

Ю. О. Чернявская

ПОВЕСТЬ В. ЛИПАТОВА «ЕЩЕ ДО ВОЙНЫ»: СЮЖЕТ ПЕРСОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ В ХРОНОТОПЕ КОЛХОЗНОЙ ДЕРЕВНИ

В повести «Еще до войны» (1971) В. Липатов обращается к традициям «колхозного романа» и советской массовой культуры 1930–1950-х гг., создавая образ таежной деревни Улым. Используя архаические мотивы и образы, в том числе и связанные с обрядом инициации: дома в лесу, подменного жениха, сироты, блудного сына, автор выстраивает циклическую модель патриархального мира, накладывая на идиллический топос одновременно: представления о языческом рае, миф о патриархальной деревне как самодостаточной и цельной, советские мифологемы. Миф, являющийся первоосновой сюжета, дает возможность сосуществования всех трех пластов. Главная героиня повести – носительница индивидуального сознания проходит своего рода инициацию, приобщаясь к природным, вечным формам бытия, и в то же время выходит за рамки идиллического хронотопа, покидая замкнутый мир, главной целью которого является продолжение рода.

Ключевые слова: повесть, В. Липатов, идиллия, «Еще до войны», хронотоп, фольклорные мотивы, инициация, «колхозный роман», деревенская проза.

В сюжете повести «Еще до войны» (1971) происходит столкновение двух типов сознания – коллективного, патриархального, представителями которого являются жители деревни Улым, и индивидуального, личного, выраженного посредством образа главной героини повести.

Патриархальный Улым, отрезанный от большого мира «непроходимыми Васюганскими болотами», «темной стеной тайги» и высоким берегом Кети [1], живет по законам нелинейного, циклического времени, напоминающим идиллические представления о крестьянском рае: здесь царит вечное лето, само время здесь как будто застыло «за два года до войны» (эта фраза повторяется 20 раз) в вечной неизменности¹; неслучайно упоминание о том, что часы в деревне были только у пришедших извне – недавно вернувшегося из армии Анатолия Трифонова и прибывшей из города Раи.

Но, несмотря на то что «берендеево царство» Улыма надежно упрятано непроходимыми дебрями и болотами, его устойчивость и ощущение полной отгороженности обманчиво: «берег Кети, на котором жил Улым, висел (курсив мой. – Ю. Ч.) над водой высоко» [1]. Кроме того, автор постоянно напоминает о близящейся катастрофе, что заявлено в самом названии повести. Многозначное «еще» и конкретное указание на время («война») служит постоянным напоминанием о неизбежном. После войны появятся лесозавод, сплавконтрора, кирпичные дома, сама деревня превратится в поселок; на войне погибнут, за редким исключением, главные герои повести. Об этом, задавая трагический тон повествованию, говорится в начале. «Еще» довоенный Улым, подвешенный на высоком берегу Кети, «уже» обречен в жертву прогрессу.

¹ Так живет в Улыме «за два года до войны» Рая, притом что приезжает она в Улым дважды с интервалом в один год. В состоянии жениховства застывает Анатолий Трифонов, несмотря на указание отца найти жену в два месяца.

Линейное время советской истории до сих пор успешно трансформируется, ассимилируется Улымом. В повести упоминаются события Гражданской войны, когда погибла мать Раи Колотовкиной, получил боевые ранения ее отец, «хорошо воевал» за красных отец Анатолия Трифонова, в деревне живут сосланные кулацкие семьи. Все эти события не разрушили, напротив, укрепили патриархальную идиллию – партизан Амос Трифонов завел большое хозяйство, ударно трудятся в колхозе все улымчане, в том числе и переселенка Валя Капа, «плохо живется» в трудовом раю только лентяю Леньке Мурзину. Умирают лишь те, кто оказался за пределами Улыма, там, где царствует линейное время – мать Раи да ее отец, красный комбриг, улымский «блудный сын». В Улыме старики и старухи доживают свой бесконечный век, сидя «триста лет» на берегу Кети.

