

Н.П. ХРЯЩЕВА, Ю.А. СУХОРУКОВА

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09(Паустовский)

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО К.Г. ПАУСТОВСКОГО: ДВИЖЕНИЕ К ПОЭТИКЕ МЕТАПРОЗЫ

Аннотация: В статье рассматривается формирование черт метапрозы в позднем творчестве К. Паустовского; выявляется фигура писателя-персонажа, анализируется описание процесса сочинительства, отмечается автоцитация как средство саморефлексии писателя.

Ключевые слова: метапроза, писатель-персонаж, идентичность, авторефлексия, принцип ассоциаций.

«Оттепельные» годы (1953–1968) стали живительным «глотком свободы» для литературы и общества в целом. К.Г. Паустовский был одним из тех, кто подготавливал «благие» перемены¹ и находился под их влиянием как художник. Обострившееся чувство времени, открывшаяся возможность свободного самовыражения переплавляются в его творчестве в структурное качество художественного текста. Необычность своих поздних рассказов ощущал и сам Паустовский. Он говорил и писал о своих попытках «прорыва в новую прозу»: «Это новое, на мой взгляд, заключается во внутренней свободе названных рассказов, не связанных ни сюжетом, ни той или иной обязательной композицией, ни необходимостью быть поучительным или нравоучительным и тем самым – несколько скучноватым и оторванным от читателя... Свобода в трактовке материала и ясность, «выпуклость» языка – вот к чему должен стремиться писатель... Как определить жанр тех вещей, о которых я упомянул? Не знаю. Это не рассказы в точном смысле этого слова, не очерки, не статьи. Это не стихотворения в прозе. Это записи размышлений, просто разговор с друзьями...»².

В художественной структуре поздней новеллистики писателя это «новое» качество находит выражение в переконцентрировке рефлексивного внимания с изображаемого на процесс изображения. Всегда инте-

¹ Паустовский был одним из организаторов почти сразу же запрещенных альманахов «Литературная Москва» (1956-1957) и «Гарусские страницы» (1961); вместе с другими писателями он выступает в защиту романа Дудинцева «Не хлебом единым», отстаивая тем самым свободу творчества.

² *Арбузова Г.* «Свободная проза» (Судьба одной рукописи) // Паустовский К. Золотая роза. Повести, рассказы. – М., 1983. С. 237-238.

ресовавшая Паустовского тема творчества выходит на первый план и обретает новые ракурсы. Он размышляет над творческим процессом, этапами сочинительства. Публикует статьи и книги («О новелле», «Поэзия прозы», (1953), «Заметки о живописи» (1957), «Золотая роза» (1955-1964), где его суждения о письме и писательстве приобретают теоретическую направленность.

Анализ новеллистики 1950–60-х годов показал, что процесс осмысления письма и писательства проходил у Паустовского в несколько этапов. Персонаж-писатель как основное действующее лицо «новой» прозы впервые появляется у Паустовского в рассказе «Во глубине России» (1950). Рассказ начинается с рассуждения писателя о писательстве и о литературных законах: «Каждому писателю нет-нет да и захочется написать рассказ совершенно вольно, не думая ни о каких «“железных правилах” и “золотых” законах, написанных в учебниках литературы»³. И несмотря на то, что он говорит от лица всех писателей, обобщенно-личная форма лишь маскирует страстное желание поскорее порвать со всеми предписаниями, сковывающими творческую свободу. Отсюда и настойчивая мысль о «приемах, еще не получивших названия» (396), и внимание к их природным аналогам. Замысел, скованный рамками произведения, сравнивается с движением воды, ограниченной берегами реки. А фильм о дожде «во всем его разнообразии» (396) укореняет писателя в истине, что источником поэзии является обыкновенное в жизни. И его предназначение заметить и выразить «нежный запах прибитой к земле пыли» (397), «мягкую расцветку дождевого воздуха» (397), т.е. стать «поэтом».

