РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей
Выпуск 2

Екатеринбург
2006

ББК
УДК
Л

Издание подготовлено при поддержке Российского Гуманитарного научного фонда «Урал», грант 06 04 83481-У

Ответственный редактор: д. филол. н. *Е. К. Созина*

Редактирование: д. филол. н. *Е. К. Созина*,
к. филол. н. *Е. В. Харитонова*

Рецензенты: д. филол. н. *Е. А. Яблоков* (г. Москва),
д. филол. н. *В. П. Океанский* (г. Шуя)

Рекомендовано к печати Ученым советом
Института истории и археологии УрО РАН

Литература Урала: история и современность: Сборник статей.
Л Выпуск 2. Материалы Всероссийской научной конференции «Литература Урала: проблема региональной идентичности и развитие художественной традиции», Екатеринбург, 5–7 окт. 2006 г. — Екатеринбург: УрО РАН; Издательский дом «Союз писателей», 2006. — 408 с.

ISBN 5-

В статьях сборника, посвященного литературе Урала, рассматривается история формирования и развития образа Урала в культуре. Раскрывается соотношение региональной и национальной идентичностей и их воплощение в литературе края, символический статус территории Урала в процессе ее освоения в древности, роль литературно-художественных форм, интериоризирующих семантику «уральского текста», в развитии уральской и общерусской словесности, разрабатываются актуальные вопросы современного изучения литературы региона.

ББК

ISBN 5-

© Институт истории и археологии УрО РАН, 2006
© Издательский дом «Союз писателей», 2006

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 6

Региональная идентичность Урала и поэтика места

Ромодановская Е. К. К вопросу о региональном типе жанровой системы русской литературы XVII–XVIII веков 8
Анисимов К. В. Урал и Сибирь в научной литературе XVIII века: становление поэтики этнографического описания (Г. И. Новицкий, В. Ф. Зуев) 16
Кропотов С. Л. Воображаемое под властью символического порядка в жанре городской хроники 26
Абашев В. В. Пермь в топике русской культуры 33
Власова Е. Г. «Я родился в жалком городишке...»: М. Осоргин и провинциальный миф русской литературы второй половины XIX – начала XX века 44
Митрофанова Л. М. Ирбитская ярмарка в литературном контексте произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка 51
Эртнер Е. Н. Образ Тюмени в русской литературе конца XIX – начала XX века 59
Литовская М. А. Литературная борьба за определение статуса территории: Ольга Славникова – Алексей Иванов 66
Подлесных А. С. Кама в художественном пространстве романа А. Иванова «Чердынь – княгиня гор» 76
Мароши В. В. Теряя / обретая идентичность: Сибирь и сибиряки в повести Е. Гришковца «Реки» 81
Харитонова Е. В. Образ Екатеринбурга в прозе S. Пе́трова 88
Соболева Е. Г. Формирование мифа «Екатеринбург – третья столица» в текстах СМИ 95

Самосознание народов Урала в зеркале литератур

Созина Е. К. Риторика идентичности в книге Каллистрата Жакова «Сквозь строй жизни» 103
Граматчикова Н. Б. Проблемы региональной идентичности (на материале уральской прозы рубежа XIX–XX веков) 117
Исхаков Р. Л. Татарская периодическая печать начала XX века и становление уральской тюрки литературы 126
Идельбаев М. Х. Об авторской изустной литературе 133

Надергулов М. Х. Состояние и проблемы башкирской археографии в свете литературоведческих изысканий ... 137
Хусаинова Г. Р. Эпическое наследие башкирского народа: история и современность ... 139
Шушакова Г. Н. Концепты «жизнь» и «смерть» в современной удмуртской фольклорной традиции ... 144
Арекеева С. Т. Любовная тематика в удмуртской прозе 1920–1930-х гг. ... 153
Зайцева Т. И. Художественное своеобразие современной удмуртской прозы ... 164
Кузнецова Т. Л. Коми повесть конца XX – начала XXI века: период поисков ... 171

Художественная традиция Урала

Приказчикова Е. Е. «Сосланный в Оренбург навечно» – «Моя жизнь» Г. Винского ... 179
Шашков А. Т. Урало-сибирские литературные связи Выговских старообрядцев в XVIII веке ... 187
Соломеина В. Н. Уральская переписка В. де Геннина ... 195
Ларкович Д. В. Идеи французских энциклопедистов в тобольском журнале конца XVIII века «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей» ... 200
Зырянов О. В. О журнальном формате текстовой и рецептивной циклизации: на материале тобольского издания «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» ... 208
Сильченко Г. В. Мифопоэтические мотивы в «сибирском предании» П. П. Ершова «Сузге» ... 214
Прокофьева А. Г., Прокофьева В. Ю. Жанровое разнообразие произведений В. И. Даля, созданных в оренбургский период ... 219
Никитина Е. П. С. Т. Аксаков и И. С. Тургенев: к проблеме творческого диалога ... 227
Николаева Н. Г. «Земля Обетованная» – мифопоэтический образ Оренбургской губернии в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова ... 236
Макарова А. А. Нарративная организация повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» ... 244
Каменецкая Т. Я. Опыт описания художественного мира в произведениях Ф. М. Решетникова (к постановке проблемы) ... 254
Королева В. Б. Дневник Ф. М. Решетникова ... 262
Кунгурцева Н. А. Репрезентация художественного пространства Урала в ранних произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка («Варваринский скит», «На Чусовой», «В камнях») ... 267
Барковская Н. В. Образ завода в творчестве П. И. Заякина-Уральского ... 274

Пращерук Н. В. «Житие Ермы Мужицкого» Б. Тимофеева: проблема религиозности ... 283
Житкова Л. Н. Типология персонажей в произведениях А. Г. Туркина: социальный и национальный аспекты ... 287
Васильев И. Е. Уральская литературная ассоциация: история возникновения, отклики в печати, поэтическая практика ... 291
Подлубнова Ю. С. Три стихотворения Сергея Фрейде и эпоха УралАПП ... 305
Антипина З. С. «Воображаю себя не гением, а мастером с темпераментом»: В. Каменский в роли советского поэта (1920–1930-е гг.) ... 312
Мосеева Н. В. Диалог миров в произведениях уральской марсианы ... 318
Слобожанинова Л. М. Молох революции: о романе Николая Никонова «Стальные солдаты» ... 324

Современная литература Урала: разборы и рецензии

Снигирева Т. А. «Пловец: Куда ж нам плыть...» Ю. Казарина в контексте жанра записных книжек в русской литературе второй трети XX века ... 332
Надольская А. А. Автобиографическое начало в женской прозе Урала: история и современность ... 338
Купцова О. Н. «Новая драма» по-уральски: взгляд из столицы ... 346
Кислова Л. С. «Жизнь на обочине»: героиня новой женской драматургии Урала в поисках гендерной идентичности ... 354
Полищук Я. А. Николай Коляда в Польше: рецепция творчества ... 359
Давыдов Д. М. Поколение vs. поэтика: молодая уральская поэзия ... 366
Шибанов В. Л. Своеобразие текущей удмуртской поэзии (конец 1990-х – начало 2000-х гг.) ... 371
Серова М. В. Проблема идентичности в мифопоэтическом пространстве В. Шихова ... 376
Гарник Е. В. Формат журнала (на материале современных глянцевых и независимых журналов Екатеринбурга) ... 385
Блажес В. В. Советский и постсоветский Юрий Конецкий ... 390
Степин С. Н. Философско-эстетическая система Натальи Рузанкиной и ее художественная реализация (на примере поэтического сборника «России васнецовская пора») ... 400
Исхаков Р. Л., Нусратуллин Ф. Г., Садиков Ш. Х. Творческое наследие Гани Зарифа ... 405

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящее издание включает в себя материалы II Всероссийской научной конференции «Литература Урала», посвященной анализу проблемы региональной идентичности в соотношении с развитием художественной традиции региона. И само проведение конференции, и статьи ее участников, собранные под этой обложкой, нацелены на решение сразу нескольких задач, актуальных для ученых Урала (а как показывает география авторов сборника, и не только Урала). В первую очередь, это создание академической истории литературы края: именно эта «сверхцель» определила необходимость регулярных научных встреч исследователей из разных городов и областей Урала, Сибири, центральной России; благодаря их труду и энергии идея аналитического описания литературного Урала из гипотетического проекта становится реальностью, близкой к осуществлению. Мало того: вторая конференция по литературе Урала с очевидностью показала, что изучение истории региональной словесности перешагнуло рамки «краеведения» и вполне верифицируемо как предмет серьезного научного исследования. Думается, об этом свидетельствуют и статьи наших авторов, демонстрирующие чрезвычайно широкий диапазон научных интересов и личных пристрастий людей, озабоченных сохранением и приумножением культурного наследия региона, на правах целостного и целого единства входящего в культурную семиосферу большой российской словесности.

Во-вторых, в докладах и статьях участников конференции предложены пути разработки позитивного имиджа Урала – внутренне контрастной, обладающей чертами пограничности, полиэтнической и поистине поликультурной территории, чей «воображаемый» и «символический» статус обнаруживает несводимый к «чистым» смыслам сгусток Реальности, очевидный для всех нас в опыте жизни и деятельности. Об историческом развитии геопоэтики Урала говорят статьи первого раздела сборника, к проблеме взаимодействия регионального сознания с национальным и этническим обращены главным образом статьи второго раздела. Содержание понятия «художественная традиция Урала» раскрывают и конкретизируют работы авторов третьей части; наконец, подходам к осмыслению и оценке явлений современной литературы региона во всем разнообразии ее родовых и жанровых предпочтений, в ее контакте с дискурсными формациями эпохи и социально-политическими стратегиями развития страны

посвящены статьи четвертой части. Так открывается поле смыслов, стоящих за популярным сегодня концептом «идентичность». Самоопределение Урала как целостности, в единстве национального и регионального происходит и постигается через движение его литературы и аналитическую рефлексию тех, кто, меняя свою позицию, становится субъектом и органом самосознания региона.

Организаторы конференции выражают благодарность всем ее участникам, а также организациям и ведомствам, проявившим свою заинтересованность в ее проведении и в издании настоящего сборника: Правительству Свердловской области – за финансовую поддержку, Управлению культуры администрации г. Екатеринбурга – за живейший интерес и участие в заседаниях, Генеральному директору ЕМУП (гостиница «Свердловск») Лачугину Игорю Николаевичу – за неизменное радушное принятие гостей конференции, наконец, нашему неизменному спутнику и хозяину всех тех замечательных зданий, в которых традиционно проходят заседания наших конференций, – Объединенному музею писателей Урала, без сотрудничества с работниками которого вряд ли мог бы состояться наш проект.

РЕГИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ УРАЛА И ПОЭТИКА МЕСТА

Е. К. Ромодановская
Новосибирск

К ВОПРОСУ О РЕГИОНАЛЬНОМ ТИПЕ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII–XVIII веков*

Вопрос о жанровой системе областных литератур чрезвычайно важен, поскольку он связан с до конца не разрешенной проблемой о сути областных литератур. Несомненно, что говорить о системе жанров можно лишь в том случае, если в том или ином регионе появляется именно *литература*, т. е. словесность различных форм в их взаимодействии, а не отдельные сочинения с местной спецификой, говоря иначе – если в той или иной местности начинается свой литературный процесс.

Русская сибирская литература начинает складываться в 30–40-е гг. XVII в. Ее начало совпадает с первыми преобразованиями общерусского литературного процесса, которые в итоге в корне изменили сам тип литературного творчества, приведя к смене древнерусской (средневековой) литературной традиции литературой нового времени [1]. Если в эпоху Древней Руси, как показано в трудах Д. С. Лихачева, В. В. Кускова и др., господствовали *исторические* жанры, подчинявшие себе и агиографию, и переводные повести, то в XVII в. на первый план выходит *беллетристика*, и это связано с широким распространением и осознанностью вымысла в литературе.

Осознанность явления и процесса – главное отличие литературы нового времени от древнерусской традиции. Эта осознанность особенно ярко проявляет себя в литературе XVIII в., изобилующей теоретическими манифестами. Столетием раньше явление начинает осознаваться, но еще не делается предметом специальных рассуждений. Вместе с тем сам факт осознания позволяет увидеть смену ориентиров, определяющих характер жанровой системы [2].

Д. С. Лихачев писал, что «жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование

* Работа выполнена в рамках комплексного интеграционного проекта СО – УрО РАН «Эволюция жанров русской литературы XVII—XX вв. в региональной традиции Урала и Сибири».

друг друга и одновременно конкурируют друг с другом» [3, 57]. Именно смена основной ориентации жанровой системы в XVII в. (от историчности – к вымыслу, от деловых функций – к беллетристике) меняет как характер основных жанров, так и отношения между письменными и фольклорными текстами.

Формирование новой беллетристической системы жанров ни в коей мере не отрицает старой системы средневекового типа. Дело не только в том, что памятники древнейших веков продолжают читаться и переписываться. Важнее тот факт, что средневековая система продолжает заново воспроизводиться, как только появляются условия для создания новой (как правило, областной) литературы. В течение XVII в. к новым литературам несомненно относятся две – сибирская, с центром в Тобольске [4, 20–180], и устюжская, которая начала складываться еще в середине XVI в., но полное воплощение обрела лишь столетие спустя [5].

Зарождение и развитие областных литератур всегда связано с процессом осознания как единства области или княжества, так и собственных отличий литературы. А. Н. Насонов на примере областного летописания отмечал, что летопись в том или ином княжестве, как правило, возникает в итоге развития области вместе с возрастанием ее роли в ряду других удельных княжеств [6, 13, 113, 248]. Летопись, как и историческое сочинение нового времени, всегда вызвана стремлением осознать собственную историю.

Именно историчность характеризует всю систему жанров «молодых» областных литератур XVII в. Внимательное рассмотрение показывает, что при всем разнообразии конкретных текстов жанровые системы здесь сходны: это прежде всего летописи (Есиповская, Устюжская, Сольвычегодский летописец), исторические повести (о Таре и Тюмени, о избавлении града Устюга от литвы и черемис, о пожаре 1610 г. в Устюге), жития святых (Василия Мангазейского, Симеона Верхотурского, Иоанна и Прокопия Устюжских, Петра Черевковского и др.), сказания о чудотворных иконах. Все эти жанры традиционны и характерны для эпохи средневековья, все они подчинены не беллетристическому, а историческому пониманию литературного творчества.

Особенно заметна традиционность на примере записи фольклорных памятников. В репертуаре устюжской литературы до нас дошел ряд местных записей былинных сюжетов, но и они, по наблюдениям А. Н. Власова, «имеют явную историческую направленность повествования. Создатели этих повествований воспринимали сюжет былины как безусловное реальное отражение событий Киевской Руси» [5, 139]. То же можно отметить и в урало-сибирском сборнике Кирши Данилова, где прозаическая часть песни «Ермак взял Сибирь» представляет собой один из вариантов «устной летописи» о походе Ермака [7, 91–151].

Но и в областных литературах, при всем внешнем следовании средневековой системе, существовали внутрижанровые изменения, появившиеся под влиянием тенденций нового времени.

Распространение и укрепление вымысла определило авторскую реакцию на него. Она сказалась в его использовании для оживления повествования, в частности, в Забелинской редакции Есиповской летописи, где из простого повествования создаются диалоги действующих лиц, придумываются детали, способствующие картинности изложения, и на основе фольклорного сюжета о победе над врагом с помощью хитрости перерабатывается весь рассказ о пленении трех татарских князей – Сейдяк, Салтана и Карачи [4, 273–282].

Подобное явление характерно и для общерусской литературы XVII в., когда появляется повествование, «маскирующееся», по выражению М. Н. Сперанского, под историческую повесть [8, 137]. К последней трети столетия относятся беллетристические обработки Повести временных лет [9, 8–28], [1, 63–83] и хронографов, причем ведущие в прошлом исторические жанры нередко беллетризуются за счет обогащения текста фольклорными преданиями и легендами, отсутствовавшими в древнейшем летописании (о влиянии фольклора на официальную литературу см.: [10, 93–99], [11]). Поскольку сравнение с Повестью временных лет – главный принцип исторической критики XVII–XVIII вв., отмечаемые несовпадения естественно зародили недоверие к новым текстам, и характеризующий их термин «баснословие» со времен В. Н. Татищева прочно вошел в русскую историографию.

С другой стороны, как противовес вымыслу, в историческом повествовании усиливается документальность. Это явление Д. С. Лихачев отмечал еще в летописях XV–XVI в., когда литературно обработанный текст все более уступает место тексту, сходному с документом, а сама летопись начинает играть роль своеобразного архива [12]. В XVII в. можно говорить о влиянии архива, приказного делопроизводства и *на структуру* летописей.

Эти явления наиболее наглядны в позднем сибирском летописании [13], которое представлено своеобразным летописным сводом, созданным в Тобольске как непосредственное продолжение Распространенной редакции Есиповской летописи (в историографии он более известен под названием «Описание о поставлении городов и острогов в Сибири»). В этом своде откровенная литературность характеризует только его первоначальную часть – Есиповскую летопись, в продолжающем ее «Описании о городах...» литературности почти нет, она наблюдается только в частях, которые могли сохранить элементы не дошедшей до нас тобольской летописи 1640–1670-х гг. Уже в редакции 1689 г. сокращаются начальные рассказы и формализуются сведения о воеводах; в дальнейшем «вымывание» подробностей продолжается, но в редакции 1694 г. дополнительно подробно отмечена деятельность не только воевод, но и ряда дьяков и подьячих.

Это вполне объяснимо: в конце 1680-х гг. летописная работа переносится из архиерейского дома, главного центра литературной деятельности в Тобольске первой половины XVII в., в воеводскую избу, где в ней принимают участие как воеводы, так и подьячие. Именно тогда, по-видимому, в Сибирском летописном своде стала вырабатываться структура, связанная с делопроизводством. В ней центральное место занимает перечень воевод, дьяков, подьячих и письменных голов как Тобольска, так и других сибирских городов, причем само изложение событий ведется по годам правления тобольских (главных для Сибири) воевод, то есть по трехлетиям правления последних. В итоге летопись все более стандартизируется, превращаясь в официальный исторический справочник, дающий сведения прежде всего о сибирской бюрократии.

Недавно обнаруженная среди столбцов Сибирского приказа «Роспись сибирским воеводам, которые посланы были в Сибирь со 153-го [1645] году [и] в нынешнем во 167-м [1658/9] году» [14] показывает, на какой тип документа ориентировались создатели Сибирского летописного свода. В позднейших редакциях XVIII в. тенденция к простому перечислению воевод только усиливается, отражая специфические черты позднего летописания.

Впрочем, простое называние или перечисление государственных или церковных деятелей постоянно встречается и в раннем летописании. Действительно, такое называние составляет едва ли не главное содержание погодных записей – основной структуры любого летописного текста.

Как мне представляется, отношение составителей летописи к этим перечням в раннем и позднем летописании принципиально различно: в раннем летописании погодные записи и списки, как правило, служат основой для дальнейшей работы, для дополнений и развития темы. В рассматриваемом своде эти списки составляют *итог* летописи, доказательством чему служит постоянное сокращение традиционного повествования, а не расширение его. В этом, в частности, отличие «Описания о городах и острогах...» от ранней Есиповской летописи: в последней, как неоднократно отмечалось, строго выдержанная идеологическая концепция Основной редакции была разрушена в Распространенной редакции, создатель которой *дополнил* повествование новыми, найденными им фактами из истории похода Ермака (см. об этом: [4, 239]). Можно отметить следующие этапы развития текста: традиционная летопись – использование документа – превращение летописи в реестр (перечень). Несомненно, что на официальном сибирском летописании сказалось влияние дьяческой среды. Об этом прямо свидетельствуют обнаруженные Е. И. Дергачевой-Скоп черновики работы над летописью дьяка Максима Романова [15].

Интересно, что в те же годы в том же Тобольске параллельно создавалась «История Сибирская» сына боярского Семена Ремезова – одно из самых ярких художественно организованных сочинений XVII в. о походе Ермака [7, 3–90], [16], [17], [18]. Происходит как бы расслоение летописного жанра: высокохудожественное историческое повествование С. У. Ремезова, обогащенное агиографическими элементами, создается как частная инициатива, совпадающее же с ним по времени официальное летописание, все больше отражая интересы бюрократии, по структуре своей сбли-

жается с документом и постепенно теряет художественное значение. Наверное, это связано с естественно происходящим расслоением литературы вообще на чисто художественную (беллетристику) и научную, официальную, специальную.

Сходные процессы происходят и в агиографии, но специфика ее в том, что здесь чудесный вымысел всегда был узаконен и считался истинным происшествием. С целью «отмежеваться» от него житие начинают поверять летописью (см. «дело» о Житии Анны Кашинской). Еще важнее – влияние на житие документа, который зачастую определяет всю структуру памятника. Такая форма характерна в первую очередь для сибирских и северно-русских житийных текстов, жанровую разновидность которых можно определить как «святой из гробницы» [19]. К ним относятся жития Василия Мангазейского, Симеона Верхотурского, Иоанна и Логгина Яренгских, Петра Черевковского, Евфимия Архангелогородского.

Эту группу характеризуют определенные особенности.

Во-первых, все события связаны с появлением гробницы, в которой лежат останки неизвестного святого. Иногда гробница уже известна, но действие всегда начинается с момента чудесных событий вокруг нее (Сказание о Иоанне и Логгине Яренгских). В других случаях могила как бы «проявляется». Так, в Житии Василия Мангазейского цитируется «сказка» стрельца Стефана Ширяева, известная и по документам 1649 г. [20, 132]: «Ходящу ми, Стефану, во граде близ церкви по горелому месту и узревшу ми: на том погорелом месте подымается из земли вверх гроб. А по тому гробу лежала дъска, а по дске хождаху людие к приказной избе. И втоптана та дъска в землю. И которой конец дъски лежащь на предпомянутом гробе, и тот конец преломися наполы. А другий конец лежащь в персть втоптан. А гроб из земли видети вершка на два з главы» [21]. Сходно – в Житии Петра Черевковского.

В Житии Симеона Верхотурского, наиболее литературно обработанном, появление гробницы описывается торжественно: «... благоволи Господь Бог в сей Сибирстей стране во пределех, еже есть уезд града Верхотурья, во весе, нарицаемой Меркушино, при церкви святаго архистратига Божия Михаила... гробу *ничиему* воздвигнутися, еже есть возходити от земли с честными останками християнского телесы» [22, 200–201].

Во-вторых, имя вновь явленного святого какое-то время обязательно остается неизвестным. «Святой из гробницы», «чудотворец, что выходит гробница», «новоявленный чудотворец, что в Мангазейском городе выходит гробница», «чудотворец, что лежит в Тазовском городе» – так жители Старой Мангазеи в 1650–1660-е гг. называли мощи неизвестного человека в гробу. «Ему [уже] молились, на его гробнице возжигали свечи и лампады... а назвать его все еще не умели» [23, 337]. Его пытаются назвать Моисеем, но окончательно имя (Василий) устанавливается лишь к началу 1670-х гг., когда складывается уже текст Жития. Интересно, что в Житии имя *Моисей* упомянуто лишь единожды, хотя в документах оно встречается неоднократно (см.: [20, 133]). М. Г. Кротов отметил и случай, когда «Моисей» документа в рассказе Жития об этом явлении заменен на «Василия» [20, 129].

Сходно утверждение имени и в других житиях: Евфимий Архангелогородский, мощи которого обнаружены 11 июля 1647 г., только в 1650–1651 гг. называет свое имя [24, 137 и след.]. До этого о нем говорят: «преподобный, имя его Бог весть», «преподобный, что во Архангельском городе», «чюдотворец, что во Архангельском городе у церкви... положен, и имя его Бог весть», «в граде лежащий» [24, 117, 120, 121, 124, 136]. Имя Иоанна Яренгского называется в первом же рассказе: «Имя ей свое сказа: Иван» [25], однако тут же следует рассказ о 25-летнем существовании безымянной могилы и чудесах от нее.

Первые пять чудес Симеона Верхотурского записаны как чудеса «праведника явльшагося», а в ответ на обращение митрополита Игнатия к жителям Верхотурья ему говорят, что «сего гроба нас... памятухов нет» и на вопрос «Како есть имя его?» отвечают: «Не возможе памятовати». И лишь потом, после долгих размышлений митрополита, «в тонце сне» при обратной дороге он узнает это имя: «И се слышу глас, пришелш ко мне от единыя страны, глаголющ: Симеоном зовут его. И... паки второе прямо мне прииде от народа глас, глаголющ: Симеоном звали его.... абие прииде третий глас, яко некоторое утешена слово, глаголющее: Сенькой звали его. Аз же от сего словесе аки восмеяхся и вмале осклабився» [22, 209].

Неизвестно как имя, так и биография «святого из гробницы»; она обычно выдумана и опирается на досмотр мощей и на видения: Петр Черевковский является в священнических одеждах, поэтому везде далее называется «священник Петр» – больше о нем ничего неизвестно; так и оставшийся безымянным сумской чудотворец считается соловецким выходцем, поскольку предстает «во иноческом одеянии» [26, 480] (иногда – «в белых ризах», «во священнических ризах»), а Сумской острог в продолжение многих лет был подворьем Соловецкого монастыря.

Василию Мангазейскому легенда присвоила черты отрока: «сам он млад, ни уса, ни брады нет», «млад, лицем светел, возрастом мал, брады нет, риза на нем с пробелью», а также мученика, из-за скрюченного положения скелета, поскольку гроб треснул при выходе из земли [23, 338]. Как пишет С. В. Бахрушин, «мелкий промышленный люд захотел видеть в святом мученике одного из своих». В Мангазее говорили: «замучен был торгового человека лавочный посиделец напрасною смертью и положен в том месте, а имени ему не ведают и при коем воеводе замучен, того сказать не знают».

Наиболее подробна, хотя, скорее всего, вымышленна биография Симеона Верхотурского. Те же жители Верхотурья, которые не могли назвать митрополиту Игнатию его имя, дают Симеону четкую характеристику: «Человек той бяше в Сибирскую страну с Руси пришлец, дворянского чина рождением, и жительствоваше у нас в странничестве, рукоделие же его бяше, еже шити нашивки на одеяние кож овчих... сиречь шубах. Бяше

же к Богу прилежен и в церковь на молитву непрестанно входен. Телом же своим скорбяще чревно яве, яко от воздержания» [22, 208].

Спецификой данной группы является отсутствие биографии как таковой как на раннем этапе создания культа, так и в поздних редакциях. В этом ее отличие от других памятников русской агиографии, где в ранних редакциях также могут содержаться лишь отдельные рассказы, но в конце концов непременно появляется «полное» житие, написанное с соблюдением всех требований жанра (см., например, Житие Михаила Клопского).

Отсутствие биографии восполняется теми сведениями, которые святой сам сообщает о себе в многочисленных явлениях и чудесах, из которых, собственно, и состоит все повествование. Притом рассказы об этих явлениях сохраняют форму «сказок», «допросных речей», «роспросов», т. е. чистого вида документов.

Эта документальность особо подчеркивается. Так, ранняя редакция Сказания о Иоанне и Логгине Яренгских продолжена копией с документальных материалов расследования об Иоанне и Логгине, включающих свидетельские показания очевидцев о случившихся чудесах [27, 223–225]. Сказание о Евфимии Архангелогородском включает «допросные речи» свидетелей чудотворений, записанные в воеводской канцелярии. Тщательно сохраняются все доказательства подлинности документов – указывается писец, копируются подписи участников «роспроса» [24, 126, 129, 133]. О чудесах сумского преподобного ведутся записи в сумской таможне, при таможенном голове Фаддее Панфилове, а местами отмечен и писец [26, 480, 481].

О соотношении с документами Жития Василия Мангазейского я уже писала неоднократно, тем более что сохранились подлинные документы исследования мощей [4, 283–291], [1, 85–96]. Сопоставление текстов показывает, что ранняя редакция Жития сохранила ряд деталей, как правило, совпадающих с текстом документа, но отсутствующих в более поздних списках. Так, в видении стрельца Ивана Есицкого при описании «черного священника» говорится: «А против его стоит налой и свеща пред ним светится воску черного и огнь у свечи черной же» [22, 343] – в других списках просто: «Пред ним стоит налой и свеща горит».

Во всех этих памятниках использована структура следственного дела. Так, все Житие Василия Мангазейского в ранних редакциях представляет собой якобы запись «допросных речей» очевидцев явления святого – «якобы», потому что сопоставление этого текста с сохранившимися документами [28], [20, 127–140] и здесь обнаруживает первоначальную литературную обработку. Связано это с проблемой достоверности агиографического повествования. Лучшей опорой такой достоверности становится именно документ, генетически связанный со следствием, т. е. с таким судебным действием, цель которого – установить правду [1, 85–96].

Эта функция «доказательства достоверности», возлагаемая на документальную форму изложения, возникает совершенно естественно, посколь-

ку следствие по поводу «явления» или «чуда» – непременная обязанность духовных судов. Генетическая связь жанра видений с документами следствия [29] создает литературную, художественную основу (своеобразная «память жанра») для возвращения к более примитивным формам.

Содержательные и структурные особенности данной группы житий позволяют говорить об особой их жанровой разновидности, характерной в первую очередь для областных литератур. Как для жития-мартирия обязателен рассказ о мученичестве героя (и не обязательна биография), как для княжеского жития обязателен рассказ о подвигах во имя отчизны, так для жития «святого из гробницы» обязательно явление гроба, более или менее долгая безымянность героя и особая структура, где отсутствует собственно житие и просвечивает исконная связь с документом.

«Святой из гробницы», далеко не всегда признанный официальной церковью, был выразителем идей и ощущений простого человека. На примере Жития Василия Мангазейского С. В. Бахрушин прекрасно показал, что в нем видели прежде всего «одного из своих», близкого и понятного каждому, и в этом непреходящее значение данной группы житий, отразивших процесс демократизации литературы, что в целом характерно для литературного процесса XVII в.

Примечания

1. См. подробнее: Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге Нового времени: Пути формирования русской литературы переходного периода. Новосибирск, 1994.
2. См. подробнее: Ромодановская Е. К. Система жанров в русской литературе переходного периода (XVII – первая половина XVIII в.) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов: XII Международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998. С. 133–144.
3. Лихачев Д. С. Система литературных жанров Древней Руси // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986.
4. См.: Ромодановская Е. К. Сибирь и литература. XVII век. Новосибирск, 2002.
5. Власов А. Н. Устюжская литература XVI–XVII веков: Историко-литературный аспект. Сыктывкар, 1995.
6. Насонов А. Н. История русского летописания XI – начала XVIII века. М., 1969.
7. Дергачева-Скоп Е. И. Из истории литературы Урала и Сибири XVII века. Свердловск, 1965.
8. Сперанский М. Н. Эволюция русской повести в XVII в. // ТОДРЛ. Л., 1934. Т. 1.
9. См.: Халанский М. Н. Экскурсы в область древних рукописей и старопечатных изданий. XXI–XXIII. Харьков, 1902.
10. Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974.
11. Комарович В. Л. Исторические повести 1670–1680-х годов // История русской литературы. М.; Л., 1948. Т. 2. Ч. 2. С. 270–273.
12. Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947.
13. См. подробнее: Ромодановская Е. К. Тобольская летопись и Сибирский архив // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. С. 312–320.
14. РГАДА, ф. 214 (Сибирский приказ), стб. 569, л. 72–81.
15. Дергачева-Скоп Е. И. Автограф М. Г. Романова – одного из составителей Сибирского летописного свода // Древнерусская рукописная книга и ее бытование в Сибири. Новосибирск, 1982. С. 79–102.

16. Дергачева-Скоп Е. И. Заметки о жанре «Истории Сибирской» С. У. Ремезова. Статья первая // Вопросы русской и советской литературы в Сибири. Новосибирск, 1971. С. 48–70.

17. Дергачева-Скоп Е. И. Заметки о жанре «Истории Сибирской» С. У. Ремезова. [Статья вторая] // Проблемы литературы Сибири XVII–XX вв. Новосибирск, 1974. С. 5–23.

18. Алексеев В. Н. О жанровой специфике Ремезовской «Истории Сибирской»: (Текст и иллюстрации) // Книга и литература. Новосибирск, 1997. С. 9–17.

19. См. подробнее: Ромодановская Е. К. «Святой из гробницы»: О некоторых особенностях сибирской и северно-русской агиографии // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2005. С. 143–159.

20. Кротов М. Г. Актовые источники Повести о Василии Мангазейском // Источники по истории общественной мысли и культуры эпохи позднего феодализма. Новосибирск, 1988.

21. Ромодановская Е. К. Легенда о Василии Мангазейском // Новые материалы по истории Сибири досоветского периода. Новосибирск, 1986. С. 191–192.

22. Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII века / Изд. подготовили Е. К. Ромодановская и О. Д. Журавель. Новосибирск, 2001.

23. Бахрушин С. В. Легенда о Василии Мангазейском // Бахрушин С. В. Научные труды. М., 1955. Т. 3. Ч. 1.

24. Крушельницкая Е. В. Сказание о Евфимии Архангелогородском // Рукописные памятники: Публикации и исследования. СПб., 1997. Вып. 4.

25. РНБ. Соловецкое собр. № 963/1073. Л. 118 об.

26. Панченко О. В. «Сказание о чудесах и явлениях преподобного отца Сумского нового чудотворца» // Книжные центры Древней Руси: Соловецкий монастырь. СПб., 2001.

27. Дмитриев Л. А. Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв. Л., 1973.

28. Оглоблин Н. Н. Мангазейский чудотворец Василий: (К русской агиографии) // ЧОИДР. 1890. Кн. 1. Отд. 2. С. 1–8.

29. См.: Ромодановская Е. К. Рассказы сибирских крестьян о видениях: (К вопросу о генезисе жанра видений) // ТОДРЛ. Т. 49. СПб., 1996. С. 141–156.

К. В. Анисимов
Красноярск

УРАЛ И СИБИРЬ В НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА: СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТИКИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ (Г. И. НОВИЦКИЙ, В. Ф. ЗУЕВ)*

Русская историко-этнографическая литература XVIII в., в которой преимущественно описываются северо-восточные области государства и их обитатели [1], представляет собой сложно устроенную систему, сочетающую в себе целый ряд идеологических установок и неразрывно связанных с ними стилистических тенденций.

Тема «дикаря» для культуры Просвещения – одна из знаковых. Секуляризация европейской мысли в эпоху Ренессанса совпала с началом великих географических открытий, в результате которых европеец столкнулся с цивилизациями, о которых раньше не имел никакого представления. Случись подобная коллизия в период Средневековья, новооткрытые этносы без труда были бы отнесены к «нечестивым народам», в оценке которых разница между, допустим, монотеизмом мусульман и пантеизмом, тотемизмом язычников принципиально игнорировалась [2, 22, 26], [3]. Варвар, житель географической периферии, с точки зрения христианина был заведомым грешником, именно за свое грехопадение наказанным телесным уродством [4, 11]. В одном европейском средневековом сочинении пророк Мохаммед был изображен «с головой человека, лошадиной шеей и птичьим телом» [3, 182] (экзотическая внешность воспринималась как монструозная).

Человек Нового времени, оказавшийся в силу развития просветительского мировоззрения за пределами конфессиональной антитезы «христианин – язычник», инкорпорировался в новые, более сложные противопоставления «варварства и цивилизации», «цивилизации и природы» и т. д. Их бóльшая сложность была обусловлена подвижностью положительной оценки в рамках той или иной оппозиции. Так, именно в среде миссионеров, действовавших в колониях Ост- и Вест-Индии, родилась предвосхищающая идеологические построения Руссо концепция «доброго дикаря», который радикально отличался от погрязшего в цинизме и разврате европейца [5, 254]. Подобный подход не только радикально порывал с оценочной статикой средневековых представлений, но и существенно трансформировал стереотипы уже новой европоцентричной просветительской культуры, в системе которой племенные сообщества аборигенов-язычников могли рассматриваться как оплот предрассудков и невежества. Смысловые «вибрации» образа аборигена порождают в XVIII веке отчетливо амбивалентную картину всего мира «дикарей», который оказывается то объектом порицания за «нецивилизованность», то материалом для конструирования утопии «естественного человека». «Первый тип, – пишет М. Дюше, – часто встречается у Вольтера, второй – у Руссо и Дидро» [5, 256].

При этом, если средневековая идея врожденного греха иноверца (ср. общеевропейское представление о том, что мусульмане произошли от наложницы Авраама Агари и ее сына Измаила, незаконнорожденного по отношению к Исааку, сыну Авраама от Сарры – Быт. Гл. 16 и 21) в век Просвещения отходит в прошлое, а различия в уровне «цивилизованности» все-таки сохраняются и обращают на себя внимание, то в новой культурной системе эта коллизия начинает требовать иного способа интерпретации. Причина неравномерного развития народов с подачи Ш. Л. Монтескье («О духе законов», 1748) отныне видится в *климате*. На этом основании наукообразный рационализм просветителей получает возможность обратиться к *условиям* жизни отдаленных народов и тем самым задает импульс для становления традиции более или менее объективного этнографического описания, которое должно принципиально отличаться от

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

предвзятых оценок средневекового типа учетом *контекста* жизни иноплеменника – климата, ландшафтного окружения, соседства.

Специфичность позиции отечественного наблюдателя-этнографа обнаруживается именно в европоцентристской перспективе: дело в том, что еще совсем недавно сами русские оценивались как варвары [6], [7], [8]. В царствование Петра I данное обстоятельство, несомненно, являлось одним из стимулов усилить миссионерскую работу на Урале и в Сибири: перестать быть «другим» в глазах европейца не в последнюю очередь означало минимизировать число «других» в географических пределах собственной империи. «В то время как русские становились европейцами, коренные народы Сибири должны были стать русскими», – пишет современный исследователь о планах Петра и называет начавшуюся в 1702 г. христианизацию племен запада Сибири «крестовым походом проповедников» (a missionary crusade) [9, 17].