В этой идиллии даже колхоз представляет собой модификацию родовой общины, где председателя называли по-родственному «дядя Петра» и слушались «беспрекословно, как слушаются старшего в старовещерском роду» [1]. В повести упоминаются райком комсомола, колхоз и МТС, на крыше клуба висит плакат «Женщина в колхозе – большая сила», а Гранька по прозвищу Оторви да брось лихо управляет трактором, однако исторические события ничего не изменили в патриархальном укладе деревни, все это лишь знаки, носящие номинативную функцию, не меняющие сути. Мир колхозной деревни реконструируется В. Липатовым в соответствии с семантикой идиллического хронотопа (его атрибутивные признаки см. [2, с. 373–379]).

Здесь живут сильные и красивые люди, будто сошедшие с полотен А. Пластова² и А. Дейнеки³:

² А. А. Пластов (1893–1972) – художник, лауреат Ленинской и Сталинской премий I степени. Автор картин «Завтрак трактористов», «Весна», «На колхозном току».

³ А. А. Дейнека (1899–1969) – художник, автор картин «Хорошее утро», «Ода весне», «Будущие летчики».

«на щеках арбузная яркость, меж каменными грудями можно зерно молоть, ноги на земле не стояли, а толстыми корнями росли из нее»; «новый чистый комбинезон туго обтягивал стройное тело, руки лежали на руле округло и мощно, квадратный подбородок напоминал подбородок актера Крючкова⁴ из фильма “Трактористы”» [1]. По вечерам нарядно одетые парни и девушки танцуют танго «Утомленное солнце», поют жизнеутверждающие песни М. Дунаевского, готовят самодеятельный концерт. За завтраком здесь съедают полпуда вареного мяса, ловят в реке огромных карасей, вообще не пьют водку и при встрече кланяются друг другу в пояс. Так автор накладывает на идиллический топос одновременно: 1) представления о языческом рае, 2) миф о патриархальной деревне как самодостаточной и цельной, утвердившийся в литературе 1970-х у писателей-деревенщиков, 3) советские мифологемы. Миф, являющийся первоосновой сюжета, дает возможность мирного сосуществования всех трех пластов: «колхозники» выполняют прежде всего свои родовые функции.

Время «за два года до войны» не соответствует реальному времени, как не соответствуют реалии колхозной деревни 1930-х гг. идиллии, описываемой в повести. Автор сознательно ретуширует картину, используя мифологемы соцреалистической прозы середины XX в., в которой, по словам Е. Скороспеловой, «В качестве мифологической основы повествования могут выступать как изначальные архетипы, фольклорные тексты, античные и библейские мифы, так и историко-культурные или историко-литературные мифы, т. е. сюжеты и образы истории и мировой литературы...» [3, с. 60]. Эти универсалии подчиняются задаче создания мифа о советской стране, в связи с чем возникает потребность в новом культурном герое, строителе и труженике, уверенно идущем в светлое будущее, чей образ тиражируется в советском масскульте: песнях, фильмах, картинах, носящих жизнеутверждающий характер.

В колхозном «романе-сказке», примером которого является «Кавалер Золотой Звезды» С. Бабаевского, по словам Е. Скороспеловой, описывается «рай» колхозной деревни, посредством введения в мифологический сюжет реалистических деталей, к которым относятся «народный язык... имитация простонародного образа мысли... юмористического описания размолвок между влюбленными или представителями разных поколений» [3, с. 329]. Миф о колхозном рае популяризируется кинофильмами «Трактористы»⁵, «Свинарка и

пастух»⁶, «Кубанские казаки» И. Пырьева, возникшими на волне массового энтузиазма поколения, верящего в утопию социализма. Липатовский Улым – потемкинская деревня, появившаяся в 20-х гг. XX в., проекция колхозного романа, в частности «Поднятой целины» М. А. Шолохова, переклички с которым можно обнаружить на разных уровнях повествования.

Вторжение чужого мира, подспудно несущего угрозу идиллии, осуществляется благодаря «кривобокому» пароходнику «Смелый», заходящему в Улым каждые два месяца. Прибытие парохода является событием первостепенной важности; оно сравнивается с большим праздником, таким как Первомай или Пасха⁷. Встречают пароход сельчане с опаской, робко и застенчиво улыбаясь, так как он несет с собой угрозу цельности замкнутого мирка – вести о войне в Китае, раненого на озере Хасан. Вот почему за внешней торжественностью встречи явственно проступает страх: улымчане боятся вторжения чужого, и именно на пароходе прибывает в Улым Рая, принося известие о смерти своего отца.