Но сами по себе установки на «вольность» еще не свидетельствуют о новых принципах сочинительства. Их присутствие обнаруживает себя в попытке написать рассказ о том, как пишется рассказ. Писатель проговаривает этапы работы над ним. Например, вместо того, чтобы начать произведение с пейзажа, он говорит: «утро, когда начинается этот рассказ...» (397). Автор вербализирует обдумывание переходов от одного сюжетного звена к другому: «В этом месте рассказа пора уже перейти к тому, о чем я и хотел рассказать... об отношении человека к своему делу» (402). «Озвучивает» он и размышление по поводу переходов от сырого материала действительности к акту письма. И наконец прямо называет цель повествования: «Задача у меня была самая скромная – рассказать хотя бы и незначительные случаи,

³ Паустовский К.Г. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. Пьесы. Рассказы. Сказки 1941-1966. – М., 1969. С. 396. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

свидетельствующие о талантливости и простосердечии русского человека» (409).

Однако рассуждения о письме и писательстве в этом рассказе только намечены и отнюдь не самоценны.

Во второй половине 1950-х годов рассуждения персонажа-писателя о творческом процессе уже становятся одним из частотных элементов сюжета. В рассказе «Умолкнувший звук» (1957) появляется мотив размышлений над гекзаметром. В «Песчинке» (1959) писатель скажет о том, что произведение не обязательно должно быть назидательным, художник запечатлевает какое-то явление зачастую не для того, чтобы научить, а чтобы просто «порадовать» (522). Наконец в «Рассказе о народной медицине» (1960) мысли персонажа о творчестве, возбужденные историей, переданной Александром Довженко, обретут характер глубоких наблюдений об умении писать и рассказывать.

В том же году, что и «Рассказ...», появляется «Избушка в лесу», где рефлексия над процессом письма обретает иное качество, сменяясь раздумьями персонажа-писателя о Слове. Именно Слово, нашедшее воплощение в разных типах речи – описании, размышлении, рассказывании, организует структуру повествования. В своеобразном вступлении к рассказу звучит рассуждение персонажа-писателя о лодочных моторах: «Считается, что лучшая похвала для подвесного лодочного мотора – это сказать, что он работает, “как швейная машинка”» (533). Уже первое слово рассказа «считается» указывает, что в обозначении качества лодочных моторов автор ссылается на общепринятое мнение. В его речи звучит множество голосов, общее мнение складывается из оценок «разного рода речных людей: бакенщиков, рыбаков, охотников и паромщиков» (533). В речь автора-персонажа входит народное слово: “керосинка”, “тарактелка”, “дымовоз”, “жестянка” и, наконец, “волючка”» (533).

Рассуждение сменяется описанием. «День был жаркий. В небе стояли белые громады кучевых облаков» (533). Внимательно рассматривая облака, автор отмечает происходящие в них едва заметные перемены: «...они медленно меняли свои очертания и как бы разрастались в высоту. Их ослепительные и твердые вершины уходили все выше к зениту» (533-534). Он слышит едва уловимые звуки, исходящие из облаков, пытается обозначить их источник: «Временами от этих нарастающих облаков долетал глухой и протяжный звук – не то очень далекий и медленный гром, не то это проходил где-то на страшной высоте реактивный самолет» (534). Чутко выписанные природные превращения – зрительные, звуковые, цветовые – предшествуют опи-