Таким образом, контакт частично европеизированного русского наблюдателя с аборигеном северо-востока России в начале XVIII в. был прежде всего контактом распространителя христианской веры и потенциального новообращенного. В этой ситуации парадоксально соединялись две установки: современная модернизирующая и вестернизирующая, исходившая из понимания язычества как предрассудков и невежества, и традиционная церковная, в рамках которой язычество считалось грехом, а кумирослужение – мессой дьяволу (с точки зрения Просвещения вторая концепция сама могла быть подвергнута критике как суеверие). Это обстоятельство существенно повлияло на построение текста, в котором освещались детали апостольской миссии русских священнослужителей, текста, неизбежно приобретавшего синтетический, «переходный» характер [10], [11, 667, 675–676].

Материалом анализа в данной статье станет «Краткое описание о народе остяцком» Григория Новицкого (1715), отразившее типичную для культуры фронтира деятельность проповедника-миссионера. По мере того, как крещение «иноверцев» Востока переставало быть к середине столетия «больной» темой, аборигены, наконец, стали вызывать к себе отстраненно-научный интерес – подобно тому, как точно такой же интерес приковала к себе в это время территория их обитания, словно заново открытая Русским государством (смещение интереса с ясака в виде «мягкой рухляди» на металлы и горное дело заставило увидеть в Урале и Сибири действительно совершенно новый тип пространства). В качестве своеобразной антитезы произведению Новицкого мы рассмотрим сочинение В. Ф. Зуева «Описание живущих Сибирской Губернии в Березовском уезде иноверческих народов Остяков и Самоедцов» (1772), автор которого был одним из участников сибирской экспедиции П. С. Палласа [12].

Григорий Ильич Новицкий, украинец, сосланный в Тобольск по делу гетмана Мазепы, был деятельным участником просветительской работы сибирской митрополии в обском крае. Экспедиции, в состав которой он вошел, сопутствовал указ Петра I от 6 декабря 1714 г., написанный на имя

митрополита Феодора (новое имя Филофея Лещинского, принятое в 1711 г. при переходе в схиму) [13, 40–45]. В монаршем рескрипте Феодору предписывалось «...ехать... во всю землю вогульскую и остяцкую и во все уезды и в татары, и в тунгусы, и в якуты, и в волостях их... кумиры и кумирницы и нечестивыя их чтилища, и то по сему нашему в<еликого> г<осударя> указу пожечь, а их вогуличев и остяков и татар и всех иноземцев божиею помощию и своими труды приводить в христианскую веру...» [14, 146]. Г. Новицкий зарекомендовал себя не только как ревностный исполнитель своих обязанностей (после 1721 г. он, надзирая над обращенными в православие остяками, был ими убит [15, 9]), но также как самобытный писатель, сумевший отразить все трудности предприятия схимонаха Феодора, бок о бок с которым иногда под пулями и под свист стрел туземцев он нес евангельскую проповедь до самого «Лдистого окияна» [15, 92].

В сочинении Новицкого, питомца Киево-Могилянской академии, сочетаются две стилистико-тематические тенденции: церковно-идеализирующая, некоторые топосы которой находят явные соответствия в традиции русской апостольской агиографии, и научно-описательная, которая уже целиком связана с мировоззрением человека XVIII столетия. Этот «гибридный» характер жанрово-поэтической организации текста сообщает памятнику несомненное своеобразие.

В соответствии с законами русской средневековой книжности Новицкий создает концептуальное произведение. Крещение остяков (ханты) и вогулов (манси) вписано автором как в сибирскую областную, так и в национальную историю. Вводная часть «Краткого описания» содержит обширный фрагмент из Есиповской летописи, в котором рассказывается о географии, этнографии Сибири и о том, как эта земля была завоевана Ермаком. Все эти данные естественным образом задают исторический масштаб для деяний русских миссионеров, словно продолжающих дело, начатое еще во времена Ивана Грозного.

Общенациональный смысл деятельности схимонаха Феодора придается частым упоминанием подвигов Стефана Пермского, проложившего в 70–80-е гг. XIV в. дорогу христианству на Урал. Его фигура словно «мерцает» перед глазами читателя в узловых фрагментах повествования. Так, мы узнаем, что «сей Остяцкий народ в сия вселися страны наченше от дни святаго Стефана Великия Пермыи епископа...» [15, 26]. Отталкиваясь от позитивно-научного наблюдения о родстве финно-угорских языков по обе стороны Урала, Новицкий полагает, однако, что остяки – это именно бежавшие от Стефана самые закоренелые пермяки-язычники. Когда просветитель народа Коми «тму нечестия и скверну идолобесия от стран Великия Пермыи начат прогонити, тогда мраком идолским одержимыя Пермяне света истинны евангельской благодати Божией бежаша в сия полуночныя страны, укривахуся зде, где и доселе с тмою идолобесия пребиваху» [15, 26–27]. Здесь они «сохраниша неизменно язык свой пермьский» [15, 27].

Эта историософская программа конкретизируется Новицким в рассказе об истории «юрт», названных им «Атлым». Местность эта «от повествования древних тамошних жителей была населенна Пансотником (так. – *К. А.*), кудесником неким, иже со святым Стефаном, епископом Пермским, препирашеся от зловерия своего; последи же побежден в злочестии своем убежа с Перму за Камень, в Сиберскую страну и ту поселися» [15, 75]. В житии Стефана, составленном Епифанием Премудрым на рубеже XIV–XV вв., нет, насколько известно, ни слова о том, что отпущенный восвояси Пам-сотник отправился в Сибирь. Здесь Новицкий пересказывает предание жителей села Алтыма, фиксировавшееся в Тобольской губернии вплоть до конца XIX в. [16, 19] и впервые опубликованное краеведом Н. А. Абрамовым в 1851 г. [17, 12–13]. И хотя по некоторым данным после прения со Стефаном Пам вернулся в свое селение Княжпогост [18, 47], [19, 24–25], Новицкому явно более интересен легендарно-поэтический сюжет о бегстве посрамленного жреца на восток за Урал. Такой вариант судьбы Пама точно соответствует общим историческим подходам автора. Как будто в продолжение темы этнограф пишет о том, что и среди остяков появился свой Пам – «мал, черн, худ, толико же злонравен, яко всих отврати лестию своею противно уклонитися» [15, 75]. Вскоре, однако, и он был побежден силой христианской проповеди, как и его «предшественник» более трех веков назад. Этимология этнонима «остяк» разъясняется в той же историософской перспективе. По мнению Новицкого, остяки были так названы русскими, поскольку, убежав из Перми, они стали «аки бы останки» языческой старины на Урале и в Сибири [15, 28], [20, 167].

Итак, вся система упоминаний о подвиге св. Стефана призвана создать эффект исторической преемственности апостольской миссии Феодора по отношению к первым шагам русской колонизации востока, ознаменовавшихся просветительской деятельностью пермского епископа. Это столь недвусмысленно выраженное в произведении чувство истории существенным образом корректирует образ повествователя, не позволяя ему превратиться в отстраненного наблюдателя-фактографа, любая идеологическая установка для которого – помеха, искажение объективной действительности. Напротив, писательская позиция Новицкого, как видим, всецело способствует вторжению идеологического начала. Впрочем, и здесь есть исключения: ни одна из взаимодействующих тенденций построения текста не преобладает безусловно.

При всем том, что остяки характеризуются Новицким как народ «в житии своем нерадив, необычен... прост и гражданства всякого чужд», тем не менее «подобен лицезрением красоте народом европейским; ниже бо зверообразен, ниже коего черностию одержым» [15, 29]. Позднее все-таки говорится, что остяк «звероподобен», однако – именно своим «нравообычаем» [15, 31]. Впрочем, в начале встречается и типовая оценка: «Зане дивий сей народ трепетен, звероподобен, страха нетерпелив» [15, 5]. Двойственность этих оценок несколько трансформирует безапелляционные средневековые определения сибирских аборигенов как «зверообразных людей» [21, 466; 401–402].

Обусловленность авторской установки культурно-идеологическим контекстом XVIII в. подчеркивается тем обстоятельством, что освещение нравов туземцев Новицкий начинает именно с вопросов «гражданства». Его отсутствие – корень всех зол. «Обще же все никаких писмен и учения не имеют, ниже прыемлют, сего ради ниже установления какова, ниже законоположения содержать» [15, 31]. Но при этом опять-таки аборигены «содержат... твердое основание естественнаго закона, междоусобное друголюбие. <...> Но сей народ остяцкий добре хранящи естества закон и многия на сем утверждаху добродетели, не слышится убо между има крадеж, убийства и иных обид друг другу содевающих...» [15, 31–32], [22]. Просветительский пафос доброго от природы дикаря вторгается даже в описание языческого культа медведя, хотя в целом эта тема подана еще с церковных позиций. Клятва на коже животного кажется Новицкому, с одной стороны, «хитростию диаволскою», однако с другой – «попущением Божиим», «а не действием сатаниным; зане сей разоритель истинны, а не блюститель оныя, а таковая страсть удержаваше от всякия лжи и неправды их зане Господь и в языцех понуждаше истинну» [15, 54].

Все это резко контрастирует с описаниями «сыроядцев» в официозно-церковных памятниках, подобных той же Есиповской летописи или Житию Стефана Пермского, где «пермяне» до крещения являют собой средоточие зла, а после – пример образцовой паствы. Собственно, подобное дуальное понимание человека как раз и делало невозможным этнографический экскурс: деталь языческого быта может попасть в текст лишь тогда, когда этому быту сообщается хотя бы минимальная ценность. В этом отношении Новицкий – уже человек новой эпохи. Заведомо более толерантное его отношение к аборигену создает предпосылку для *изучения*, а не только *обличения*. Миссионер соединяется в авторе с исследователем. В текст входят нейтральные в оценочном плане зарисовки семейной жизни, экономики, кулинарии туземцев. Обличительная интонация возвращается к Новицкому при освещении излишеств остяков, ввергающих их в «неизцельный недуг», который «живу человеку гнилостию снедает уста, нос, ноги, и многим все тело...» [15, 43]. Хаос брачных отношений, «преизлишнее женорачительство» туземцев подводит автора к разделам «О злочестии идолопоклонения», а затем «О начале благочестия и о искоренении идолопоклонения...», в которых миссионер снова берет верх над этнографом.

Новицкий прекрасно отдает себе отчет в том, *где* осуществляется его миссия. В текстах подобного рода географический детерминизм обязателен – в этом мы уже могли убедиться, приведя в пример неподдельный интерес Новицкого к сибирскому летописанию. Первая глава сочинения начинается с обсуждения проблемы границы между Европой и Азией.

Новицкий присоединяется к распространенной в XVII веке версии границы по Оби. Тобольск, начальная точка путешествия, следовательно, «еще в Европе содержится» [15, 13]. Это «еще» чрезвычайно показательно. Автор явственно ощущает себя на последнем рубеже цивилизации, его взгляд обращен в совершенно неведомый мир: в первой 21 строке «Предословия ко читателю» четыре раза повторено слово «удивление», два раза «странный», по разу «чудеса» и «чудный», а есть еще «дивный», «неудобный», «несносен», «ужасный», «зловредителен», «нестерпимый», «неудобь носимая». Характерно, что и сами остяки предстают как народ «последний от людей всего мира» [15, 29]. Все эти примеры свидетельствуют о подспудно сохраняющейся в сознании автора архаичной идее религиозно-государственной регламентации хаотического мира периферии, идее, секулярному варианту которой суждено сохраняться до XIX в., когда под пером тобольского историка П. А. Словцова она отольется в формулу освоения Сибири как «истории мер правительственных» [23, VI].

Написавший свое исследование об обских самоедах (ненцах) в 1772 г. Василий Федорович Зуев, будущий академик, был более сдержан, чем Новицкий, в выражении своей авторской экспрессии по поводу объекта описания. В. Ф. Зуеву, изучавшему аборигенов по заданию П. С. Палласа, не довлела миссия христианского проповедника, он стремился не изменить образ жизни туземцев, но только осветить их нравы и обычаи. Перед нами, таким образом, возникает, по существу, первый пример отстраненно-научного отношения исследователя к своему специфическому «материалу». Вместе с тем эта отстраненность была категорией, мыслящейся скорее в идеале, на практике оценочный слой работы В. Ф. Зуева без труда отделяется от фактографии и позволяет характеризовать юного автора, которому в момент работы над книгой было 20 лет, как типичного представителя культуры XVIII столетия. Образ «наивного дикаря», чья непосредственность является укором изощренной и лживой «цивилизации», В. Ф. Зуеву пока еще неизвестен. Автор исходит из более архаичной, скорее классицистической идеи о первобытности как господстве хаоса и предрассудков; в этом смысле его концепция является светской разновидностью установки Г. Новицкого. Различные в своих культурных основах, они, в общем, достаточно близки по структуре. И там, и здесь оценка является моментом остранения описываемого объекта.

В «Описании живущих Сибирской Губернии в Березовском уезде иноверческих народов Остяков и Самоедцов» сохраняется крайне архаичный мотив: географическая отдаленность от очагов цивилизации означает бóльшую дикость обитающего там человека. Так, если «остяки и самоедцы» «соединяются уже и с российскими народами», то они, по мысли ученого, «более обходясь с русскими, более приняли их обыкновений и поступок и не столь, напротив того, глупы и необходительны, как прочие» [24, 21]. Эти «прочие», в свою очередь, вызывают в сознании автора не менее архаичный параллелизм полулюдей-полузверей. «...Последние, ближайшие к

северу самоедцы, коли можно назвать дикими зверьми, то в сходственности едва ошибиться можно...» [24, 21]. Установка исследователя, носителя европоцентричного мировоззрения, явлена в этих примерах со всей очевидностью.

Более современный подход Зуева заметен в вопросе о происхождении аборигенов. Новицкий, как мы помним, видел в остяках «останки» язычников, бежавших за Урал от Стефана Пермского. Зуев, приводя аналогичную версию происхождения самоедов «от татар, когда славной разбойник Ермак, разоряя Сибирь, рассеял весь род татарский по незнакомым сим местам», оспаривает ее и предполагает, что «совершенно за лучшее б их причесть к роду неведомых прежде бывших в тех местах народов» [24, 22]. Допуская связь ненцев с их предшественниками, древними автохтонами Севера, исследователь дает в целом более сложную картину этногенеза и преодолевает мифопоэтический схематизм средневековой историософии, представители которой любили возводить народ к деятельности одного конкретного отца-основателя, к какому-то историческому эпизоду или к библейскому сюжету о разделении земли между сыновьями Ноя.

Чрезвычайно остраняющим моментом в произведении Зуева является описание гигиены и кулинарии самоедов. Именно здесь дает о себе знать принципиальный в системе авторских оценок критерий «цивилизованности» человека. Освещая эту тему, этнограф не жалеет красок и утверждает, что «сие свинское житие каждому покажется невероятным» [24, 29]. Иногда в текст вторгается характерная для просветителя-неофита бессильно-негодующая интонация: «Уже сил моих недостает к уверению читателя порочить вовсе гнусное сих диких народов состояние, которое не в одном их житии состоит, но и в самой пище, от которой вся жизнь человеческая зависит» [24, 36]. Пределом остранения является на первый взгляд нейтральное замечание, что «ихняя пища им здорова» [24, 36]. В пресуппозиции здесь содержится допущение принципиального различия не только культурных физиономий, но самой физиологии «просвещенного» человека и «дикаря» [25]. Действительно, подчеркивает Зуев, «привычка... сделала их совсем особливым людей родом...» [24, 36], а необыкновенная нечувствительность организма дала явные преимущества перед русскими: «...остяки и самоедцы, презирающие мысли болезненные, более спасаются, нежели русские, которые о всякой болезни с опасностию много думать привыкли» [24, 39]. Интересно, что предпосылка положительного отношения к «иному» дана здесь не как результат его ассимиляции и уподобления «своему» (это само собой предполагалось, скажем, миссионерской деятельностью), а как следствие остраняющих оценок, которые, как видим, могут подразумевать далеко не только обличение.

Описание языческих культов начинается с типичной для XVIII в. посылки о хаосе беззакония среди аборигенов, между которыми «у всякого человека почти свой закон в своем чуму особливой» [24, 40]. «Заблуждение», «глупость» и «дурачество» являются авторскими ремарками, сопро-

вождающими живописание идолопоклонничества. Неизбежно затрагивая тему шаманизма и в полном соответствии с рационалистической картиной мира определяя шамана как «обманщика», Зуев делает тем не менее важную оговорку: «...однако мы хотя и почитаем их невежество обманом, но они, верно, не от хитрости, но от заблуждения это делают и сами тому ж не неверят» [24, 43–44]. Констатация не просто искусного притворства, но веры шамана в свой дар со временем трансформируется в первые представления о специфике мифологического мышления. Этот аспект научной позиции Зуева принадлежит уже культурному мировоззрению нового времени.

Сочинения Г. И. Новицкого и В. Ф. Зуева, написанные на родственном материале и располагающие сходными выводами, при всех своих различиях демонстрируют одну особенность: нарочитое, выраженное при помощи целого набора приемов дистанцирование автора относительно описываемой этнографической реальности. Отчуждение писателя-просветителя от аборигена русских восточных колоний было даже бóльшим, чем в XVII в., когда в литературе еще господствовал церковный официоз. В начале колонизации Сибири сам факт крещения «сыроядцев» означал, с точки зрения летописца, их уподобление русским. Так, Савва Есипов, давший в экспозиции своего произведения отталкивающую картину жизни племен, которые «закона не имеют, но идолом покланяются» [26, 22], подытожил свой рассказ словами о триумфальном распространении христианства в Сибири («и мнозии невернии уведевше християнскую веру, крестишася... и от неверия бысть верни» [26, 65]). Понятно, что всякая необходимость в экзотических мотивах теперь исчезает. Решение проблемы «другого» происходит у Есипова в рамках христианской картины мира, располагающей специфическим космополитизмом, обоснованным апостолом Павлом в его послании к римлянам (Рим. 10.12). Культура XVIII в. осложняет ситуацию конфессиональной экспансии на восток идеей заведомого различия цивилизации и «дикарства», в итоге ожидаемое в рамках эволюционистской доктрины исторического процесса усиление унифицирующих тенденций оказывается не столь очевидным, а в конце XVIII в. в результате учреждения наместничеств Сибирь и вовсе преображается в маскарадное «колониальное царство» со своим столичным городом, гербом и денежной единицей [27, 479–480]. Численное доминирование русских в Сибири, обозначившееся еще в начале столетия [28, 461] и только нараставшее в течение всего XVIII в., было проигнорировано властью, будто специально сконструировавшей «свой» колониально-экзотический мир.

Отмеченная тенденция, вообще чрезвычайно важная в контексте национального культурного развития, вне всякого сомнения, может быть специальным предметом изучения. В этом случае русская этнографическая литература XVIII в. предоставит исследователю бесценный материал.

Примечания

1. Перечень ученых экспедиций XVIII в. по востоку России и историография вопроса даны в работе: Козлов С. А. Русский путешественник эпохи Просвещения. Т. 1. СПб., 2003.

2. Лучицкая С. И. Араб глазами франка: (Конфессиональный аспект восприятия мусульманской культуры) // Одиссей: Человек в истории. 1993. М., 1994. С. 19–37.

3. Лучицкая С. И. Образ Мухаммада в зеркале латинской хронистики XII–XIII вв. // Одиссей: Человек в истории. 1994. М., 1994. С. 182–195.

4. Плигузов А. И. Текст-кентавр о сибирских самоедах. М.; Ньютонвиль, 1993.

5. Дюше М. Мир цивилизации и мир дикарей в эпоху Просвещения: Основы антропологии у философов // Век Просвещения. М.; Париж, 1970. С. 251–278.

6. Ермасов Е. В. Образ «русского варварства» в сочинениях немецких публицистов XVI – первой половины XVIII в. // Европейское Просвещение и цивилизация России. М., 2004. С. 16–30.

7. Католический миссионер Антонио Поссевино, побывавший в России в 1851–1852 гг., указал на то, что русские ведут «свое происхождение от скифов и татар». Поссевино А. Исторические сочинения о России XVI в. М., 1983.

8. Те же сведения находим в записках Жака Маржерета, Джильса Флетчера и др. Таким образом, на определенном этапе русские рассматриваются европейцем в ориентальной перспективе и в этом отношении приравниваются к обитателям заморских колоний. В XVIII веке стереотип убедительно демонстрирует свою резистентность космополитизму Просвещения; демонизация и ориентализация русских на страницах европейской прессы продолжается и достигает своей кульминации в революционной Франции в конце столетия. См.: Мезин С. А. Стереотипы России в европейской общественной мысли XVIII в. // Вопросы истории. 2002. № 10. С. 148–157.

9. Slezkine Y. Savage Christians or Unorthodox Russians? The Missionary Dilemma in Siberia // The Myth of Siberia in Russian Culture / Ed. by G. Diment & Y. Slezkine. New York, 1993. P. 15–31.

10. Несомненно, что в этом отношении русская этнографическая литература повторяла закономерности становления всей словесности и – шире – идеологии русского Просвещения, развивавшихся в сложных условиях противоборства с церковной традицией и одновременно вынужденного симбиоза с нею. Это обстоятельство неизбежно предполагалось «догоняющим» типом эволюции русской культуры, неоднократно сказывавшимся на причудливом синтезе художественных форм вплоть до эпохи модерна. Ср. в этой связи: Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избр. труды: В 2 т. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 434–455.

11. Живов В. М. Государственный миф в эпоху просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV. (XVIII – начало XIX века). М., 1996. С. 657–683.

12. Основные сведения о В. Ф. Зуеве см.: Словарь русских писателей XVIII века. Кн. 1. Л., 1988. С. 343–345.

13. Первая поездка Филофея Лещинского и Новицкого в селения ханты и манси состоялась еще в 1712 г. О деятельности Филофея в Сибири см.: Абрамов Н. А. Материалы для истории христианского просвещения Сибири со времени покорения ее в 1581 году до начала XIX столетия // Журнал министерства народного просвещения. 1854. № 3. С. 39–56.

14. Из истории Урала. Урал с древнейших времен до 1917 года: Сборник документов и материалов. Свердловск, 1971. Аналогичные распоряжения царя 1710 г. приводятся в работе: [9, 17].

15. Путешествия по Обскому Северу / Под ред. С. Г. Пархимовича. Тюмень, 1999.

16. Прохоров Г. М. Равноапостольный Стефан Пермский и его агиограф Епифаний Премудрый // Святитель Стефан Пермский / Под ред. Г. М. Прохорова. СПб., 1995. С. 3–47.

17. Абрамов Н. О введении христианства у березовских остяков // Журнал министерства народного просвещения. 1851. № 12. С. 1–22.

18. Гагарин Ю. В. История религии и атеизма народа Коми. М., 1978.

19. Такой авторитетный местный источник, как Вычегодско-Вымская летопись, местом, где

«живяху старый Пансотник», называет реку Вымь. В последний раз на страницах летописи Пам появляется под 1396 г. вместе с «погаными вогуличи». Испугавшись устюжского полка русских, вогулы «утекли вверх Вычегдою-рекою». Куда направился Пам, остается непонятным. Предшествующий этой информации рассказ о победе Стефана над волхвом содержит неопределенное указание на то, что Пам просто «изгнан из Пермские земли из роду племени». Вычегодско-Вымская (Мисаило-Евтихиевская) летопись // Родники пармы. Сыктывкар, 1989. С. 23–34.

20. Толкование Новицкого исходит из идеологии и с точки зрения современной лингвистики абсолютно фантастично. Макс Фасмер убедительно выводит этноним «остяк» из языков самих ханты и манси, в которых это слово означало «человек с реки Обь», «человек из Приобья». Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Изд. 3-е. Т. 3. СПб., 1996.

21. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции / Собрал и издал Андрей Попов. М., 1869.

22. На знакомство Новицкого с естественно-правовыми учениями XVII в. указывал В. Г. Мирзоев. Впрочем, исследователь не конкретизировал свое наблюдение. Мирзоев В. Г. Историография Сибири (домарксистский период). М., 1970. С. 75.

23. Словцов П. А. Историческое обозрение Сибири: В 2 кн. Кн. 2. СПб., 1886.

24. Зуев В. Ф. Материалы по этнографии Сибири XVIII века (1771–1772). М.; Л., 1947.

25. Подобное отношение к туземцу, допускающее «полезность» некоторых его привычек и тем самым корректирующее представление об универсализме человеческой натуры, было распространено в эпоху Екатерины II. Сама императрица рассматривала в сходной перспективе сибирский шаманизм, полагая, что если в Петербурге шаман – обманщик, то у себя на родине он вполне может быть «целителем». См.: Франк С. Освоение шаманизма в русской литературе конца XVIII в.: А. Н. Радищев Vs. Екатерина II // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовные измерения пространства. Иркутск, 2004. С. 236–245.

26. Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII века / Изд. подг. Е. К. Ромодановская и О. Д. Журавель. Новосибирск, 2001.

27. Ядринцев Н. М. Сперанский и его реформы в Сибири // Вестник Европы. 1876. Кн. 6. С. 461–502.

28. Любавский М. К. Обзор истории русской колонизации с древнейших времен и до XX века. М., 1996.

С. Л. Кропотов
Екатеринбург

ВООБРАЖАЕМОЕ ПОД ВЛАСТЬЮ СИМВОЛИЧЕСКОГО ПОРЯДКА В ЖАНРЕ ГОРОДСКОЙ ХРОНИКИ

> Основным содержанием истории человечества
> является борьба двух групп колдунов – злых и добрых.
> Все правительство – предатели родины и враги народа.
> ЦК – тоже. Все они в руках злых колдунов. Только один
> Ворошилов – нет. Я это совершенно точно знаю. <...>
> потому что я связан с тайным союзом добрых колдунов.
>
> *А. М. Пятигорский. «Философия одного переулка»*

В проблемном поле урбанистики – динамично развивающейся междисциплинарной отрасли гуманитарного знания – город понимается не только как сплав социально-экономических «фактов, <но также> и воображения» (Д. Харви), где «реальность» является субъективно возникающей иллюзорной надстройкой над символическим порядком и воображением.

Сама же артикуляция оппозиции символического и воображаемого в современном виде принадлежит Ж. Лакану, и в сочетании с «реальностью» вся эта триада предложена им для описания «геологической многослойности» человеческой субъективности [1].

Символическое Лакан отождествляет с языком, где язык – структурный порядок, реализующийся для внимательных исследователей городского текста в сетке улиц и их наименовании, равно как и имени самого города – например, трехкратно менявшееся имя североуральского металлургического города Надеждинск – Серов. К символическому пространству относится ценностная иерархия, когнитивная карта и социально-функциональная конструкция Субъекта («Я – которое – хочет»). *Воображаемое* же – это объект желаний Субъекта, направленный к Другому как горизонту в рамках эго-концепции. В нем – тревожные и головокружительные соблазны, образы, с которыми можно идентифицироваться в воображении (или невозможно, как у расстрельщиков семьи Романовых по отношению к их жертвам).

Смысл анализа – показать, какую роль берет на себя конкретный субъект в строе символических отношений, в символической организации реальности. Без выхода на ее языковую сцену возникают лишь неврозы. В определенном смысле, хотя это не совсем точно, можно сравнить символическое и воображаемое измерения с отношениями между означающим и означаемым. Тогда объекты «реальности», как своего рода речевые действия, конструированы игрой проекций, интроекций, выбрасываний, обратных включений «плохих» объектов, субъект же, «проецируя свой садизм, видит его возвращающимся от этих объектов и таким образом оказывается заблокированным боязливым беспокойством» [1, 100]. Все эти операции и видения находятся в области воображаемого, и хотя они воспринимаются как «внешний, реальный мир», они упорядочены и структурированы символической системой языка в процессе наименований, замещений, отождествлений. Подчеркнем, что негативные объекты оказываются зеркалом самого субъекта и его желаний, будь то проститутки, кафешантаны, опасные пролетарские районы Парижа, равно как и жестокие начальники, медведи на улицах и кабаки рабочего города Серова.

«Вся проблема заключается в сопряжении символического и воображаемого при конституировании <образа> реального», – полагает Ж. Лакан [1, 100]. Приведем пример из книги Колина Джонса «Париж: Биография великого города»: «Луи Лазар в 1870 г. называл бедные округа “истинной Сибирью”. Столица распалась на два города – один бедный, а другой нищий, – заметил другой автор, – и бедный город окружает богатый». И далее автор возвращается к этой теме цитатой из Даниэля Галеви, писателя начала XX в., который бросает взгляд на север, «на другой город,

такой же большой, как и первый, широко раскинувшийся, полный бедных и печальных ветхих крыш, лишенный шпилей и дворцов, не обладающий историей, неизвестный город, который нам только предстоит открыть». Если на севере и встречалось хоть сколько-нибудь примечательное здание, оно непременно должно быть старым, как, например, средневековая базилика пролетарского района Сен-Дени, подобная «тем мамонтам, что находят сохранившимися в снегах и льдах Сибири» [2, 485, 543].

Точно так же и во вполне традиционной репрезентации г. Серова в книге «Кто в имени твоем» – официальном серийном издании областного правительства «История в ликах городов» – символически маркированные миры бедности и богатства образуют причудливый сплав, втягивают удаленные от Свердловской области воображаемые пространства Петербурга, Франции, Испании: 35 страниц, перемежающие почти 100 страниц, отведенных для повествования об уральском рабочем городе. Мнимые изображения могут стать «действительными, или реальными, т. е. ведут себя в некотором смысле так же, как объекты и могут быть приняты за таковые. Более того, для объектов, которыми являются реальные изображения, мы можем дать изображения мнимые, виртуальные. И в этом случае объект, которым является реальное изображение, по праву получает название мнимого объекта, – писал Лакан, – особенно, если они зафиксированы текстуально или с помощью медиа, как, скажем, фотография радуги, являющейся чистой оптической иллюзией» [1, 104, 106]. Тесное сплетение в психическом аппарате любого рассказчика урбанистической истории миров воображаемого и реального в качестве равнозначных объясняет, казалось бы, избыточные отступления серовского краеведа Льва Дзюбинского: подробности жизни владельца заводов Половцева, его жены Надежды Михайловны (приемной дочери барона Штиглица, внебрачной дочери великого князя Михаила Павловича), их детей и родственников, князей Оболенских, их круга общения (члены императорской фамилии, родители У. Черчилля, пианист и композитор А. Г. Рубинштейн и т. п.).

Вот два видения одной и той же сцены торжественного открытия заседания первой государственной думы, приведенные в серовской хронике вполне в духе советской риторики классового антагонизма. Первое описание принадлежит владельцу Богословских заводов, в том числе и Надеждинского (названного в честь жены и номинальной владелицы), а ныне Серовского металлургического завода – А. А. Половцеву. Подчеркнем характерное для чиновничьей России внимание к символическому порядку размещения в Георгиевском тронном зале всех присутствующих относительно трона, правильной последовательности действий согласно сценарию, а также на знаковость парадной формы одежды, репрезентирующей различия социальных слоев: «По правую сторону от трона становится Государственный совет, а по левую члены Думы. Большее число из них одеты в черные сюртуки, рабочие и крестьяне в высоких сапогах и нередко в серых армяках, значительное меньшинство во фраках и белых галстуках. Возле думцев, ближе к трону становятся сенаторы, облеченные в красные мундиры. Возле Государственного совета почетные опекуны, статские секретари, государева свита. Входит император, предшествующий первыми чинами двора, а за ним обе императрицы и многочисленные великие князья. После того, как оканчивается отслуженный в середине комнаты молебен, государь медленным шагом поднимается к трону и садится на него. На одной из ручек трона наброшена мантия, по одну сторону стоит генерал Рооп, держащий государственный меч, по другую – граф Игнатьев, держащий государственное знамя; на четырех табуретах разложены: корона, скипетр, держава и государственная печать. По водворении тишины государь читает поданную ему министром императорского двора речь. Тотчас после чтения раздаются звуки военного оркестра, играющего народный гимн “Боже царя храни”, а благомыслящая часть присутствующих начинает кричать “Ура!”. Процессия медленным шагом возвращается во внутренние покои, и вся церемония совершается и заканчивается с чрезвычайным достоинством и успехом» [3, 242–243]. Искусство управления здесь понимается в соответствии с традициями XVIII в. как «умение верно расставлять *вещи*, каковые берутся под ответственность, чтобы направлять их к соответствующей цели» [4, 10], т. е., согласно более поздней ельцинской версии (на самом деле еще более ранней, местнической), для «достоинства и успеха» важно, чтобы все присутствующие именно «так сели», как надо.

Символический порядок и господство включают в себя визуальную репрезентацию, замещающую образом общество, т. е. одним лишь видом целостной организации членов социального тела – отсутствие его реальной связности, согласованности и управляемости. Депутат надеждинских рабочих И. И. Антонов в своих воспоминаниях все о том же первом заседании Думы сообщает о проявлении со стороны социал-демократов, блокировавшихся с крестьянами-«трудовиками», особого беспокойства по поводу сохранения достоинства – народные представители не должны унижать себя, по-крестьянски падая перед царем на колени. Примечательна девальвация символического богатства Зимнего дворца и торжественности всей церемонии в воображении социал-демократа: «Вошли в один из залов. Там стояли статуи в оголенном виде. Увидели всю роскошь. Среди крестьянских представителей прошел ропот возмущения. Когда же вошли в тронный зал, увидели богато одетых фрейлин и вельмож. Ропот крестьян усилился. Там была вся высшая власть в золотых украшениях. Некоторые крестьяне говорили, что если содрать богатство хотя бы с одного вельможи, то хватило бы на то, чтобы прокормить целый год всю волость. Мы стояли от трона по левую сторону – я седьмым в первом ряду. Объявили, что идет царь. Впереди шли оруженосцы, затем Николай II, Трепов, царица, мать царя, их охрана. Николай II сел на трон вместе с царицей. Трепов вынул из-за обшлага бумажку и подал ее царю. Тот встал и начал читать. Содержание я забыл. Он только читал, но не говорил.

Было такое впечатление, что если бы Трепову угодно было дать совсем другого содержания бумажку, царь бы ее прочел. На этом церемония закончилась» [3, 243–244].

В структуре хроникального повествования об истории города Надеждинска-Серова эти вставные эпизоды играют важную роль виртуальных, или воображаемых, топосов, вносящих возвышенное и откровенно символическое измерение в скупую прагматику убогой жизни заводчан и в прозаику производственных свершений. Такую же функцию выполняет и другой вставной романтический эпизод – о жизни известного летчика сталинской эпохи Анатолия Серова, чье имя носит город. Его судьба подчинена императиву желания, спровоцированному статьей в старой «Ниве» о холопе времен Ивана Грозного, смастерившем крылья, и прибытием в Надеждинск в 1928 г. самолетов агитэскадрильи, подхлестнувшем страсть молодого рабочего к перемещению. Желание осуществимо лишь постольку, поскольку мечта «летать» в эпоху закрепления рабочих и крестьян за своими рабочими местами санкционирована властью. Символический порядок того времени героизирует летчиков, опосредует все перемещения от Дальнего Востока до Испании, равно как и движение А. Серова вверх по социальной лестнице (упоминается его брак с популярной киноактрисой Валентиной Половиковой (Серовой), стихи К. Симонова «Жди меня», посвященные ей). Человек, взявший на себя груз санкционированных властью перемещений [5], и к тому же имеющий волю и желание вырваться из унаследованного социального статуса, превращается в новую советскую элиту, своим безрассудно храбрым поведением символически маркирует пределы воображаемого порядка и, отсюда, превращается уже в новую сталинскую элиту, заменившую старую аристократию Половцевых, Оболенских, Штиглицев.

Примечательно то наивное простодушие составителя хроники Льва Дзюбинского, с которым он повествует о «заветных» желаниях рабочих в духе репрезентации воображаемого в директорском сознании: «Металлурги всего мира искали секрет ускоренной наварки подин мартеновской печи и увеличения ее прочности. И вот на дедовский метод... посягнул мастер из Серова Геннадий Иванович Банников. <...> Впервые в истории мирового сталеварения вместо пяти суток подины готовились один час. А главное, пол ванны печи вел себя как алмаз невиданной прочности! Сбылась мечта металлургов иметь “вечны” подины!» [3, 292].

Ограниченность экономии желаний, предписываемой властью серовским металлургам, опровергается даже в тексте хроники самим Л. Дзюбинским, упоминающем о любительском театре еще в дореволюционном Надеждинске как прикрытии для революционного кружка. Но гораздо богаче пространство воображаемого и более разнообразен мир желаний, представленный в дополняющем официальную заводскую историю тексте уроженца Надеждинска Бориса Константиновича Луканина, впоследствии ремонтного инженера отдела, главного механика на Уралмаше. Для него

одним из любимых способов наполнить свой досуг было ведение дневника и писание воспоминаний. На титульном листе их первой тетради еще мальчиком он начертал: «Писать “Историю жизни” – это самая-самая большая мечта моя с раннего детства, и я уверен, я убежден, что никогда не потеряю желания писать ее» [6, 321–322]. Любовное описание богатства и щедрости уральской природы, удовольствия охоты, рыбалки и путешествий по рекам с их громадными камнями, пещерами и перекатами – все это необъятный «натуральный текст», предоставляющий в опыте прочтения-проживания ландшафта возможность ощущать себя субъектом хотя бы в самом процессе наименования камней. Природа не просто «ласковая мать», молодой повествователь воспринимает ее как зеркало, смотрясь в которое, он дистанцируется от нее, становится суверенным субъектом. Созерцание сильного зверя, медведя или лося, рассказчиком, который может убить беззащитное и непуганное охотниками животное, восхищенно и бескорыстно.