Прибывшая из города дочь «блудного сына» воспринимается двойственно. В доме своего дяди она занимает почетное место за столом, принимает участие в семейных играх-перепалках. Показательна в этом отношении сцена «побуживания братовьев», свидетельствующая о том, насколько органично вошла Рая в семью на правах полноправного члена. В городе Рая была круглой сиротой – мать умерла, когда ей было семь месяцев, отец умер от старых ран. Здесь она становится членом рода: ей «доводились родней все сорок семь улымских Колотовкиных, все пятьдесят два Мурзиных, пережившихся на женщинах из рода Колотовкиных, и даже... остяки Ивановы и Кульманаковы, перемешавшие кровь с Колотовкиными и Мурзиными» [1]. «Два раза назад» теткой оказывается сторожика тетя Паша, «внучаткой» называет Раю дед Абросимов, во время репетиции чеховского «Предложения» Рая неожиданно обнаруживает свое сходство с Анатолием – они тоже, хоть и далекие, родственники. Так, в повесть входит еще один мотив – мотив семьи (рода) и связанная с ним тема сиротства.

⁶ Песню из этого кинофильма «Друга я никогда не забуду...», снятого в 1941 г., напевает в финале повести Рая, что является анахронизмом.

⁷ В повествовании конкретное время прибытия парохода – «сентябрь» переключается по ассоциативной связи к весенним праздникам Первомай и Пасхи, что, на наш взгляд, совсем не случайно. Первое мая по гражданскому календарю накладывается на христианскую Пасху, которая, в свою очередь, налагается на обрядовый комплекс троицко-семицкого цикла, связанного с пробуждением плодоносящих сил природы, пробуждением земли, первых весенних побегов, очищения) [4, с. 106].

⁴ Н. А. Крючков (1910–1994) – актер театра и кино, кумир до- и послевоенной молодежи. Сыграл главную роль в фильме И. Пырьева «Трактористы» (1939).

⁵ С главным героем фильма сравнивают Анатолия Трифонова.

В то же время «баба не баба, а просто не разбери-поймешь, кто такая» [1], получившая за свою худобу прозвище «Стерлядка», Рая не соответствует местным стандартам и оказывается на периферии улымского мирка; ее лучшей подругой становится отщепенка Гранька Оторви да брось. На фоне колоритных девчат «тощая», «на парнишонку схожая» Рая живет в Улыме «странной – обособленной и замкнутой в самой себе – жизнью» [1]. Она не принимает участия в коллективном труде. Будущая «инженерша» по своему статусу принадлежит деревенской аристократии, но, по сути, выключена из общины и ритуала предбрачных игр.

Мотив брачных заигрываний проходит через всю повесть и в сублимированном виде проявляется в самом начале – в сцене вытрясания перин: «Первой вылезла на двор с полосатой, как арестантский наряд, периной молодайка Ульяна Мурзина, из тех Мурзиных, что жили на речном яру. Ульянина перина здорово пропотела и скаталась от молодой мужней жизни...» [1]. Девки старательно выбивают свои перины, заигрывая с проходящим мимо Анатолием Трифоновым. Перине Рая предпочитает жесткий потник, пропахший лошадиным потом – память об отце. Отказ от перины, способствующей, по словам тетки, наращению «женского мяса», можно считать отказом от производительной функции и, соответственно, от участия в коллективном народном со-бытии.

В сознании Раи идет борьба между двумя крайностями индивидуального и коллективного начал. С одной стороны, она стремится стать своей в большой деревенской семье. С другой стороны, она «взбрыкивает», т. е. проявляет свои, индивидуальные склонности, выходящие за рамки общинных отношений. Так, на празднике окончания сенокоса Рая готова принять приглашение на танец от Леньки Мурзина, только что подвергнутого коллективному поношению. В трудовой общине Ленька является неприкасаемым, принять приглашение которого – значит опозорить себя и семью. Но Рая видит его ум и доброту, он кажется ей «потешным... и симпатичным», т. е. для нее важна его внутренняя суть, а не положение в общине. Ее до слез обижают заигрывания Витальки Сопрыкина, за что она получает отповедь от сторожихи тети Паши⁸. Наконец, она откажется танцевать с Анатолием Трифоновым из соображений этико-психологического характера, что тоже будет расценено как странное поведение.