санию грозы. Несколькими штрихами писатель рисует ее приближение: «Черные клубы грозových туч и характерные валы с рваными желтыми космами, спускавшимися до самой земли» (534). Гроза, по его наблюдениям, своенравна, отличается почти человеческой манерой поведения. Она «налетает» всегда «исподтишка, внезапно, предательски» (534), она «прячется» за «высокими речными крутоярами и поворотами реки» (534), ее «скрывает» марево, которое стоит «в знойные дни над далью» (534). Причем эта мгла настолько «плотная» (534), что надвигающуюся грозу почти невозможно обнаружить, поэтому необходимо не только взгляды в окружающую природу, но и быть внимательным «ко всяческому звукам» (534). Восприятие грозы как и в случае с «лодочным мотором» перестает быть индивидуальным. В описание примет ее приближения вплетаются голоса, живущего на реке люда, который «не очень доверял своему зрению, а старался еще и прислушиваться» (534). Из народного «хора» персонаж-писатель выделяет «голос» бакенщика Захара Шашкина. Он становится единственной персонификацией «речных людей» в рассказе. Его речевая сфера начинает звучать равноправно с речью писателя, разнясь лишь народным окрасом. Так, в повествование автора о происхождении прозвища героя «Бакена покрали» входят в форме несобственно прямой речи целые фрагменты шашкинского рассказа. «Гости, конечно, все – в лодки и полным ходом к бакенам. Ведь это, знаете, какое дело, если бакены, положим, покрали или они не горят. Это – государственное преступление» (535). А «панику, крик, шум» (535) уравнивает «трезвый» голос автора, выстраивающий и комментирующий логику событий: «но никому в голову не приходит, что на кой ляд нужны вору те бакены... Шашкин их спьяну просто не заметил» (535).

От запечатления внешней характерности Захара Шашкина автор идет к изображению его внутреннего мира. Он делает героя полновластным рассказчиком еще одной истории. Захар доверительно поведал писателю о том потрясении, которое он испытал от игры Святослава Рихтера: «Так вот слушайте... Ночь была июньская, как сейчас... заря никак не желала погаснуть... Лес... стоит в темноте, в росе, в тишине... Лодка у меня сама по течению плывет. И вдруг, поверите ли, вздрогнул я весь, *будто меня обожгло...*». Огромным событием для Шашкина становится звучание гениальной музыки, усиленное до катарсического воздействия райской летней ночью. Ее восприятие героем предельно олицетворено: «*будто сотни колокольчиков... легким переливом... рассыпались по лесу, будто голубиная стая по грозовой туче. И запел лес... будто человек, что вертается с далекой стороны... подходит до родного дому*» (536). Музыка, заполняя собою мироздание:

«весь лес и вода в Оке до самого дна, и небо, и все листья – все поет», – высветляет, очищает и тем самым гармонизирует душу героя. «Хлынуло на меня... мыслями... заплакал я, всю жизнь вспомнил... а от тех слез вроде растаял лед на сердце. А то я его, почитай, все свое существование на груди носил, чувствовал» (537).

Но нельзя не отметить, что преображающее воздействие музыки на человеческую душу едва ли не самый частотный прием, участвующий в пуантировке новелл Паустовского. Достаточно вспомнить такие новеллы, как «Ручьи, где плещется форель», «Старого повара», «Корзину с еловыми шишками».

Есть ли какое-либо различие в применении этого приема в «Избушке...»? Думается, качественность сдвига в сторону «новой» прозы определена в этой новелле тем, что этот прием дан в субъектно-речевой сфере героя, тогда как во всех других случаях он находится в зоне авторского повествования. Более того, «участником» идентификации является здесь еще одно «чужое» сознание и рожденное им слово – стихотворение Н. Заболоцкого «Гроза». Трудно судить, помнил ли Паустовский это стихотворение, описывая развернувшееся перед ним величественное зрелище. Тем не менее, данный им в тончайшей динамике образ грозы поражает переключками с шедевром Заболоцкого.

Сходными словами описано ее приближение: у Заболоцкого «*Содраясь* от мук, пробежала над миром зарница», у Паустовского «молния *судорожно* передернула небо» (537); поведение птиц: «Низко стелется птица, пролетев над моей головой», также и в рассказе Паустовского «Низко, с тревожными криками пронеслись вглубь леса испуганные птицы» (537); облачный вал: у Заболоцкого он «шевелится», у Паустовского «медленно катится» (537). Также ощущается сходство в описании ливня: в стихотворении Заболоцкого «сияющий дождь на *счастливые* рвется цветы», в рассказе Паустовского состояние природы тоже передано словом «счастье» – «Лес сверкал и дымился от счастья» (537). Аналогия чувствуется и в сопоставлении грозы с творчеством, ее взволнованное созерцание ведет писателя к главному открытию: «И я понял внезапно..., как мила наша земля и как мало у нас слов, чтобы выразить ее прелесть» (538).