У Ж. Лакана мы читаем: «Как вам известно, процесс физиологического созревания позволяет субъекту в определенный момент его истории действительно интегрировать собственные двигательные функции и достичь реального господства над собственным телом. Однако осознание субъектом целостности собственного тела, пусть путем соотнесения, происходит раньше такого момента. Вот на чем я настаиваю в моей теории стадии зеркала: *один лишь вид целостной формы человеческого тела дает субъекту воображаемое господство над его собственным телом – господство преждевременное по отношению к реальному овладению.* Такое формирование не связано с самим процессом созревания и не совпадает с ним. Субъект предвосхищает завершение психологического развития, и предвосхищение это придаст свой стиль всякому позднейшему осуществлению, действительному овладению двигательными функциями. Это и есть тот первичный опыт видения себя, где человек закладывает основное человеческое измерение, структурирующее всю его фантазматическую жизнь» [1, 107]. Сказанное означает, что «образ тела дает субъекту первую форму, которая позволяет ему определить, что есть часть его собственного “Я”, а что не есть» [1, 108]. Наконец, следует сделать вывод из теоретических посылок неклассического психоанализа: «...в отношениях между реальным и символическим и в итоге возникающего в результате этих отношений мира все зависит от положения субъекта. Положение же субъекта – главным образом определяется его местом в мире символического или, иначе говоря, в мире речи» [1, 109].

Особую роль в приобретении чувством воображаемого господства над окружающим миром играло для жителей северного Урала обладание ружьем как важнейшим медиа, средством самозащиты и инструментом для добычи мелкой дичи. Этот, безусловно, фаллический символ гарантирует доминирование над окружающим миром: «...когда каждый из нас стал приносить деньги, на первые деньги, заработанные нами, отец разрешил из

первой же получки купить ружье. Первым приобрел (старший брат) Михаил. Мы приобщались к охоте. Какая радость была у Михаила, когда он принес домой ружье “берданку”, порох, дробь, патроны, патронташ и другие охотничьи принадлежности. <...> Первая охота у нас была смешной. Мы, несколько братьев, ходили с одним ружьем. И охотились так. Один уходит с ружьем, а другие собирают грибы и ягоды. Через полчаса ружье передается другому. И так за день *“походить”* (курсив наш. – С. К.) с ружьем успевал каждый» [6, 360–361]. Прогрессирующее опосредование в освоении природной среды приводит к эскалации и приватизации желания. Чуть выше Б. Луканин пишет о дореволюционном городе как субъекте желания: «Город жил, несмотря на препятствия, чинимые ему общим бараком. Статистика год от году регистрировала все большее количество так называемых “внебрачных”, “незаконнорожденных” детей. *Город* не хотел считаться с этими бюрократическими терминами. Он считал себя вправе рожать “незаконно”, если капиталисты не оборудовали город с точки зрения семейной жизни» [6, 339].

От коллективного («город хочет») и «элитарного» (вырваться за пределы города, хотеть то же, что начальник или завод, – например, «вечные подины») желания продвигаются к индивидуальному: «...появилось желание побывать на Уральских горах, что были видны из Надеждинска в ясные дни. Отчетливо были видны снежные, белые вершины Конжаковского, Косьвинского и Талайского Камней и синие вершины предгорий Уральского хребта – Балчинкиных гор. Позднее я выполнил это желание» [6, 361].

Тем самым инсценировка «возвращения к истокам» в рамках развивавшегося на протяжении всей советской эпохи туристического движения временами предоставляла жителям рабочего города возможность приобщиться к еще одному элитарному удовольствию – занять привилегированную позицию «всеобъемлющего» наблюдателя и получить паноптическое «удовольствие в смотрении», подтверждая тем самым один из важнейших режимов в формировании современного субъекта.

Примечания

1. См.: Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953–54). М., 1998. Гл. 6 «Анализ дискурса и анализ собственного Я» и 7 «Топика воображаемого». С. 80–120.

2. Джонс К. Париж. Биография великого города. М.; СПб., 2005.

3. Дзюбинский Л. Три имени города // Кто в имени твоем: Культурно-исторические очерки. Екатеринбург, 2002.

4. Фуко М. Правительственность (идея государственного интереса и ее генезис) // Логос. 2003. № 4–5.

5. См. об этом: Паперный В. Культура два. М., 1996.

6. Луканин Б. К. Реки детства // Кто в имени твоем: Культурно-исторические очерки. Екатеринбург, 2002.

В. В. Абашев
Пермь

ПЕРМЬ В ТОПИКЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Настоящий очерк представляет Пермь как общее место литературы – один из культурных топосов с присущим ему потенциалом символических значений. Поиски Перми на карте русской культуры начнем с «Венецианских строф» Иосифа Бродского. Пермь как будто неожиданно появляется в седьмой строфе первой части этого великолепного поэтического диптиха:

> Так смолкают оркестры. Город сродни попытке
> воздуха удержать ноту от тишины,
> и дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры,
> плохо освещены.
> Только фальцет звезды меж телеграфных линий –
> там, где глубоким сном спит *гражданин Перми.*
> Но вода аплодирует, и набережная – *как иней,*
> *осевший* на до-ре-ми.

«Гражданин Перми» – это, конечно, Сергей Дягилев, чей прах покоится на православном греческом кладбище острова Сан Микеле. Отрочество и юность Дягилева действительно прошли в Перми. Здесь он жил с 1880-го по 1890-й г. Отсюда после окончания гимназии восемнадцати лет уехал в Петербург, где и началась его блистательная судьба, завершившаяся в 1929 г. успением в Венеции.

Почему именно Дягилев появляется у Бродского, понять нетрудно. Текст стихотворения насыщен реминисценциями венецианских образов из произведений русских поэтов серебряного века, и Дягилев – своего рода эмблема той эпохи [1]. Бродский описывает пустынный ночной город, полный только отзвуков когда-то кипевшего карнавала: *«где они все теперь – эти маски, полишинели, перевертни, плащи?»*. Эта строчка прозрачно напоминает об ахматовской «Поэме без героя», где серебряный век русской культуры рисуется в тонах венецианского карнавала. И один из режиссеров этого карнавала – Дягилев, воплотивший в своей жизни и предприятиях весь блеск и двусмысленность той эпохи. Сквозь призму русской культуры разве нельзя представить Венецию грандиозной постановкой Дягилева? Поэтому Дягилев здесь – как спящий демиург отгоревшего праздника. На его незримом присутствии держится память о масках и музыке. В ночном безмолвии вопреки наступающей тишине над местом его успокоения звенящим фальцетом поет звезда, и ей аплодируют воды каналов.

Но возникает вопрос, почему же Дягилев вошел в текст Бродского не прямо, а посредством такой отдаленной, казалось бы, от смысла и блеска его судьбы географической метонимии: *«гражданин Перми?»* Почему именно

Пермь у Бродского стала эмблемой Дягилева, скорее уж гражданина мира, чем далекого провинциального города?

Всмотримся в детали, окружающие это место текста. Только в строке появился *гражданин Перми*, как сразу повеяло холодом, и мерцающая набережная покрылась куржаком *инея, осевшего* на застывшей музыке. Пермь принесла с собой в текст дыхание севера. А если сформулировать в культурном смысле точнее, то – *гиперборейского севера*. Кстати, поэты той эпохи – Анна Ахматова, Осип Мандельштам – венецианскими мотивами которых Бродский переплел свои строфы, считали себя гиперборейцами – так назывался журнал акмеистов «Гиперборей».

Ну, а Дягилев – гипербореец в сугубом смысле, по рождению. Дело, конечно, не в скромном провинциальном городе, который во времена дягилевской юности еще мирно *«спал в передней культуры»,* как выразился о своей родине другой известный пермяк, писатель, италофил и масон Михаил Осоргин. Дело в магии имени – *Пермь*. Изначально в памяти русской культуры Пермь – это далекий северный край, языческая земля, страна тайн, скрытых сокровищ и магических инспираций, мифическая снежная Биармия, а только потом – город. Константин Бальмонт, побывавший в Перми в 1915 г., отметил свой мимолетный визит строчкой: *«Я был в Биармии великой»*. Да, не в типичном провинциальном городке с 70 тысячами населения, а в месте великой памяти. Вот этой Перми гражданином был и Дягилев. Он, пришелец с магического севера, родины инспираций, место своего последнего покоя нашел в центре старой южной культуры. Этот шлейф памяти, связанный с Пермью, был так же внятен Бродскому, как и русской культуре серебряного века.

Чтобы понять, как складывалась пермская память в русской культуре, нам придется заглянуть в очень отдаленные времена. По историческим меркам, Пермь относительно молода. Она была основана в ходе губернской реформы, когда для улучшения управления территориями Екатерина II на месте громадных провинций петровских времен учредила несколько десятков губерний. Во множестве строились новые города, губернские центры. В их числе оказалась Пермь. Но важнейшее обстоятельство ее рождения состояло в том, что месту новому, в сущности – *пустому* – в 1781 г. было дано древнее, уже насыщенное историко-культурной памятью имя. Город принял на себя груз этой памяти как свое собственное предание. История города Перми – это история врастания в память своего имени.

Только известная письменная история имени *‘Пермь’* ко времени учреждения города насчитывала не менее восьми веков. Впервые оно встречается уже в XI столетии в древнейшем письменном источнике – Начальной летописи или «Повести временных лет» в перечне племен, населявших северо-восточные окраины. А с XIV в. в летописях, грамотах и указах появляются топонимы *Пермь Старая или Вычегодская* и *Пермь Великая*. Пермью Старой называли обширные земли на территории нынешних Кировской и Вологодской губерний в бассейне рек Вятки, Вычегды, Северной Двины и Печоры, Великой – земли в верховьях Камы. Одновременно слово продолжало существовать как название народа: *пермяне, пермичи, пермяки* [2, 50–54].

Но *Перми* не суждено было остаться обыкновенным этнотопонимом с точечным, хотя и не совсем определенным значением. По крайней мере дважды, в конце XIV и в XVIII в., Пермь попадала в фокус интенсивной саморефлексии русской культуры, обрастая постепенно плотной аурой символических значений.

В последней четверти XIV столетия в унисон с Куликовской битвой началось крещение языческой Перми – Русь решительно двинулась на Восток. Это движение возглавил пассионарный священник Стефан из монастыря Григория Богослова, что в Ростове. Одержимый идеей апостольского служения, Стефан бесстрашно преодолел сотни километров по лесной глухомани вдоль рек Вымь, Вычегда и Сысола. Он разыскивал языческие святилища, крушил топором и сжигал идолов, основывал церкви и часовни, ставил кресты на месте языческих святынь и проповедовал Евангелие. Как бы повторяя подвиг Кирилла и Мефодия, Стефан изучил язык пермяков, создал азбуку и перевел на пермский язык богослужебные книги. К язычникам он обращался на их родном языке. Возможно, это и определило успех его проповеди. Стефан создал пермскую епархию и стал первым епископом Перми. Он умер в 1396 г. Крещение Перми довершили его преемники. В 1462 г. новый пермский епископ Иона дошел до Чердыни и крестил Пермь Великую. Языческая Пермь стала христианской.

Эта история стала темой великого произведения древнерусской литературы. В конце XIV либо в самом начале XV в. один из самых замечательных книжников Древней Руси Епифаний Премудрый написал «Житие Стефана Пермского». Для русского читателя рубежа XIV–XV вв. Пермь была *terra incognita*. Чтобы достоверно описать апостольское служение Стефана, Епифанию надо было «известно уведати о Пермьской земле, где есть, и в киих местех отстоит... и котории языци обьседят ю» [3, 64]. Землеописание, судя по результату, увлекло Епифания не меньше, чем жизнеописание героя, и житие Стефана оказалось также и увлекательной повестью о «Пермстей земле». Подробно рассказывая о незнакомой языческой стране, обычаях и верованиях её обитателей, Епифаний создал впечатляющий образ Перми.

Характерная особенность этого образа – представление о предельности и избранности Пермской земли. Епифаний описывал житие Стефана в атмосфере напряженных эсхатологических ожиданий: считалось, что на рубеже XIV–XV вв. мир вступил в последнее столетие семитысячелетнего мирового цикла [4, 86–87]. Крещение Перми «в последняя дни... на исход числа седмыя тысяща лет» [3, 72] воспринималось как провиденциальное событие: здесь в тот момент прошла ось всемирной истории. У Епифания Пермь предстала как крайний рубеж христианского

мира, где борьба света и тьмы достигает особой напряжённости, и перспективы ее судьбоносны.

Епифаний создал образ таинственной языческой страны, «идеже покланяются идолом... идеже веруют в кудесы, и в волхованья, и в чарованья» [3, 74, 82]. Представление о пермской магии и колдовстве стало отличительным знаком места. Впечатление о силе и глубине пермского язычества, кстати, парадоксально усилено как раз тем эпизодом жития, который призван был окончательно его опровергнуть. В прении Стефана с главой пермяков шаманом Памом этот «чародевый старец» выступил достойным соперником миссионера. Его апелляции к национальной и культурной самобытности пермян, верности традициям пращуров и защита их исконных верований прозвучали у Епифания и эмоционально, и содержательно более убедительно, чем это, возможно, предполагал сам автор.

Описание пермского язычества у Епифания оказалось важным для интерпретации феноменов местной истории и культуры. Апелляции к Епифанию мы найдем во всех исследованиях, посвященных, например, такому культурному феномену, как «пермский звериный стиль» (см., напр.: [5, 96, 103, 105–106, 110], [6, 30]). Представление о силе и значении языческих традиций существенно повлияло на интерпретацию пермской христианской деревянной скульптуры. Ее своеобразие нередко связывают со стойкими автохтонными традициями языческого идолопоклонства («Мистика пермяка... вызвала к жизни деревянную скульптуру»: этот тезис составил, например, основу концепции первого монографического исследования о пермской деревянной скульптуре [7, 133]).

С сочинением Епифания Пермь вошла в топику русской культуры как одно из ее символических мест. Причем темы Епифания получили в дальнейшем еще более интенсивное развитие. Вторая волна историко-культурной тематизации *‘Перми’* пришлась на XVIII век. В это столетие Урал переживал бурный экономический рост и превратился в крупнейшего в мире производителя металла, опору военной мощи Российской империи [8]. Промышленное освоение Урала сопровождалось изучением его географии, истории и этнографии. Тогда и возникла поэтическая идея о родстве Перми и легендарной Биармии.

Впервые об этом заговорил шведский полковник Табберт фон Страленберг. После Полтавского сражения он оказался в плену и долгие годы провёл в верхнем Прикамье. Занимаясь изучением местных языков и древностей, Страленберг пришёл к выводу, что Пермь Великая есть не что иное, как загадочная Биармия, богатая северная страна, о которой рассказывали скандинавские саги [9]. Вслед за Страленбергом о Перми-Биармии писали М. В. Ломоносов и В. Н. Татищев, руководители научных экспедиций на Урал академик И. И. Лепехин и капитан Н. П. Рычков. Немалую роль в сближении Перми и Биармии сыграло фонетическое сходство топонимов [10]. В итоге было едва ли не общепризнано, что «Пермия получила себе наименование от древней северной области Биармии, которая

ещё до приходу в Россию варяжских князей управлялась собственными владетелями или Князьями, военными делами и успехами, в древности приобретшими себе славу», что «Пермская страна в самой древности была славнейшая из всех земель, лежащих к востоку и северу» [11, 216].

Научно удостоверенных данных, подтверждающих связь Пермского края с Биармией, не существует. Скорее всего, и сама Биармия – типичный историографический фантом, такая же «неведомая земля», как Гиперборея. Во всяком случае, можно считать общепризнанным научным мнением, что, опираясь на сообщения саг, географически локализовать эту легендарную страну вряд ли возможно (обзор вопроса о Биармии см.: [12, 248–249], [13, 673–700]). Тем не менее, трезвая научная критика связи Перми с Биармией мало влияла на популярность идеи. Она привлекала не только тем, что проливала свет на древнюю эпоху России, но и восстанавливала льстящую национальному самосознанию преемственную связь с легендарным северным царством. Поэтому Пермь охотно усвоила биармийский миф. Характерно, что одна из городских улиц, выходившая к Каме, называлась Биармской. О биармийском прошлом Пермской земли на протяжении всего XIX в. увлекательно рассказывали путевые очерки П. И. Мельникова, П. Н. Небольсина, Е. Ф. Шмурло и Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Биармийскую легенду питали и рассказы Епифания о многочисленных языческих капищах и культе пермян, и местные предания. В Пермской губернии повсеместно были распространены рассказы о чуди – народе, населявшем Прикамье в дохристианский период. В многочисленных преданиях чудь связана с нижним, подземным миром. Напоминающие гномов европейского средневековья чудины слыли рудознатцами и металлургами, они рыли глубокие штольни, добывали руду, плавили металл [14, 99]. С таинственной глубиной земли были связаны другие распространённые сюжеты преданий о чуди: о заколдованных кладах [5, 99–103], [15, 3–4] и самоистреблении чудского народа. Самый выразительный миф чудского цикла – это предания об уходе чуди, отказавшейся принять крещение, под землю [5, 96–99].

Ореол архаики, таинственной древности и магии, который приобретала Пермь благодаря Епифанию, биармийскому мифу и преданиям о чуди, поддерживался археологическими находками. В ходе археологических изысканий в XIX и XX вв. на территории Пермского края были обнаружены тысячи артефактов медного и бронзового литья: отдельные фигурки и ажурные пластины с искусно стилизованными изображениями птиц и рыб, людей и богов, сплетающихся в странных сочетаниях медведей и лосей. Это местное искусство, пережившее расцвет в VII–IX вв. н. э., получило название пермского звериного стиля. Его артефакты открывают фантастический и стройный в своих связях мифологический мир древних пермяков, их космогонические представления. Уникальны многофигурные композиции с изображением монументальной Богини Матери, окруженной

сплетением людей и животных и попирающей ногами ящера. Семантика и функции изображений пермского звериного стиля до сих пор не получили сколь-нибудь убедительной интерпретации. Много неясностей остается в происхождении так называемого «закамского серебра», о котором сообщалось в русских летописях еще в XIV в. Речь шла, скорее всего, о серебряных изделиях из зороастрийского Ирана эпохи Сасанидов III—VII вв. н. э., во множестве обнаруженных в Верхнем Прикамье. Каким образом блюда и кувшины, бокалы и геммы с неповторимыми узорами и высокохудожественными изображениями из дворцов персидских царей попали на берега Вишеры и Колвы, до конца неясно. А находок были тысячи. Обширная коллекция сасанидского серебра, собранная графами Строгановыми, составила основу коллекции в Эрмитаже. Страстным коллекционером древнего серебра был чердынский купец Алин. В начале XX в. его дом в Чердыни сгорел, коллекцию спасти не удалось, и его бесценные находки сплавились в огромный 16-пудовый серебряный слиток.

Так складывалась историческая память Перми. У всех ее оттенков был единый вектор: пермская мифология по преимуществу теллурична. Она апеллирует к таинственной глубине земных недр. Это тяготение закрепила геология. В середине XIX в. Родерик Мурчисон открыл в Прикамье эталонные проявления нового геологического периода палеозоя. Он назвал его *Permian* – Пермский, мотивировав название связью обследованной им территории с «древним царством Биармией или Пермией» [16, 5].

Надо сказать, что теллурическая тема характерна для Урала в целом. Но если для горнозаводского Урала и его центра Екатеринбурга она связана с темой минеральных подземных богатств, драгоценных камней, для Челябинска – с темой огня и металла, то для Перми земная глубина – это прежде всего глубина истории, потаённой древности. Это потаённая Биармия, ушедшее под землю царство, ставшее глубинным пластом Перми, это исчезнувшая в глубинах земли чудь, образы пермского звериного стиля, предания о чудских заколдованных кладах, чудские городища и могильники, фантастические подземелья, где таятся, по современной неомифологической версии, сокровища древних ариев [17]. Пермский теллуризм имеет отчетливый хтонический колорит.

Итак, в течение XVIII–XIX вв. в связи с темой Перми в русской культуре сформировался комплекс суггестивно действенных представлений о биармийско-чудской древности Перми. Биармийско-чудской миф инициировал в восприятии Перми обширный круг действенных коннотаций: «глубинное», «подземное», «древнее», «потаённое», «таинственное», «заколдованное», «угрожающее» – развитая сеть этих семантических компонентов подспудно определяет и структурирует восприятие пермской темы, многообразно проявляясь в её интерпретациях.

В памяти русской культуры Пермь утверждается как место действия чудесного, магического, как заповедник живой архаики. Показательна в этом смысле неоконченная повесть Николая Гумилева «Веселые братья»

(1916) [18]. Ее герой, молодой этнограф из Петрограда, едет в Пермскую губернию собирать фольклор, а попадает в «страну безмерностей», где его судьба круто меняется. Он знакомится с членами таинственной секты и пускается с ними в странствие к загадочному городу, затерянному в глубине уральских гор. Повесть наполнена мотивами магических практик и фольклорной жути.

Архаические мотивы пермской памяти отозвались у Бориса Пастернака. Он прожил в Пермской губернии первую половину 1916 г. Изначально в индивидуальной топике Пастернака север был родиной поэтических инспираций. «Я смок до нитки от наитий и север с детства мой ночлег», – писал он в одном из ранних стихотворений. Поэтому отчасти его поездка на север пермской губернии оказалась возвращением к самому себе. Мотивами архаики насыщены уральские стихи Пастернака «Урал впервые», «На пароходе», «Станция». В Перми он селит героиню повести «Детство Люверс». Ранние воспоминания девочки тонут в завитках шкуры белой медведицы, устилавшей пол ее детской: белый медведь – символ древней Перми, его изображение присутствует на гербе города и губернии. Пермская память Пастернака многое определяет в романе «Доктор Живаго» – от образа города Юрятина до сцен партизанской войны в тайге. Особенно красноречиво в этом отношении описание шихана, где были расстреляны заговорщики. Это каменная площадка, которую «по краю запирали отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы. Они были похожи на плоские отесанные плиты доисторических дольменов. Когда Юрий Андреевич в первый раз попал на эту площадку, он готов был поклясться, что это место с камнями совсем не природного происхождения, а носит следы рук человеческих. Здесь могло быть в древности какое-нибудь языческое капище неизвестных идолопоклонников, место их священнодействий и жертвоприношений» [19, 351]. Это описание прямо возвращает нас к темам и образам пермской архаики.

Архаическая и магическая Пермь Великая масштабно предстала перед современным читателем в романе «Сердце Пармы» (2002) пермского писателя Алексея Иванова. Говоря об эстетике своего романа, Алексей Иванов возводит ее к образам пермского звериного стиля: это что-то «древнее, непонятное, косматое, дикое, обломанное по краям, с окалиной, зеленое от окиси, выкопанное из земли. И я старался писать так, чтобы мир у меня был такой же дикий, косматый, обломанный по краям, вышедший из каких-то непостижимых недр» [20, 16]. Эксперимент Алексея Иванова удался. Реконструированная им история Перми Великой XV в. стала одним из самых ярких явлений в русской литературе начала XXI в.

Проделанное нами путешествие по источникам, питавшим образ Перми как земли таинственной, древней и магической, вполне объясняет, почему Иосиф Бродский представил Дягилева косвенно как «гражданина Перми». Дягилев в Венеции – посланец северной страны безмерностей с ее магией и тайной.

Но у Перми в русской памяти есть и другая грань. Мы выйдем к ней через одно место в романе Владимира Набокова «Bend Sinister», где герой, профессор Круг, уподобляет подъем на лифте путешествию на своего рода машине времени сквозь пласты геологических эпох, частью сочиненных, частью реальных. Лифт несет его «from the twinned night of the Keewenawatin and the horrors of the Laurentian Revolution, *through the ghoul-haunted Province of Perm,* through Early Resent, Slightly Recent, Not So Recent, Quite Recent, Most Recent – warm, warm – up to *my* room number on *my* hotel floor in a remote country» [21, 88]. «Кишащая упырями провинция Пермь» – так перевел нужное нам место С. Ильин в русском издании романа.

В сложно сплетенной метафоре Набокова туго стянуты несколько реминисценций. Здесь есть и прямая цитата из стихотворения «Улялюм» Эдгара По (the ghoul-haunted woodland of Weir), и отзвук «пермских дремучих лесов» как границы обитаемого мира у Пушкина, и Пермский период – все это знаки древней магической Перми со всем ее хтоническим колоритом. Но появляется здесь и нечто новое – тема глухой и страшной провинции. Комментируя это место для датского переводчика романа, Набоков заметил, что помимо всего прочего он хотел намекнуть на «ужасы советских трудовых лагерей» [22, 578]. Так перед нами открывается другая грань пермской памяти в русской культуре: глухая провинция, место изгнания и ссылки. В этом образе историческое и символическое также образуют неразрывное единство.

Эта ипостась пермской памяти складывалась на протяжении всего XIX в. и связана прежде всего с восприятием Перми как города. В XIX в. чаще фрагментарные, реже развернутые описания Перми время от времени появляются в путевых записках, очерках, в эпистолярной, дневниковой и мемуарной прозе. Пишут о Перми, как правило, люди сторонние, с местом не связанные, просвещенные, со взглядом наблюдательным, умом острым, ироничным и склонным к обобщению. Это те, кто останавливался здесь на короткое время, следуя дальше, как А. Н. Радищев, Ф. Ф. Вигель, П. А. Вяземский, П. И. Небольсин, И. С. Левитов, Н. Д. Телешов, Е. Ф. Шмурло, В. И. Немирович-Данченко или А. П. Чехов. Для других, как для М. М. Сперанского, А. И. Герцена, П. И. Мельникова-Печерского или В. Г. Короленко, Пермь была местом ссылки. Лишь немногие из писавших о Перми провели здесь, как Е. А. Вердеревский и Д. Н. Мамин-Сибиряк, несколько лет по своей воле, без давления внешних обстоятельств: первый служил, второй учился в духовном училище. При всей жанровой разнородности и фрагментарности реплик о Перми во всех них присутствует все же некое единство образа города и его ауры.

Многое в восприятии города определило имя. До наших дней в его употреблении ощутим дуализм двух значений: Пермь как древняя земля, страна и Пермь как город. А в XIX в. контраст этих значений был разительным. Не случайно П. И. Небольсин, один из основателей Русского географического общества, историк и этнограф, счёл нужным предупредить читателя своих путевых очерков, что губернская Пермь – это совсем «не тот город, который в старину назывался Великою Пермью» [23, 8]. В величественной тени, которую отбрасывала память полулегендарной Перми Великой, губернский город терялся и – по контрасту с ожиданиями – казался особенно жалким. Но благодаря тому же контрасту типичные черты провинциального города в облике Перми приобретали в глазах наблюдателей особую насыщенность, рельефность и многозначительность.

Описывается Пермь, как правило, по узнаваемым литературным лекалам губернского захолустья, но в ее случае черты проводились как-то особенно густо, с нажимом. Так, например, обычно подчеркивалось, что Пермь – это город *искусственный*, возникший, как заметил А. И. Герцен, «по приказу» – в отличие от городов, выросших исторически. Выпавшая на долю Перми роль столицы обширного, богатого и древнего края долгое время, вплоть до конца XIX в., не была обеспечена ни экономическим, ни человеческим потенциалом. «Пермь есть присутственное место + несколько домов + несколько семейств; но это не город губернии, не центр, не средоточие чувств целой губернии, решительное отсутствие всякой жизни», – резюмировал свои наблюдения А. И. Герцен, побывавший здесь в ссылке в 1835 г. [24, 45]. Но в том же духе писали о Перми и в самом конце XIX в., утверждая за городом репутацию особенно «характерного типа далекого губернского захолустья» [25, 116].

Подобных – искусственных – городов в ходе губернской реформы в России в XVIII в. возникло немало. Был у них и общий прототип – Петербург. Только в отношении к Перми ее происхождение «по приказу» генерализировалось, и город приобретал черты зловещего фантома. Емкий по глубине обобщения образ города, существующего только на плане, оставил в своих очерках П. И. Мельников: «Если вам случилось видеть план Перми – не судите по нём об этом городе: это только проект, проект, который едва ли когда-нибудь приведётся в исполнение. Почти половина улиц пермских существует лишь на плане... <...> Поэтому, с первого взгляда, Пермь представляется городом обширным, но как скоро вы въедете во внутренность её, увидите какую-то мертвенную пустоту» [26, 568]. О той же пустоте, принявшей вид города, писал современник Пушкина Ф. Ф. Вигель, побывавший в Перми в самом начале XIX в.: «Это было пустое место, которому лет за двадцать перед тем велено быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно» [27, 142]. Ту же идею, но уже в конце XIX в. развивал Д. Н. Мамин-Сибиряк, называвший Пермь не иначе как «измышлением административной фантазии» [14, 47].

В этих репликах прослеживается родство пермской поэтики с петербургской при всей несоизмеримости материальных масштабов городов. Сказывается оно и в другом отношении – в ощущении пограничности города. Пермь – город, стоящий на географическом и метафизическом рубеже, на краю, далее – Азия, Сибирь, вообще другой мир, иное. По

иронии судьбы один из ручьев, служивших границей старой Перми, назывался Стиксом [15, 8], [28, 111]. Так и значилось на топографических картах. Инфернальное начало нередко присутствует в описаниях города.

Именно в таких тонах описал свою встречу с Пермью А. И. Герцен. Как-то в пути, на рассвете его разбудил лязг и звон железа. Коляску окружала партия каторжников. Полуобритые головы, угрюмые лица в скудном утреннем свете. Свирепый стражник, нагайкой стегавший заключенных. Герцен поспешил отвернуться и увидел: на дороге стоял столб, на столбе медведь, на медведе – евангелие и крест. Герб Пермской губернии. Он приехал к месту назначения. Сцена на дороге живо напомнила ему образы Данте. Сидя под стражей в Крутицких казармах в Москве, Герцен занимался итальянским и читал «Inferno». Незадолго до въезда в Пермь на одной из почтовых станций Сибирского тракта он даже нацарапал на оконнице строки, высеченные на вратах Ада:

Per me si va nel' eterno dolore
Per me si va nella citta dolente.

Вряд ли теперь он не расслышал в этих строчках имя города, где ему, как казалось, предстояло провести годы и годы: *Per me* – Пермь. Ожидания оправдались: «Пермь меня ужаснула, это преддверие Сибири, там мрачно и угрюмо» [24, 42]. Ср. также: [29, 256].

У такого восприятия города было историческое основание. *Per me* Пермь весь XIX век следовал поток арестантов. Город был транзитным пунктом на их пути в Сибирь. И в этом смысле Пермь для тысяч и тысяч людей оказывалась преддверием каторжного ада. Много ссыльных было в самом городе. Два года с 1812 по 1814 в Перми провел М. М. Сперанский. Отсюда он писал А. А. Столыпину: «Из всех горестных моих приключений сие было самое горестное. <...> Видеть всю мою семью за меня в ссылке и где же! В Перми» [30, 52]. Имя города подано здесь с таким выразительным интонационным жестом окончательной безнадежности, что его смысл не оставляет сомнений: Пермь – это предел. XX век не изменил каторжной ауры Перми. Пермский край стал одной из крупных провинций Гулага. В пермских лагерях побывали многие: от Осипа Мандельштама и Варлама Шаламова до диссидентов 1960–70-х гг.

Город, возникший из пустоты усилием государственной воли, город – фикция, фантом, город, стоящий на границе бытия, – вот вторая ипостась Перми в топике русской культуры. В этой ипостаси коренится метафора Набокова.

Таков город в пьесе А. П. Чехова «Три сестры». Он расположился словно на краю обитаемого мира. Здесь даже в мае идет снег, а вокзал несуразно далек – в 20 верстах от города. Город в драме – это город мертвых, откуда живым не выбраться, как бы они этого ни хотели. Как сестрам, оказавшимся здесь. Где-то есть другой мир, в котором они жили когда-то, но он недостижим. Граница с миром живых непреодолима, и героини обречены на медленное умирание, чувствуя, как «выходят каждый день по каплям и силы, и молодость». В письме к А. М. Горькому, комментируя ход работы над пьесой, Чехов обронил, что действие «Трёх сестёр» «происходит в провинциальном городе, вроде Перми» [31, 427]. Это не случайная оговорка, она подсказана Чехову пермской памятью.

Ни Владимир Набоков, ни Иосиф Бродский, с помощью которых мы попытались описать очертания места Перми в русской культуре, никогда не бывали в этом городе. Но чтобы знать Пермь как культурный топос, нет необходимости в ней бывать. Надо лишь иметь хорошо настроенный слух, фонетическую чуткость к звучанию имен.

Примечания

1. О «венецианских знаках русской культуры в венецианских текстах И. Бродского» см.: Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5.

2. Обзор источников по истории этнотопонима Пермь см.: Дмитриев А. А. Пермская старина. Вып. I: Древности бывшей Перми Великой. Пермь, 1889.

3. Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995.

4. Об эсхатологических ожиданиях XV в. см.: Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1.

5. Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М., 1975.

6. Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея. Пермь, 1988.

7. Серебрянников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928.

8. Harris J. R. The Great Urals: Regionalism and the Evolution of the Soviet System. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999.

9. В 1730 году в Стокгольме вышла его книга «Das Nord- und Oestliche Theil von Europa und Asia». Позднее она была переведена на русский язык: Страленберг Ф.-И. Историческое и географическое описание северной и восточной частей Европы и Азии. СПб., 1797.

10. Прямую этимологическую связь имён *Пермь* и *Bjarmaland* доказывал позднее К. Ф. Тиандер. См.: Тиандер. К. О происхождении имени Пермь // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1901. № 1. С. 1–28.

11. О древнем и нынешнем состоянии Великой Перми: Древняя Российская Вивлиофика. М., 1791. Часть 18.

12. Джаксон Т. Н. Исландские королевские саги о Восточной Европе. М., 1993.

13. Никитин А. Л. Основания русской истории: Мифологемы и факты. М., 2001.

14. «Чудь существовала задолго до русской истории, и можно только удивляться высокой металлургической культуре составлявших её племён. Достаточно сказать одно то, что все наши уральские горные заводы выстроены на местах бывшей чудской работы – руду искали именно по этим чудским местам». Мамин-Сибиряк Д. Н. Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. № 7.

15. Мельников П. И. Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь // Отечественные записки. 1840. Т. IX. № 3.

16. Цит. по: Баньковский Л. Пермистика. Пермь, 1991.

17. На этой мифологеме построен сюжет авантюрно-фантастического романа С. Алексеева «Сокровища Валькирии» (М., 1997).

18. Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1991. С. 354–383.

19. Пастернак Б. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2004. Т. 4.

20. «Ландшафт формирует мышление...»: Интервью с А. Ивановым // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Пермь, 2005.

21. Nabokov V. Bend Sinister. N.Y., 1947.

22. Цит. по: Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 1997.

23. Небольсин П. И. Заметки на пути из Петербурга в Барнаул // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Отд. 8.
24. Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 21: Письма 1832–1838 гг. М., 1961.
25. Шмурло Е. Ф. Волгой и Камой: Путевые впечатления // Русское богатство. 1889. № 10.
26. Мельников П. И. Полное собрание сочинений. Т. 7. СПб., 1909.
27. Вигель Ф. Ф. Воспоминания. Часть 2. М., 1864.
28. Смышляев Д. Д. Сборник статей о Пермской губернии. Пермь, 1891.
29. Герцен А. И. <Часов в восемь навестил меня...> // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М., 1961.
30. Цит. по: Красноперов Д. «Я увёз из Перми воспоминание...». Пермь, 1989.
31. В письме А. М. Горькому от 16 октября 1900 г. Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 13. М., 1978.

Е. Г. Власова
Пермь

«Я РОДИЛСЯ В ЖАЛКОМ ГОРОДИШКЕ...»: М. ОСОРГИН И ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ МИФ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Одним из самых устойчивых мифов русской культуры был и остается миф о русской провинции, предполагающий пренебрежительное отношение к анахронизму и затхлости ее общественной жизни и любование идиллической красотой неповторимой русской природы. Локальная семантика отдельных городов российской глубинки, в том числе и Перми, формировалась во многом под влиянием устойчивых мифологических представлений. Так, тема «фантомности» города [1, 86], закрепившаяся в литературных описаниях Перми второй половины XIX – начала XX в., на наш взгляд, связана не только с внутренними геополитическими особенностями пермской истории, но и с внешней, во многом навязанной, традицией описания провинции.

Одним из первых писателей, закрепивших сюжет контрастного противопоставления городской и природной составляющей Перми в ее символическом пространстве, стал Михаил Осоргин. В мемуарной прозе писателя Пермь репрезентируется в образах прикамской природы, ставшей его персональной религией: «Весь с головы до ног, с мозгом и сердцем, с бумагой и чернилами, с логикой и примитивным всебожьем, со страстной вечной жаждой воды и смолы и отрицанием машины – я был и остался сыном матери-реки и отца-леса и отречься от них уже никогда не могу и не хочу... Нижний край зеркала реки был украшен деревянной резьбой пристаней и барок, верхний отделялся зелено-синей полосой от воздушного ничего. Мы, тутошные, рождались на просторе, ковшами пили воздух и никогда не считали себя ни царями, ни рабами природы, с которой

жили в веками договоренной дружбе. Я радуюсь и горжусь, что родился в глубокой провинции, в деревянном доме, окруженном несчитанными десятинами, никогда не знавшими крепостного права, и что голубая кровь отцов окислилась во мне независимыми просторами, очистилась речной и родниковой водой, окрасилась заново в дыхании хвойных лесов, позволила мне во всех скитаниях остаться простым, срединным, провинциальным русским человеком, не извращенным ни сословным, ни расовым сознанием; сыном земли и братом любого двуногого. По другую сторону города, от реки вглубь, сейчас же за заставой с орлами, начинался лес, почти не рубленный, и, конечно, нечищеный, так как для стройки и роста домов хватало береговых природных богатств, и еще много пригоняли сплавов с севера» [2, 489–490].

