цветы зла. М.: Зебра Е, Эксмо-Пресс, 2001. 560 с.
3. *Лейдерман Н. Л.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2: 1968–1990. 688 с.
4. *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 215 с.
5. *Петровский М.* «Езда в остров любви», или Что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 55–90.