Мысль о соизмеримости разных сознаний – народного и сознания интеллигента – в способности воспринимать и творить прекрасное становится ведущей в «Беглых встреч» (1953), и «Уснувшем мальчике». Но наибольшей близостью к «Избушке в лесу» отмечен рассказ «Наедине с осенью». Своего рода «продолжением» «Избушки...» его делает не только переключка мотивов: размышляя над тем, что такое шедевр, писатель вновь возвращается к стихотворению Заболоцкого

«Гроза»; повторяется здесь и мотив путешествия по реке, но и прием «обнаженного письма».

Новым этапом в движении к метапрозе становится «Ильинский омут», где ему важно обозначить мировоззренческие основы творчества, определившие основные принципы его художнического видения в ряду других этико-эстетических воззрений.

Описание красот Ильинского омута писатель предваряет вступительным словом, в котором проговаривает сущностное свойство этого уголка природы, открываясь читателю попыткой осознать его в ряду других столь же великих и скромных названий: «Бежин луг», «Золотой плес», «Царскосельские сады», «поля Бородина» (548-549) и др. Значение Ильинского омута как «сокращенного» образа России вырастает из ассоциаций с этими названиями, каждое из которых связано с судьбой великой русской культуры. К примеру, для писателя Ильинский омут имеет то же значение, что и для Пушкина царскосельский сад – он «священен» (549). Обозначение качественных свойств Ильинского омута связано с отталкиванием от чужого слова – «как принято говорить» (549); «если бы не опасение, что меня изругают за слащавость...» (549), которое переходит собственно в оценку – «откровение»: «Такие места действуют на сердце с неотразимой силой..., они благостны, успокоительны и... в них есть нечто священное» (549). Главное чувство, которое рождает красота Ильинского омута, – чувство глубочайшего умиротворения. Это чувство настолько сильно, оно захватывает писателя так глубоко, что ему хочется остановиться около Ильинского омута как у последнего предела жизни: «если уж суждено умереть, то только здесь» (549). Сила эмоционального воздействия этого уголка природы и определяет торжественную лексику: «прелесть», «сияние», «великое» место, «душевная легкость», «благоговение» (549).

Поиск своей идентичности в этом рассказе художник реализует в качественно иной художественной структуре. Ее основанием становится свободная «игра» ассоциаций, организующая сюжетно-мотивный уровень рассказа, определяемый, в конечном счете не столько отсылками к конкретным произведениям – литературным, музыкальным, живописным, – сколько диалогом культур в целом.

Попытаемся проанализировать ассоциативные ряды текста, учитывая его двуродовой характер. Описание «Ильинского омута» приобретает черты особого путевода. Писатель, как опытный проводник, направляет к нему читателя, дает советы, как пройти, заранее предупреждает, что, «как бы вы не торопились дойти до воды, все равно на спуске вы несколько раз остановитесь, чтобы взглянуть на дали

по ту сторону реки» (549). Описание далее выливается в любование миром, включающим в себя момент прощания с ним: «Поверьте мне, – я много видел просторов под любыми широтами, но такой богатой дали, как на Ильинском омуте, больше не видел и никогда, должно быть, не увижу» (549).

Главная же «прелесть» Ильинского омута, по мнению автора, заключается «в открытом для взора размахе величественных далей» (549), которые «подымались ступенями и порогами одна за другой» (549). Автор любовно выписывает все детали открывающейся перед ним перспективы.