Рая переживает своего рода двоеение. Она включается в природные ритмы и течение улымской жизни, меняет «неприличную» городскую одежду

на деревенскую, встает с петухами, ест из общего котла, перенимает особенности местного говора. Но ее индивидуальность невозможно спрятать за специфическим диалектом и одеждой, что проявляется по ходу повести все чаще: она не просто принимает нормы и поведение, слушая старших, как это делают остальные члены общины, а совершает поступки, повинувшись не всегда осознанным ею самой импульсам.

Рая не становится частью общинного мира, не растворяется в окружающей ее патриархальной среде, она вбирает ее в себя, повинувшись внутреннему наитию. Происходит это помимо ее воли, само собой, постепенно. Апофеозом приобщения к новой жизни с ее природными ритмами становится сон на берегу Чирочьего озера, куда Рая пришла в поисках тишины и покоя. Этот сон становится метафорой приобщения Раи к живительной силе земли, пробуждения в ней женского начала. Проснувшись, «Рая чувствовала покой, уверенность в себе, несуетность. <...> Новым, незнакомым самой себе человеком поднималась с земли Рая Колотовкина» [1]. Эта новая Рая понимает, что «жить следует медленно и бездумно, как осокори над головой, как вечернее небо, как темнеющая река. В этом мире все было правильным, естественным <...> как свет ранней луны <...>; все было целесообразно на этой земле, где... луна сменяла солнце, а солнце – луну...» [1].

Новое состояние Раи поднимает ее на недостижимую высоту – выше патриархально-бытового уклада на уровень природный, вечный. Она обретает способность видеть и понимать все вокруг: «без ее участия по каким-то бабьим, чуждым Рае законам <...> во внутреннем мире девушки... царили покой и улаженность, мудрость и прозрение, словно Рая становилась ясновидящей» [1]. С этой высоты Рая способна услышать крик птицы за лесом, увидеть то, что происходит за ее спиной, наконец, полюбить Анатолия. Их отношения не похожи на брачные игры деревенской молодежи. Оказавшись в лесу, они молча сидят рядом, растворяясь в окружающем мире. Ведущей в этих отношениях является «новая» Рая, видящая плывущий по реке обласок Николая Кульманакова, способная «сто лет» присидеть на берегу Кети.

Пробуждение природного, космического начала, влекущего за собой принятие всего окружающего мира, и спокойное созерцательное отношение к жизни, вечное, вне-временное, над-индивидуальное никак не соотносится с миром патриархальным, целиком и полностью уходящим в быт. Именно поэтому Анатолий и Рая стремятся уйти подальше от деревни, на берег озера, в лес, туда, где исчезает время и пространство: «Потом они... куда-то шли – в голубое и прозрачное, с ними

⁸ Своеобразный эротизм в отношениях между холостыми парнями и девушками (до определенных пределов), допускается и, более того, приветствуется в народной культуре [4, с. 513].

происходило что-то такое, что сделало все вокруг зыбким и нереальным...» [1].

Столкновение ее умиротворенного природного состояния с патриархально-бытовым приводит к катастрофе, ведь «новая» Рая не задумывается о конкретном: выходить замуж и оставаться здесь или ехать в город учиться? Немудрящие вопросы любящих родственников приводят к вспышке: «Не собираюсь я идти замуж – вот что... <...> Не нужен мне ваш Натоллий! – насмешливо продолжала Рая... Вон чего еще придумали: Натоллий! Да кто это замыслил? Кто, я вас спрашиваю?» [1]. Практически идентичная сцена происходит во дворе Трифоновых, где ситуация усугубляется провокативным поведением соперницы – Вальки Капы. Здесь Рая идет еще дальше, она «мордует» Вальку, разбрасывает мужчин, пытающихся ее остановить, и кричит, обращаясь ко всем жителям Улыма: «Плевала я на вас! На всех плевала!» [1].