В то же время о самом городе Осоргин отзывался достаточно скупо, как будто досадуя на то, что он испортил окружающий вид. Не случайно процитированный фрагмент «Времен» предваряется оговоркой: «Может быть, я родился в жалком городишке, о котором нечего рассказать, но я беру не палитру и кисти, а набор цветных детских карандашей и приступаю к работе» [2, 488].

Размышляя о природе взаимоотношений Михаила Осоргина с городом своего детства, любопытно подробнее взглянуть на его ранние публикации в «печатном органе родины» – «Пермских губернских ведомостях». В 1901 г. корреспондент М. Ильин признавался, что относится к числу «вытолкнутых» Пермью, «обладающей способностью наводить тоску» [3, 158]. Такими словами начинается один из ранних очерков М. Осоргина, опубликованный в «Пермских губернских ведомостях» во время летних каникул. Пожив несколько лет в Москве и вкусив разнообразия столичных впечатлений, Осоргин чувствует себя на своей малой родине чужестранцем. «Подальше от этих казенных зданий, чиновников с кокардами, женщин, одетых в темные цвета и падких до всевозможных слухов и сплетен...» бежит скучающий Осоргин «на лоно природы» в верховья Камы, куда ему посоветовал съездить знакомый «чердынец», влюбленный в свою отчизну и занятый специально исследованием этого полудикого края» [3, 159]. Судя по началу очерка, противопоставляющего пыльный город красотам окружающей природы, кажется, что Осоргин будет живописать виды северного Прикамья, которые лирически окрасят все путешествие. Но этого не случается. Осоргин не выходит из роли корреспондента редакции, фиксирующего насущные проблемы местного быта. Единственный лирический фрагмент, связанный с упоминанием вида за бортом: «Вверх по Каме я ехал в первый раз в жизни и любовался видами...» – необходим для иронического заострения последующего описания: «Потянулся ряд пристаней, заводов» – и чуть дальше: «Достаточно взглянуть на пустынную, лишенную леса и даже кустарника, выжженную солнцем и прокопченную дымом заводских труб местность, чтобы понять, что жить здесь тяжело и скучно» [3, 160–161].

Пермские очерки молодого Осоргина написаны как будто для московского читателя. Они абсолютно лишены той трогательной, ностальгической интонации, которая характерна для зимних писем из Москвы. Безусловно, в этих ранних текстах еще много юношеского «важничанья» и наносного превосходства над местной провинциальностью. Публикации эти интересны в качестве документального свидетельства в разговоре о художественной трансформации автобиографических тем в мемуарной прозе Осоргина. Свидетельства того, что Пермь стала не столько предметом лирической мемуаристики писателя, сколько местом приложения осоргинской историософии, одной из центральных тем которой выступила тема русской провинции. Пермь позднего Осоргина – это во многом условный образ, который существует по законам художественной логики. В нем много ностальгического глянца и мифологического наследия русской классики, предписывающей любить русскую природу и не любить русское чиновничество.

Безусловно, Пермь как город, возникший по административному указу Екатерины II, давала для этого реальные основания. Предшествующие осоргинским описания Перми, – а это прежде всего путевые очерки второй половины XIX в. – во многом совпадают с его оценкой. Однако сами эти путевые отчеты оказываются не свободными от влияния сложившихся культурных стереотипов, в том числе от влияния провинциального мифа. Более того, путевой очерк второй половины XIX в. как жанр, вышедший на авансцену литературной жизни, становится одной из главных площадок его оформления. Призванные «открыть» русскую глубинку, очерки в силу своей установки на социальную критику лишь усугубили культурный негатив в описаниях русской провинции.

Пермь стала одним из многочисленных городов на провинциальных маршрутах любопытствующих литераторов. Среди путешествующих были более или менее лояльные по отношению к Перми Е. А. Вердеревский и Н. Д. Телешов и совсем не лояльные К. М. Станюкович, П. И. Небольсин и В. И. Немирович-Данченко. Первые больше говорили о природных красотах пригорода, вторые о чиновничьем удушье города, акцентируя противоположные элементы одного и того же стереотипа.

Живописные пассажи, повторяющиеся из очерка в очерк, удивительно схожи друг с другом и с описаниями М. Осоргина: «...если же судьба занесет кого-нибудь из вас в Пермь, хотя на короткое время, то послушайтесь моего совета и обратите особенное ваше внимание на следующие достопримечательности Перми: прогуляйтесь по берегу Камы или влево от городского собора, или по горам старой мотовилихинской дороги и полюбуйтесь, с романом Фенимора Купера в руках, этой огромной, плавной величавой рекою и противоположным берегом ее, покрытом лесами и лесами на необозримое пространство. Я уверен, что эта пустынная река, этот безграничный лесной мир покажутся Вам братьями тем американским рекам и тем девственным саваннам, которые так живописны на страницах Купера. Прокатитесь верхом или в кабриолете, в низеньком и удобном здешнем кабриолете, верст за семь по Сибирскому тракту; вы здесь испытаете наслаждение дышать чистым, крепительным воздухом, пропитанным смолистыми благоуханиями хвойного северного леса» [4, 110–111].

«Внизу струится красивая Кама. По ней тянутся беляны, пароходы бегут, скользят лодки... Противоположный берег низмен и, насколько хватит взгляд, верст на 50 вперед покрыт сплошным величавым северным лесом. Отсюда сверху видны только вершины этого леса, уходящего в бесконечность, мерещущиеся и там, где уже ничего нельзя разобрать... Направо, верстах в четырех от Перми, клубится черный дым, торчат красные заводские трубы, нелепо кучатся технические постройки Мотовилихи» [5, 114].

Обращает на себя внимание тот факт, что все описания закамских красот находятся в оппозиции к самому городу: он нелеп на их фоне, как те мотовилихинские трубы, о которых пишет В. И. Немирович-Данченко.

«Скептики» не замечали ни красот, ни самих мотовилихинских труб: «До сих пор Пермь не имеет никакого значения; то, что должно обуславливать существование какого бы то ни было города, здесь не существует, и потому Пермь – только жилище чиновников, составляющих губернское управление... Вся промышленность Перми ограничивается канатным производством; торговли – ровно никакой» [6, 7–9].

Особенно настаивали на никчемности Перми уральцы Д. Н. Мамин-Сибиряк и Ф. М. Решетников. Доминантами провинциальности в их описаниях Перми стали, как и положено, темы искусственности жизни и остановившегося времени, а основными типами пермского общества – чиновничество и сплетничающие дамы. Вымороченность пермской жизни подчеркивает Мамин-Сибиряк: «Главное основание всей жизни здесь заключается в “двадцатом числе”, когда чиновники получают жалованье, а все остальное, не-чиновное человечество живет “пакентами”; ни добывающей, ни обрабатывающей промышленности в Перми нет... Искусственное оживление произведено железной дорогой, и всякая новая комбинация в этом отношении убьет Пермь... Опять так и режет глаз административная затея – неизвестно для чего вывести город на гору; такие постройки имели смысл и значение для старинных боевых городов, поневоле забравшихся на высокое, усторожливое место, а Пермь залезла на гору без всякой уважительной причины» [7].

Решетников увидел Пермь не изменившейся с тех пор, как он ее покинул (хотя уехал из Перми всего за два года до написания очерка – в 1863 г.): «...те же поломанные перила, тянущиеся по спуску, те же дома, те же старые деревянные тротуары...». В его фельетонных описаниях прогулок пермяков в местном саду, именуемом Козий загон, запечатлелся весь набор особенностей провинциальной жизни, который с очень большой долей совпадения предвосхищает описание провинциальной скуки у молодого Осоргина: «Барышни и барыни точно павы плавают, важничают, обметая землю; городские франты идут за ними и, попадаясь навстречу,

рисуются; барышни делают глазки; остальной чиновный люд ходит так себе, или сидит, или стоит, разговаривая о чиновниках. Дамы разговаривают о дамах...» [8, 130–131]. И всех их преследует скука, потому что кругом фальшь и безделье. «Посмотри ты, сколько здесь сделалось фальшивых людей, срам! Болтают, модничают – и черт их знает, как они ведут себя. И должности им дают хорошие, а денег нет, от дела бегают...», – признается один из пермских собеседников писателя [8, 134–135]. Эти описания Перми подтверждают тот факт, что образ отсталой провинции создавался не только людьми столичными, но, может быть, прежде всего самими провинциалами.

Для Перми контрастное воплощение мифологемы «провинция» оказалось судьбоносным, воплотившись в резком противопоставлении окрестной природы и самого города. Симптоматичным в этом отношении кажется редуцирование заводской темы в описаниях Перми того времени. Пермь предстает в большинстве из них административно-чиновничьим монстром, сонным и пустым городишкой, потерявшим славу горнопромышленного центра и не приобретшим никакой другой. Фактическая история в целом подобному утверждению противоречит. Свидетельством этого служат более заинтересованные Пермью путевые отчеты, включившие рассказ о Мотовилихинском заводе и его достопримечательностях. Путевые впечатления Н. Д. Телешова особенно интересны в этом отношении, поскольку запечатлели внутреннюю самохарактеристику пермяков, связанную с особым заводским предназначением города: «Заговорив о городе, нельзя упомянуть о заводе сталепушечном... Кто бывал на Урале и не видал заводов, – тот не видал ничего! По крайней мере, так говорят сами уральцы, и до некоторой степени они правы, потому что заводы эти поражают своей грандиозностью, и первый из них, который встречается на пути туриста, есть Мотовилихинский» [9, 15]. Кроме того, очерк Телешова свидетельствует, что заводские достопримечательности Перми были известны далеко за ее пределами и во многом определяли образ города: «Я уже ранее слышал немало рассказов об этом заводе, слыхал о знаменитом молоте, который весит три тысячи пудов и потрясает не только здания, но и землю на несколько сажень вокруг. Взглянуть на это, хотя бы мимоходом, мне представлялось очень заманчивым» [9, 16].

Тем не менее, тема завода не закрепляется в символическом пространстве Перми. Вот и у Осоргина образ Перми категорически противопоставляется механическому урбанизму: «Весь с головы до ног, с мозгом и сердцем, с бумагой и чернилами, с логикой и примитивным всебожьем, со страстной вечной жаждой воды и смолы и отрицанием машины, – я был и остался сыном матери-реки и отца-леса. Если отречься, то придет и заберет нянина пособница бука и защекочет в темном углу, или, по-нынешнему, зацепит железными челюстями подъемный кран, заверещит лебедкой, черкнет по небу и горизонту крутым поворотом и выбросит на людной площади, где темные каски бьют с размаха обманутых и голодных людей,

помочь которым я уже ничем не могу, так как утратил веру в рай из железобетона» [2, 489–490].

Собственно городские реалии в мемуаристике Осоргина заслуживают вовсе не ностальгических красок. Гимназия, по его словам, «как и большинство русских провинциальных гимназий и тех времен и позднейших... была отвратительным учреждением, очень вредным и губительным» [10, 148]. Ей противопоставляется живая «книга природы»: она «очищала наши детские головы от мусора, которым их засаривала гимназия» [10, 152]. В то же время, попытки реконструкции подлинного положения дел в провинциальной Перми конца XIX в. говорят о неком утрировании социокультурного негатива. Показательное сопоставление воспоминаний Осоргина и архивных данных, связанных с историей пермских гимназий, было предпринято пермским краеведом Т. И. Быстрых [11]. Исследование показало достаточно высокий уровень образованности и общей культуры местных учителей.

Любопытно, что самооценка пермяков конца XIX – начала XX в., которая восстанавливается по публикациям газетного фельетона тех лет, не совпадает с внешними негативными характеристиками. Скорее, можно говорить о том, что она стремится к вполне позитивной сбалансированности: пермяки могут посмеяться над своей провинциальностью, но и знают себе цену.

Что показать гостям столичным,
Чем их внимание занять?
Боюсь, что город поэтичным
Весьма рискованно назвать!
Вагоны ль, барки ль, пароходы
И нашу Каму показать?
Пейзажи ль северной природы:
Ручьи, болота и леса,
И серенькие небеса?
Урал и горные заводы –
Вот наша гордость и краса;
Их не конфузясь и покажем.
Пока же, поклонившись, скажем:
Вы не ошиблись в пермяке, –
Он ждет вас к своему жилищу,
К своей кормилице-реке,
Найдет себе ваш гений пищу
И здесь, в «медвежьем уголке» [12, 3].

Думается, что образ чиновничьей Перми, как и образ душной гимназической жизни, во многом инспирированы внешними по отношению к Перми стереотипами. Еще в свое время, пытаясь вступиться за Пермь, Вердеревский обращал внимание на несправедливость упреков, брошенных в адрес ее исключительной провинциальности: «Что же касается до имею-

щихся в Перми брюзгливых старичков, действительного пристрастия к картам, сплетен, недоученых умников и одичалого оркестра, то опять-таки скажу, где же на Руси, в каком провинциальном городе нет всех этих явлений?» [4, 108]. Создавая свой образ Перми, Осоргин, очевидно, попадает под влияние обобщенного представления о провинции. Писатель сам признавался, что его юношеские представления о действительности во многом были опосредованы литературой: «...жалею и о том, что мало знал окраинные улицы, быт бедняков, желтый дымок спичечных фабрик, которых было несколько в наших окрестностях, и только раз побывал на пушечном заводе, где директором был отец моего одноклассника. Не знаю, ясно ли я выражаю свою мысль: мы несравненно лучше знали жизнь по романам, чем по личным с нею встречам» [2, 535].

Безусловно, подверженность Осоргина влиянию общелитературной традиции отнюдь не умаляет красоты и трогательности созданного писателем образа малой родины – заповедного уголка, осененного темами детства, Реки и Леса. Однако выключенность города как такового из позитивного пространства нельзя считать достижением пермской истории.

Образ города-фантома, который сложился в путевых описаниях Перми конца XIX в. и контрастно заострился в противопоставлении прикамской природе у М. Осоргина, оформился не без влияния общих культурных стереотипов, выращенных на богатой «антипровинциальной» почве классической русской литературы. Наряду с другими городами русской глубинки Пермь послужила одной из иллюстраций этого мифа, который акцентировал социальный негатив и закрепил его в символических описаниях города. Этого могло и не случиться, будь у Перми мифотворец более «позитивный» и менее зависимый от литературной традиции. Однако в символическом пространстве Перми XX в. – на фоне отсутствия новой целостной мифологии – устойчивой оказалась семантика искусственности и вымороченности города. Хотелось бы верить, что мифотворческая проза современного пермского писателя Алексея Иванова и его теория горнозаводской цивилизации сформируют новую концепцию геопоэтики Прикамья, которая снимет деструктивное противостояние городских и природных элементов пермской символики.

Примечания

1. Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь, 2000.
2. Осоргин М. А. Времена: Романы и автобиографическое повествование. Екатеринбург, 1992.
3. Осоргин М. Путевые наброски. 8–11 июля 1901 // Московские письма. Пермь, 2003.
4. Вердеревский Е. А. От Зауралья до Закавказья, юмористические, сентиментальные и практические письма с дороги // В Парме. Пермь, 1988.
5. Немирович-Данченко В. И. Кама и Урал: Очерки и впечатления. Спб., 1904.
6. Небольсин П. И. Заметки на пути из Петербурга в Барнаул // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Отд. 8.
7. Мамин-Сибиряк Д. Н. Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. Кн. 7. С. 47–53.

8. Решетников Ф. М. Глухие места: Из дорожных заметок // В Парме. Пермь, 1988.
9. Телешов Н. Д. За Урал. Из скитаний по Западной Сибири: Очерки. М., 1897.
10. Осоргин М. Мемуарная проза. Пермь, 1992.
11. Быстрых Т. И. Осоргин и пермская гимназия // Два рубежа: Материалы научно-практической конференции. Пермь, 1998. С. 134–137.
12. Little man (С. А. Ильин). К приезду дорогих гостей // Пермские губернские ведомости. 1902. 23 июня.

Л. М. Митрофанова
Екатеринбург

ИРБИТСКАЯ ЯРМАРКА В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Крупнейшие торговые мероприятия России Нового времени – Ирбитская и Нижегородская (она же Макарьевская) ярмарки – давно мифологизированы и в фольклоре, и в литературе, и в научных сочинениях. Подчеркнем основные составляющие созданных в культуре мифов.

1. Новгородская ярмарка – синтез Востока и Запада. Данная характеристика наполнена философским и ментальным смыслами: вспомним бердяевское определение России как единого Востоко-Запада. Более универсальный, поистине классический русский образ именно у Новгородской ярмарки. Она – своего рода символ именно русской («расейской») ярмарочной торговли (особенно это становится актуальным в контексте деления государства на Русь – «Расею», или Московию, – и Сибирь). Ирбитская же ярмарка наделена более локальными и конкретными географическими чертами: ее обозначают как «синтез Европы и Азии» – а не Востока и Запада. В контексте деления на «Расею» (Московию) и Сибирь – это форпост именно сибирских ярмарок: характерно зимнее время ее проведения, символичен один из основных товаров – пушнина. Экстремизм, вера в чудо и удачу, мгновенное обогащение и экзотизм – вот основные черты Ирбитской ярмарки, соответствующие характеру региона и его жителей. Точнее, Ирбитская ярмарка – своего рода лакмусовая бумага, проявляющая этот особенный характер: «На поездки в Ирбит отваживались тогда люди целеустремленные и мужественные, которым нипочем была ухабистая тряска, еда всухомятку, бандитские вылазки» [1].

2. Фактически понятия «Ирбит» и «Ирбитская ярмарка», «Нижний» и «Нижегородская ярмарка» синонимичны. Да и сама история города (в особенности Ирбита) – это в первую очередь история ярмарки. Без ярмарки Ирбит, по меткому определению В. Н. Татищева, – «деревня малая». Локусы обеих ярмарок, в первую очередь сама история их развития, отразили общерусские и типично уральские, региональные черты: «Нижегородская ярмарка набирала темп размеренно, как величественно-неторопливая Волга, зауральская же разгонялась, словно вскрывшийся ото льда горный по-

ток. Тому способствовали факторы и социально-экономические, и геополитические» [1]. Итак, Нижегородская – «увалень», однако чаще она предстает в женской ипостаси – «неторопливо-величественная» и «великанша». Ирбит же – «скороход», «горный поток», «узловой пункт» и «зубчатое колесо» всесибирской ярмарочной цепи. Очевиден и антропоморфизм – воплощение ярмарками женского (Нижегородская) и мужского (Ирбит) начал. История Урала, его заселения и активного освоения находит, безусловно, свое выражение и в истории Ирбитской ярмарки. Так, всего за три десятилетия Ирбитская ярмарка совершила гигантский скачок, прочно утвердившись на втором месте после «великанши» — Нижегородской.

Д. Н. Мамин-Сибиряк, несколько раз посетивший Ирбит, запечатлел это грандиозное событие уральской действительности в романе «Приваловские миллионы», принесшем ему первый литературный успех, а также произведениях малого жанра – рассказах «Штучка» и «Крупичатая». А в очерках от «Урала до Москвы» Ирбитская ярмарка – непременная тема для разговоров едущих в «Расею» уральцев, богатый источник молвы и разного рода домыслов.

Роман «Приваловские миллионы»

Для «Приваловских миллионов», как и в целом для творчества Мамина-Сибиряка, характерно смешение реальной и вымышленной топонимики. При внимательном прочтении и анализе литературного контекста становится очевидным, что подобное смешение отнюдь не случайно. В «Приваловских миллионах» романное действие развивается и завершается в Узле (легко узнаваемый Екатеринбург), однако кульминации достигает в Ирбите – точнее, во время и в результате Ирбитской ярмарки.

Узел-Екатеринбург в романе – основа художественного пространства, главная сценическая площадка и, подобно Петербургу в «Преступлении и наказании» Достоевского, – сверхгерой «Приваловских миллионов». Город наделен антропоморфными чертами – именно ему, символизирующему жизненные неудачи, грозит Хина Заплатина в конце романа. В названном отношении чрезвычайно важен эпитет *«живой»*, вообще сквозной в творчестве Мамина-Сибиряка (см., например, город – «живой узел»; да и в целом «уральская действительность» у Мамина всегда «живая»). Приезд наследника приваловских миллионов в уездный город с прозрачным названием *Узел* («город городов российских» – подобную функцию выполнял, как известно, город и в гоголевском «Ревизоре») – завязка романного сюжета, причина глобального «переворота» в общественном сознании местных обывателей. Следует вспомнить определение игры, предлагаемое Й. Хейзингой: «Игра есть борьба *за что-нибудь* или же представление *чего-нибудь*» [2, 24]. Исследователь выделяет две функции игры. Очевидно, что игровое сознание, доминирующее в переходные эпохи российской жизни (а таковую мы наблюдаем в «Приваловских миллионах»), и есть, по сути, *«борьба за...»*. Однако русскому человеку свойственно также игровое проживание (или

прожигание!) жизни, не преследующее каких-либо корыстных целей. *«Жизнь – игра», «жизнь – карнавал»*, а в контексте Мамина-Сибиряка более органичными будут определения *«жизнь – бомонд»* и *«жизнь – театр»* – ведущий лейтмотив романа «Приваловские миллионы», ярче всего представленный в следующем за этим романе «Горное гнездо».

Ирбитская ярмарка – единственная в своем роде на Урале, и тоже своего рода *«живой узел»* в контексте развития его экономики и экономики близлежащих регионов, – ср., напр.:

«Общеизвестно, что с момента рождения ирбитское торжище служило узловым пунктом товарообмена Европейской России с колонизуемой азиатской окраиной» [1];

«Отмена с 1801 г. запрета на экспорт металлов в страны Востока, а также технические потребности золотодобытчиков превратили Ирбит в узловой пункт металлторговли» [1];

«Ирбит совмещал в себе три типа ярмарок: узловой сборной, оптовой и узловой распределительной, чем пользовались близлежащие местности Урала, Зауралья и Западной Сибири» [3, 79].

Используя реальный топоним, Мамин-Сибиряк подчеркивает не диалектику типичного / индивидуального (как в случае Узла-Екатеринбурга), а его уникальность в контексте всего урало-сибирского региона. Однако Ирбит (синоним Ирбитской ярмарки), не получая самостоятельного символического наполнения, подобно Узлу, не имея функций сверхгероя, вместе с тем развивает и усиливает, доводя до апогея, одну из основных ипостасей Екатеринбурга-Узла в романе писателя: *«жизнь – театр»*. Тема «жизнь – бомонд», «жизнь – театр» начинает звучать с новой силой именно с появлением в Ирбите еще одного владельца Шатровских заводов – причем здесь она получает как бы свое предельное, материальное выражение: Тит Привалов оказывается ни кем иным, как *актером* ярмарочной труппы, внешне, однако, больше походившим «на лакея из плохого ресторана»:

«– Ну, батенька, можно сказать, что вы прошли хорошую школу... – говорил задумчиво Веревкин. – Что бы вам явиться к нам полгодом раньше?... А вы какие роли играли в театре?

– Неодинаково, больше прислугу и в водевилях.

– Так-с... гм. Действительно, вышел водевиль: сам черт ничего не разберет!..» [4, 2, 411].

Младший наследник миллионного состояния (следует обратить внимание и на ироническое обращение к нему Веревкина – «батенька») играет в театре прислугу и даже не имеет собственного платья! Однако после Ирбитской ярмарки именно он становится авантюристом и новым героем узловско-екатеринбургского дня: этакий забавный *Titus*, говорящий по-французски с настоящим парижским прононсом и бесконечно сыплющий самыми пикантными остротами, каламбурами, рассказами и анекдотами из своей заграничной жизни... Titus Привалов – в отличие от своего старшего братца Сергея, на момент Ирбитской ярмарки уже экс-героя, – бе-

зусловно, свой, понятный и желанный, персонификация самых заветных чаяний всего узловского бомонда:

«– Да, да... Что мы живем здесь, в этой трущобе, – говорила Хиония Алексеевна, покачивая головой. – Так и умрешь, ничего не видавши. Ах, Париж, Париж... Вот куда я желала бы попасть!.. И Александр Павлыч то же самое говорит, что не умрет спокойно, если не побывает в Париже» [4, 2, 412].

Однако комичным – и как бы знаменующим сам образ – явилось уже первое упоминание Тита Привалова на страницах романа, представляющее собой классический *алогизм*:

«Знаете, я слышала, что этого несчастного мальчика, Тита Привалова, отправили куда-то в Швейцарию и сбросили в пропасть. Как вы думаете, чьих рук это дельце?» [4, 2, 102].

Особого разговора требует имя этого персонажа. Интересно отметить, что подобным образом, например, именует своего главного героя А. И. Герцен в повести «Aphorismata». Е. К. Созина, обращаясь к мифологическим истокам и мистификации в этом произведении, обращает внимание и на содержательную в названном отношении антропонимику [5]. Действительно, имя *Тит* вызывает в сознании культурного читателя высокие параллели с историками Титом Каменецким и Титом Ливием. *Тит* – вероятно, усеченная форма от *Титий*. В греческой мифологии это великан, рожденный в недрах земли: происхождение мифологического персонажа имеет хтонический характер, обращая нас опять-таки к хаосу. Титаны – архаические боги, олицетворявшие стихии природы; Титон или Тифон – божество света, полдень, – и чудовищный сын Геи и Тартара. Таким образом, мифологический код, содержащийся в имени героя, подчеркивает концепцию хаоса – *«переполоха»*, доминирующую в «Приваловских миллионах». Кроме того, упоминание Швейцарии, откуда бежал нищий миллионер Тит Привалов, вызывает аллюзию относительно другого покинувшего эту страну нищего наследника, да к тому же «идиота» – Льва Николаевича Мышкина. Так, на наш взгляд, поддерживается и усиливается идея безумия как хаоса, созидающего жизнь в театрализованном мире уральского романа.

Особое смысловое наполнение, таким образом, получает здесь не имя собственное – «Ирбитская» (Ирбит сам по себе не примечателен, а его история – это в первую очередь история ярмарки – и в этом плане Мамин следует сложившейся историко-культурной традиции), а нарицательное существительное «ярмарка»: для русского человека это не просто место торговли. «Ярмарка», «бомонд», «театр» становятся у Мамина-Сибиряка синонимичными понятиями.

Историки отмечают, что во время проведения ярмарки в 1870–1880-е гг. театр действительно был излюбленным местом великорусского и сибирского купечества, приезжавшего с женами и дочерьми. Ярким подтверждением тому является и описание ирбитского театра в романе Мамина-Сибиряка:

«...Привалов долго рассматривал ряды кресел и стульев. На них разместилось все, что было именитого на десятки тысяч верст: московские тузы по коммерции, сибирские промышленники, фабриканты, водочные короли, скупщики хлеба и сала, торговцы пушниной, красноярцы и т. п., от каждого пахло десятками и сотнями тысяч. Было несколько миллионеров, преимущественно с сибирской стороны.

– Картина! – говорил Nicolas, мотая головой в партер. Вот нам наша будущая буржуазия, которая тряхнет любезным отечеством по-своему. Силища, батенька, страшенная» [4, 2, 404–405].

Ирбитский театр фактически является здесь своеобразным выставочным залом для приезжего купечества. «Тузы», «короли», «пахло», «силища... страшенная» – Мамин-художник подчеркивает баснословный характер находящихся в зале «живых» миллионов. Интересно, что итог столь колоритной «картине» подводит не Привалов, который вроде бы ее «долго рассматривал», а именно Nicolas Веревкин, выполняющий в романе функции своеобразного иронического обозревателя. Историки отмечают, что и «поныне слышны отголоски баек о Морозовых, Прохоровых, Расторгуевых, выбившихся в люди из низов, коим якобы несказанно повезло: дескать, не потели от труда лежебоки, а счастье привалило!» [1]. Подобный способ обогащения в целом типичен для Урала и является сквозной темой у Мамина-Сибиряка, однако здесь данный сюжет коррелирует с этимологией имени главного героя, ср.: Привалов – «привалил», «свалился на голову»; и еще: «счастье привалило» – последняя сема особенно важна для узловского «бомонда», жаждущего навариться на чужих миллионах.

Известно, что в те годы популярностью в ирбитском театре пользовались не очень продолжительные водевили. Местная публика боготворила темпераментную А. Я. Романовскую. Именно с этой актрисой и связан эпизод романа, где ревнивец Виктор Бахарев стреляет из зала в Катеньку Колпакову. Нечто подобное случилось с Романовской, раненной на ирбитских гастролях в феврале 1869 г. Однако героиня романа, в отличие от своего прототипа, гибнет в расцвете сил, а Сергей Привалов после поездки в Ирбит испытывает состояние страшной апатии и уходит в запой, перестав быть героем узловского дня и уступив место младшему брату Титу. Таким образом, занимая «узловое» положение в романе, описание Ирбитской ярмарки становится в конечном итоге кульминацией главного сюжета о приваловских миллионах.

Рассказы «Штучка» и «Крупичатая»

Рассказы «Штучка» и «Крупичатая» образуют в творчестве Мамина-Сибиряка своего рода дилогию. Объединяет их в первую очередь тема – «Из ярмарочных нравов», а также общность созданных типов, некоторые черты поэтики и идейная направленность. И если «Приваловские миллионы» создают в гендерном плане как бы мужское видение ярмарочных нравов, их восприятие *«купчиками-голубчиками»*, то данные рассказы –

это, так сказать, «женский взгляд» на ярмарку вообще и Ирбитскую в частности. Однако «Штучка» – рассказ, написанный, на наш взгляд, в более типичной для целого ряда уральских рассказов Мамина-Сибиряка манере: вымышленные персонажи и перипетии сюжета сочетаются с исторически достоверной фабулой, этнографической точностью, натуралистическими подробностями и – как следствие – публицистической заостренностью. Рассказ «Крупичатая» – более цельное в художественном отношении произведение, претендующее на большую смысловую и эстетическую завершенность. Может быть, названные особенности «Штучки» (особенно откровенный натурализм ряда сцен) отчасти и явились причиной того, что рассказ редко публиковался: впервые в 1885 году в казанской газете «Волжский вестник» (№ 28, 30), затем – в составе «Полного собрания сочинений писателя» (т. 12. Пг., 1917), изданного А. Ф. Марксом, и в советское время в 1936–1938 гг. в Челябинске и Свердловске. Возникший в последние годы интерес к региональной культуре и традициям, в частности, к Ирбитской ярмарке, способствовал и новой публикации этого малоизвестного рассказа уральского писателя [6].

Указанные рассказы в первую очередь объединяет поэтика названий и отсутствие в них явной проспективности. Названия предельно кратки: одиночное существительное «штучка» и субстантивированное прилагательное «крупичатая». Однако далеко не каждый читатель обладает знанием московского жаргона времен Мамина-Сибиряка и диалектными особенностями «живого великорусского языка». «Штучка», разъясняет нам сам автор в публицистической части своего произведения, – «жертва общественного темперамента», в данном случае – «разгулявшегося ярмарочного зверя», это своего рода последняя нота «ярмарочного концерта». У В. И. Даля читаем: «крупичатая мука – лучшая пшеничная, белая и самого тонкого размола», а «крупичатый мед – крупчатый, сахаристый, стоялый» [7, 202]. На Руси бытовала и поговорка, содержащая тот же смысл: «Бары-то крупичаты, да сдобные; мужички ржаные, да с закалом». Названия, а затем само содержание рассказов вызывают представления о порочном круге жизни в целом и человеческой судьбы в частности: «крупичатая» неизбежно окажется «штучкой» на одном из ярмарочных «половодий», а затем – по иронии судьбы – родит непременно «девку», которую деревенские, в свою очередь, неизменно нарекут «ярмарочным калачом». В перспективе ближайших 13–15 ярмарочных лет эта очередная «крупичатая» неизбежно станет «штучкой»... – и т. д. Однако порочный круг можно разомкнуть, если «другая, более счастливая», – как иронически замечает автор, – «половина отделается “французской болезнью” и другими ярмарочными подарками» [6, 331]. Очевидно, что объектом авторской иронии здесь оказываются не «крупичатые» и «штучки», а существующее положение дел. В «Былях Ирбита» И. Я. Антропова (в разделе «Товар») содержатся достоверные сведения о торговле людьми на Ирбитской ярмарке, когда крайняя нужда, в особенности голод, заставляла крестьян оставлять своих детей на произвол судьбы [8, 38]. Подобная жизненная коллизия становится фабулой рассказа «Крупичатая».

Мамин в типичной для него манере помещает героев в экстремальную ситуацию: здесь – крайней нужды, когда человек не просто живет впроголодь, а буквально мучим голодом уже многие дни. В подобной ситуации оказался, например, «хороший... мужик» Степан из рассказа «С голоду» – и он становится убийцей, хотя раньше «ни в чем никогда не был замечен» [4, 5, 458]. А Афимья из «Крупичатой» бредет на «ярманку» сбыть подороже свою дочь – единственное, что она может продать. В «Штучке» другая «крупичатая», тринадцатилетняя Аниська, живущая в услужении у господ Морошкиных, оказывается жертвой не голода, который, как известно, правит миром, а все того же «общественного темперамента». Однако «общество» в данном случае имеет ближайшие и весьма конкретные очертания: опустившаяся до последней степени родная мать девочки Платонида, экс-«штучка», и щеголиха, «кровь с молоком», также бывшая «штучка», а сегодня «крестна» девочки по имени Фрося буквально бьются за «товар», коим является родная дочь для одной и крестница для другой. Тема продажи девочки, таким образом, содержит в себе лейтмотив духовного предательства, к тому же в сознании Аниськи, страшащейся жить у матери «пуще смерти», Фрося соединяет в себе обе функции – матери и крестной:

«И любила Анисья свою крестну, как родную мать» [6, 328].

Тема вселенского торга и товарообмена начинает звучать в рассказе уже с первых строк: Фрося почему-то «щеголяла в кумачных сарафанах, хотя жила простой кухаркой у господ Морошкиных» [6, 322]. Возникает мощный диссонанс между подчеркнуто-грубой материальностью ее облика («здоровенная баба»; «кровь с молоком»; «не дура выпить» и пр.) и той духовной составляющей, которая заключена в звании крестной. Тема купли-продажи, а, следовательно, ярмарки, в соединении с гендерной тематикой, откровенно звучит в частушке, исполняемой Фросей:

Продам куний воротник,
Куплю чаю золотник...
Продам чашки, продам ложки,
Куплю милому сапожки [6, 323].

Частушка содержит и этнографическую подробность: чай был «достойным товаром» Ирбитской ярмарки с началом торговых отношений русских с Китаем в 1727 г. Через Ирбит, как известно, пролегал Великий чайный путь. Отметим, что стремление автора к исторически достоверному повествованию – характерная черта данного рассказа: Мамин использует исконную фонетическую форму – «Ирбить», вводит реальную городскую топонимику (например, Теребиловка), исторически точным является и само проведение ярмарки в холодные и метельные февральские дни. В «Крупичатой» Мамин не стремится к этнографической точности: ярмарочные дни здесь совпадают с осенней распутицей – и «неприкрытая ба-

бья нужда» из метонимической конструкции превращается в реальный образ бредущих босыми ногами по осенней грязи женщин. Автор достигает большей силы обобщения, заменив реальный Ирбит художественно более емким Торговищем. В «Крупичатой» также нет публицистических сентенций и очерковых внесюжетных отступлений.

В рассказе «Штучка» отчетливо выделяются две части: первая – описание жизненных коллизий до ярмарки и вторая, в которой создана Маминым-публицистом широкая панорама ярмарочного «половодья», а жизненная коллизия Платониды, Фроси и Аниськи выглядит лишь как частный пример и иллюстрация к существующей «статистике». «Ярмарочный зверь», проспавший в «глухом городишке» Ирбите долгие одиннадцать месяцев, поднимает голову в холодные февральские дни, а «громадное колесо» русской ярмарки не ведает пощады.

Описание Ирбитской ярмарки Маминым-Сибиряком (особенно в рассказе «Штучка»), уподобляемое «половодью», «битве» и «празднику», напоминает сцены весеннего сплава по реке Чусовой, в частности, в очерке «Бойцы», а именно – так называемую спишку – первый спуск барок на воду. Общей – напряженно-торжественной – тональностью окрашен и сам момент ожидания этих грандиозных для Урала событий, праздничная атмосфера происходящего и само столкновение человеческого муравейника со стихией: природной или социальной. Однако и в том, и в другом случае это, в первую очередь, столкновение человека с собственной внутренней стихией. По-народному мудры слова Фроси о том, что «прерода-то... все одна: что в Москве, что в Ирбити» [6, 326].

Примечания

1. Дмитриев А. Ирбитская ярмарка / http://magazines.russ.ru/ural/2004/5/dm20.html. См. также: Урал. 2004. № 5.

2. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. / Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М., 1992.

3. Ершов М. Ф. Ирбит и Ирбитская ярмарка в конце XVIII – начале 60-х гг. XIX в. // Ирбитский край в истории России. Екатеринбург: УрГПУ, 2000.

4. Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 8 т. М., 1953.

5. Созина Е. К. Мифология, идеология и мистификация в повести А. Герцена «Aphorismata» // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. ст. Вып. 2 / Науч. ред. В. Б. Корона, Е. К. Созина. Екатеринбург, 2001. С. 14–23.

6. См.: Мамин-Сибиряк Д. Н. Штучка. Из ярмарочных нравов // Смирных А. И. и др. Уездные столицы: Культ.-истор. очерки / Колл. авт. Екатеринбург, 2002. С. 322–339.