Прежде всего, открывающаяся перспектива Ильинского омута настолько величественна и прекрасна, что кажется похожей на сказку: «Как будто какой-то чудодей собрал здесь красоты Средней России и развернул в широкую, зыбкую от нагретого воздуха панораму» (549). К «сказочному» окрасу «примешивается» взгляд художника: «каждая даль... выдержана, как говорят художники, в своем цвете, в своем освещении и воздухе» (549). Первая из них потрясает буйством красок: суходол «пестрел цветами» (550), среди густой травы «подымались... цветы конского щавеля» (550) цвета «густого красного вина» (550), а чуть далее виднеется пойма реки «в зарослях бледно-розовой таволги» (550). При описании используется множество эпитетов в основном цветового значения. И в то же время пейзаж не застывший, природа движется, изменяется: таволга уже отцветает, «и над глухими темными омутами кружились груды ее сухих лепестков» (550). Так создается необыкновенно яркая и выразительная картина.

Второй дали свойственна иная цветовая гамма («серо-зеленый дым» (550)), усиливающая черты сказочности: листья висят «как в ледаргии» (550), как будто какой-то волшебник наслал заклятье. В этом чудесном мире все мгновенно меняется: «налетает неизвестно откуда взявшийся ветер» (550), и «прибрежное царство ив и раkit» (550) превращается в «бурлящий водопад listвы» (550).

Мотив сказочности отчетливо присутствует и в описании третьего плана: леса, простирающиеся до самого горизонта, кажутся «совершенно непроходимыми, похожими на горы свежей травы, наваленной великанами» (550). Если внимательно приглядеться к этой дали, «можно было по теням и разным оттенкам цвета догадаться, где сквозь леса проходят просеки и проселочные дороги, а где скрывается бездонный провал» (550). И снова воображение дорисовывает сказочную картину: «В провале этом, конечно, пряталось заколдованное озеро с темно-оливковой хвойной водой» (550). Коршуны, которые «все время настойчиво парили» (550) над лесом, довершают образ сказки.

По контрасту с цветовой гаммой предыдущей дали палитра третьего плана пестрая: среди лесов, похожих «на горы свежей травы» (550), «поблескивали тусклой медью хлеба» (550). Пейзаж «Ильинского омута» насквозь аллюзивен, мерцает культурными ассоциациями. Например, сравнение Паустовским виднеющихся на третьем плане «полей зрелой ржи, гречихи и пшеницы» (550) с «разноцветными платами» (550) заставляет вспомнить стихотворение А.Блока «Россия»: «А ты все та же – лес да поле, // Да плат узорный до бровей»⁴. Описание «сотен деревень» (550), которые «лежали, прикорнув к земле» (550), отсылают к лермонтовской «Родине» (1841) («...Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге // Дрожащие огни печальных деревень»⁵) и блоковской «России» (1908) («Россия, нищая Россия, // Мне избы серые твои...»⁶). Писатель «возвращает» наше внимание к сокровенным свойствам русской деревни, одним из которых является «исконный и приветливый запах... только что испеченного хлеба» (550). Ему даже кажется, что он чувствует этот долетающий от деревни запах.

Не менее аллюзивно и описание «старого вяза», стоящего на последнем плане. Вяз в сознании читателя непременно ассоциируется с дубом из «Войны и мира» Л. Толстого. В романе-эпопее Л. Толстого описание дуба явилось психологической параллелью к внутреннему состоянию Андрея Болконского, а в рассказе Паустовского вяз олицетворен. Он своеобразный хранитель этих мест и потому он наделен способностью одаривать человека чувством глубинного родства с окружающим его природным миром. Персонаж-писатель «часто ходил ... к этому вязу и долго просиживал в его тени» (552). Он любовно выписывает все, что здесь встречается, проникается чувством дружбы с «доверчивыми стеблями и травами» (552).

Вместе с тем он догадывается, что узловатый вяз был свидетелем важных и, возможно, трагических событий: «Мне все казалось, что вяз ... охраняет какую-то тайну...» (552). Эта догадка подтверждается человеческим черепом, «вымытым недавно ливнем из соседнего оврага» (552): «Череп был темно-коричневый. От лба до темени он был рассечен мечом. Должно быть, он лежал в земле со времен татарского нашествия» (552). Описание воина, его трагической судьбы невольно ассоциируется со «Словом о полку Игореве»: «...слушал, ... как кликал див, как брехали на кровавое закатное солнце лисицы». (Ср.: перед бедой «збися див, кличеть врху древа» и «лисици брешутъ на чръле-

⁴ Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. – М., 1987. С. 284.