Раздвоение Раи, обусловленное внутренней борьбой коллективного и индивидуального, приводит к непоследовательным и противоречивым поступкам, что ставит в тупик не только окружающих, но и ее саму. Крикнув во всеулышание: «Не нужен мне ваш Натоллий!», уже на следующий день Рая объявляет, что собирается выйти за него замуж. Внутренняя дисгармония передается через жесты: «Рая хотела совсем грозно встряхнуть руками, расхохотаться презрительно, но голос у нее вдруг сорвался, руки опустились, и слезы медленно потекли по щекам... она спотыкалась и падала... и очень долго не могла подняться по лестнице, переступала ногами безрезультатно, как в кошмарном сне, а луна тщательно освещала ее» [1]. Рая ведет себя как одержимая: «незнакомые, темные и слепые силы поднимались, захлестывали Раю, отнимая разум и способность владеть собой» [1]. Если жизнь улымчан определяется прагматикой, функционированием рода, то Рая действует импульсивно, непоследовательно.

Отношения между Анатолием и Раей, с точки зрения коллектива, невозможны, более того, губительны: «Погубишь ты себя, Райка, честное слово!» – говорит брат Андрюшка. «Натоллий-то с тобой погинет!» – подхватывает Валька. О гибели говорит в сцене прощания и Анатолий: «Мне пулю в лоб себе послать надо <...> Мы друг дружку сгубим...» [1]. Еще на скамейке в лесу он смотрел на девушку «странно-отчужденно и робко... „Кто ты такая? <...> Как случилось, что ты опираешься на мое плечо, а я не могу понять, кто ты есть? И почему я, Анатолий Трифонов, сижу с тобой?“» [1]. Этого не может объяснить и понять сама Рая, обретшая сверхчеловеческую способность, поднимающую ее над всем остальным миром и заставляющую делать то, что она делает.

Новая Рая разительно отличается от прежней. В начале повести, оказавшись в колхозном клубе, она почувствовала дурноту под пристальными взглядами жителей деревни. В финале, стремясь найти своего возлюбленного, Рая в том же клубе прерывает концерт, вызывая на серьезный разговор своего дядю. И председатель колхозной общины вынужден уступить напору своей «племяшки»: «...Ну-ка, подними голову, дядюшка, и говори, где Анатолий... Быстро! – Знать не знаю! – пробормотал дядя и, помолчав, сказал тоскливо: – До чего же ты, Раюха, на брата Николая схожая! Тебе бы дивизией командовать...» [1].

Также бесстрашно, как она набросилась на Вальку Капу, Рая бросается на поиски любимого в ночную тайгу; превращаясь из девочки в сильную, волевою женщину. Теперь окружающий мир оказывается лишен своей первоначальной умиротворенности, в восприятии Раи он вдруг обнаруживает свою инаковость: «деревня лежала под луной немая и от этого страшная – стояли на берегу неживые осокори с жестяными листьями, лунная полоса на воде казалась вставной и тоже металлической, сама луна висела одиноко, словно над выжженной зноем пустыней; все вокруг было первобытно, дико, и Рая оглохла от тишины» [1]. Из мирного поселка Улым неожиданно превратился в пространство, наделенное inferнальными признаками. Свое спасение Рая видит в движении; она отчаянно бросается в тайгу на поиски возлюбленного.

Согласно В. Я. Проппу, дом в лесу означает место инициации героя, а в волшебной сказке, переосмыслившей древние обряды, избушка Яги служит пограничной заставой в иной мир [5, с. 42]. Именно в лесу (т. е. ином мире) герой волшебной сказки наделяется особым знанием и мудростью, способностью преодолевать любые препятствия, возникающие на его пути. Рая проходит испытание подобно сказочному герою, ее инициация довершает квест. В. Липатов сознательно проводит параллель со сказкой: «Под замшелыми раскидистыми лиственницами стоял дом не дом, сруб не сруб, а небольшая крепость... защищенная... островерхим частоколом <...>. Не сон ли это? Не выйдет ли из-за лиственниц подпоясанный лыком мужичок с ноготок, не проскачет ли на сером волке Аленушка с Иваном-царевичем, нет ли под домом курьих ножек?» [1]. В сказочном лесу все предстает в ином свете: «подружка Гранька уже надела накомарник и походила на лиственницу – такая же слепая, глухая, дремучая...» [1]. И Анатолий здесь выглядит иначе, нежели в колхозном, «человеческом» мире. Можно сказать, в избушке открывается его истинная суть. Это не красавец тракторист, похожий на артиста Крючкова, это «грязный, несчастный <...>

нелепый и жалкий человек... Рая чувствовала потребность... варить ему щи и... накормив, укладывать в кровать и убаюкивать, напевая детскую песенку» [1]. У Раи возникает чувство всепрощающей, безусловной любви мудрой и любящей матери к своему сыну.