7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М., 1955.

8. См.: Антропов И. Я. Были Ирбита. Ирбит, 1992.

Е. Н. Эртнер
Тюмень

ОБРАЗ ТЮМЕНИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Традиционное русское видение мира, воссозданное классикой, как отмечает В. Н. Топоров, «по преимуществу пространственно, более того, географично» [1, 270]. Вывод исследователя во многом основывается на размышлениях Н. В. Гоголя: «История изредка должна только озарять воспоминаниями географический мир. Протекшее должно быть слишком разительно и разве уже происходить из чисто-географических причин, чтобы заставить вызывать его» [2, 256].

В русской литературе, обращающейся к территориальной, географической образности, очевидна связь литературы и географии. Географическая образность русской литературы должна быть исследована вне традиционной субъект-объектной точки зрения на взаимоотношения человека и места. Сегодня эта признанная парадигма начинает противоречить принципиально новым идеям, которые встроить в нее оказывается невозможно.

Географическая окрашенность пространства региональной прозы проявляет себя и на уровне образа дома. Дом в литературе – это образное выражение *личных связей* человека и места. Но, кроме того, он «организуется» не только самим человеком, но и территорией, на которой он возводится. Земля в данном случае «территориализируется» в доме. Целью данной работы и является исследование образа Тюмени в литературе XIX – начала XX века.

Тюмень, как известно, – это «ворота» Сибири, и за ними, в буквальном смысле слова, открывается новая по отношению к России жизнь. Даже Екатеринбург, город в «начале» Азии, перед которым проходит разделение материка на европейскую и азиатскую части, еще представляет тот, европейский, мир. Известный русский писатель Н. Д. Телешов в исследовательском путешествии по Сибири 1894 г. хорошо почувствует это и заметит: «Хоть и говорят, что Екатеринбург – ворота в Сибирь, но по всей справедливости это название заслуживает Тюмень... едва переступишь порог тюменского вокзала, едва очутишься по ту сторону, как все изменяется... потому что – Сибирь! Здесь уже истинная Сибирь, и не только географическая, а характерная, бытовая Сибирь» [3, 152].

«Характерная, бытовая» Тюмень ярче всего воплощается в образе дома. И «взгляд» на него стороннего наблюдателя: «чужого», «пришлого» человека, путешественника или ссыльного – неизбежно будет отличаться от «переживания», ощущения дома родившегося здесь человека, «хозяина». Конфликтное поле разнообразных «ракурсов» сибирского дома, бытового и духовного пространства (дом как самовыражение человека), и будет нам интересно.

Дом изначально вбирает в себя культурную традицию, историю и «самостояние» человека. Тюменский дом и его уклад жизни вызывают особенный интерес, поскольку он, конечно, и русский дом, но в своеобычном сибирском варианте. Это точно было подмечено Г. Н. Потаниным в работе «Нужды Сибири» (1908): «В уме русского жителя Сибири живет неизгладимое сознание, что он живет не на родине того ядра русского народа, которое создало русское государство, русскую литературу, русскую политическую жизнь, и ему не побороть в себе желание продолжать работу русского племени в формах не старых, а новых, соответствующих новой обстановке» [4, 267–268].

Тюмень в литературе предстает как город торговый, промышленный, купеческий. В восприятии читателя русский купеческий дом и уклад жизни купечества изначально ассоциируются с образностью произведений А. Н. Островского, А. П. Чехова, П. Д. Боборыкина и многих других писателей. Мир «темного царства» и фигура «чумазого», «смазного сапога», «пьяницы» и «самодура», возникают в нашем сознании благодаря «купеческой» мифологии, созданной отечественной литературой.

Однако, как отмечают исследователи, существует не только общее, но и, напротив, отличное в природе купечества европейской части страны и Сибири. Это, одновременно, и одно сословие, и два разных: «Купечество в России и купечество в Сибири, казалось бы, одно и то же сословие, тот же образ жизни, те же понятия, то же почти образование. Чем вы отличаете их друг от друга? А разница между тем есть, да и немалая. В России впереди купечества стоит другое сословие, не менее богатое и вдобавок далеко просвещеннее него – дворянство. У нас в Сибири дворянства вовсе нет почти, и во главу угла всех наших сословий, разумеется, по весу и значению в обществе мы должны поставить купечество» [5, 3].

Купечество выступает не только «дикой» силой, но и двигателем прогресса Сибири. Позаботиться о процветании города и его жителей кроме «отцов города» больше некому. А потому и дом купеческий в Тюмени самый богатый и просвещенный, в нем первом проступают «следы цивилизации». Образ богатого города создают купеческие дома: «Каменных домов в Тюмени, принадлежащих частным лицам, немного, но зато все они довольно обширные и хорошо выстроены потому, что принадлежат большею частью богатому купечеству» [6, 78]. Тюмень олицетворяет и богатство всего «Дома» под названием Сибирь. Об этом скажет Ф. М. Достоевский: «Тюмень намного превосходит Омск и Семипалатинск. Многое здесь говорило о том, что Сибирь – страна богатая и торговая» [7, 148]. Дом – это всегда утверждение самобытности и самодостаточности места. Дом олицетворяет пространство «свое», безопасное, культурное, он изначально противостоит «чужому», полному опасности месту. Сибирский дом всегда скрыт за высоким забором: «...строились дома старинным манером, с высокими крышами, двор обносился высоким забором почти наравне с верхом ворот» [8, 397]. Такой дом видится проезжающему крепостью: «...тяжелые... дома... как крепости, с вечно задвинутыми на запор воротами» [9, 212].

Обособленный, закрытый мир. Дом тюменца представляет собой если и не крепость, то хорошо охраняемое «поместье». Диктуется это прежде всего соображениями безопасности. Дом-крепость противостоит «лихому» пространству города и тайги, где обитают варнаки и «гулящие люди» (в значении: люди, не имеющие определенного места жительства), и их «набегам». Поэтому дом всегда стоит в окружении многих домашних построек.

Дом кожевенника Круторогова в романе Н. А. Лухмановой «В глухих местах» (1895) – «целая усадьба... окруженная сараями, конюшнями и другими хозяйственными постройками», а «напротив и рядом с домом... такие же “дома-поместья” разных кожевенных заводчиков» [10, 150]. Дом противостоит улице как открытому пространству «лихих людишек»: «За задними же воротами третьего двора шла длинная пустая улица, по которой с противоположной стороны тянулся высокий бесконечный забор, выкрашенный в цвет крови». Дома города вступают между собой в конфликт. Они враждебны по отношению друг к другу, а потому и прячутся за высокими заборами. За «свой забор» не хочется выглядывать, так как увидишь лишь страшный забор соседа – гиперболизированный символ русской провинции.

Традиционные мотивы сибирского дома-крепости в русской литературе: огромные ворота, высокий забор, крепкие замки, всегда на службе «злые привратники-татары», видимо, особенно хорошо выполнявшие свои обязанности. Образ Тюмени как «глухого места» в русской прозе создается и на уровне мотива «глухого ворчания» сторожевого пса. Собака изначально не любит «чужого», оберегая «своего», она и есть символ дома-крепости.

Сибирский деревенский житель чувствует себя в городе настоящим путешественником. Такое впечатление «наблюдателя» передает Н. М. Чукмалдин в своей автобиографической книге «Мои воспоминания»: «Идешь, идешь по улицам и конца не видно. А какие дома большие да высокие! Вот дом Зырянова, каменный, большущий-пребольшущий: два этажа, внизу лавки с железными дверями, а двор весь выстлан плазами»[11, 61]. Но и в это великолепие дома и деревянного двора вдруг неожиданно врывается звук бешеного собачьего лая. «Картинка» дома влечет за собой и «вечное» звуковое оформление жизни сибиряка: «Я стал припоминать и огромных собак, что как залают, так и отдается по всем постройкам. Страшно даже туда войти».

В портрете города наблюдается закономерность: чем ближе к центру города, тем «дома... крупнее, заборы выше, ворота крепче». Пространство дома всегда «отгорожено высокою оградой», но и «обойдя ее, попасть туда невозможно – вас встретят крепкие ворота». Казалось бы, ворота (дверь, калитка) изначально являются символом взаимосвязи двух пространств: внутри ограждения и за его пределами. Но здесь они существуют не для

того, чтобы поддерживать связь с миром, напротив, это еще один «крепкий запор». Тот же принцип замкнутости реализуется в «территориальной» символике: Ивановский монастырь «лежит на равнине, отрезанной, как ломоть, от окружающего его леса», сама «равнина замыкается» и т. д.

Стороннему наблюдателю в городе бросается в глаза «домашний образ жизни» обывателей, рассказать о городе, с его точки зрения, трудно: «...описывать ли Тюмень?... В нем 45 тысяч жителей, но их не видно, по сибирскому обычаю все сидит по домам» [12, 143]. Тем самым окончательно закрепляется миф о Тюмени как «домашнем» (закрытом), а не «общественном» (открытом) городе: «Жизнь замкнутая и глухая, домашняя». Слово «домашняя» в этом контексте получает негативную эмоциональную окрашенность. Это образ жизни, который следует решительно изменить. Но на «домашнюю жизнь» тюменца можно посмотреть и иначе.

Дом – оберегаемое, скрытое, «свое» пространство, мир внутренней жизни. Нет возможности заглянуть в окно с улицы, подсмотреть за обитателями дома, застать их врасплох. Только дом-крепость может защитить оседлого сибирского человека, укрыть его от «чужого» взгляда, позволить ему остаться наедине с самим собой. Городские улицы, хорошо охраняемые дома, расположенные в глубине многочисленных дворов, подстегивают любопытство путешественника, вызывают желание проникнуть в тайну «чужой» жизни.

Только иногда можно увидеть, что делается внутри дома, и, как правило, это дом простого человека, у которого и красть-то нечего. Взгляд стороннего наблюдателя в очерках А. П. Чехова «Из Сибири» фиксирует пространство дома. Путешественника интересует жизнь человеческая во всех ее проявлениях: «Дверь приотворена, и сквозь сени видна другая комната, светлая и с деревянными полами. Там кипит работа. Хозяйка, женщина лет 25, высокая, худощавая, с добрым, кротким лицом, месит на столе тесто; утреннее солнце бьет ей в глаза, в грудь, в руки, и, кажется, она замешивает тесто с солнечным светом» [13, 15]. Мир за приоткрывшейся дверью неожиданно добр и радостен, тепел. Солнечный свет окрашивает и согревает его. Тесто, замешенное добрым человеком, да еще с «солнечным светом», после выпечки явится румяным хлебом. Кухонные семейные хлопоты воспринимаются путником в данном случае как идиллия.

Пространство «семьи», семейного дома идиллично по отношению к самому городу, олицетворяющему у А. П. Чехова «ад»: «Квартиры в городах скверные, улицы грязные, в лавках все дорого, несвежо и скудно, и многого, к чему привык европеец, не найдешь ни за какие деньги» [13, 17]. Кажется, что в чеховских очерках «Из Сибири» два разных человека воспринимают город. Один видит Сибирь местом, в котором тоже «люди живут», другой предстает в образе холодного и требовательного европейца, подчеркивающего, насколько захолустье отстало от «настоящей России». От такого взгляда, скорее всего, и укрываются тюменцы за высокими заборами.

Портрет городского дома включает в себя и описание окон, «закрытых» цветами: «Он глядел своими четырьмя подслеповатыми окнами в мутные воды Т-ы; все так же, как и прежде, зеленоватые стекла его окон были изнутри заплетены зубчатыми листьями дикого винограда, сквозь прорези которых круглые цветы герани льнули к самому стеклу, как красные губы невидимого лица» [10, 132]. Становится понятно, что внутрь дома не пускают не только запертые и хорошо охраняемые ворота, взгляд любопытного остановит и богатый цветник на подоконнике. Ночью окна закрыты ставнями, а днем они «изнутри заплетены» растениями.

Маленькие «подслеповатые» окна заставляют цветы тянуться к свету, «льнуть» к стеклам. У читателя создается ощущение, что цветы выглядывают из окон, хотят вырваться из дома, освободиться. Но в то же время цветы, как и хмурые и подозрительные жители этих мест, «следят» («глядят») за тобой. И их «невидимые лица» угадываются по «красным губам» герани. Такой портрет тревожит, не позволяет забыть о себе. Цветовой контраст зеленого и красного только усиливает впечатление. Окна города пугают путника, и беззащитные цветы вдруг видятся ему агрессивными. Кроме того, это фрагмент «вечного» города: дом с геранями и виноградом в окнах так выглядит всегда («так же, как и прежде»). Тюмень как «глухое место», в котором стоят дома-крепости, зрительно ярко предстает в образе дома «с цветами».

Очевидно, что цветы, живые, яркие и прекрасные, вовсе не сибирского происхождения: они жители далекого цветущего юга. Герани и виноград появились «за окном» благодаря усилиям человека, решившего преодолеть «царство снега и холода», увидеть лето зимой. И потому растения, комнатные цветы видятся «постороннему» союзниками горожан: они скрывают тайну дома. Но если есть тайна, то в нее всегда хочется проникнуть и открыть для себя внутреннее пространство тюменского дома. Не случайно о сибирском доме замечено: «Только сами хозяева хорошо знали свои горницы и уюты, всякий другой человек спутался бы там, как в лабиринте» [14, 343].

Взгляд на одно и то же пространство «со стороны» и «изнутри» являют, кажется, в литературе XIX в. два разных мира: «Дом... был деревянный, одноэтажный, в нем, по сибирскому обыкновению, было удивительное количество окон, что придавало некоторым комнатам, густо заставленным притом цветами, вид каких-то оранжерей» [10, 150]. Сибирский дом хочет вобрать в себя как можно больше солнечного света. Наконец, в Тюмени существует традиция размещать в простенках высокие зеркала в узких деревянных рамах. Входя в такую гостиную, человек испытывает чувство, будто в комнате нет простенков, а есть только одно огромное окно, выходящее сразу на две стороны дома (гостиная, как правило, располагалась в угловой комнате). И тогда, действительно, комнаты, полные экзотических цветов, выглядят как «какие-то оранжереи». Но увидеть, понять это может только «приглашенный» в дом, «посвященный» в

тайну внутреннего уклада его жизни. Чудесные цветы тоже жители тюменского дома.

Мир кельи игуменьи Ивановского монастыря предстает в романе Н. А. Лухмановой «В глухих местах» как «райское место»: «Громадные олеандры цвели душистыми пунсовыми и белыми гроздьями, большие бледные и ярко-красные розы, раскинувшие, как в истоме, широкие лепестки, занимали у окон целую скамейку, резеда, гиацинты, левкои теснились всюду на подоконниках и столах. В углах в огромных кадках росли целые дерева китайских роз, на которых, казалось, было больше цветов, чем листьев. Сладкий приятный аромат мог непривычного человека довести до одури» [10, 256]. Пространство этой роскошной оранжереи, с ее прекрасными и редкими растениями, чудесным ароматом цветов, кажется раем, не слышно только пения птиц. «Райское место» цветет и благоухает. Цветы окружают человека, вовлекают его в свой мир, в котором он почти забывает себя.

Поэтика «чудесного» реализуется и в описаниях дома и сада И. Я. Словцова: образы «самодельного аквария» [14, 66], полного необыкновенных тритонов (чудесные существа), тропических растений, которым, казалось бы, нет места в Сибири, «чудного цветка», «целебных травок» (мотив чудесного исцеления). Метафорические сравнения: лианы – «живые обои», цветы – «звезды» в «небе зелени» – воссоздают поэтический, чудесный интерьер, позволяют представить «переживание» этого места человеком. Сад отражает и лесное пространство сибирского края, территории: в нем «уживаются» и березы, и кедры.

В автобиографических очерках Н. М. Чукмалдина «Мои воспоминания» тюменский дом открывается в новом ракурсе: замкнутое пространство не маленькое и глухое, а просторное, где человек чувствует себя легко; в доме много хорошо устроенного, интересного. Попадая в этот мир, узнаешь назначение и название служб. Двор неожиданно представляется продолжением дома: он «крытый и имеет деревянный пол». Оказывающийся в этом пространстве «экипаж производит грохот, но и грохот этот не режет слух, он тоже “домашний”». Раскаты звука лишь подтверждают величину домашнего мира, его простор: они слышны в каждой комнате, «отдаются эхом» во всем пространстве. Замки, ворота и т. д. не делают живущего здесь арестантом, заключенным. Пространство дома, двора в этом случае расширяется, оно захватывает и улицу. Их объединяет запах дубильной кислоты и сама «одубина», которой выстланы не только улица, но и двор. Заметим, что запах тюменской «одубины», столь часто терзающий обоняние многих литературных героев, неожиданно у Чукмалдина «приятен» и даже «чудесен». Такой дом – это уже не крепость, а «усадьба». Тюмень строилась таким способом, возможно, по аналогии с российским «дворянским гнездом», развивая его традиции. Тюменские «усадьбы» и «поместья» чем-то напоминают и московские купеческие. Замоскворечье в Москве «поднимается... с садами и огородами... с хозяйским

привольем закромов, амбаров, погребиц, сараев... затейливых беседок и вышек» [15, 81].

Часто строгость и мрак города преодолеваются внутренним пространством сибирского (тюменского) дома, полным света и простора. В свою очередь, «бег» «галдареек», динамика путешествия по дому приостанавливаются статикой описания предметов домашнего обихода. Неторопливость купеческого быта выражается в метафорическом сравнении великолепных подушек с «отдыхающей после обеда купчихой» (Лухманова). Теплый домашний мир шерстяных домотканых ковров, которыми всегда славилась Тюмень (они с успехом продавались на Ирбитской и Нижегородской ярмарках), перин, подушек заставляет подумать об отдыхе и неге. Глаз развлекает многоцветье тканей. И человек чувствует себя «дома».

Русская проза конца XIX – начала XX в. реализует сложные отношения человека и места. Сибирская земля, географическая и историческая «судьба» города Тюмени (город – «ворота Сибири») обусловливают появление в литературе своеобразного образа Дома: дома – крепости, дома – усадьбы, дома – «гнезда» или даже «гнездышка».

Примечания

1. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
2. Гоголь Н. В. Мысли о географии // Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1913.
3. Телешов Н. Д. За Урал. Из скитаний по Западной Сибири // Телешов Н. Д. Избранное. М., 1987.
4. Потанин Г. Н. Нужды Сибири // Сибирь: ее современное состояние и нужды. Сб. статей. / Под ред. С. Мельника. СПб., 1908.
5. Тобольские губернские ведомости. 1858. № 5.
6. Памятная книжка для Тобольской губернии на 1864 год. Тобольск, 1864.
7. Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1. М.; Л., 1928.
8. Абрамов Н. А. Город Тюмень. Тюмень, 1998.
9. Ядринцев. Письма из Сибирской жизни. Из Тюмени // Беспалова Л. Г. Живое прошлое. Писатели XIX века о Тюмени. Свердловск, 1987.
10. Лухманова Н. А. В глухих местах // Лухманова Н. А. Очерки из жизни в Сибири. СПб., 1896.
11. Чукмалдин Н. М. Мои воспоминания: В 2 ч. Ч. 1. Тюмень, 1899.
12. Дедлов В. Панорама Сибири. Путевые заметки. СПб., 1900.
13. Чехов А. П. Из Сибири // Полн. собр. соч. и писем. Т. 14–15. М., 1987.
14. Словцов И. Я. Письма из Тюмени претендента на должность городского головы // Литературные фантомы. Тюмень, 1997.
15. Боборыкин П. Д. Китай-город. М., 1979.

М. А. Литовская
Екатеринбург

ЛИТЕРАТУРНАЯ БОРЬБА ЗА ОПРЕДЕЛЕНИЕ СТАТУСА ТЕРРИТОРИИ: ОЛЬГА СЛАВНИКОВА – АЛЕКСЕЙ ИВАНОВ*

Присвоить речку? Или лучше –
речной сиротский тупичок!
Разбить палатку, бить баклуши,
Пока зима не припечет.

Ю. Еранцев

Борьба, о которой пойдет речь в настоящих заметках, возможно, даже не осознается самими участниками и носит сугубо символический, но от этого не менее напряженный и значимый для заинтересованных зрителей характер. Результатом противоборства оказывается наделение определенного географического пространства смыслом, превращение его в культурно значимое «место». Победитель в итоге получает право считаться создателем доминирующей точки зрения на регион, тем самым приобретая известную власть над переосмысленной, заново упорядоченной, то есть «завоеванной» землей.

Первый участник столкновения – Иванов Алексей Викторович. Уроженец города Горького, выпускник Уральского государственного университета (г. Свердловск), с 1972 г. и поныне проживающий в городе Перми, после ряда проб пера на рубеже веков начинает выпускать один за другим романы, связанные с историей Пермского края. Они получают известность сначала в достаточно узких литературных кругах. Так, роман «Чердынь – княгиня гор», получив гран-при конкурса «Эврика», был признан газетой «Книжное обозрение» лучшим русским романом 2003 г. и стал лауреатом премии Д. Н. Мамина-Сибиряка. Появившийся в 2004 г. его вариант, получивший название «Сердце Пармы», вошел в шорт-лист премии «Книга года», был номинирован на соискание премий «Национальный бестселлер» и «Букер – Открытая Россия». В 2005 г. писатель становится лауреатом премии им. П. П. Бажова за путеводитель по реке Чусовой. Роман «Золото бунта, или Вниз по реке теснин», где действие также происходит на реке Чусовой, был рекомендован уже самой широкой публике и, по словам обозревателя журнала «Афиша» Л. Данилкина, мог бы быть «последним козырем в колоде» ответственного «за перспективность проекта “русская литература”» [1, 254]. Создатель «глубоко эшелонированного народного эпоса» [1, 254] на локальном материале, открывшего дорогу для множества подражаний, А. Иванов закономерно становится в 2006 г. лауреатом премии «Ясная Поляна» имени Льва Толстого.

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

Судьба второй участницы не менее благополучна. Славникова Ольга Александровна – выпускница того же Уральского государственного университета, литературный сотрудник журнала «Урал», редактор екатеринбургской газеты «Книжный клуб». В 1997 г. роман тогда жительницы Екатеринбурга «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», вошел в шорт-лист премии «Букер – Открытая Россия», получил премию губернатора Свердловской области, а роман «Один в зеркале» в 1999 г. был удостоен премии П. П. Бажова. Переехав в 2001 г. в Москву, Славникова становится влиятельным литературным критиком, литературно-общественным деятелем, писательницей, анонсы романов которой печатают крупные журналы. Весной 2006 г. она публикует роман «2017», действие в котором также происходит на Урале.

Оба автора сегодня популярны, книги их печатаются в крупных издательствах массовым тиражом, довольно энергично продвигаются на литературном рынке. Нам не дано доподлинно знать, почему последние романы этих авторов посвящены именно горнозаводскому Уралу, а значит, проблемно-тематически объединены тем, что в них предлагаются варианты образа одного региона. Но очевидно, что при всей локальности и кажущейся периферийности тема региональной истории, которая может разворачиваться как в прошлое, так и в будущее, актуальна в современном российском общественном сознании.

Связано это с необходимостью поиска генерализующих идей национального развития в контексте формирования новой постсоветской идентичности и государственности. Всеобщее видение России как страны огромной побуждает к поиску неких связующих всю необозримую территорию тенденций развития, к стремлению выделить тот или иной регион в качестве в известной степени моделеобразующего. Урал в силу своего специфического месторасположения на стыке частей света, «старой» России и «новой» Сибири, Юга и Севера, по мнению региональных адептов, может претендовать на эту роль.

Урал и Предуралье неоднократно становились предметом изображения в искусстве [2], но меняющаяся социокультурная ситуация побуждала к постоянной актуализации образа региона, к тому же недостаточно авторитетного в культуре. В стремлении сделать Урал «видимым», существующим в мировой системе культурных ландшафтов, А. Иванов и О. Славникова сходны. Оба автора воспринимают себя как людей уральских, во всяком случае, в становлении их литературной репутации тема «уральской звезды» занимает немаловажное место.

А. Иванов разрушает традиционно сложившийся образ пермского литератора, впитавшего в себя яркие впечатления провинциального детства, а потом – в соответствии с восклицанием «живших в городе вроде Перми» трех сестер – уехавшего «в Москву! В Москву!», где через некоторое время воспоминания в нем «очнулись» и стали питать его творчество живительными соками. Иванов выбрал – по крайней мере, на сегодняш-

ний день – судьбу свердловчанина П. Бажова, который поддерживал свою репутацию «уральского сказочника» в том числе и тем, что никуда со «своей» земли не уезжал. Принципиальный провинциал, предоставивший возможность «продвигать» свои произведения столичным критикам, П. Бажов в 1930-е гг. осуществил удачный проект преобразования – по сути дела смены – локальной мифологии, повлияв, как мало кто, на формирование образа целого региона, став, можно сказать, гением места. Судьба необычная, привлекательная, для писателя завидная. В своих интервью А. Иванов неоднократно определяет себя как провинциала, интересного именно своей провинциальностью: «Если я кому и нужен в Москве, то нужен именно как пермяк, как провинциал... если я уеду в Москву, то буду играть по московским правилам. А в Москве и без меня пропасть народа, который играет по московским правилам. Эти правила выкристаллизовались под давлением общества. А здесь, в Перми, нет такого давления. Его функцию выполняет ландшафт, темперамент и способ мышления» [3, 15]. Образ человека с «западного склона Уральских гор» [3, 15] оказывается гармоничной частью его писательского имиджа. Даже внешний вид его на постановочных фотопортретах подчеркнуто провинциальный и хитровато-простодушный [4].

О. Славникова, в свою очередь, разрушает традиционный образ свердловского / екатеринбургского литератора, который – в соответствии с региональными представлениями – должен либо сидеть на месте, либо, написав все лучшее дома, уехать в столицы, постепенно публикуя созданное ранее и хирея в плане художественном по мере отхода от «родного» материала, чтобы в итоге превратиться в рантье или успешного функционера от искусства. Славникова успешным функционером стала, но, оказавшись вдали от Урала, начала все чаще писать о нем. Если в ранних ее произведениях в дотошных описаниях большого города отдаленно угадывался Екатеринбург, то по истечении некоторого времени писательница начинает последовательно реанимировать локальную мифологию в своей письменной биографии [5], статьях [6], романе «2017». В момент смены места жительства рассказывая о себе как о «человеке провинциальном», включившемся «в рабочем порядке в столичную литературную жизнь» [5], позже Славникова начинает позиционировать себя в том числе и как столичного представителя Урала. Не случайно в «парадных» портретах Славниковой так часто присутствуют украшения из красивых камней, подобающих жительнице горного края.

Перекрестно опылив екатеринбургскую и пермскую биографические стратегии захвата и освоения места в литературном пространстве, А. Иванов и О. Славникова создают довольно несхожие образы Урала. А. Иванов основной акцент делает на Пермском крае как обладающем долгой историей. Он обращается к жанру исторического романа, «консервативного по форме и увлекательного по сюжету, тщательно прописанного, вполне – на взгляд неспециалиста по крайней мере – исторически достоверного» [7]. История края темна, полулегендарна и трудна для понимания, что в «Сердце Пармы» автор воплощает в «сотни страниц лингвистического бурелома, тысячи и тысячи лингвистических катастроф: хумляльт, шибасы, Мядпухоца, Егибоба, Сорни-Най, Балбанкар... роман был экспедицией в затерянный языковой мир, заповедное плато, где все осталось, как пятьсот лет назад... На лингвистическом материале Иванов демонстрировал, как происходила колонизация этносов, поглощение их в единый народ» [1, 255].

«Золото бунта» написано в том же жанре, только в нем писатель осваивает историю Урала XVIII в., до него уже неоднократно бывшую предметом изображения. Главный герой романа, сплавщик Остафий Петров, живет на красивой и опасной горной реке Чусовой. Он уже нашел «живинку в деле», до тонкостей знает свою тяжелую и опасную работу. «Это роман о мире, в котором христианство было главенствующей идеологией, в избах водились домовые, а на берегах Чусовой сидели вогульские идолы, когда земля воспринималась как живое существо, а имя считалось воплощением души его носителя, когда каждый разговор сворачивал на спор о религии и правой вере и сворачивал естественно. Книга пронизана эсхатологическим староверским мироощущением: миром владеет Антихрист, на престоле вместо помазанника Божьего сидит блудливая немка, а христианам приходится селиться на землях, где еще стоят языческие капища. Как должно поступать душе в мире, пропитанном злом и грехом, – вот основной вопрос, на который ищут ответ герои книги и приходят в итоге на Чусовую, “реку теснин”, “теснины” которой не просто пороги, но и тесные врата райского преддверия. Нелепо звучат упреки в историческом дилетантизме и следованию голливудским стандартам: Иванов сочинял фантазию, новый русский миф и выстраивал его по законам приключенческого жанра, каковой не сводится только к продукции фабрики грез. Недовольные хеппи-эндом могут вспомнить борхесовское: “Мы так бедны отвагой и верой, что видим в счастливом конце лишь грубое потворство массовым вкусам”» [8]. Подобные патетические описания романа критиками – не редкость. Созданные Ивановым образы героя и мира многими воспринимаются как открытие.

В российском культурном ландшафте благодаря Иванову проявляются новые значимые территории – Пермский край и река Чусовая. Отыгрывая одновременно локальные мифо/идеологемы Перми как сердца земли и Перми как края мира, Перми как центра евразийской хтоники, автор создает образ края, где, собственно, и происходила встреча Запада с Востоком – драматическая, кровавая, в конечном итоге предопределившая будущее России. Река Чусовая оказывается своего рода связующей нитью между Европой и Азией, Рекой Испытаний Духа, местом средоточия Большой Истории. Как утверждает сам Иванов, Чусовая – «единственный общеизвестный бренд Урала, река, сохранившая многие смыслы исчезнувшей горнозаводской цивилизации». Широкая известность уральской реки

явно преувеличена автором, но в рамках его концепции это необходимо: река Чусовая, как и Парма, – новый центр выстраиваемой им «модернизированной» российской истории. «Горнозаводская цивилизация» в культурном пространстве символически переносится из Сысертского округа, куда она была «приписана» П. Бажовым, на Чусовую.

Славникова уже в очерке «Верхний и нижний пейзажи Екатеринбурга» представляла свое видение Урала как территории, превращенной в «место» на культурной карте П. Бажовым. Урал – волшебный, уникальный край каменных богатств. «События разворачиваются на Урале – я там выросла и знаю, что это совершенно загадочная земля. В романе он называется “Рифейскими горами”, чтобы подчеркнуть необычность места. Ведь Урал полон подземных сокровищ, причем и ходить за ними далеко не надо: прямо через шоссе от нашей дачи начиналось Мурзинское самоцветное месторождение, и можно было перейти через дорогу и детским совочком накопать аметистовых щеток. Там существуют так называемые хитники – люди, добывающие самоцветы без лицензии. Хитники – не профессионалы, не геологи. “В миру” они чаще всего связаны с высокими технологиями: оборона, космос. Но их подлинная жизнь – это “роман с камнем”, который начинается, когда ты просто сходишь с загородной электрички и идешь в горы. Это всегда риск, удача, фарт.... Такие люди всегда суеверны, верят в горных духов, в хозяйку Медной горы. Интересно, что во всех европейских мифологиях сокровища охраняет дракон, а у нас – прекрасная женщина, хозяйка Медной горы, описанная Павлом Бажовым» [9, 48].

Славникова не занимается переписыванием истории края, уже придуманной авторитетным предшественником. Гипотетическое прошлое она заменяет гипотетическим будущим, рассказывая о крае, обитатели которого намертво усвоили предписанную им идентичность особенных «рифейских» людей. Их житейские биографии в романе выстроены в соответствии со сценариями, предложенными в свое время П. Бажовым. Главный герой «2017» – типичный «уральский мастер» – огранщик со страстью и чутьем к камню. «*Присущее Крылову чувство камня делает его представителем сил, подспудно управляющих самоцветной Рифейской землей, – то есть представителем власти в каком-то смысле более законной, нежели губернаторская*» [10, 28]. Ему, как и бажовским героям, вовремя попадается на жизненном пути старый мастер, который учит его видеть красоту камня. Его любимая женщина Татьяна даже в деталях похожа на Танюшку – двойника Хозяйки из «Малахитовой шкатулки»: «*Что же касается Татьяны, то камни словно примагничивались к ней и смотрелись уместно, теплея и тяжелея на ее холодноватой коже. Татьяна явно не скрывала украшений и носила их постоянно, являясь на свидания разубранная, будто Хозяйка Горы*» [10, 49]. Тип отношений между героями – мастера и Хозяйки Медной горы, горных мастеров и Каменной девки, хитников и сил подземного мира, мастеров и официальной власти – также задан сказами П. П. Бажова.

Созданный предшественником образ сохраняет жизнеспособность и не нуждается в кардинальном переструктурировании, не случайно даже в аннотации к первому изданию роман представлен следующим образом: «...Действие происходит на Урале, и мир горных духов, некогда описанный Бажовым, не оставляет героев, будь то охотники за самоцветами, что каждое лето отправляются в свой тайный поход, или их подруги, в которых угадывается образ Хозяйки Медной горы. А тем временем в городе, в канун столетия революции, власти устраивают костюмированное шоу, которое перерастает в серьезные беспорядки».

Бажовская мифология своей безоговорочностью и убеждающей таинственностью производит по-прежнему завораживающее впечатление на читателя, удачно вписываясь в традицию современных триллеров и саспенсов: «...По Славниковой, потревоженные агрессивными действиями человека бажовские духи гор, просачивающиеся в убогонькую реальность, и есть “наше постчеловеческое будущее”. Это эффектная версия, но нет, это не Голливуд, и четырехметровая Каменная Девка не будет топтать Екатеринбург, как Годзилла, – но она взмутит насыщенный индустриальными выхлопами воздух, и биосфера примется морочить обитателей города, завлекать странными лазейками и невероятными самоцветами, опьянять любовными хмелями и приманивать нечеловеческими богатствами; а на потаенных уральских речках воцарится аномальная “страшная красота”, пагубная и животворящая одновременно. Дремлющее в горах уральское чаромутие – и катализатор, и аккомпанемент искусственно замороженного социального конфликта» [11].

Обращаясь к уже готовым конструктам из предшествующих текстов, Славникова свободно оперирует эссенциалистскими категориями «рифейский человек», «рифейская ментальность», «душа истинного рифейца», рассматривая «рифейца» как некий органично цельный, внеисторичный объект, специфичность которого предопределена его природностью. «*Для истинного рифейца земля – не почва, но камень... При этом его земля также плодоносит. Как житель российской средней полосы отправляется “на природу” за ягодами и грибами, так рифеец выезжает на мятой “копейке” за самоцветами; местность, лишенная россыпей и жил, для него бессмысленна*» [10, 79]. А. Иванов подобного рода обобщения оставляет для интервью и комментариев, а сюжет выстраивает на более актуальных идеях не эссенциальных объектов, но культурных процессов, в том числе и процесса производства и воспроизводства определенного типа характера в контексте как природы, так и властных отношений.

При этом образ уральского / рифейского человека схож у Иванова и Славниковой в своих основных чертах. Герой имеет профессию и мироощущение, порожденные, подсказанные местом. Он пассионарий, по душевной склонности устремленный к экстенсивному захвату пространств. Поход за непосильным, сражение с природой и с собой – вот смысл его жизни. Это человек мужественный, самостоятельный, ответственный, не

страшащийся непонятного. Он первопроходец по натуре, хотя бережно относится к традиционным ценностям. Он немногословен, но многознающ в выбранной им для себя области и по-своему житейски мудр. Ему свойственно стремление к ясности отношений, слов, основополагающих ценностей. В то же время он, *«будучи сугубо бытовым человеком, одновременно полагал себя кем-то другим – удаленным, может, даже и иноплеменным»* [10, 81]. Поэтому герой тяготеет к духовному поиску, в том числе мистическому.

Но при всей близости изображенных характеров и обстоятельств, при сходной ориентации на общую жанровую формулу боевика «с описаниями» сложно не заметить внутренней полемичности создаваемых авторами образов Урала, допуская, впрочем, возможную непреднамеренность возникающих в текстах того и другого автора противопоставлений.

Для А. Иванова принципиально важно, что Урал – край с историей, которая нуждается в переописывании с позиции современного человека, чуткого к идеям национального, государственного, дискурсивного. Для Славниковой Урал – земля с тайной, уже обозначенной ранее, но продолжающей оставаться неразгаданной для каждого отдельного человека.

А. Иванову дорога́ идея воспроизводства российской исторической реальности как многоцентрового социального мира, где происходят мощные культурные столкновения русского с нерусским, ортодоксально-православного со старообрядческим, природного с культурным. О. Славникова делает акцент на выявлении единого центра структурного упорядочения человеком собственной жизни и своего места – литературности, проблема искусственности / естественности которой не обсуждается. Точное литературное описание, основанное на знании реалий территории, предопределяет, согласно мнению писательницы, дальнейшее существование места и способы самоидентификации его жителей.

У Иванова важнейшие координаты уральского мира – река, завод, бунташные люди, раскольники, плохо понятные современному сознанию языческие верования. Тема – специфика российской колонизации. У Славниковой – гора, камень, мастер, хитник, Хозяйка Медной горы, тайная сила, символически «приручennая» П. Бажовым. Тема – спасительная верность месту.

Менее очевидной оказывается разница в позиции писателей, определяющей в «Золоте бунта» и «2017» интерпретативные рамки местного контекста. Точка, с которой ведет повествование А. Иванов, – позиция принципиального провинциала. О. Славникова занимает позицию столичного жителя, рассказывающего о провинции, из которой он в прошлом вышел. Утверждение это основывается не только на знании биографических реалий, но и на имплицитно выраженной в тексте точке зрения.