⁵ Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. – М., 1998.

⁶ Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. – М., 1987. С. 284.

няя щиты»⁷. А после кровавой битвы «Чръна земля подь копыты костьми была посеяна»⁸). Еще одним актом истории дана вторая мировая война, вскользь упомянутая в связи с мельницей под Воронежем. Так пунктирно, через ассоциации, в рассказе воспроизводится история страны – от древности до современности.

В связи со сказанным приоткрывается и смысл названия рассказа. С одной стороны, это конкретно-географическое обозначение – местечко в Тарусском районе Калужской области, с другой – метафора. Слово «омут» означает болото, водоворот или «глубокую яму на дне реки, озера»⁹. Но здесь нет болота, есть лишь неглубокая речка. На первый взгляд, такое наименование вызывает недоумение, однако в нем выражен сущностный смысл этого уголка природы: он захватывает, вовлекает вглубь себя подобно омуту, но не губит, а – напротив, дарит гармонию бытия распахнувшимися перед ним величественными далями. Паустовский, несомненно, ощущал подспудный смысл названия, потому он последовательно описывает шесть планов, втягивая читателя в созерцание природы. Ильинский омут привлекает не столько своей красотой, сколько открывающейся истиной. Она заключается в осознании этого уголка земли как родного.

Эта мысль писателя определяет архитектурное строение текста в целом. Его центр – образ Ильинского омута, «совпадающий» для автора с центром мира, «радирует» пучками взаимонаправленных ассоциаций и стягивает к себе знаковые места русской культуры. Так, по причине «кровного родства» рядом с Ильинским омутом – сердцем России, вопреки реальной топографии, – оказывается расположенной усадьба Богимово, примечательная, прежде всего, тем, что «в этом доме одно лето жил Чехов. Он написал здесь «Остров Сахалин» и «Дом с мезонином» (351)¹⁰. Возможно, именно эта усадьба вдохновила Чехова написание одного из самых лиричных произведений – «бесконечно грустного рассказа о любви и милой девушке Мисюсь» (553). Пребывание Чехова в усадьбе наложило отпечаток на это место, недаром писатель ощущает разлитое здесь особое чеховское настроение. Так протягиваются связующие нити сквозь время.

В Ильинском омуте как типичном русском пейзаже, по мнению писателя, не хватает одной детали – мельницы, о чем он говорит с со-

⁷ Слово о полку Игореве: Древнерусский текст. – М., 1967. С.13.

⁸ Там же. С.15.

⁹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. С. 543.

¹⁰ Усадьба Богимово – исторический архитектурный памятник, родовое имение Прончищевых, лето 1891 года в Богимово провел А.П. Чехов

жалением: «...на Ильинском омуте не было... ни ветряной, ни водяной мельницы» (552). Убежденный, что русскому пейзажу очень идет мельница, «так же, как русской крестьянской девушке идет цветистая шелковая шаль», он незаметно для себя переносит воронежскую мельницу в граници Ильинского омута: «Я часто ходил не только к ветряку...» (552).

Подобный «перенос» не случаен, он указывает на конструктивный принцип построения текста – принцип ассоциаций¹¹. Попробуем проследить за прихотливым движением художественной мысли. Облака, которые упоминаются в описании шестого плана («... в небе, поблескивавшем от зноя, светились, проплывая, ленивые торжественные облака» (551)), вызывают в сознании писателя воспоминания о воронежской мельнице, тесовую крышу которой сорвало «воздушной волной» в период войны, вот почему в ее отверстие стало видно небо. В панораму природных красот, окружающих воронежскую мельницу, попадает не только небо, но и травы. Так, запах чабреца вызывает представление о море: «И мне чудилось, что ... открылось море и что пахнут чабрецом не степи, а его наглаженные прибойми пески» (551). В свою очередь, розовый песчаник, из которого сделаны жернова мельницы, «переносит мысль» (551) писателя «ко временам Эллады» (551). Далее эта ассоциативная цепочка продолжается прихотливым временным ритмом: «*Несколько лет спустя* я увидел статую египетской царицы Нефертити, высеченную из такого же камня, как и жернова» (551). Утилитарное приспособление и произведение высокого искусства оказываются связанными материалом. Ассоциативное «увязывание» разных предметов неожиданно прорастает догадкой об общности их глубинного истока. Причем, ассоциативные «цепочки» строятся не только на именах, и образах русской культуры, но и мировой.