Рая, подобно Ивану-царевичу, преодолела все препятствия, чтобы спасти прекрасную царевну, но «царевна» вновь оказалась во власти коллективно-патриархальных чар: «Так что погинем мы друг от дружки... А я не хочу, чтобы тебе плохо было, Раюха...» [1], – говорит ей Анатолий. Узнавания женихом своей невесты не состоялось: если Рая видит в нем родного человека, то «младший командир запаса» свою инициацию в лесной избушке не прошел. Он как будто забывает о той гармонии, которую обрели они с Раей на берегу лесного озера и отказывается от возлюбленной. В поведении и голосе Раи нет вызова, наоборот, появляется покорность, связанная с предощущением своей судьбы: «Чего же мы будем делать, Толенька? – по-бабьи обреченно вздохнув, спросила Рая. – Как дальше-то будем жить?» [1] (курсив мой. – Ю. Ч.). Этот вопрос, начиная с жены протопопы Аввакума Марковны, задавали в той или иной форме все героини русской литературы, обращаясь к своим возлюбленным и мужьям за помощью и поддержкой. В данном случае, на наш взгляд, наречие «обреченно» свидетельствует о том, что Рая уже знает ответ и заранее смирилась со своей участью. Трагедия усиливается тем, что в момент прощания она наконец-то обретает чувство дома, пробуждавшееся постепенно с самого приезда в Улым, на уровне ощущения «серого пространства». Впервые Рая испытывает «чувство беспричинной радости, полной до озарения» [1], ощущает счастье обретения семьи в сцене «побуживания братьевьев». Окончательно это чувство проснулось в тот момент, когда возвращение в родной дом стало абсолютно невозможным. Она была на заимке в раннем детстве, когда «титешнюю» ее прятали от белогвардейских банд. Вот почему «вдруг возникло такое чувство, словно Рая не прощалась с этим дремучим миром, а, наоборот, наконец-то вернулась к нему после длинных и печальных блужданий по свету. <...> Она была дома, дома, дома...» [1].

Рая возвращается в свой дом-лес и находит суженого, но дом и жених не признают своей хозяйки и невесты. Запоздалая попытка Анатолия догнать Раю обречена на поражение – она уплывает прочь, в свою «безвестную дальность», и сказочный «двухголовый конь, похожий на Змея Горыныча» [1] не догонит белый пароход – символ неживого, железного. Слова, которые так и не произнес Анатолий, она услышит от «подменного» жениха Ленки перед посадкой: «Не уезжай, Стерлядка, –

неожиданно тихо попросил Ленка. – Не уезжай, я тебе реплик давать буду! – И заорал: – Хотишь, я с тобой поеду! Хотишь?» [1].

Так, в течение одного лета Рая успевает прожить целую жизнь. Из «девчонишки», ступившей на берег Улыма, она превращается в женщину, стремящуюся обрести возлюбленного, способную бросить вызов всему миру, а в конце – в старуху, мудрую, покорную своей судьбе. Об этом в финале повести дважды упоминает автор: «Рая чувствовала себя взрослой, устало-старой»; «Рая по-старушечьи сморщилась» [1]. Так, Рая превращается в мудрую старуху, принимающую неизбежность утрат, предошущающую страшную беду, которая вот-вот разразится над ничего не подозревающим миром. Тему старости продолжает описание парохода, на котором уплывает Рая: «пароходишко подхватило сильное кетское течение, потащило вниз в жалком виде – скособоченного, безвольного, старенького» [1].

Отплытие на «стареньком», «скособоченном» пароходе по реке вызывает ассоциации, связанные с мифологическими образами смерти. Если учесть, что город, куда уплывает Рая, ассоциируется в ее воспоминаниях с умирающим отцом и не-домом (отец так и не женился, подолгу отсутствовал, хозяйство вела домработница), можно сделать вывод о логическом завершении этого семантического ряда.