А. Иванов пишет с периферии, а не о периферии. Он – голос провинциалов, колонизованных народов, репрессированных верующих, безмолвствующих цивилизаций, забытого / искаженного прошлого. Он привносит

в современный мир их язык, реконструирует их образ мысли, передает звучание их речи. Он дает периферии возможность быть увиденной, одновременно контролируя то, что должно быть увидено.

Славникова пишет о периферии, изображая неизменяемую в своей целостности региональную экзотику – странность места, его нахождение вне нормативной культуры. У Иванова наличие экзотики объясняется исторической дистанцией. У Славниковой – географической: ее местом вне описываемой территории. Провинция – ее прошлое. Рифейская принадлежность – факт ее личного мифа. Образ знатока места – гарантия ее включения в общелитературный контекст. Важна ее уникальность как носителя специфической «рифейской ментальности», обусловленная уникальностью места.

Оба автора в известной степени фантазируют по поводу истоков локальной общности, но назначение этих фантазий различное. Иванов, рассказывая о специфике колонизации, апеллирует к идее столкновения равных по значимости народов, верований, языков, их взаиморастворения друг в друге. При этом уникальное «уральское» у него обозначает проявление российского. Рассказанные А. Ивановым истории Пермского края оказываются своего рода квинтэссенцией российской истории в ее имперском изводе [12] – историей собирания земель, поисков форм правления, религиозных и житейских исканий российского человека. Он выводит регион с периферии, делая его – пусть символически – центром важнейших для России культурных столкновений. Он предлагает позитивное конструирование национальной истории, задавая идею государства, в котором периферия, оказываясь формально репрессированной, имеет право на свой голос и реализует это право.

О. Славникова воссоздает более привычный колониальный дискурс с его образом репрессированной вследствие своей экзотичности периферией. Колониальные войны между губернатором – ставленником Центра и рифейскими хитниками, стремящимися уйти в тень от поднадзорности, представляют собой своего рода символическое огораживание своего пространства, подчеркивание его природной уникальности как источника внутренней мощи. Провинция противостоит Центру, ее таинственность происходит от невыраженности, а описание ее мистической мощи есть символическое предупреждение, в том числе и о собственной авторской силе.

Будучи людьми весьма искушенными не только в «низании словес», но и в теоретическом осмыслении того, как искусство функционирует, какие роли в обществе может исполнять, наконец – в возможностях и ограниченности литератора как общественного деятеля, и А. Иванов, и О. Славникова, очевидно, сознательно настаивают на сохранении или смене устоявшихся, в том числе и локальных, брендов. Они ищут то, что может заменить существующий образ прошлого, или реанимируют то, что в рамках уже существующей мифологии можно актуализировать [13]. Он настаивает на модернизации образа места, она – на верности интерпретационной традиции. Каждая из стратегий видения, конечно, имеет полное

право на существование, но интерес к этим текстам, очевидно, в значительной мере обусловлен содержащимся в них манипулятивным потенциалом. Рассмотрим одну из таких возможностей.

На современном уровне развития российского общества, пронизанного нескрываемыми экономическими интересами, важна конкуренция регионов в борьбе за инвестиции. Инвестиции невозможны без удачного имиджа территории. Имидж этот должен поддерживаться всеми жителями, в том числе задавая эмоциональный капитал, который производят участники в зависимости от своих интересов [14]. И для О. Славниковой, и для А. Иванова региональная идентичность, национальный характер, история – категории идеологические, конструируемые, исходя из конкретных социальных задач. Не случайно оба они встраивают свои представления в структурную оболочку приключенческих романов, легко усваиваемых читателем. Фабульную энергию «Золота бунта» и «2017» при всей стилистической разнице этих текстов критики единодушно ставят в заслугу авторам. Идеи должны усваиваться незаметно, исподволь, предлагаемый писателем взгляд на реальность должен восприниматься как естественный. «Ни “Европа”, ни “Азия” ровным счетом ничего не значили бы без визионерских техник, позволяющих превратить обширные географические пространства во внятные и понятные сущности» [15, 178]. Формульность массовой литературы помогает сделать эти техники практически невидимыми.

Незаметно для читателя утверждая определенный образа территории, формируя выигрышную для жителей региона локальную мифологию, писатели, порой сами того не желая, становятся бойцами административного фронта, воюющими за интересы власти. В патерналистском обществе такие «правильные» книги поддерживает само государство в лице центральных (случай «Малахитовой шкатулки») или местных властей. Аналогичным образом поступило правительство Пермского края, объявив тендер на раскрутку бренда «Алексей Иванов» [4]. С Ольгой Славниковой такого не происходит, что вполне объяснимо. Иванов рассказывает историю становления государства, Славникова – историю разложения государства. Иванов выстраивает позитивный образ своего места как средоточия важнейших процессов, происходящих в России. Славникова создает образ опасного места, необъяснимая и уникальная энергетика которого способна порождать социальные катаклизмы. Наконец, она защищает традиционное видение региона как Горы с Тайной, многократно обыгранное уральскими властями, тогда как А. Иванов, перенося Центр в Пермский край, открывает новые возможности, которые можно использовать при создании имиджа, в частности, Чердыни или Чусовой.

Примечания

1. Данилкин Л. Парфянская стрела: Контратака на русскую литературу 2005 года. СПб., 2006.

2. См., например: Абашев В. Пермь как текст. Пермь, 2000; Блажес В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала. Свердловск, 1987; Липатов В. А Мифологема «Урал» и мир бажовских сказов // Литература: миф и реальность. Казань, 2004; Литовская М. А. Бажов и символическое пространство Екатеринбурга // Региональные культурные ландшафты: история и современность. Тюмень, 2004; Никулина М. П. Камень. Гора. Пещера. Екатеринбург, 2002; и др.

3. «Ландшафт формирует мышление...» (Интервью с А. Ивановым) // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Ч. 1. Пермь, 2005.

4. О специфике стратегии А. Иванова по сравнению с другими пермскими литераторами см.: Абашева М. П., Даниленко Ю. В. Траектория успеха провинциального писателя: смена векторов // Региональные культурные ландшафты: история и современность. Тюмень, 2004.

5. http://www.bazhov.ural.ru/avtograf/slavn.html

6. Славникова О. Верхний и нижний пейзажи Екатеринбурга // Новое литературное обозрение. 2000. № 5.

7. Гаррос А., Евдокимов А. Сердце империи и вес воздуха // Час. Рига. 2003. 28 авг. http: //www.arcadia-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdce

8. Якшин И. Алексей Иванов. Золото бунта // http://azbooka.ru/content/article/default.asp?book

9. Madame Figaro // March. 2006.

10. Славникова О. 2017. М., 2006.

11. Данилкин Л. // http://ekaterinburg.afisha.ru/books./book

12. Подробнее об этом см., например: Дарк О. Где живет хумляльт. О романе Алексея Иванова «Чердынь – княгиня гор» // http://www.russ.ru/krug/20020926_dark.html

13. Приведем один из примеров самостоятельной актуализации читателем исторического материала: «...Что мы, уральцы, можем рассказать о истории своего края, коим так гордимся? Весьма абстрактно: заводы, рудники, самоцветы. Всё. Иванов возвращает уральской истории плоть и кровь, те страсти, которые за ней кипели. А это, в свою очередь, позволяет понять, откуда пошел тот самый загадочный “уральский характер”, которым мы опять-таки гордимся абстрактно.

Весьма актуально сегодня, как и два века назад, когда Россия всё более наводит мосты со своим прошлым. Правда, у Иванова в силу его приверженности правде картинка получается далеко не сусальная. Местный характер оказывается порождением жестоких условий жизни, приучающих человека: станешь помогать тонущему – сам потонешь, сильный сам выплывет, слабому помочь невозможно.

Если же говорить об “исконности”, то Урал оказывается *исконно не-русской* землей, где веками жили народности, ныне либо забытые, либо вымершие. Новую, ремесленно-промышленную историю Урала творили раскольники, староверы. Что вполне логично: поставленные вне духовного закона, они легче преодолевали любые другие рамки, становясь спасительной креативной силой нации, в целом очень тяжелой на подъем; гонения толкали их на Поиск. Истово сохраняемая способность мыслить самостоятельно делала их образованной и думающей частью этой нации, давая способность оторваться от привычного крестьянского образа жизни; строжайший нравственный закон делал их неутомимыми трудягами и рачительными хозяевами. Невозможно не поразиться тому, насколько напоминает это описание протестантов, сделавших промышленную революцию в Европе и освоивших Северную Америку. Те были реформаторами, староверы, напротив, противниками церковных реформ. Вопрос, видимо, не в прогрессивности или ортодоксальности, а в самом факте диссидентства, готовности противостоять Системе и её косности, стремлении искать истину своим умом. А что касаемо золота, то, если поразмыслить, за ним, именно за ним и стремились герои романа. За честью. За душой. Потому как другого золота на Урале нет. Перед этим золотом все самородки, самоцветы, заводские корпуса – ничто. Главное – люди. По-прежнему умеющие брать пример с предков, а не жить вчерашним, заводским днем. Когда-то Демидов за чугуноделание взялся, живи сегодня – высокие технологии бы поднял» (koshch. narod.ru/stat/ivanov_zb.html).

14. См. об этом: Кропотов С. Л. Сцена террора в культурных войнах // Гражданские, этнические, религиозные идентичности в современной России. М., 2006.

15. Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб., 2006.

А. С. Подлесных
Пермь

КАМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА А. ИВАНОВА «ЧЕРДЫНЬ – КНЯГИНЯ ГОР»

Более ста лет назад Л. И. Мечников в книге «Цивилизации и великие исторические реки» (1889) писал, что цивилизации возникали и развивались в специфических географических условиях, и синтез этих условий обеспечивало речное пространство. Именно реки – такие, как Нил, Тигр, Евфрат, Инд, Ганг, Хуанхэ, Янцзы, по мнению Л. И. Мечникова, стали главной причиной зарождения цивилизаций, основным двигателем истории. Реки сплачивали и организовывали людей: «Под страхом неминуемой смерти река-кормилица заставляла население соединять свои усилия на общей работе, учила солидарности, хотя бы в действительности отдельные группы населения ненавидели друг друга» [1, 358–359]. Мнение Л. И. Мечникова можно оспорить, и его оспаривали, но то, что реки всегда занимали значительное место в жизни людей, особенно при колонизации новых территорий, – неопровержимый факт.

Река Кама – один из центральных элементов ландшафта Урала – не стала колыбелью древней цивилизации, однако она сыграла огромную роль в освоении и заселении уральских земель. Вдоль берегов великой реки поселялись финно-угры (коми-пермяки, манси, ханты), тюрки (татары и башкиры), русские и др. народы. Кама снабжала водой и пищей, способствовала развитию контактов между заселенными районами, играла огромную роль в развитии общественных отношений.

Множество уральских рек и речушек, как сеть кровеносных сосудов, питающих тело Пармы, пронизывает уральскую землю. В древние времена передвижение по природным водоемам было единственным способом сообщения. В романе Алексея Иванова «Чердынь – княгиня гор» Кама изображается как крупнейшая **транспортная артерия** средневекового Урала: по течению реки вверх и вниз *плывут, текут, уходят, бегут, тянутся, проползают, вываливаются* плоты, расшивы, насады, барки, шибасы, пыжи, лодки, тюрени, каюки. В те далекие времена речные бассейны становились сетью естественных путей для продвижения к неосвоенным землям: «*Уходите тогда жить вниз по Каме, на пустые земли, где мало наших селений, где проклятые пепелища Кужмангорта, где стоит ваш Соликамск*» [2, 72]. Покрытая зимним льдом, Кама оставалась не менее удобной для передвижения: «*Анфаловские поймали на камском льду двух оставшихся от станицы ушкуйников, уходивших с хабаром: Семку и Пишку*» [2, 48].

В одном из фрагментов романа князь Михаил устанавливает засады для защиты своего княжества. Интересно в данном случае использование глаголов в тексте данного эпизода: первую засаду князь *заложил*, двумя другими «*задумал перегородить* (здесь и далее подчеркивания в тексте

наши. – А. П.) *вогулам Вишеру*» [2, 440], на четвертой *поселил* ратника Кондрата Петрова с товарищами, а «*последней заставой, пятой, Михаил закрыл Каму*» [2, 440]. Река осознается как **дорога**, по которой может пройти враг, ее нужно серьезно оборонять: *перегородить, закрыть,* устранив возможность противника проникнуть в Чердынь.

Кама рисуется как **дорога** в неизведанные просторы, вверх, в небо, **в небытие.** Величаво льющееся по уральской земле течение Камы стремит «*в черной, холодной воде беспамятства*» и оставляет в другом мире – в прошлом – саму эпоху.

Кама в романе предстает как **мост**, связующий эпохи, как путь в будущее, как **дорога судьбы**. Символику образа Камы в «Чердыни – княгине гор» очень точно характеризуют адресованные иным поэтическим образам природы слова М. Н. Эпштейна: «Природа... переживается изнутри как обступающая, неотвратимая, не как географический или климатический фактор, а как сама судьба, принявшая наглядные, осязаемые черты» [3, 160]. А. Иванов наделяет великую реку чертами **пути**, стремительно и безвозвратно уводящего вдаль; ощущение скорости возникает благодаря преобладанию в авторской речи производных форм глагола *нестись*: «*Сверкающая дорога Камы уносилась к луне*» [2, 90]; «*каюки... понеслись в хрустальную лазурь рассвета по глади камского плеса*» [2, 221]; «*На мгновение остановившись, она* [насада. – А. П.] *как крылья расправила весла, взмахнула и пошла против течения, все быстрее, быстрее, и вот уже лебедем понеслась туда, где вечной свечкой, как душа, горела Северная звезда*» [2, 28].

А. Иванов пытается уловить и с точностью передать весь живописный колорит речной поверхности. Благодаря чарующей красочной палитре создается ощущение волшебства: «*Замерев, Ерик как на чудо глядел на камский плес, пылавший на закате между частоколами пармы. И от теплого майского ветерка тысячи мелких волн сияли в зареве всеми самоцветными огнями: алыми, малиновыми, лазурными, янтарными, изумрудными, пламенными*» [2, 214]. В зареве огненного заката Кама играет всеми цветами радуги.

Интересна цветовая гамма, с помощью которой автор рисует этот образ природы. Кама представляется А. Иванову царством блистающего серебра – *зеркальной, сверкающей, серебристо затуманившейся,* наполненной *широким свечением; сияющей рассветным серебром.* Этимологи характеризуют глаголы *сиять, светить, блестеть* как родственные с прилагательным *синий* [4, т. 3, 624, 629].

Согласно одной из самых распространенных гипотез [5, 95], гидрониму Кама название дало хантыйское *кам* ‘прозрачный, чистый’ [5, 95] (отсюда Кама – ‘прозрачная, светлая’, ‘белая река’). Вопреки этой, «угорской», гипотезе, А. Иванов рисует реку, используя иную палитру красок: Кама видится автору исполненной синих тонов. Писатель изображает реку *голубой, густо-синей,* рекой, над которой стелется «*волшебный бирюзовый туман*», наделяет гидронимный образ такими эпитетами, как *камская синь*

и *синева Камы*. Думается, что подобное цветообозначение реки в романе связано с тем, что за синим, как и за другими цветами радуги, в народной культуре закреплено символическое значение. Существует точка зрения о цветовом коде, «реализующемся в текстах традиционной народной культуры, и о круге символического употребления для каждого цвета. В частности, цвет – один из элементов, при помощи которых создается языческая модель мироустройства» [6, т. 5, 196]. Исследователи говорят о цветовой символике синего, маркирующего в мифологии мир «синего моря», куда в заговорах изгоняется нечистая сила [7, 129]; отмечают, что «синий и голубой воспринимались ...как символы трансцендентного мира» [8, вып. 9, 134]; связывают синий цвет с «мертвой» водой [9, 83]; пишут о том, что «нижний мир делился на водные глубины – синего цвета, и подземный мир, преисподнюю – черного цвета. Не случайно поэтому обитающая в нижнем мире «нечистая сила» синего и черного цветов» [6, т. 5, 196]. Отмечается также, что слово *синий* в древнерусском языке «могло значить 'темный' или даже 'черный'» [10, 176]. Возможно, цветовые характеристики гидронимного образа в романе обусловлены тем, что столь яркие ослепительные завораживающие свето- и цветообозначения вызывают ассоциации с **вечным, мистическим, «потусторонним»** началом.

На страницах произведения А. Иванов использует цветовые эпитеты с символическим подтекстом: образ Камы в художественном мире романа так или иначе связан с **хтоническим** миром. На Каме «*некогда шалил рыселицый леший Висел*», а подле реки тянется бескрайнее Дымное болото, где «*...который век не гас подземный пожар... там в пылающих трясинах жил огненный ящер Гондыр*» [2, 114]. Пермяки сыроядцев (людей, употреблявших в пищу человеческое мясо. – А. П.) «*...у себя на Каму, на* Дымное *болото гонят, где, по их вере, живет огненный ящер Гондыр*» [2, 167].

В художественной ткани романа изображение реки очень часто неразрывно с упоминанием *ясной синевы неба*: «*...и небо, и река раскололись грохотом, как в грозу*» [2, 223]; «*...кипели над Камой сумрачные облака*» [2, 30]. Описание неба над Камой часто используется автором при изображении картин природы. А. Иванов словно призывает читателя к общению на языке природы; постепенно читателю удается уловить незримую связь реки и неба: течение Камы и небесная высь словно сливаются в едином **бесконечном** потоке: «*До самого окоема раскинулась сизая водная гладь, отчеркнутая от неба узкой полосой далекой тайги*» [2, 30]; «*По бескрайней реке плыли, вращаясь, оторванные от берегов острова. Плыли в небе среди облаков и солнца птичьи стаи*» [2, 85]; «*Ярко-синее небо искрилось над темной, блестящей водой. Ломаная полоса елей разделяла реку и звезды*» [2, 217].

Колоритны пейзажные картины закатного неба над Камой, автор не скупится на оттенки красного спектра: «*Над Камой вдали разгорался закат, и его резкий красный свет разбавлялся майской лунной синевой, белыми ветвями берез в вышине*». Река и небо на закате *пылают,* и по Каме

разливаются *самоцветные закатные волны*. Исследователи отмечают, что красный – цвет «пламенности, огня, как карающего, так и очищающего... и цвет крови...» [8, вып. 9, 134], «самый возбуждающий, самый агрессивный» [11]. Судьбоносно красным заревом горит камский закат: в средневековую эпоху в бесчисленных сражениях за право стать хозяином Пармы *реки крови* [12, 16] опоили уральскую землю. Заглянув в Каму, можно прочитать **судьбу**: «*Обогнув плечо Пармы, караван миновал ворота со столбами-идолами, чьи остановившиеся глаза налились кровью камского заката*» [2, 5].

В образе Камы предстает само **время**, стремительно уносящее за собой все минувшее, отжитое: «*Брошенные идолы утекали вместе с рекой куда-то в неизведанную даль*» [2, 28]. Река принимает в свои воды и уносит и людей, и судьбы, и саму жизнь: «*Поплыли кони, щепки, стрелы, деревянные щиты, шапки; ...горшками закачались на волнах шеломы; чешуистыми рыбами наискось скользнули ко дну тяжелые кольчужники*» [2, 223]; «*...и пермяки падают в камскую синь, пронзенные стрелами... один каюк перевернулся, а два других плывут с грудами окровавленных мертвецов*» [2, 223]; «*...как шишки, посыпались в воду ратники*» [2, 223].

Создается впечатление, что все природные силы Пармы объединились вокруг Камы и вместе с ней являются участниками происходящего. Так, упоминания о *камском ветре* звучат на страницах произведения чаще всего в связи с описанием реки: «*В день того разговора и погода была похожая: так же кипели над Камой сумрачные облака, и ветер вздувал волну...*» [2, 30]; «*Городок стоял в дыму. Ветер с Камы отгонял дым в сторону*» [2, 244]; «*Михаил постоял, глубоко дыша холодным и влажным черным камским ветром*» [2, 90]. Камский ветер становится на страницах романа **ветром перемен**: его появление над Камой предвосхищает динамику сюжета, а камская тишь, как затишье перед бурей, заставляет замереть в предчувствии приближающегося события: «*Все было неподвижно вокруг – сковано ожиданием. Оцепенели боры-беломошники; разгладилась, серебристо затуманившись, река; остановилось небо, прозрачное и безоблачное, отмытое до звона и блеклости; и даже солнце не светило, а только отсвечивало неживым, слюдяным бликом. Ни ветерка, ни волны*» [2, 327].

Образ Камы в романе непосредственно связан с несокрушимой верой средневековых жителей Прикамья в мощь и силу уральской реки, с представлениями о ее **необъятных далях**: «*Размашистое крыло Камы вздымало березовый строй на обрыв*» [2, 85]; «*Дальше, против мощного напора вешней камской воды, идти пришлось на веслах и гораздо медленнее*» [2, 84]; «*Вдвоем в пыже... они проплыли мимо последнего в Уросе дома... и вышли на камский простор. Ярко-синее небо искрилось над темной, блестящей водой*» [2, 217].

Живописные образы Камы, созданные А. Ивановым, во многом родственны пейзажам, посвященным русскими художниками великой уральской реке. Одним из наиболее частых мотивов панорамных композиций

И. И. Шишкина является дорога. Она, «как способ выявления глубинности пространств ... ритмически продлевается, как правило, лентой реки («Кама близ Елабуги», 1895). Тем самым создается необходимый художнику масштаб. Им он и измеряет свои панорамы, приобретающие в этом случае ту монументальность, в которой и зарождается образ необъятности и бескрайности. Так выявляется точка касания миров, когда линия горизонта не разделяет их, а, напротив, соединяет в гармонии целостного мироздания» [13].

А. М. Васнецов в эпическом пейзаже «Кама» (1895) изобразил реку спокойной, величавой, суровой, наполненной огромной силы, создал «прекрасный, полный таинственной поэзии образ Камы» [14, 126]. Полотно «наводит на мысль о том, что со временем шалаши разрушатся, буйный молодняк покроет вырубленную просеку, исчезнут следы пребывания человека, а могучая река будет все также плавно и размеренно катить свои неторопливые воды...» [15, 43].

По словам художника В. В. Мешкова, написавшего ряд картин камского цикла («Кама», 1950; «Камские просторы», 1950; «Нагорный берег», 1950; «Сарапул», 1951; «Осень на Каме», 1951), живописец стремился создать такое полотно об уральской реке, «где было бы много просторов, где чувствовалась бы мощь великой реки» [14, 127]. Речные дали на картинах камского цикла В. В. Мешкова «органически сливались с пространством» [14, 127]. В «Камских просторах» – на одном из самых живописных полотен о Каме – река просматривается «в глубоком пространстве, и, кажется, нет конца движению ее вод. А на горизонте – камские дали, притягательные, зовущие вперед» [14, 129].

Речная стихия неукротимой силой устремилась в художественную ткань романа А. Иванова; Кама стала одним из персонажей «Чердыни – княгини гор». Создавая произведение об истории уральского средневековья, А. Иванов изобразил Каму рекой, впитавшей в себя архаическую мощь уральских земель, грозную силу и величавую красоту Пармы. Кама представляется писателю рекой **древней** [16, 171], **великой** [17, 214], **бескрайней** [18, 85], **огромной и пустынной** [19, 224].

«Урос жил рекой, оберегался рекой, кормился рекой, молился реке» [2, 216] – эта иллюстрация очень точно определяет место Камы в художественном мире А. Иванова. Кама в романе «Чердынь – княгиня гор» символизирует архаическое, незыблемое и вечное: она то, что есть космос и хаос, мистическое и реальное, время и бесконечность, что есть мост между нынешним и минувшим, она является образом того, что наделяет судьбой и отнимает жизнь.

Кама в романе А. Иванова – это **модель мироздания.**

Примечания

1. Мечников Л. И. Цивилизация и великие исторические реки. М., 1995.
2. Иванов А. Чердынь – княгиня гор. М., 2003.
3. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
4. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 3. М., 2004.
5. Исследователи отмечают, что единого мнения о происхождении гидронима Кама не существует. См. об этом: Кривощекова-Гантман А. С. Географические названия Верхнего Прикамья. Пермь, 1983.
6. Соколова Л. В. Цвет в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. Т. 5. СПб., 1995.
7. См. об этом: Раденкевич Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. М., 1989.
8. См. об этом: Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. М., 1975.
9. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период). М., 1965.
10. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.
11. Познин В. Ф. Информация, которую несет цвет // Техника и технологии кино. 2006. № 1.
12. «Вспомни: когда Ен и Омоль делили землю, Омоль выпросил себе кусочек шириной в один шаг, чтобы хватило только вбить кол. Но из дыры от него вылезли все духи зла, которые и сейчас льют реки крови!». См.: Иванов А. Чердынь – княгиня гор. М., 2003. С. 16.
13. Петрова М. В. Время, схваченное в образе // Москва. 2003. № 3.
14. Сокольников М. П. В. В. Мешков. М., 1967.
15. Беспалова Л. А. Аполинарий Михайлович Васнецов. М., 1983.
16. «Древняя река неспешно шла сквозь парму, желтела отмелями, чернела омутами, подмывала обрывы, поила луга, расплеталась извилистыми протоками, старицами, и сплеталась вновь». См.: Иванов А. Чердынь – княгиня гор. С. 171.
17. «Поэтому мы, потомки Тайменя, всегда живем на Каме и ловим рыбу – ведь где же еще нам встретить своего предка, как не на этой великой реке?». См.: Иванов А. Чердынь – княгиня гор. С. 214.
18. «По бескрайней реке плыли, вращаясь, оторванные от берегов острова. Плыли в небе среди облаков и солнца птичьи стаи». См.: Иванов А. Чердынь – княгиня гор. С. 85.
19. «Огромная и пустынная река сияла под солнцем». См.: Иванов А. Чердынь – княгиня гор. С. 224.

В. В. Мароши
Новосибирск

ТЕРЯЯ / ОБРЕТАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ: СИБИРЬ И СИБИРЯКИ В ПОВЕСТИ Е. ГРИШКОВЦА «РЕКИ»

Сибирская идентичность может быть отнесена к одной из самых устойчивых и отчетливо осознаваемых в системе региональных российских идентичностей с точки зрения ее сравнительно ранней актуализации как в антропологических и социологических работах (А. Щапов, Н. Ядринцев, Г. Потанин и др.), так и в общественном самосознании. Вряд ли, например, требуют пояснения общераспространенные клише вроде «сибирского характера», «сибирского здоровья» и т. п. В России трудно найти тип региональной идентичности, который был бы столь четко эксплицирован

в языковом узусе. Социологические исследования уже нашего века также подтверждают внеидеологичность этой константы. В описании художественных миров сибирских писателей второй половины XX в. присутствие подобной идентичности, как правило, упоминается критиками, но сама методика ее выявления и анализа практически не разработана и сводится к набору все тех же клише о «сибирском характере» и «нравственном потенциале» героя или воспитующем значении суровой природной среды.

В этом контексте появление повести «Реки» Е. Гришковца (2005) означает не просто появление нового, наиболее современного варианта «сибирского текста», но и дает возможность, в силу специфичности поэтики данного автора, снова поставить вопрос о том, как фиксируется и проблематизируется «сильная» региональная идентичность на разных уровнях словесного целого. Коснемся трех граней дискурса Гришковца, которые, с одной стороны, общепризнанны, а с другой – наиболее существенно влияют на степень присутствия «сибирскости» в повести. Во-первых, это необычный для современной литературы простодушный «лиризм», позволяющий в «Реках» до предела насытить процесс наррации весьма эмоциональным ностальгированием мигранта по своему утраченному родному локусу; во-вторых, это редкостное и осознанное отсутствие страха перед банальным и клишированным, что в повести приводит к нанизыванию самых ожидаемых «общих мест» сибирского текста; в-третьих – идущая от того же всепроникающего лиризма, жанра «монодрамы» и техники монолога особая лабильность, «бесхарактерность» героя, приводящая к потере его устойчивого ядра, центра. Несколько упрощая, можно утверждать, что цель монологического дискурса Гришковца – в попытке героя без идентичности найти утраченную им (его современниками / слушателями) систему ценностей, а тем самым – восстановить потерянную современным русским мужчиной идентичность на фундаменте общераспространенных социокультурных символов и ритуалов. Читатель и слушатель легко включаются в этот процесс без усложняющих культурно-символических посредников (как у Пелевина) и без экстремальных сюжетных ситуаций (как у Лимонова). Особенностью последней повести и стала попытка сопряжения «российской» («наша страна») и сибирской (Сибирь – «мой город» – «моя река») идентичностей с точки зрения «сибирского горожанина». Столичные критики дружно проигнорировали специфику потери и поиска этой региональной идентичности, представив ее как синекдоху общероссийской победы географии над историей и культурой.

Между тем уже наиболее значимый элемент паратекста повести – ее заглавие – определяет основную тему ее дискурса как утрату и восстановление идентичности. «Реки» – прежде всего метадискурсивная метафора множества жанровых стратегий, речевых потоков, размывания фиксированного, готового смысла, ускользания от идентичности. В этом контексте для повести, по-видимому, значима интертекстуальная соотнесенность с

одноименным разделом «Книги воды» Э. Лимонова, опубликованной двумя годами раньше. Автобиографическая, но без хронологии, построенная на свободно перетекающих фрагментах мемуарная эссеистка Лимонова и Гришковца со вполне сопоставимыми кочующими героями-рассказчиками обнаруживает и очевидное различие «жесткого» и «мягкого» типа героев и дискурсов. Кроме того, река / реки в русской литературе – метафора невозвратимого «истока», потерянной родины – в чеканной формуле Н. Гумилева: «А где-то струятся родимые реки, // К которым мне путь навсегда запрещен» [1]. В самом деле, рассказчик последовательно отрезает себе возможность возвращения в зону своей идентичности, несмотря на желание вернуться: «Я хорошо помню мою реку, и я хочу ее видеть, я рвусь к ней, хотя знаю, что если приеду... Я знаю, что опять ничего особенного не почувствую» [2, 190]. Однако именно родная река у рассказчика – знак изначальной силы лирического чувства, «потока чувств»: «Течет там, где я испытывал одно новое ощущение за другим и мог чувствовать все сильно. Так сильно, что теперь все свои сегодняшние ощущения я могу только сравнивать с теми, которые были там» [2, 190]. Сибирская река – это возможность «другого» места и времени, где еще реализуема утраченная горожанином свобода и естественность: «Я не люблю купаться в нашей реке, но тут было абсолютно другое ощущение. Нетронутое место, хорошая компания и никого вокруг... Свобода! Мы плескались и орали и были голые» [2, 105]. Ср. «А купались они (дед рассказчика и его друзья. – В. М.) без трусов, даже когда эти самые трусы появились. Они купались в речке, по речке плавал пароходик» [2, 107].

Наконец, самой важной для идентичности героя сибирской прозы XX в. является связь не просто с землей или растущей на ней «тайгой», а именно с огромной и мощной рекой – Угрюм-рекой, Ангарой, Енисеем, образы которых доминируют в явной или подтекстовой символике конкретных произведений Шишкова, Распутина, Астафьева. Рассказчик – сибирский горожанин – на протяжении всего дискурса возвращается к «своей» реке. Она связывает воедино не только части безмерного сибирского пространства, но и настоящее с прошлым: «Мне было неведомо, куда течет река. Она мощно текла куда-то вдаль (здесь и далее подчеркивания наши. – В. М.). <...> Вот на эту реку нанизаны три города, а дальше она вливается в совсем большую реку, и течет эта река еще дальше и в основном по безлюдным сибирским километрам» [2, 62]; «Старая часть города была всегда от меня отделена рекой, туда, где все происходило с моим дедом когда-то... давно, туда вел мост. Мост высокий и длинный, мост над темной широкой и быстрой рекой. В моем городе темная и быстрая река. Большая сибирская река» [2, 10]; «И по сей день я хотел бы оказаться с этой монетой в том самом дедовом Торгсине на другом берегу реки» [2, 13].

Река, которая продолжает находиться в зоне идентичности рассказчика (грамматическом и повествовательном настоящем – «А она там течет, прямо сейчас» [2, 190], маркируется притяжательными местоимениями

«моя» и «наша»), осознается как обобщенно «сибирская»: «Таких рек, как наша, нет нигде. Сибирские реки! Быстрые, темные и длинные, с крутыми поворотами, островами, стремнинами. Таких больше нигде нет. <...>

Сибирские реки текут на север. Все! И в этом их беге к холодному Ледовитому океану есть какая-то мощная обреченность, отчаяние и сила, которая чувствуется, даже если ты не знаешь, куда течет река. Эту силу видно» [2, 189]. Быстрая и темная река – важнейшая часть сибирского пейзажа: «Ни из одного окна в моем городе нельзя было увидеть спокойно текущую реку... В Сибири не было пейзажей с белыми церквями... и тихих рек с заводями, кувшинками и ветхими мостками тоже не было» [2, 127].

Метафора «темной реки» (с точки зрения архетипов стихий это союз «земли и воды») в наррации вбирает в себя и кочевой образ жизни рассказчика-сибиряка, который на протяжении всей повести движется в разных направлениях на разных транспортных средствах (прежде всего из города в деревню, из одного сибирского города в другой), наконец, и вовсе уезжает из Сибири в неопределенную «даль», и нестабильность / хрупкость жизни его земляков, со всех сторон окруженных стихией природы и пропадающих «невесть куда»: «Все это, все эти аэропорты (сибирские. – В. М.) сильно похожи на деревянные мостки на темной сибирской реке. Мостки, к которым привязано несколько лодок. Коротенькие и шаткие мостки, уходящие от берега всего на три-четыре метра.

А ниточка Транссибирской магистрали тянется, мерцая огоньками, как фарватер глубокой и мощной реки, и в ясную ночь, пролетая над Сибирью, можно видеть эти огоньки... А по бокам темнота» [2, 102].

Наконец, это и мрачно-холодные реки смерти, текущие в инфернализованном пространстве сибирского ледяного ада: «А сибирские реки текут строго на север и неминуемо вливаются в ледяные воды. Они текут туда, где безлюдно, нет деревьев. Туда, где Сибирь перестает быть Сибирью и превращается просто в пространство, о котором холодно даже думать» [2, 189–190].

Примечательно, что в наиболее часто «раскрученной» в литературе мифопоэтике тайги взгляд скептического рассказчика Гришковца оставляет нетронутым лишь локус родника, текущего из земли, да след медведя: «Возле бревенчатого домика был чистый родник. Мы напились, встав на колени, прямо из земляной воронки, которая полнилась холодной водой, а на дне ее танцевали песчинки и маленький белый камешек. На двери дома не было замка, мы вошли, в доме было темно: он был без окон. В нем стояла сырость, пахло плесенью и погребом» [2, 19]; «темные... мешочки» (желчные пузыри медведей. – В. М.) [2, 19]; «Но я помню, как перед самым уходом из лесного домика... я отошел за дом пописать. Я прошел мимо родника и прошагал метров восемь вдоль ручейка, который истекал из земляной воронки. Он струился, образуя небольшие заводи, а точнее, лужи. Я шел, и вдруг в одной из луж я увидел отчетливый след. ...Это был след, какой в кино оставляли медведи. От этого следа вверх,

колыхаясь, поднималась илистая мутная взвесь. <...> Медведя не в зоопарке я повстречал позже... Потом» [2, 21]. Нетрудно заметить, что герой классического «сибирского» рассказа В. Распутина «Век живи – век люби», проходя через инициацию тайгой, тоже ночью «слышит» невидимого, но вездесущего ее «хозяина».

После двух месяцев непрерывных дождей, в преддверии наступления зимы (особо отмечена символика воды и смерти – «Весь август и сентябрь в тот год шли дожди. <...> весь урожай погиб...» [2, 176–177]) на краю сырого и промерзшего поля овса рассказчик встретит медведя, – могучего, хтонического – и «темного», как сибирские реки: «Медведь был очень красивый. Огромная голова и лоб, круглые уши и большой блестящий кожистый нос. Пасть его была приоткрыта, и я видел нижние зубы. К его мокрым губам прилипли зернышки и чешуйки колосьев овса. Он смотрел мне в глаза своими черными глазами. Темную длинную шерсть ему как будто расчесали. Лапы висели вдоль туловища, и когтей я не видел из-за высоких колосьев. Но грудь его была могучая-могучая.... немного пара на секунду появилось у его пасти» [2, 179]. Сцена эта, помимо явной маркированности медведя «водными» деталями (мокрые губы, пар), отмечена и солнечными мотивами – светом и теплом: «А солнышко так и блистало, так и грело сквозь нечистое стекло» [2, 177]; «Солнце светило ясно-ясно и очень сильно» [2, 178]; «Солнце светило у меня из-за спины, его глаза и шерсть поблескивали» [2, 179]. Встреча с медведем – кстати, тотемическим предком прежде всего западносибирских коренных народностей – становится «моментом истины» перед отъездом героя из Сибири, поскольку она аккумулирована и оправдана тавтологическими элементами предшествующей образной структуры и зачином дискурса – первой его пропозицией: «Я только однажды видел медведя не в зоопарке» [2, 5]. Итак, хаотичный на первый взгляд дискурс оказывается выстроенным по правилам стальной сюжетной логики.

Настолько железной, что даже питье жидкости – чая / воды – внутри сибирского пространства несет в себе явно ритуально-сплачивающий и терапевтический смысл: «Но в какой-то момент наиболее отчаянного переживания того, что творится со страной, меня вдруг может успокоить странное ощущение, что я слышу, что где-то в ночи быстро бежит по тонкой ниточке Транссибирской магистрали длинный товарный состав. А навстречу ему летит скорый поезд... И я точно знаю, что кто-нибудь в это скором поезде обязательно пьет чай» [2, 169]; «Там, в моем городе. Там, где я забегал с жаркого летнего двора в любой подъезд, радостно чувствовал прохладу и мог без разбора позвонить... или постучать в любую дверь. Постучать, чтобы попросить мало знакомых или совсем незнакомых мне людей дать мне попить воды. Я жадно пил и бежал обратно» [2, 191].