Так, пролетая над Тирренским морем, автор с изумлением замечает «очертания острова, похожего на цветок чертополоха» (553) – Корсики, родины Наполеона. Автор объясняет это необычное совпадение: «острова с воздуха принимают причудливые формы» (554), которые дорисовывает воображение. Сходство острова с листом чертополоха заставляет писателя вспомнить о «маленькой сыроватой ложбине

¹¹ Отметим, что ассоциативность характерна для многих произведений 1950–60-х годов, тяготеющих к метапрозе. Так, в поздних произведениях В. Катаева наблюдается такая характерная черта: «В. Катаев добивается создания дополнительных ассоциативных связей между явлениями, соединенных не причинно-следственно, а синкопически по сходству / различию, внешне передающих ассоциативный способ построения «второй реальности» человеческого сознания» [Литовская М.А. «Феникс поет перед солнцем»: Феномен Валентина Катаева. – Екатеринбург, 1999. С. 504].

на Ильинском омуте» (554), где кустарник, подобно горделивой Корсике, стоял «неприступный, ошетилившийся своими колючками, своими острыми налокотниками и забралами» (554). В свою очередь, нельзя не заметить, что описание чертополоха у Паустовского отсылает нас как к повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат», так и к одноименному стихотворению Н. Заболоцкого, где лист колючего растения выступает образом мироздания. Для писателя же он таит в себе сокровенную, одному ему внятную связь с родиной.

Метафорически описывается небольшой город, в котором родился Наполеон, – Аяччо, он рассыпан «горстью выброшенных небрежной рукой игральные кости» (554). Корсику и Аяччо писатель видит с самолета, тем самым он подчеркивает, что знакомство с ними внешнее, поверхностное, в отличие от глубокого знания родного края и любви к нему. Красота знаменитого острова потрясает, однако, она не может затмить прелести русской природы¹². Отметим, что в описании родной природы чаще всего используются олицетворения и эпитеты, метафоры встречаются редко, экзотичность же Корсики воссоздана с помощью метафор.

Неродина потрясает путешественника своей красочностью, экзотичностью: «Рим сверкал яростными отражениями солнца в стеклянных стенах многоэтажных новых домов» (554). Это мир суетливый, беспокойный: «Радио часто и нервно повторяло, что синьора Парелли ждет у главного выхода аэровокзала его собственная машина» (554). Скучная повседневность иностранного аэропорта вызывает у писателя нестерпимое желание вернуться «домой, в бревенчатый простой дом, на Оку, на Ильинский омут», где его ждут не только друзья, но и «ивы, и туманные русские равнинные закаты» (554).

Сходную ассоциативную цепочку «собирает» в тексте «Ильинского омута» «розовеющий луч солнца». Писатель увидел его спустя несколько дней «вблизи Парижа в городке Эрменонвиле, где в старинном поместье провел последние свои годы и умер Жан-Жак Руссо» (554). Отметим, что все упомянутые в рассказе «великие люди» оказываются взаимосвязанными: Наполеон не раз бывал в Эрменонвиле, он придерживался философии Руссо. Эти две личности оказали значительное влияние на судьбу страны и мира. Продолжает эту цепочку упоминание Шарля де Голля, политика и военного лидера, борющегося

¹² Об этом пишет А. Ивич: «Сравнение пейзажа Ильинского омута с другими – итальянскими, французскими, корсиканскими – призвано убедить в неповторимости пейзажа среднерусского» [Ивич А. Паустовский – пейзажист // Ивич А. Природа. Дети (Пришвин, Паустовский, Дубов, Панова). – М., 1975. С. 100].