Патриархальная идиллия обнаруживает свою оборотную сторону в столкновении с носителем индивидуального сознания. Рая проживает весь жизненный цикл и пере-растает, пере-живает улымскую идиллию. Она возвращается в «отчий дом», где уже пережила символическое рождение после смерти своей матери – именно избушка сохранила ее и сберегла от гибели. Вот почему так легко приобщилась она к природному миру, оберегаемому глухой тайгой, лесными зверями и птицами (хозяйкой которых, согласно В. Я. Проппу, Яга и является). Отсюда и ее способность понимать лист осокоря над головой, крик ночной птицы за лесом, спокойное течение Кети. И возвращение в родной дом-лес оказывается этапом, завершающим жизненный цикл. Рая не попытается вернуть Анатолия, но спокойно и деловито приготовится к отплытию: «Рая была никакой – не сердилась и не радовалась, не любила и не ненавидела, не испытывала страданий, но и не была счастливой» [1]. После посадки на пароход Рая сразу забьется в каюту, чтобы «свернуться под сереньким одеялом» и проспять до утра. Обретшая способность к предвидению, она потеряет свою активность и отдастся течению реки Кети. Этот сон под «сереньким одеялом» становится аналогом смерти. Поэтому Рая не имеет своей послевоенной судьбы – говоря о

будущем поселка, повествователь даже не упоминает о ней.

Развязка готовилась исподволь, постепенно. Еще за две недели до вечера в кедраче, Рая неожиданно просыпается с мыслью: «Пропала я!» и со слезами вспоминает умирающего отца. Это неожиданное прозрение невозможно объяснить рефлексией по поводу нежелания двух семей брака между Анатолием и Стерлядкой, поскольку тогда отношений между ними еще не было. В следующий раз озарение случится так же неожиданно: «А Райка-то Колотовкина пропала! Пропала Райка...» – скажет сама себе Рая перед тем, как броситься на поиски Анатолия. И здесь же, без паузы: «Река называется Кеть! – неизвестно почему и для чего прошептала она. – Течет река Кеть...» [1].

Рая предчувствует свою судьбу и невозможность счастья, отсюда и воспоминание о единственном, по-настоящему родном человеке из линейного времени. Ее отец, выходец из Улыма, никогда более в родную деревню не возвращавшийся, женился на «саратовской гимназистке», знавшей французский и латынь, которую он любил всю свою жизнь. Индивидуалистический выбор, уводящий из дома, предстояло сделать и Рае. Принятие своей судьбы объясняет ее эпическое спокойствие в сцене прощания с Анатолием и перед отплытием. Река – символ пути, движения, противопоставляется подвешенному над водой неизменному Улыму. Движение вперед спасает Раю от «мертвого» Улыма, явленного ей в лунную ночь.

В финале повести, как и в ее начале, автор переходит к сугубо реалистическому описанию обыденной, текучей жизни, по сравнению с которой «улымская» часть кажется срежиссированным спектаклем, состоящим из смеховых сцен с участи-

ем известных по роману «Поднятая целина» персонажей – здесь есть и свой дед Щукарь, и ряженные пейзажи, говорящие на колхозном воляпюке. В финале исчезает и авторская ирония, сопровождавшая всех без исключения героев на протяжении «колхозной» части. В. Липатов уходит от клише «колхозного романа», что объясняет развязку, когда Рая, подобно столетней старухе, покорно принимает утрату самого дорогого: дома, семьи, любимого. Логика сюжета и выбор центральной героини повести убеждает, что В. Липатов не только переосмысливает традицию жанра, но и приходит к проблематике онтологической прозы 1970-х гг., с наибольшей полнотой выразившейся в творчестве В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова.

По словам Т. Л. Рыбальченко, «эсхатологизм писателей-деревенщиков, осознающих современную ситуацию как ситуацию исчезновения патриархальной деревенской культуры, способствовал мифологизации исчезающего уклада, его целостному образу в сознании, возвращению к началу, к моменту рождения, когда и возникает закон будущего существования...» [6]. Своеобразную попытку такого рода предпринимает в своей повести и В. Липатов. Но сюжет обращения к корням с целью обретения смысла существования на лоне первозданной природы оказывается исчерпан. Чужим и враждебным оказывается улымский рай для личности в процессе самоидентификации; обретение дома возможно только ценой отказа от индивидуального. Жизнь людей в патриархальном космосе подчинена законам природы, а личностное начало ведет в этом мире к гибели. Пережив трагедию невозвращения, Рая уплывает в линейное время, непредсказуемое и неопределенное.