Сопротивопоставленность предисловия и начала повести задает двойственность метадискурсивной и собственно дискурсивной стратегий. В безличных конструкциях предисловия, которое обособлено от основного тек-

ста и маркировано особым шрифтом, некий неизвестный комментатор – по всей видимости, издатель или редактор, максимально дистанцируется от автора, развертывая его максимальную деидентификацию и деперсонализацию: «Необходимо сказать несколько слов об авторе. Автор не сообщил своего имени, фамилии и не указал, откуда именно он родом и где живет теперь. Неизвестно, чем он занимается, кто он по своему образованию и какова его профессия. О том, сколько ему лет, тоже можно только догадываться. Известно только, что автор был намерен написать весьма объемное произведение, а представил совсем небольшую повесть. Он попросил сообщить, что сам удивился тому, что объем произведения оказался таким небольшим» [2, 5]. Однако начало дискурса акцентирует, напротив, персональность, уникальность, непрерываемую родовую и региональную идентичность: «Я только однажды видел медведя не в зоопарке. Только один раз в жизни. Хотя я родился и первые свои тридцать с небольшим лет прожил в Сибири. В Сибири, где родился и умер мой прадед, где родился и умер мой дед, где родился мой отец. А я уехал из Сибири. Уехал далеко и, наверное, без сожаления» [2, 5].

По этой же модели построена и остальная часть дискурса, где Сибирь предстает то удаленным от рассказчика периферийным, монотонным безлюдным пространством без отчетливых границ, без истории, без культуры, без малейших признаков эстетической привлекательности, то максимально приближенным к нему и постепенно сужающимся локусом «родного шахтерского края», «города», «двора», «подъезда», близких родственников и друзей – зоной домашней, эмпирически и телесно ощутимой идентичности.

Рассказчик без особого труда определяет «правила поведения» и этику сибиряка, ощущающего «свою особенность, уникальность и силу» [2, 146]: «Как укоренилось четкое понимание, что значит вести себя “по-сибирски” и “не по-сибирски”. Границы этих правил ясны и проведены четко, в отличие от неясности и размытости границ самих сибирских территорий.

Каждый сибиряк знает, что он сибиряк, а значит, он обладает особенными качествами, и он знает эти качества... Сибиряк знает, что уже по факту места рождения он верный друг и честный товарищ, он открытый и мужественный человек, обязательно щедрый, готовый отдать и снять с себя последнее. Сибиряк – человек с острым чувством справедливости. Он обладает широкой душой и еще всем известным сибирским здоровьем. Если он ест – значит, ест, если пьет – значит, пьет. Он знает, что мелочность – это плохо, и ее в нем нет. Сибиряк на многое закрывает глаза, не суетится и готов открыть душу при любом удобном случае всякому хорошему человеку. Но он не прощает вероломства, жестоко на всю жизнь обижается на ложь, подлость и двуличие. Не терпит жадности и просто продуманной прагматичности. В любом аккуратном, тихом и непьющем человеке сибиряк готов увидеть хитрость, жадность и высокомерное отношение к себе.

Сибиряку так важно ощущать в себе эту особенность, всячески ее в себе пестовать и для того, чтобы крепче в ней убедиться, периодически выезжать куда-нибудь на юг, чтобы поглядеть там на южных зажиточных куркулей, или в Москву... [2, 145]. В этой картине мира сибиряк – это тот, кто возвращается обратно в Сибирь, «убеждаясь в своей жизненной правоте» («Да жизни они там не знают!» [2, 142]), замыкается в сибирском мире. Иной, по мнению рассказчика, является система ценностей «живущих в Сибири»: «Как много, как много людей жили и живут в Сибири временно, хотя родятся, проживают всю жизнь и умирают там, где родились, то есть в Сибири. И живут с ощущением, что они в Сибири не навсегда, в смысле, не на всю жизнь» [2, 100].

Однако, вполне адекватно описывая основные социально-психологические моменты сибирской идентичности, рассказчик драматически отчуждается от нее, теряет ее. По крайней мере, боится потерять, дублируя драматическое несоответствие мысли и чувства словам и письму у лирического героя Гришковца: «Нет у меня ничего и становится все меньше. Я говорил о Сибири и сибиряках, мол, они такие и сякие. Но я смог об этом говорить только потому, что уехал оттуда. Я уже не там! А как только я посмел рассуждать об особенностях сибирского характера, я тут же сам окончательно его лишился и перестал быть сибиряком. Для того, чтобы сказать то, что я сказал, я сам в себе искал эти особенности, называл их, и названные, они переставали быть моими» [2, 187]. Кризис сибирской идентичности – оборотная сторона переживания рассказчиком утраты идентичности вообще: «Что у меня есть такого, о чем я мог бы сказать, как о моем, только моем, чего у меня не отнять? И что это такое вообще?»; «...мой автомобиль только на какое-то время совпадает со мной, точнее, мы с ним совпадаем, и тогда он становится моим» [2, 183]; «Мое имя? Что это? Набор звуков, которым называюсь я? Это мое? Но такое же имя носили многие и многие люди много веков в разных странах» [2, 184]. Все сферы личностной и социальной идентичности проблематизируются как отчужденные, «чужие», выпадающие из зоны непосредственного контакта с рассказчиком.

Этот дискурсивный провал в пустоту («Нет у меня ничего» [2, 188]) сменяется эмоциональным взрывом («Все-таки нужна какая-то особенность! Что-то особенное! Мое! Ну, мне надо!!!» [2, 188]) и фокусировкой на все той же «динамической», все время ускользающей идентичности ключевого элемента локального пейзажа: «И все-таки наша река!.. Мне иногда физически хочется ее видеть. Хочется видеть сильнее, чем любимое кино, которое я знаю наизусть, но все равно хочу смотреть... Сильнее, чем важное стихотворение, которое я вообще выучил слово в слово, почему-то хочется иногда прочесть его глазами, чтобы видеть сами буквы» [2, 189]. Подбираемые для сравнения с ностальгией по реке эстетические переживания «текстов» еще раз указывают на первичность «текущих» чувств, экзистенциально-лирического дискурса для рассказчика этой книги-реки.

И, как уже было отмечено, суть героя-«горожанина» Гришковца здесь поразительно совпала с «Матерой» авторов «деревенской прозы».

Необычным для подобной лирической книги, во многом посвященной детству рассказчика, является отсутствие каких-либо упоминаний о матери (только о «родителях»). Зато отец и, особенно, дед героя появляются в ней достаточно регулярно. Можно с известной осторожностью предположить, что воды «сибирской реки» – это и есть та «Сибирь-матушка», которую утрачивает, ищет, находит герой сибирской прозы. Во всех известных нам вариантах истолкования этимологии «непрозрачного» топонима «Сибирь» значимым является сочетание все тех же компонентов «земли и воды» («темные реки» Гришковца): «сиб-» (хантыйское «ручей, река») и тюркское «ир» – «земля» или монгольское «шибир» – «сырая равнина». Важен и грамматический род – «женскость» семантически немотивированного для носителя русского языка слова.

Из лона этой холодной порождающей «земли рек» выпадает в уютную теплую пустоту герой Гришковца, в нее же неизбежно и возвращается в своей «темной речи» «с крутыми поворотами, островами, стремнинами».

Примечания

1. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 263.
2. Гришковец Е. Реки. Повесть. М., 2005.

Е. В. Харитонова
Екатеринбург

ОБРАЗ ЕКАТЕРИНБУРГА В ПРОЗЕ S. ПЁТРОВА*

> Все-таки прозаик не может не нуждаться в городе как в своем естественном контексте. Прозаик в городе подобен червяку в яблоке. Место, где он живет и работает... служит ему и домом, и пищей. Здесь писатель выедает сюжетные ходы.
>
> *О. Славникова. «Я» в Екатеринбурге*

Образ Екатеринбурга относится к числу постоянных в творчестве молодого екатеринбургского прозаика S. Пётрова. Достаточно сказать, что действие каждой из трех книг [1], [2], [3] происходит в Екатеринбурге. Мы предпримем попытку рассмотрения форм и способов репрезентации екатеринбургского пространства в прозе S. Пётрова.

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

Первая книга – историко-мистический роман (это определение жанра принадлежит авторам) «Не буди!» – была написана молодым екатеринбуржцем Олегом Батталовым в соавторстве с S. Пётровым. Пожалуй, наиболее примечательна в романе «работа с хтонью» [4, 267], причем авторы предлагают регионально-локальный «извод» общенациональной хтони [5]. Сюжетно-событийная основа романа довольно проста: несколько молодых людей «пробуждают», вызывают к жизни силы тьмы, которые обрушиваются на Екатеринбург 1992 года – это время действия и время создания текста романа. Логовом зла оказывается подвал / подземный ход дома Расторгуевых-Харитоновых на Вознесенской горке [6]. Роман «Не буди!» с полным правом можно отнести к альтернативной фантастике: «Под это определение, – замечает известный критик, поэт, прозаик Д. Быков, – подпадают все сочинения квазиисторического жанра, в которых исторические события, личности или целые эпохи объявляются либо небывшими, либо выглядевшими совершенно не так, как мы привыкли полагать» [7, 232]. В романе «точкой бифуркации» – поворотным моментом в истории Екатеринбурга и всей России – становится июльский вечер 1726 г., когда на екатеринбургском неосвященном кладбище были похоронены две юные ведьмы; это событие оказывается определяющим судьбу города, страны, мира.

Образ Екатеринбурга в этом романе предельно детализирован, однако явлен, если можно так сказать, в «несобранном» виде: сколь-нибудь развернутой общей характеристики города нет, но маркеры принадлежности екатеринбургскому пространству «рассыпаны» по всему тексту. Отметим лишь некоторые из них: Вознесенская горка [1, 6], центр города, «Плотинка» [1, 136], ГАСО – Государственный архив Свердловской области [1, 163], Вознесенская церковь, беседка-ротонда в Харитоновском парке, дом Ипатьева [1, 175], ККЦ «Космос», река (Исеть) [1, 681], а также трамвай № 13, конечная остановка «Семь ключей», девятиэтажный дом [1, 304], дверь 28-й квартиры [1, 633] и проч. Предельная конкретизация и детализация образа Екатеринбурга – вплоть до указания адреса – заставляет вспомнить строку из стихотворения Б. Пастернака 1919 г. «Звезды летом»: «Рассказали страшное, дали точный адрес». Рассуждая о конкретизации места и времени в «страшных» произведениях в целом и в пастернаковском стихотворении в частности, Т. В. Цивьян замечает: «...оно построено, если можно так сказать, по схеме былички: для того, чтобы напугать рассказом сильнее, надо убедить в реальности события, а самый действенный способ для этого – указать *время* и *место* и оставить на остальном отпечаток неопределенности (кто?.. что?..)» [8, 72]. В приведенной цитате особую значимость для нас приобретает соотнесение стихотворного – литературного – текста с принципом построения былички – одного из жанров фольклорной несказочной прозы. Действительно, «Не буди!» позволяет соотнести поэтику романа с важнейшими общими признаками несказочной прозы. Так, само заглавие содержит очевидную отсылку к

пословице «не буди лихо, пока оно тихо», то есть роман выполняет, так сказать, морализирующую функцию, а, как известно, «в несказочной прозе познавательная и дидактическая функции преобладают над художественной» [9, 169]. О предельной детализации екатеринбургского пространства в романе уже говорилось выше – это закономерно: ведь «несказочная проза имеет иную, нежели сказки, модальность: ее произведения приурочены к реальному времени, реальной местности, реальным лицам» [9, 169]. Наконец, «для несказочной прозы характерна невыделенность из потока обыденной речи, отсутствие специальных жанровых и стилевых канонов. В самом общем смысле можно сказать, что ее произведениям свойственна стилистическая форма эпического повествования о достоверном» [9, 169]. Не случайно для создания эффекта достоверности авторы часто прибегают к таким речевым жанрам, как дневник, письма, телеграмма, завещание, статья и т. д. Чрезвычайную важность имеет и сообщение S. Пе́трова, подтверждающее мысль о генетическом родстве романа с фольклорной несказочной прозой, в частности с так называемыми демонологическими рассказами: по его словам, поводом к написанию романа стал некий «страшный» рассказ дочери известного екатеринбургского режиссера Н. Н. Гусарова, Насти Гусаровой – тогда 11–12-летней девочки. Таким образом, в основу литературного произведения был положен «устный страшный “екатеринбургский” рассказ» (формулировка Ю. М. Лотмана относится, разумеется, к «петербургскому» рассказу). Характерно, что Ю. М. Лотман обращал внимание на особую роль «устной литературы» в формировании мифологии города: «...в устной литературе петербургского салона – жанре, расцветшем в первой трети XIX в. и, бесспорно, сыгравшем большую историко-литературную роль, но до сих пор не только не изученном, но даже неучтенном, – особое место занимало рассказывание страшных и фантастических историй с непременным “петербургским колоритом” <...> “Петербургская мифология” Гоголя и Достоевского опиралась на традицию устной петербургской литературы, канонизировала ее и, наравне с устной же традицией анекдота, вводила в мир высокой словесности» [10, 328].

Особую важность в романе приобретает образ границы – подвала / подземного хода в доме Расторгуевых-Харитоновых; это маргинальный хронотоп, отделяющий «свое», «наше», «безопасное» от «чужого», «их», «опасного». *Свое* пространство имеет и временные границы: подземный ход открывается ночью, это событие спровоцировано действиями молодых людей, некстати устроивших спиритический сеанс, причем одна из девушек выполняет роль «медиатора» – посредника между миром *своих* и миром *чужих*. Поскольку «травестированный мир ориентирован на антиповедение» [10, 266], вырвавшаяся на волю нечистая сила устраивает настоящий погром в залах и комнатах дворца. Собственно, этот эпизод и становится завязкой действия. Ребята осознают, что черта / граница преодолена, появилось некто / нечто чужое, возникли «они», противостоящие «нам». С этого момента художественное пространство романа декларативно разделяется на две сферы в соответствии с системой универсальных бинарных оппозиций: по одну сторону черты – низ / ад / ночь / смерть / дьявол; по другую сторону – верх / рай / день / жизнь / Бог. Такая «расстановка сил» сохраняется до конца романа, и в этом смысле знаковым представляется финал: «Свежий утренний ураганный ветер растрепал разорванную одежду Тани (Таня – одна из главных героинь романа, единственная оставшаяся в живых – Е. Х.) <...> Она дошла до холодных каменных ступенек – вереница которых круто спускалась *вниз*. Но Таня ничего этого не видела!

Перед девушкой Божественным светом сияли небеса с парящими над грешной землей ангелами. И она, такая легкая, как птица, счастливо засмеялась и, взмахнув своими крыльями, *полетела*...» [1, 761].

Итак, екатеринбургские авторы создают образ одновременно реального и «призрачного» города – в буквальном смысле населенного «призраками прошлого», довлеющими над настоящим. «Мистическое», «фантастическое», «потустороннее» при создании иллюзии полнейшей достоверности приобретает статус возможного и даже закономерного, чему немало способствует, как мы пытались показать, сам жанровый канон фольклорной несказочной прозы. *Граница* между *верхом* и *низом* парадоксальным образом становится *центром* – не только города, но и страны и мира.

Вторая книга S. Пе́трова – «Я – пикапер!» – представляет собой попытку художественного исследования одного из проявлений молодежной субкультуры – пикапинга (от англ. pick up – подцеплять, соблазнять). Главный герой – молодой человек, студент Уральской государственной архитектурно-художественной академии Костя Бащенко – открывает для себя новую реальность, помогающую ему заглянуть в иные миры своей души. Осваивая практику выхода в осознанное сновидение, Костя становится настоящим онейронавтом (исследователем снов). Помимо этого Костя и его друг Лео, осваивая приемы различных психотехник, учатся соблазнять особ противоположного пола. Пикапинг нужен Косте для полной самореализации, друзья – для философских бесед и куртуазных приключений, НЛП – для остроты ощущения мира. Два друга-авантюриста попадают порой в забавные, порой в страшноватые приключения. Пикапинг позволяет героям обрести уверенность в себе, но, научившись наконец соблазнять девушек, Костя встречает свою настоящую любовь.

В этой книге временем и местом действия вновь оказывается современный автору и читателю Екатеринбург – его улицы, дворы и т. д., однако в этом тексте *город говорит* не столько улицами, переулками, площадями, домами, сколько людьми.

Serge Пе́тров, судя по всему, согласен с расхожим мнением о том, что город – это прежде всего люди, живущие в нем. Так, главный герой – Костя Бащенко – реальный, живой человек, начинающий, но вполне успешный дизайнер, студент Архитектурной академии. Литературному ге-

рою S. Пе́тров дает имя реального человека (естественно, с согласия последнего). Более того, Константин Бащенко занимается оформлением обложки книги – об этом можно узнать, посмотрев выходные данные книги. На Интернет-форумах К. Бащенко – литературный герой и человек – общается с читателями, на одном из сайтов ведет свой дневник. Думается, эта литературная мистификация имеет целью не только утверждение реальности происходящего, но и формирование некоего общего смыслового поля, в котором находятся читатель и автор и, вероятно, прекрасно понимают друг друга [11].

В остальном Екатеринбург «урбанистическое пространство – среда обитания, а не самостоятельно действующее лицо. Поэтому-то единого образа города как такового нет, он распадается и раздробляется» [12, 69]. Маркеры топоса, безусловно, есть: центральная улица города, местный «Арбат» [2, 3], Архитектурный институт – факультет «промышленный дизайн» [2, 5], редкая для Екатеринбурга жаркая погода [2, 5], озеро Шарташ [2, 5], Дом книги [2, 10], остановка, маршрутки [2, 13], офис [2, 23], аллея возле университета [2, 28], ресторан быстрого питания «Ростик'с» [2, 122] и проч. Таким образом, автор конструирует, в первую очередь, модель «молодежного города» [12, 66].

Художественное пространство книги отчетливо делится на реальное и виртуальное, порождаемое выходом героя в осознанное сновидение. При этом пространство виртуальной реальности строится по принципу пространства реального, но несколько «смещенного», «отображенного». Возможно, за счет постоянно «работающей» оппозиции реальное / виртуальное оппозиция столица / провинция, центр / периферия оказывается снятой, попросту несуществующей. Автор и герои совершенно не рефлексируют по этому поводу, хотя в книге Костя Бащенко дважды уезжает в Москву, но в первый раз только для того, чтобы затем улететь в Египет, в туристическую поездку, а во второй раз – чтобы улететь во Францию, поработать в одной из фирм, занимающейся дизайном автомобилей.

Третья книга S. Пе́трова – «Антипикап» – продолжение темы пикапинга. «Антипикап» написан в форме внутреннего монолога-дневника от лица девушки. Этот прием позволяет увидеть образ современного мужчины глазами женщины. Книга – попытка моделирования образа «героя нашего времени». Главная героиня – девушка-студентка – умна, иронична, обаятельна и очень решительна. Юная особа намерена найти свою настоящую любовь. В этой книге, в отличие от предыдущей, имя главной героини нам неизвестно. Она – студентка Уральского госуниверситета им. А. М. Горького, – это вся конкретика, которую читатель о ней получает. Однако и в этом случае *город говорит людьми*. На сей раз реальным персонажем в литературном тексте оказывается Юрий Иванович Новоженов – профессор, доктор биологических наук, до недавнего времени заведующий кафедрой зоологии УрГУ, автор многих научных и научно-популярных работ. В сферу научных интересов Ю. И. Новоженова входят социобиология, гендерная проблематика, поэтому он присутствует на страницах книги как лейтмотивный образ: его лекции посещает главная героиня, приводятся выдержки из его книг (якобы цитаты из конспектов лекций), их обсуждают и комментируют главная героиня и ее подруга-одногруппница. Примечательно, что даже единичное упоминание какого-либо лица, учреждения или места относится к объектам реальным, присутствующим в затекстовой действительности. Так, скажем, героиня «Антипикапа» восхищается «красивыми девочками из агентства "Карамель"» [3, 131] – реально существующего модельного агентства. Любопытно, что здесь же упоминается первая книга S. Пе́трова «Я – пикапер!». В гипермаркете подружки, обнаружив книжно-журнальный отдел, «наткнулись на книгу "Я – пикапер!". Полистали» [3, 36]. И далее: «Аленка прочитала книжку, которую мы ей оставили. Решительно настроена на самоутверждение» [3, 40]. И в этом случае автор предпринимает попытку стирания грани между литературным художественным текстом и затекстовой реальностью. Так, главная героиня, понаблюдав за общением незнакомых ей девушки и молодого человека в аптеке, решает «заниматься пропагандой женского счастья на автоответчике своего мобильного телефона! Но я все время забываю свой номер. Ага. Вот: 89222322200. Хм, что наговорить-то?» [3, 9]. И далее со страницы 10-й до 197-й включительно печатается номер телефона, набрав который, действительно слышишь девичий голос, он озвучивает некое размышление о взаимоотношениях мужчин и женщин либо дает какой-то поведенческий совет; позвонивший, в свою очередь, может проговорить свое мнение по этому поводу.

В «Антипикапе» меньше сугубо екатеринбургской конкретики, в образе Екатеринбурга акцентируются универсальные признаки современного города: магазин женского белья «Дикая орхидея» [3, 5], университет [3, 6], аптека [3, 9], бассейн [3, 19], гипермаркет [3, 36], Вознесенская горка [3, 34], сеть «Городское кафе», служба доставки [3, 143], презентации [3, 145], кино, музеи, кафе, выставки [3, 146], вокзал [3, 189] и проч.

Характерно, что ни в той, ни в другой книге екатеринбургское пространство не вызывает желания преодолеть его. Правда, в обеих книгах присутствуют вставные эпизоды – рассказы о путешествиях: в одном случае – в Египет, в другом – в Тунис. Однако эти пространства маркируются как чужие / случайные в жизни героев. Туда они попадают со случайными в их жизни людьми. И Костя Бащенко, и героиня «Антипикапа» обретают своих возлюбленных в Екатеринбурге. В финалах книг оба героя уезжают: один – во Францию работать, другая – в Таиланд отдыхать. Однако их отсутствие в Екатеринбурге мыслится как временное и непродолжительное. Они намерены скоро вернуться.

В художественном мире S. Пе́трова Екатеринбург не то чтобы не-провинциален – он, скорее, вне-провинциален, при этом под провинциальностью, вслед за М. Эпштейном, мы понимаем «способ устроения определенных структур, выносящих свой центр за собственные пределы. Этот

центр находится неведомо где, за всякой видимой чертой – и в то же время где-то здесь, на земле, в той же самой субстанции, из которой образована структура» [13, 41]. S. Пе́тров создает такую модель мира, в которой либо Екатеринбург наделяется статусом центра («Не буди!»), либо центр лишается своих абсолютистских качеств.

Известный критик, обозреватель журнала «Афиша» Л. Данилкин, размышляя об особенностях русского литературного процесса в 2005 году, остроумно замечает: «Это в СССР власть совалась во все – так что хорошей литературе оставалось заниматься языком и литературой, тем, до чего у власти руки не доходили – ну то есть коротки были. Отсюда “Пушкинский дом” и “Между собакой и волком”. А когда власть озабочена продажей “ЮКОСа” “БайкалФинансГруп” с последующей передачей “Роснефти” и переводом вырученных средств в “стабилизационный фонд”, то всем остальным, от внешней угрозы до СПИДа, – приходится заниматься литературе. Сейчас литературе выгодно заниматься реальностью, а не внутренним миром, психологией и чувствами» [4, 215]. Проза S. Пе́трова убедительно доказывает, что личный опыт, отсутствие страха перед реальностью, не рассказывание о современности, но разговор с современниками востребованы читательской аудиторией.

Примечания

1. Батталов О. Ш., Петров С. В. Не буди! Екатеринбург, 1999.
2. Пе́тров S. Я – пикапер! Книга I. Запредельность. Екатеринбург, 2005.
3. Пе́тров S. Я – пикапер! Книга II. Антипикап. Екатеринбург, 2005.
4. Данилкин Л. Парфянская стрела: Контратака на русскую литературу 2005 года. СПб., 2006.
5. «“Хтонь”, – пишет Л. Данилкин, – является дериватом от прилагательного “хтонический” – т. е. относящийся к земле и подземному миру; обычно этим эпитетом подчеркивается особая инфернальность определяемого предмета» [4, 265].
6. Этот архитектурный ансамбль, жизнь и нравы обитателей дома неоднократно получали художественное осмысление в литературе XIX – XX вв., в том числе в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. Н. Толстого. Этой теме посвящены работы екатеринбургских исследователей – сошлемся на диссертацию Ю. В. Клочковой: Клочкова Ю. В. Образ Екатеринбурга / Свердловска в русской литературе (XVIII – середина XX в.). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
7. Быков Д. Л. Другой альтернативы у нас есть! Альтернативная фантастика как наше всё // Д. Л. Быков. Вместо жизни. М., 2006. С. 232–244.
8. Цивьян Т. В. «Рассказали страшное, дали точный адрес» (к мифологической топографии Москвы) // Т. В. Цивьян. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 72–91.
9. Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор. М., 2002.
10. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Ю. М. Лотман. Семиосфера. СПб., 2004. С. 150–391.
11. Отметим, что судьба книги «Я – пикапер!» и последующей – «Антипикап» – оказалась довольно успешной: в течение месяца книга возглавляла рейтинги продаж одного из крупных книжных магазинов города – «100 000 книг». Центральная городская библиотека им. А. И. Герцена рекомендовала эту книгу для участия в буккроссинге – и книга оказалась втянута в книговорот в нашем городе. Автор провел ряд встреч с читателями в ЦГБ им. А. И. Герцена и активно участвовал в проекте «Литературное кафе», организованном Муниципальным объединением библиотек. В настоящий момент переизданием книг S. Пе́трова занимается издательство «У-Фактория». Рассуждая о причинах успеха книг S. Пе́трова, надо признать, что читательская благодарность небезосновательна: отсутствие дидактизма, назидательности – но при этом точная расстановка смысловых и этических акцентов, динамизм повествования, узнаваемость «жизненного материала», стилевая и стилистическая подвижность – отличительные черты книг, которые не оставляют равнодушными современную молодежь. К тому же, S. Пе́трова можно назвать «прогульщиком постмодернизма» – как известно, «прогульщиками соцреализма» Валерий Попов называл писателей-шестидесятников – что свидетельствует о незаурядной смелости и творческой отваге молодого писателя. А изрядно уставшее от неумеренного стилевого новаторства читательское сознание воспринимает такую писательскую манеру с благодарностью. Кстати, трудно не вспомнить, что и обновление прозы, и бытование нового поколения – шестидесятников – началось в свое время с молодежных повестей В. Аксенова, в которых фиксировалось мировосприятие определенной среды.
12. Харитонов Д. В. Пространство города в сборнике И. Денежкиной «Дай мне!» и альбоме Н. Ионовой «Глюк’OZA Nostra» // Литературное краеведение. Челябинская область. Учебное пособие / Под ред. проф. В. А. Михнюкевича. Челябинск, 2006. С. 65–72.
13. Эпштейн М. Провинция // М. Эпштейн. Все эссе: В 2 т. Т. 1: В России. Екатеринбург, 2005. С. 40–49.

Е. Г. Соболева
Екатеринбург

ФОРМИРОВАНИЕ МИФА «ЕКАТЕРИНБУРГ – ТРЕТЬЯ СТОЛИЦА» В ТЕКСТАХ СМИ

Последние два десятилетия мы постоянно сталкиваемся с выражениями, ставшими для нас уже привычными: «столица Урала», «в уральской столице», «столичный город». Выходит даже журнал «Столица Урала». Обращают на себя внимание активно циркулирующие в текстах СМИ, да и в обыденной речи «отмеченные» слова: столица, столичный. Исследование этих слов и выражений позволяет выявить некоторые особенности общественного сознания, сформировавшиеся в уральском социуме к началу столетия, а также проследить бытование этих ключевых слов и ключевых смыслов в различных контекстах. Эта задача тем более интересна и актуальна, что, по сути дела, мы являемся современниками и очевидцами (а может быть, и творцами) формирования и развития мифа «Екатеринбург – третья столица».

Но мало констатировать факт бытования и активизации мифа, важно выявить его природу, технологию его создания. На этом в свое время особо настаивал М. К. Мамардашвили, говоря, что «на самом деле никакого объяснения нет, если не раскрыт механизм, рождающий мифологические представления» [1, 48–49].

В основе мифа «Екатеринбург – третья столица» лежит культурно-языковой концепт «столица». Понятие «стереотип» было введено в научный обиход У. Липпманном в 1922 г. и оказалось весьма продуктивным,

поскольку описывало определенный феномен массового сознания. Стереотип в социальной психологии понимается как «упрощенное, заранее принятое представление, не вытекающее из собственного опыта человека <...>. Стереотип содержит в себе оценочный элемент. Стереотип – не просто упрощение. Он “в высшей степени заряжен чувствами”. Оценочный элемент стереотипа (установка) всегда сознательно детерминирован, поскольку стереотип, выражая чувства личности, ее систему ценностей, всегда соотнесен с групповыми чувствами и групповыми действиями <...>. В конечном счете стереотипы способствуют процессу толкования социально-политического единства группы» [2, 19, 20].

Стереотип как один из видов социальной установки включает в себя три обязательных компонента: «...знание о чем-то или о ком-то (когнитивный компонент), эмоционально-оценочное отношение к объекту установки и готовность действовать определенным образом в соответствии с первыми двумя компонентами» [3, 18].

Что кроется за «знанием», лежащим в основании стереотипа? Когнитивная лингвистика отвечает на этот вопрос так: «...это некоторое “представление” фрагмента окружающей действительности, фиксированная ментальная “картинка”, являющаяся результатом отражения в сознании личности “типового” фрагмента реального мира, некий инвариант определенного участка картины мира» [4, 231]. Будучи схемой некоторого знания, стереотипы «влияют на коммуникативное поведение и в нем проявляются» [4, 235].

Для нашего дальнейшего рассуждения важно подчеркнуть то, что ментальное образование, лежащее в основе стереотипа, – это минимум «отвердевших» смыслов с жестко закрепленными связями между ними, и эти смыслы обладают социально-значимыми эмоционально-оценочными коннотациями.

Сложившийся в эпоху советского государства культурно-национальный стереотип «столица» объединял в себе представления о столице как о большом, первом в государстве городе, где люди живут хорошо, где всё есть, где жить престижно. И действительно, будучи парадным фасадом советской империи, Москва была своеобразным «государством в государстве», за счет других территорий обеспечивающим собственное процветание и благосостояние своих жителей. То, что перечисленные смыслы закреплены в сознании носителей русской культуры за языковыми единицами «столица», «столичный», подтверждается данными «Русского ассоциативного словаря», в котором на эти слова-стимулы (наряду с ответами: «Москва, город, страна, Россия, Кремль» и т. п.) приводятся следующие ассоциации: «огромный город, идеал, герб, цивильность, отлично» [5, I, 631; II, 827].

Почему же идея о Екатеринбурге как столице Урала оказалась столь привлекательной для жителей города и была растиражирована средствами массовой информации? Одна из причин этого кроется в особенностях

политической ситуации, сложившейся в России в начале 90-х годов прошлого века. Как показал А. С. Панарин, мы живем в эпоху кризиса модернистской политической системы, когда «новые социальные движения оспаривают принцип униформизма, отстаивая ценности социокультурного плюрализма. Эти ценности вносят в современную политическую действительность новацию, до сих пор по-настоящему не осмысленную и не оцененную теорией. Они раскалывают единое гражданское общество – политическую нацию классического образца по следующим критериям дифференциации: половозрастному, этническому, региональному» [6, 204]. Объясняя, что представляет собой регион как политический субъект в современном обществе, А. С. Панарин пишет: «Кристаллизируется новая категория жителей регионов, идентифицирующая себя по историко-географическим критериям и защищающая местную среду и ресурсы от “внутреннего колониализма”, олицетворяемого федеральным центром и его промышленными и финансовыми ведомствами» [6, 204].

Действительно, Свердловск в советскую эпоху находился на особом положении: закрытый мегаполис, который на ограниченном пространстве аккумулировал гигантскую промышленную и интеллектуальную мощь, не мог не сформировать особый вид культуры, во многом противостоящей авторитарности официальной центральной власти. В эпоху кризиса центральной власти лидеры региона и города, набирая политический вес, нуждались в поддержке масс. В символическом поле политики миф о столице Урала как инструмент политического манипулирования позволял ответить на потребности массовой аудитории в самоуважении, которое так унижалось и угнеталось в годы прежнего режима: «Если я живу в столице, значит, я чего-то достиг, я чего-то стою. А наша – уральская – столица противостоит центральной, в которой правит коррупция, несправедливость».

Стереотип «столица Урала», вброшенный политиками в медиа-сферу, сработал наподобие крючка, «наживки», позволив в дальнейшем манипулировать сознанием и поведением людей. Вот как об этом написано в политическом триллере «Тайны третьей столицы», активно распространявшемся во время выборов губернатора Свердловской области 2003 г.: «Это наивным, заросшим грязью без воды и дворников екабевцам мнится, что черный пиар предназначен для избирателей. Кунгусов-то знал, что это чепуха. С тех пор, как их заразили пупизмом: “Мы – столица Урала! А что хорошо Уралу, то хорошо и России!” – они стали заложниками этих туманных словес. В них, как в извивающимся (так в оригинале. – Е. С.) червяке, спрятался зазубренный крючок» [7, 73].

Тенденциозные устремления политических лидеров, которые можно рассматривать как «альтернативу авторитарности, олицетворяемую “Отцом”» [6, 206], верховной властью, нашли поддержку в глубинах бессознательного, в эмоционально-оценочной установке, которой окрашен ключевой смысл «столица» для жителей города и области. «Миф имеет иррациональные корни. Его средой обитания являются человеческие эмоции и

чувства. Именно они питают миф. В мифологии зашифрованы переживания и опыт народа, его создавшего <...> Искусственно конструируемые или "технологические" мифы также замешены на эмоциях. Управление эмоциями человека осуществляется с помощью стереотипов» [8, 163]. Как нам представляется, в активизации, укреплении и развитии мифа «Екатеринбург – третья столица» сказалась глубинная черта русского народа, отмеченная Виктором Кантором, а еще раньше русскими философами, взгляды которых на российскую историю анализирует В. Кантор, – артистизм русской души. «Русский народ, – отмечает В. Кантор, – живет по слову Достоевского, разом, как на театре, сегодня "мужик, а вот к завтрему уже сразу "барин". Такое стремление было вполне в духе сложившейся к XX в. народной психологии». Обращаясь к мыслям С. Л. Франка, Владимир Кантор пишет: «Называя Октябрьскую революцию "нашествием внутреннего варвара", С. Л. Франк отмечал, тем не менее, что "нашествие это движимо не одной лишь враждой к культуре и жаждой ее разрушения; основная тенденция его – стать ее хозяином, овладеть ею, напитаться ее благами. <...> Отчужденность от "барина" и презрение к нему есть преходящая форма, под которой скрывается зависть к барину, желание самому стать "барином" не только в материальном, но и в духовном отношении». То есть, заключает В. Кантор, «стать не самим собой, а сыграть иную жизненную роль» [9, 698].

Мифологический дискурс «Екатеринбург – третья столица» в своей психологической основе имеет (и повторяет) ту же самую игровую ситуацию: стремление жить не просто в большом провинциальном городе, каких много в России, а в особом, «столичном» городе, где всё «как бы» в столице.

Внедренная средствами массовой информации в массовое сознание идея о третьей столице на длительное время стала одной из важнейших тем «повестки дня» и породила особый дискурс со своим корпусом текстов. Среди явно сформировавшихся признаков этого дискурса можно выделить, во-первых, расширение самого дискурса за счет появления текстов, в которых «оживлены» другие мифы, соотносимые с мифом о столице; во-вторых, расширение дискурса за счет привлечения текстов других дискурсов, прежде всего литературного; в-третьих, маркированность текстов дискурса семантикой превосходства, особости, отличия. Мы рассмотрим первый признак.

Организация семиотического поля дискурса «третья столица» может быть описана с помощью смысловых оппозиций, и одну из них – «третья столица – центр» мы уже частично затронули. Однако не меньший интерес представляет синтагматическая организация текстов, составляющих дискурс. Оживший знак «всё более и более предстает перед нами как смыслопорождающая форма, производитель смыслов, исполняющийся множеством значений и созначений» [10, 57]. Знак как генератор смыслов начинает производить новые тексты, метонимически от него производные.

Стереотип, породив миф, «оживил» и другие мифы, метонимически с ним связанные. Конечно, мы далеки от мысли описать весь каталог текстов, в том или ином виде представляющих и модифицирующих известные мифы. Важно выявить те смысловые структуры, которые служат целям идентификации историко-территориальной группы, позволяют подчеркнуть ее самость как субъекта истории и политики.

Прежде всего столица как не обычный, заштатный город должна иметь и необычную историю, происхождение. И тексты СМИ предлагают нам различные варианты мифа «возвращения к истокам». Оценивая роль этого мифа в становлении исторического самосознания, М. Элиаде подчеркивал: «На заре времени "происхождение" приобрело почти магическое значение. Иметь хорошие "истоки" и иметь благородное происхождение было почти равнозначным» [11, 171]. Екатеринбург – Свердловск похвастаться «благородным происхождением» не может: созданный по образу и подобию северной столицы, он на протяжении почти трехсотлетней истории пытается изжить, преодолеть свое эпигонское прошлое. Но смысловые векторы, заданные смыслопорождающим источником – стереотипом «столица», – требуют от масс-медиа так или иначе «освятить» историю города. В результате начинает мифологизироваться пространство, территория, на котором располагается Екатеринбург.