ся за свободу и величие Франции, для которого Наполеон был кумиром юности, то есть в какой-то степени в своей деятельности он продолжает идеалы Наполеона.

Эрменонвильский парк¹³, символизирующий богатейшую культуру Франции, также, как и Ильинский омут – России, поражает природной красотой, но эта красота, в отличие от Ильинского омута, – искусно сделанная естественность. Автор с удивлением замечает, что он «никогда не видел таких огромных платанов», которые в своем величии кажутся произведениями искусства: «Казалось, они были отлиты из светлой бронзы великим мастером, каким-нибудь Бенвенуто Челлини¹⁴» (555); не слышал такого безмолвия, переданного определением «серая тишина» (555), в котором соединены звук и цвет; не наблюдал над головой особого неба – «легкого и очень светлого» (555), которое принято называть «парижским» (555). И путешественник ощущает присутствие здесь великих людей: «Никто нам не помешал бы беседовать с тенью Руссо, если бы она существовала в этих местах» (555). А упоминание тени Руссо напоминает о чеховской грусти, лежащей на живописных окрестностях Богимово.

И вновь самым отрадным стало узнавание в чужом пейзаже дорогих ему черт родины: «Потом сквозь тюлевую мглу облаков начал просачиваться розовый луч солнца... Я вспомнил такой же розовеющий вечер на Ильинском омуте» (555). Воспоминание об Ильинском омуте вызывает у писателя острую тоску по своей «простой земле, своим закатам, своим подорожнике и скромном шорохе палой листвы» (555). Эта тоска переходит в торопливость, с которой писатель начинает собираться «домой, на Оку, где все было так знакомо, так мило и простодушно» (555).

Объективно оценивая красоту чужой страны, он ясно осознает, что как бы ни была великолепна эта страна, она не заменит родины¹⁵.

¹³ Эрменонвильский парк был одним из самых ранних и самых ярких примеров французских пейзажных парков. Его планировка была осуществлена маркизом Рене Луи де Жирарденом, близким другом Жан-Жака Руссо. В работе по дизайну парка принял участие художник Юбер Робер. Созданный с большим вниманием и мастерством, парк выглядел как уголок нетронутой, дикой природы. Жирарден спланировал парк, основываясь на философии и трудах Руссо.

¹⁴ Бенвенуто Челлини (1500–1571) – выдающийся итальянский скульптор, ювелир, живописец эпохи Ренессанса.

¹⁵ На «патриотическую» мысль «Ильинского омута» указывают многие исследователи, так В. Романенко метафорически обозначает этот рассказ «маленькой поэмой в прозе о чувстве родины», а А. Ивич «вдохновенным гимном пейзажу родины» [Ивич А. Паустовский – пейзажист // Ивич А. Природа. Дети (Пришвин, Паустовский, Дубов, Панова). – М., 1975. С. 106].

Примечательно, что возникшее в душе писателя чувство выливается в щемящее близостью интонации стихотворение Н. Берга («На святой Руси Петухи кричат, // Скоро будет день на святой Руси (556)) сопровождающееся восклицанием: «Нет! Человеку нельзя жить без родины, как нельзя жить без сердца» (556).

Итак, фигура персонажа-писателя появляется в поздних рассказах в своей открыто моделирующей функции. Если в рассказе «Во глубине России» он лишь проговаривает этапы сочинительства, а в «Избушке в лесу» сюжетобразующим делает осознание «чужого» Слова, то в «Ильинском омуте» автор-герой моделирует текст при помощи разнообразных ассоциативных связей. Творческая свобода, где художник берет на себя право конструировать мир, создавать «свой миф о нем» позволяет сделать предположение о том, что Паустовский в «Ильинском омуте» приближается к модернистской парадигме художественности.