Список литературы

1. Липатов В. В. Еще до войны. URL: royallib.com/book/lipatov_vil/eshche_do_voyni.html (дата обращения: 12.03.2015).
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Скороспелова Е. Русская проза XX в. (от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: 2003. 420 с.
4. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 816 с.
5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
6. Рыбальченко Т. Л. Образы аборигенов в прозе В. Распутина и В. Астафьева («Прощание с Матерой» и «Царь-рыба»). URL: <http://astafiev.sfu-kras.ru/wp-content/uploads/2013/04/Obrazyi-aborigenov-v-proze-V.Rasputina-i-V.Astafeva.-Ryibalchenko-T.L..pdf> (дата обращения: 08.03.2015).

Чернявская Ю. О., кандидат филологических наук, доцент.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
E-mail: ucher@sibmail.com

Материал поступил в редакцию 21.04.2015.

Yu. O. Tchernyavskaya

THE NOVELLA OF VIL LIPATOV "BACK BEFORE THE WAR": STORY OF PERSONAL SELF-DETERMINATION IN THE CHRONOTOPE OF A KOLKHOZ VILLAGE

In his novella "Back Before the War" (1971) Vil Lipatov follows the traditions of «kolkhozny novel» and soviet mass culture of 1930s–1950s when creating the image of a taiga village Ulym. Using archaic motifs and images including ones connected with an initiation ceremony such as a house in the forest, a substitution fiancé, an orphan, the prodigal son, the author builds the cyclic model of patriarchal world and combining the idyllic topos simultaneously with the idea of pagan paradise, myth of self-sufficiency of a patriarchal village and soviet mythologems. The myth, which is a fundamental principle of the story, makes the peaceful coexistence of all three layers possible. The main character of the novel – a carrier of the individual conciseness – goes through some kind of initiation, becomes familiar with the natural, eternal forms of objective reality and at the same time she goes out of the borders of the idyllic chronotope while leaving the exclusive world the main goal of which is birth of children.

Key words: *novella, Vil Lipatov, idyll, "Back Before the War", chronotope, folk motif, initiation, "kolkhozny novella", a house in the forest, orphan, the prodigal son.*

References

1. Lipatov V. V. *Eshche do voyny* ["Back Before the War"]. URL: royallib.com/book/lipatov_vil/eshche_do_voyni.html (accessed 12 March 2015) (in Russian).
2. Bakhtin M. M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike. Voprosy literatury i estetiki* [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1975. 504 p. (in Russian).
3. Skorospelova E. *Russkaya proza XX v. (Ot A. Belogo ("Peterburg") do B. Pasternaka ("Doktor Zhivago"))* [Russian prose of XX century (From A. Bely ("Petersburg") to B. Pasternak ("Doctor Zhivago"))]. Moscow, 2003. 420 p. (in Russian).
4. Agapkina T. A. *Mifopoyeticheskiye osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya. Vesenne-letniy tsikl* [Mythopoetical foundations of Slavic folk calendar. Spring-summer cycle]. Moscow, Indrik Publ., 2002. 816 p. (in Russian).
5. Propp V. Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The historical roots of the fairy tale]. Moskva, Labirint Publ., 2000. 336 p. (in Russian).
6. Rybal'chenko T. L. *Obrazy aborigenov v proze V. Rasputina i V. Astaf'eva* [Images Aboriginal in prose V. Rasputin and V. Astaf'ev ("Farewell to Matyora", and "King-fish"). URL: <http://astafiev.sfu-kras.ru/wp-content/uploads/2013/04/Obrazyi-aborigenov-v-proze-V.Rasputina-i-V.Astafeva.-Rybalchenko-T.L..pdf> (accessed 8 March 2015).

Tchernyavskaya Yu. O.

Tomsk State Pedagogical University.

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

E-mail: ucher@sibmail.com