Вариантом мифа «о возвращении к истокам» служат тексты, в которых поэтизируется локус, место, на котором стоит город: «"И лежит наш город на семи холмах...". Не случайно именно так начинаются многие предания. Былинные семь холмов придают месту какую-то особую устойчивость, прочность, солидность... С семи холмов начинается история и Москвы, и Рима. Екатеринбург тоже вырос не на равнине. Помещенный в центре Уральского горного хребта, он имеет немало возвышенностей или, как их здесь чаще называют, горок. Среди них: Плешивая, Васина, Митина, Московская, Вознесенская, Ивановская, Монастырская, то есть семь холмов, что сулят городу жизнь вечную и славную. У каждой горки своя история» [12, 6]. Текст, повествующий, по сути, об истории топонимов, эту частную историю помещает в «большую» историю, сакрализирует ее (не случайно в тексте неоднократно повторяется магическое число «семь»). Упоминание о Москве и Риме отсылает читателя к известному мифу «о вечном городе», что особо подчеркивается автором публикации: «семь холмов, что сулят городу жизнь вечную и славную».

Геопоэтика города вообще очень активно разрабатывается СМИ. Это можно проследить по текстам, связанным с пограничным положением Екатеринбурга между Европой и Азией. Граница, порог как черта между мирами в мифопоэтическом сознании всегда наделялась особыми функциями. Поэтому срединное положение города между двумя великими цивилизациями не могло не найти отражения в речевых практиках масс-медиа. Тем более что идея евразийства имеет в российской истории давнюю и богатую традицию. «Евразийство – обширная научная концепция,

как естественнонаучная, так и гуманитарная. Смысл ее в том, чтобы понять Россию как явление геополитическое и как духовное, как территорию, соединяющую Европу и Азию именно в их стыке, в России, соединяющую землю, обширное и разнообразное население и культуры» [13, 213]. Идея города как уникальной скрепы двух пространств, многих культур активно эксплуатировалась средствами массовой информации во время открытия нового памятника на границе Европы и Азии. Показателен уже заголовок одного из сообщений: «Граница: евразийский роман». А тексты политического дискурса насыщены смыслами, заданными культурным концептом «центр России»: «– Открытие стелы, сочетающей в своей композиции очертания букв “А” и “Е”, – это не только констатация географического факта, – заявил глава Екатеринбурга Аркадий Михайлович Чернецкий. – Вопросы, связанные с объединением народов и совместным решением проблем, стоящих перед человечеством, обретают сегодня первостепенное значение. Лишь рациональное объединение культур и ценностей Европы и Азии способно обеспечить динамичное развитие в нынешнем непростом мире» [14]. Обращает на себя внимание то, что достаточно рядовое событие – открытие очередного памятника, в политической риторике приобретает вселенский размах, особую значимость в жизни всего человечества.

Идеи евразийства и, соответственно, особого статуса города в геополитическом пространстве страны и мира активно воспроизводятся масс-медиа в связи с принятием герба города Екатеринбурга. Герб, будучи атрибутом столицы, в своей символике должен отражать наиболее значимые для города смыслы. И электронные, и печатные СМИ в разъясняющих статьях и роликах эксплицируют значение символов, располагающихся на поле герба. К числу таких наиболее важных опознавательных знаков относятся символы медведя (Европа) и соболя (Азия). Тем самым через визуальный знак в сознание массовой аудитории внедряется идея особого, пограничного и одновременно объединяющего значения города в геополитическом пространстве страны.

Миф, существуя в особом пространстве и времени, с необходимостью требует и особых действующих лиц – героев. В космосе мифа герой наделяется выдающимися качествами: необычными силой, происхождением, умом и т. п. Он является носителем и особого сознания, и особого стиля поведения. Формирование идеи «о третьей столице» изначально предполагало актуализацию смысла «особенность, отличность от других». Это повлекло за собой насыщение медиа-текстов словами и выражениями, подчеркивающими семантику «превосходства над другими»: «впервые в стране», «лучший на Урале», «самый крупный в России»... Позиционирование города как необычного, уникального центра потребовало от средств массовой информации формирования специфичного пантеона «культурных героев», которые бы не смешивались с другими типами героев, созданными текстами разных дискурсов. К тому же культурная традиция

уже выработала образцы особых героев, например, в петербургском и московском текстах. Стоит вспомнить Ксению Петербургскую, народную утешительницу и покровительницу северной столицы.

«Герой должен осознавать свою миссию, свое предназначение, цель жизни. Он избран, и вся его жизнь подчинена осуществлению возложенной на него миссии» [8, 172–173]. Таким героем в мифологии Екатеринбурга является Старик Букашкин. Авторы публикации «Кем на самом деле был Старик Букашкин?» пытаются составить собирательный образ одного из самых ярких персонажей Екатеринбурга: «”Слезятся маленькие глазки у крокодильчика без ласки”, “Коза полюбила козла, в том нет никакого зла. И так любовь добра – козе и козлу ура!”, “Ну до чего же хорошо! И жизнь прожил, и жив еще!” Такие стихи, снабженные забавными картинками, вы могли встретить на заборах, помойках и гаражах нашего города, а также на расписных досочках, которые с песнями и плясками дарили прохожим веселые люди в 80–90-е. А еще – в книжках-малютках, выпущенных издательством УрГУ. И зачинщик всего этого – он, признанный Народный Дворник России» [15].

Герой материала, Евгений Малахин, при своей жизни был известен как Старик Букашкин. Анализируя связь имени с мифом, А. Ф. Лосев писал, что «имя личности есть то, что выражено в личности, что выявлено в ней, то, чем она является и себе и всему миру» [16, 213–214]. Выбор героем своего пожизненного имени – Букашкин в этом смысле весьма символичен. По данным «Словаря русского языка», «букашка – всякое маленькое насекомое; козявка» [17, I, 122]. Слово «козявка» во втором значении коннотативно окрашено – «просторечное, пренебрежительное» и толкуется как «об очень мелком, незначительном человеке» [17, II, 69]. Логический оператор всеобщности в словарной дефиниции «всякая» подчеркивает в имени идею единения с любым малым и сирым мира сего, а само имя – идею малости, незначительности самого героя, выбравшего этот псевдоним.

Отстройка от официальной, «неправедной» власти и культуры, от жажды славы и известности предопределяет жизненный путь героя: он «Народный Дворник» (одна из самых непрестижных профессий), он «всегда сопротивлялся тому нехорошему, что на наш город наползало и обезличивало его: чрезмерной рекламе или засилью попсы». Герой живет по законам высшей, ведомой только ему правды: «Он ведь не просто сказал что-то свое, доброе, светлое, с юмором, он хотя бы немножко, но изменил каждого из нас». В образе героя особо выделяется его необычайная одаренность: это «человек уровня Хлебникова, абсолютно самостийный и невероятно талантливый», «человек блестяще одаренный во всех областях». Кредо героя: «Ребята, не курите, не пейте, любите зверушек и друг друга» [15]. Старик Букашкин в публикации назван пророком, а «предназначение пророка – не угадать будущее, а сказать народу, как не должно жить» [9, 12].

Герой «третьей столицы» предстает как неординарная личность, носитель особой высшей истины, законы которой он последовательно воплощает в действительность. Его жизнь прошла в Екатеринбурге, тем самым необычность, уникальность героя оказывается связанной с самим городом и жителями, придавая им особую значимость.

Миф «Екатеринбург – третья столица» технологичен, он искусственно создан. Отвечая потребностям массового сознания, он живет на страницах газет и журналов, циркулирует на уровне обыденной жизни. Каково будущее этого мифа? «Предстоит пройти какой-то путь, чтобы смысл установился: реального пространства и времени недостаточно. <...> В реальном времени и пространстве единицы всегда даны разорванно – в разных местах и в последовательности» [1, 290]. Миф о «третьей столице» появился в ответ на потребность общества в идентификации нового субъекта политики – общности людей, объединенных единой историей и территорией. «Миф сам по себе не является ни хорошим, ни плохим, его нельзя оценивать с точки зрения морали. Его функция – давать модели и, таким образом, придавать значимость миру и человеческому существованию» [11, 139].

Примечания

1. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М., 2001.
2. Мельник Г. С. Психологические эффекты СМИ // Реклама: внушение и манипуляция. Медиа-ориентированный подход. Самара, 2001.
3. Рощин С. К. Психология и журналистика. М., 1989.
4. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003.
5. Русский ассоциативный словарь: В 2 т. М., 2002.
6. Панарин А. С. Политология. М., 2003.
7. Лотинкин П. Тайны третьей столицы. Екатеринбург, 2003.
8. Цуладзе А. Политическая мифология. М., 2003.
9. Кантор В. К. Русская классика, или Бытие России. М., 2005.
10. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000.
12. Мосунова Т. «И лежит наш город на семи холмах...» // Уральский музей. 2005. № 8 (10), авг.
13. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001.
14. Жвакин Л. Граница: Евразийский роман // На смену! 2004. 24 авг.
15. Кем на самом деле был Старик Букашкин? // Город Е. 2005. 18 марта.
16. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001.
17. Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981.

САМОСОЗНАНИЕ НАРОДОВ УРАЛА В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУР

Е. К. Созина
Екатеринбург

РИТОРИКА ИДЕНТИЧНОСТИ В КНИГЕ КАЛЛИСТРАТА ЖАКОВА «СКВОЗЬ СТРОЙ ЖИЗНИ»*

Идентичность – это всегда *отнесение себя к...*, т. е. установление своего тождества с некоей социальной, национально-этнической, политической, религиозной или какой-либо иной группой, а также с самим собой (персональная идентичность). Понятие «идентичность» стало популярным в русле постструктуралистской, или постмодернистской, философии в стремлении снять противоречие, важное для классической традиции, между объективным и субъективным, сознательным и бессознательным. Как пишет В. С. Малахов, «...Притягательность понятия “идентичность” связана с тем, что оно позволяет избежать нежелательных ассоциаций с “философией сознания” и в то же время не отдавать соответствующую проблематику на откуп психоанализу. Вводя термин “идентичность”, мы можем тематизировать нерефлексивные, ускользающие от контроля “самосознания” содержания и вместе с тем не прибегать к зарезервированным психоанализом понятиями “подсознание” и “бессознательное”» [1]. Однако сама идентичность рассматривается обычно как когнитивная структура, входящая в Я-концепцию человека. В частности, социальная идентичность, по словам И. С. Самошкиной, – «это форма самоописания, самопрезентации, тот самый ярлычок, который человек навешивает на себя, оценивая свою отнесенность к внешнему миру. Она выступает, наряду с “общечеловеческой” и “личностной” идентичностью, в качестве когнитивной структуры, в которой причудливо соединены те связи, отношения, оценки, которые структурируют место данного конкретного индивида в социуме» [2].

Процесс осознания личностью своей идентичности, как известно, далеко не всегда протекает безболезненно и внятно, иначе не стояло бы и проблемы ее определения или поиска. В основе этого процесса лежит парадоксализация отношений «я» и «чужого». Идентичность – это уста-

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

новление тождества различного либо же кажущегося таковым, ибо устанавливать тождество тождественного – против правил, невыгодно и ни к чему, но это и установление различия сходного, соседнего либо же кажущегося таковым. А отсюда, идентичность – это всегда взрыв явлений и отношений, на первый взгляд выступающих гладкими и ровными – самотождественными, это открытие различия в пучине «того же самого» и проблематизация своего присутствия в мире, в традиции, во времени и в себе.

С нашей точки зрения, особый интерес представляет вопрос о воплощении идентичности в художественном тексте – о самопрезентации автором себя и своей принадлежности *к...* в структуре целого, каким является текст или произведение; о степенях или модусах выражения себя как члена некоей группы и себя как собственно себя (я, персоны, индивидуальности), измеряемой, т. е. промериваемой некими общезначимыми единицами, которые личность вынуждает или уговаривает себя принять – согласиться с самой процедурой «обмеривания», перенося ее извне вовнутрь и одновременно опять вынося наружу – экстериоризуя в письме. Иначе говоря, каковы языки позиционирования авторской идентичности в тексте? Как соотносятся они с уровнем авторского самосознания и самооценки, с «прямоговорением» автора о себе как о себе и о себе как о другом – принадлежащем *к...*? Что есть идентичность в литературе – *тождество* (прямой смысл этого слова) или *различие*, на чем настаивает функционирование слова в сегодняшнем гуманитарном и обыденно-политическом языке и пространстве? И может ли нам дать что-либо для понимания самой проблемы идентичности анализ текста в указанном ключе?

Поставленный круг вопросов я попытаюсь осветить на материале книги Каллистрата Фалалеевича Жакова «Сквозь строй жизни» (1912–1914), которую автор обозначил как роман, и это в целом соответствует ее жанровой природе, но, конечно, не во всем: жанр автобиографического произведения, – а книга Жакова именно такова, – всегда с трудом поддается однозначным жанровым верификациям. Впрочем, это относимо ко многим произведениям данного автора, о чем в прекрасной статье «Традиции средневековых жанров в творчестве К. Ф. Жакова» написала В. А. Лимерова [3].

Каллистрат Жаков – коми-зырянин и по происхождению, и, рискну это утверждать, по степени своего самосознания, духовному строю, характеру творчества, хотя само его творчество развивалось в условиях мультикультурной эпохи Серебряного века. Подобно многим своим современникам, он был незаурядным философом, пытавшимся обосновать свою философию – Жаков назвал ее лимитизмом, автором многих философских работ, а также этнографических, филологических, наконец, просто художественных произведений. Поэт и философ, астроном и математик, ученый и учитель (по сочетанию этих ипостасей поневоле вспоминается о. П. Флоренский) – Жаков был под стать своей эпохе. Автор вступительной статьи к его роману А. К. Микушев называет его «россиянином» [4, 12], и это, видимо, справедливо: свои произведения он писал, вдохновляемый любовью к родным зырянам и о зырянах, но – на русском языке. Его адресатом была самая широкая читательская аудитория тогдашней России; стремясь привлечь внимание к положению своего народа, он обращался к «просвещенным» и «культурным» народам мира, и уже в силу использования русского языка как буквально языка межнационального общения проблема идентичности в случае Жакова решается непросто.

В многослойном пространстве содержательно-художественной идентичности Жакова, воплощенной в его тексте, предварительно мы выделяем следующие слои, или уровни. Во-первых, это идентичность национальная, а точнее, все-таки *этническая* – и не потому, что слово «нация» сегодня отдает «национализмом» и «советскостью», а просто потому, что коми-зыряне осмысляются у Жакова именно как этнос, большею частью вне социально-политического самоопределения, в полноте своей жизни, неразрывно связанной с природой, и в духовном континууме. Во-вторых, не менее важна *культурная идентичность* Жакова, отражающая процесс его вхождения в мировую и русскую культуру, вхождения как личного, индивидуального, так и коллективного коми-зырянского (вот оно, «россиянство» Жакова!). В-третьих, это *писательская, художническая или творческая идентичность* – его осознание себя писателем и поэтом, причем достаточно своеобычным, не похожим на других. И, наконец, в-четвертых, из всех этих слоев или уровней идентичности, взаимодействующих друг с другом и перекрещивающихся, формируется *персональная идентичность* Жакова – героя и автора-повествователя своей книги; очевидно, в этом промежутке-различии нарративных инстанций текста она и помещается, сигнализируя о своем присутствии подчас через отсутствие – через растворение в других видах идентичности. А кроме того, в произведении Жакова отчетливо выделяется еще один вид идентичности, который мы называем *метафизической*: это развертывание сюжета его отношений с Богом.

Фактически в автобиографическом романе Жакова на первый план вынесена именно проблема идентичности или, говоря на ином языке, проблема самосознания автора-зырянина – его поиска себя и своего родства. Специфика автобиографии Жакова состоит, на наш взгляд, в том, что его задача – не самопознание и уж тем более не описание своего жизненного пути, но, скорее, самопризнание и самоутверждение, самореализация и самоидентификация, через посредство которых, согласно его установочным надеждам, получают мировое признание и все зыряне. Книга Жакова идеально подходит под определение А. М. Пятигорским европейского автобиографического романа, идущего от Руссо, как «романа самосознания», в котором 1) фиксируется объективация автора в «другом», 2) «как метафора субъективного сознания автора и героя» фигурирует *страдание*, которое автор и делит с другим [5, 265]. Именно *страдание* от самых разных

причин, обобщая – от своей неполноты и ущербности (от неполноты идентичности) и есть, пожалуй, самая яркая черта мироперeживания Жакова, определяющая содержание его бесконечных рефлексий и ламентаций, и в этом плане имя Руссо как прародителя традиции, конечно, неслучайно. А кроме того, роман Жакова – это роман-*исповедь*, в котором, как писал В. Подорога, осуществление акта признания и является главной стратегической задачей автора [6]; его традицию философ также вел от Руссо, хотя, вероятно, логичнее было бы начинать с Августина.

Рефлексивный слой повествования Жакова плотен и полифункционален, он образует своего рода метатекст в его романе и подчас отделяется от остального повествования графически – квадратными скобками. Авторская рефлексия разнообразна, но повторюсь, что главным ее содержанием является именно установление своей идентичности в мире и с миром: культурной, этнической, персональной, социальной, метафизической. Идентичность – это всегда *отношение*, динамическая структура, не остающаяся постоянной даже в пределах одного текста. Отношения со своим народом и с другими народами мира, с окружающими людьми, включая семью, родственников, соучеников, коллег по службе, с Богом и с собой в равной мере волнуют Жакова и становятся предметом его самоописаний. Благодаря насыщенности и глубине авторского метатекста наполняется иным смыслом и повествование как таковое – фабульный слой текста, где речь идет о событиях жизни автобиографического героя. Толкаемые энергией авторско-повествовательного «я», фрагменты повествования о жизненном пути героя приподымаются над собственно жизнью и становятся сетью *жития*. Они освящаются высокой задачей – пониманием предназначения своего пути и своей книги, которую формулирует здесь автор.

Если в начале произведения повествователь в ипостаси автора-творца признается: «Писал всю жизнь и пишу, не ведая цели... И хорошо, что не знаю я, зачем пишу... Разве птицы знают, для кого поют при восходе солнца?!» [4, 39], то по мере письма совершается осознание цели и назначения книги, включающее отчетливую дидактическую установку и ощутимый привкус самоиронии: «Пусть даровитые дети и юноши на добро употребят свои способности, не разбрасываются, как я, не ищут синей птицы всезнания и вселенской сказки. Вот цель моя» [4, 275]; «Я только знаю, что служить необходимо народу моими идеями и верою, и знанием мирового порядка» [4, 176]. Пожалуй, именно назидательная, учительская установка автора является ведущей в попытках его творческого самоопределения: «”Биография есть главное сочинение писателя”, – говорит мудрое изречение, поэтому я, рисуя свою жизнь, отношусь к себе как к постороннему и пишу все то, что было, ведь цель моя – показать, что жить так, как я жил, очень трудно, да и не следует» [4, 156].

По сути, книга Жакова – это духовное сочинение, подобное «Житию» прот. Аввакума и др., ибо оно вдохновляемо тем же пафосом, что мы можем услышать в псалмах: «Из глубины взываю к Тебе, Господи». Человек в произведении Жакова – «игрушка в руках инстинктов, привычек, злых страстей» [4, 41], он мал и сир перед Богом и перед людьми. «...Человек не может знать ни причин своего появления, ни цели своего существования. Узлы бытия не в наших руках, мы видим только, как клубок великой жизни развертывается» [4, 52], поэтому единственное, что ему остается, – это положиться на волю Провидения и отдать сердце свое в руки Господа. А потому – «Никого не обвиняйте, грехи прощайте...» [4, 41], – говорит повествователь, обращаясь к людям. Главный же его собеседник – это сам Бог: «Милый, милый, где ты? Единственный собеседник мой! Бог мой!» [4, 155]. Ему вручает он себя и от Него лишь ждет помощи и участия.

Итак, верховным и стержневым слоем жаковской идентичности становится *идентичность метафизическая*, она и составляет центр и основу его персонального «я», а также и «я» авторско-художнического, ибо только вера помогает автору-повествователю принять и оценить как дар свое писательство, а получив этот дар, он несет его людям. В сознании своего долга перед людьми Жаков пишет роман жизни. В сознании долга перед Богом он создает свою философию лимитизма, Первопотенциала, где пытается уравновесить сознание и материю, снять дихотомию между объективным и субъективным, познанием и вещью. «Потенциал при первой возможности обнаруживается как жизнь, как мысль. У него тенденция иметь высшие ценности. Он благ и ищет жизни и любви. Проповедовать о нем – главная задача жизни моей» [4, 157].

Признавая свою малость, сирость и убогость и принося ее к ногам Господа, повествователь Жакова бесконечно самообнажается и едва не юродствует (см., напр., его рассказ о своем преподавании в гимназии, о снисходительном отношении к нему со стороны других учителей и начальства) – и это отношение с собой и Богом, ощущение своей несоизмеримости перед Бытием наряду с четким знанием того, что Бытию он важен любой, что «блаженны» именно убогие, он переносит на свой народ. Иначе говоря, в «я-концепции» Жакова обнаруживается нерасторжимая связь между метафизическим представлением о человеке и собственном «я», корни которого – в христианской антропологии, между представлением о себе как об индивидуальности (личной самооценкой) и национально-этнической компонентой личности («я» зырянина). Этническая идентичность Жакова вполне коррелирует с метафизической, православно-христианской, а под нее «подверстывается» (именно так, ибо здесь наличествует зазор, неполное согласование) идентичность персональная. Все это в совокупности выражает себя в поэтике сентименталистского и раннеромантического повествования и стиля, отчасти родственного средневековым житийным нарративам по типу «житий» и «молений».

Для формирования как *персональной*, так и *национально-этнической* идентичности исходным у Жакова становится осознание себя-героя как человека слабого, импульсивного, беспомощного перед обществом, не по-

нимаемого людьми, наивного и простодушного, а вместе – самоуверенного и подчас плохо управляемого, но и чрезвычайно подвижного, стремящегося к познанию, мечтателя и фантазера «с сердцем». Все эти качества жаковский повествователь раскрывает в себе-герое в основном на протяжении первой части, где речь идет о его юности. Между героем и повествователем присутствует очевидное неравенство, их разделяют возраст и полученный жизненный опыт, который повествователь оценивает чаще всего негативно, но который и позволяет ему увидеть свои прошлые ошибки. Герой Жакова – простодушный дикарь, «лесной человек», как неоднократно он именует себя на протяжении всей книги [4, 64, 86 и др.]. Его путь – это выход из лесов к обществу: коллизия совершенно руссоистская, и в этом плане роман Жакова можно смело назвать «романом воспитания». Он приобщается к культуре неистово и поспешно, он полон азарта и энергии, радости открытия мира, но, оценивая пройденный путь, повествователь признает, что он больше утратил, чем приобрел, и главное – он потерял свой первобытный лесной рай, а с ним и целостность личности, душевную чистоту (используя язык литературных моделей, можно сказать, что руссоизм сменяется здесь толстовством). Поэтому творчество для него – способ обретения себя, буквально «машина» воспроизводства персональной идентичности, точнее даже не собственно творчество (следует сказать, что Жакову требуется не оправдание творчеств***ом***, а оправдание творчеств***а***), а весь контекст жизни в детстве, воспроизводя который в своих воспоминаниях, он очищает душу: «И вот теперь опять мечтою моею я между твоими сосновыми избушками, снова переживаю мое детство. <...> Любезные дети севера! И на иных мирах не забуду я вас, ваши образы питают мою душу, очищают мой темнеющий разум, омывают затемненный мир в моих глазах и покрывают его свежими красками» [4, 25].

Обратим внимание на этноним «дети севера» – маркер этнической идентичности, который отмечает «спасающую» роль этничности для взрослого повествователя. Он родом из северного лесного детства, и своим автобиографическим письмом он репродуцирует эту часть себя, составляющую источник его нынешней жизни, физической и душевной. «Сысола! Таинственная река! Пока я жив, не забуду тебя, да и после смерти, если мысль не погаснет моя, унесу твой образ на иные миры и там, глядя на другие реки, пролью слезы мои о тебе, милый образ, священная река моей страны...» [4, 39].

В повествовании Жакова образуется мифологическая оппозиция: *первобытный рай, леса севера – цивилизация и культура, город*. Движение к культуре оценивается как регресс и потеря, хотя это же есть и путь жизни: «О детство волшебное! Зачем ты так быстро пролетело?! Зачем покинул я свой Эдем и бросился в ужасную пучину забот и горя?! Нет, не вернется уже никогда золотая юность!» [4, 35] и т. д. Осмысляя свое тогдашнее невежество и оценивая прошедшее как цепь падений и утрат, повествователь единственное утешение для себя находит в приведении своей души к

религиозно-метафизическому знаменателю – в христианском интонировании модели человека. Если его герой – это «естественный человек», не ведающий, что творит, то сам повествователь – христианская душа, ищущая спасения в раздробленном мире не только себе, но и всему народу, погибающему от насилия со стороны цивилизации.

Героя – ребенка и варвара – повествователь таит в себе и эксплицирует в повествовательном сюжете книги. Рассказчик неоднократно подчеркивает, что он сохраняет свою детскость и наивность и теперь, во взрослой жизни (о себе в роли учителя в гимназии: «В умах детей и в моем уме, *мало отличающемся от детского ума* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – Е. С.)...» – [4, 248]), он бесконечно скорбит, что когда-то не послушался отца своего Фалалея, страдает от одиночества, ищет и находит Отца в Боге. Ведь одинокий ребенок во взрослом мире – всегда жертва: он легко внушаем, беззащитен, его легко обмануть и обидеть.

По мере отдаления от детства и родины идеализация «лесов севера» нарастает, они становятся недостижимым, буквальным раем, локусом света и добра, в который можно вернуться лишь в воображении и сказке: «Я – сказочник, и мир принадлежит мне, и юг, и восток, и запад, и север! И снятся мне леса, и вижу я реки, синие прозрачные реки, и птицы безымянные поют песни свои, и над землею небо, усеянное звездами! Бог мой, благослови врагов моих и храни их!» [4, 284, см. также 86]. Из райской обители Отца сам повествователь обретает способность относиться к «врагам» по-христиански, краткий миг внутренней гармонии, рождаемой его креативным «я», избавляет от страхов и дает защиту внутреннему ребенку.

Субличность ребенка-дикаря накладывается на «я» зырянина: происходит обобщение по типу обратного силлогизма, дополняемого житейскими наблюдениями рассказчика. Формула этого силлогизма примерно такова: *Я был и во многом остался наивным простаком и ребенком, я – зырянин, следовательно, все зыряне таковы*. Вот цепочка самоопределений жаковского повествователя, в ходе повествования переносимых им на свой народ или же с характеристики народа проецируемых на себя, т. е. имеющих обобщенно-этнический характер: «сын медведя» (о юродивом Тимке, ночевавшем в их избе в детстве автобиографического героя, с ним сопоставляет себя и повествователь [4, 56]), «лесной человек» (наиболее частая идентификация героя) [4, 64, 86, 108, 191, 246, 270], «дикарь» [4, 110, 190], «правдивый дикарь» [4, 152], «наивный простак, попавший в сложную сеть культурной жизни» [4, 114], «первобытный человек» [4, 117], «мрачный северянин» [4, 181], «сын леса» [4, 227], «простой человек» [4, 250].

Если идентификации жертвенной ипостаси жаковского «я» получают позитивную коннотацию, то чаще всего эта оценка дается с позиции не самого рассказчика, знающего культурный смысл своей первозданной профанности, а героя. Попадая в Киев, герой стремится возвысить себя и свою родину: возникает мифологема «гиперборея» («Я гиперборей», – так

именует он себя, строя в мечтах встречу с золотоволосой красавицей [4, 182]), однако применение ее к себе героем тут же оценивается повествователем иронически: «И неужели ничего не создам я в жизни, кроме мыльных пузырей?..» [4, 182]. Он мечтает стать «Гомером севера» [4, 183], однако сомнения в себе и внутренняя противоречивость («...заниматься ли математикой, самой великой наукой, или предаться со всем жаром и безумием поэзии») не позволяют ему воспринимать эту мечту вполне серьезно. Наконец, он находит для себя отвечающее его персональному и этническому, а также и художественно-творческому «я» имя: *Гараморт*. В комментарии к роману оно расшифровывается как «подвижный, расторопный, легкий человек» [4, 378].

Придуманное Жаковым имя соотносится с постоянным самоопределением его повествователя – он странник, «скиталец земли» [4, 152]. Подобно «лесному» и «простому» человеку, это наиболее частотная в книге идентификация рассказчика, вбирающая в себя его жизненный путь и нелегкий опыт: «Изгнанник из рая первобытной наивной жизни, брожу я по земле, странник и страдалец, гонимый повсюду ограниченными людьми» [4, 306]. Он осмысляет эту черту своей личности в контексте метафизической, христианско-антропологической идентичности – как то, что присуще человеку вообще: «Ведь человек не только капля воды, играющая лучами неведомого солнца, он же странник мира» [4, 116].

Постепенно, по ходу развития сюжета, оказывается, что, во-первых, герой Жакова далеко не во всем так дик и невежествен, как говорит об этом сам, а во-вторых, именно путь жизни и полученные в странничестве знания (в том числе и от «культурных людей») помогают ему оценить свои преимущества, дары Создателя: «Любовь к духу, сладострастное отношение к природе, безмерное воображение, глубоко, бездонно-чувствующее, неземной полет к небесному, неиссякаемая любовь к народам – вот дары мои» [4, 64]. Хотя в людской, эмпирической жизни они выступают скорее как обуза и лишают героя практического смысла: «Зачем Ты так много дал мне? Если бы меньше дал, я имел бы успех, примкнул бы или к философам, или к ученым, или к писателям. Теперь одинок я! <...> Утратил все в действительном мире и все обрел в воображении» [4, 64]. Негативизация *социальной* идентичности помогает жаковскому «я» обрести идентичность *творческую* – стать писателем, но особого рода – «сказочником», как полагает он сам.

Приводя ряд отрицательных идентификаций своей личности, Жаков формулирует идеал гармонии, при этом литературный, даже литературоведческий язык совмещается с религиозно-метафизическим: «Я не аскет и не мещанин, не реалист также, и не идеалист. Не только религиозен, и не только атеист. О высшей гармонии небесных и земных элементов мечтаю я ежедневно. Некогда человек преодолеет земной “классицизм” и небесный романтизм и поднимется до согармонического идеала реализма: в нем будут пребывать небо и земля в дружной супружеской чете. Он будет

анархист, но не уничтожающий других, а влекущий к себе. В нем разум будет выше всего, но чувства не будут задавлены: страсти будут течь бурным потоком в берегах разума и чувств высоких...» [4, 58]. Пожалуй, этот идеал персональной идентичности Жакова можно обозначить как гармоническое единство «неслиянных и нераздельных» метафизической, творческой и социальной составляющих его личности. Метафизическое и творческое «я» занимают центральные позиции, ибо их язык становится здесь языком самоописания и выражения себя повествователем. Содержание же личностного идеала Жакова представляется универсальным, общечеловеческим, наиболее ярко и впервые эксплицированным именно в сентиментализме (гармония разума и чувства).

Мысль о своем народе сопровождает жаковского повествователя всегда. Однако сама проблема *этнической идентичности* возникает перед ним не сразу: к самоопределению и осознанию себя героя подталкивает неистребимая тяга к познанию, сталкивающаяся с обстоятельствами жизни. Живя в лесах, герой и не задумывался бы о своем «зырянстве», об отличии от других людей и народов. Лишь соприкосновение с иным, *чужим* окружением и взглядом, выход за пределы родной деревни и *своего* образа жизни заставляет его соотносить себя и других, смотреть на себя чужими глазами, т. е. формирует его национальное самосознание.

Вот он с приятелем едет учиться в семинарию в Тотьму. Путешествие длится долго, они плывут по реке, испрашивая в попадающихся деревнях продукты. Наконец, зырянские села кончаются, возникает нужда просить или покупать еду у русских. «Молоко у нас выходило, и я с замирающим сердцем думал, что мне придется идти в русскую деревню покупать молоко. Я ужасно боялся говорить по-русски с теми, которые не знали ни слова по-зырянски, потому что если они не поймут меня, то, наверное, и мне их не понять» [4, 68]. Для представителя «малого», «лесного» народа, как для ребенка, чья самооценка еще не оформилась и целиком зависит от окружения, чрезвычайно важно быть *понятым*. Затем, когда торг с русской крестьянкой все-таки состоялся, и успешно, рассказчик замечает: «Я боялся, что она начнет со мной какой-нибудь разговор, а я не пойму или не сумею ответить» [4, 69]. Впоследствии проблема языка, открывающего ворота к пониманию, сменится проблемой разности мировоззрений, культурных горизонтов, даже психологических структур, и окажется, что знание языка не дает гарантии сближения миров, удаленных друг от друга на века исторической эволюции.

Зыряне относятся в повествовании Жакова к числу «новых народов» [4, 68, 110, 182, 204], «юных народов» севера [4, 193], «северян» [4, 80], «первобытных людей» [4, 117], «первобытных народов» [4, 252, 284], «неисторических народов», «патриархальных народов», неевропейцев [4, 150, 217], «некультурных народов» [4, 208], «простых народов» [4, 237]. Как видно по этим дефинициям, этническое «я» и зырянское «мы» в повествовании Жакова синонимичны. Лишь дважды повествователь именует свой

народ совместно с иными малыми народами империи «инородцами» – слово, звучащее унизительно для коренных жителей своих земель, и происходит это, когда рассказчик помышляет о социальном самоопределении, о своем статусе в составе именно российского общества: «Так и теперь не успокоюсь я, пока в философии не достигну своего земного предела, пока не устрою что-нибудь для инородцев России, пока не выявлю свои математические способности, которые недаром же даны мне были Провидением» [4, 161–162, 195]. Иными словами, осуществляя свою социальную идентификацию, жаковский герой-повествователь поневоле отталкивается от этнической и начинает говорить языком чужого, имперского сознания.

Отсюда рождаются ряды оппозиций, через которые осуществляется установление Жаковым своей и национальной (зырянской) этничности: «новые народы» противопоставляются «древним», «неисторические» – «историческим», «некультурные» – «культурным», природа – культуре, леса – городу, север – югу, запад – востоку и т. д. По мере взросления проблемы положения малых народов волнуют его все больше. Рассказывая о своем взрослом путешествии по России, он задается вопросом о «русскости», пытается понять, что позволяет русским занимать господствующее положение в этой стране, и приходит к выводу о своеобразной мифологизации понятий социальным строем, о равной забитости и униженности простых людей любой национальности. Прочтя в Курске черносотенскую газету, рассказчик восклицает: «Господи! Какой такой русский народ? Где он? Мужики ничего не знают об этих “истинно русских”. Чудеса. И скорбит душа о невежестве народном, именем народа чего-чего не делается. Истинно же русского человека (без кавычек) на моих глазах полицейский бросил на извозчика и повез в участок только потому, что он выпил на последние деньги и осмелился идти по главной улице города» [4, 234–235].

Однако при описании путешествия на восток, завершающего книгу, повествователь поневоле сравнивает представителей разных народов и, восхищаясь трудолюбием и невзыскательностью китайцев, замечает: «На Дальнем Востоке постепенно привык я к той картине, что, если где пьют и едят, значит – русские, а если где нещадно работают, ни на что не взирая, значит – это полуодетые китайцы...» [4, 335]; «Каждый домик кишит людом, как муравейник. Полуголые китайцы теснятся до такой степени, что русский человек тут и жить бы не мог...» [4, 339]. В чужеземных краях он выступает представителем страны России, поэтому и его идентификация, хотя весьма поверхностная, происходит не с зырянами, а с русскими. Поистине, этничность «русский» открывается в книге Жакова как «воображаемая общность», чисто символическая, выступающая в роли сигнификата-обобщения, ярлыка, а границы этнической идентичности оказываются подвижны и при определенных условиях, диктуемых «средой», способны меняться [7].

Свое писательство автор-повествователь осознает как помощь и служение народу, причем не только зырянам, но и всем «простым», «неисторическим» народам, севера или других регионов, неважно. Набрав знаний и приобщившись к культуре, хотя не слившись с «культурными людьми», по отношению к зырянам он начинает занимать позицию старшего, своеобразного отца и защитника – ту самую, которую он как повествователь занял по отношению к себе-герою и которую по отношению к нему занимал когда-то резчик Фалалей и теперь занимает сам Бог. «...Побываю я, северный Франклин, в Париже и в Берлине, расселю я зырян по лесам...» [4, 156]; «О юные народы, отдам душу за вас! Воспою красу вашу, вознесу вашу действительность в высшие сферы поэзии, ваши легенды и наивные сказки милого севера и востока передам дальним потомкам» [4, 193].

Интенция к возвращению потерянного рая родины, где он был целостным и находился под защитой, становится для персонального «я» Жакова-героя импульсом к созданию книги и духовному творчеству в целом. Интенция помощи соплеменникам, ближним и дальним «простым народам» движет творческим духом автора-повествователя. Свое виртуальное возвращение – прикасание к истокам – жаковский рассказчик осуществляет несколькими путями. Первый – вектор ретро- и интроспекции (романтически-сентименталистская традиция) – уход в себя, в мечты и воспоминания, это регрессирующая линия писательства, ибо окрашивающая ее тональность – преимущественно эмоции скорби и разочарований от последующей жизни и различия дней прошедшего и настоящего. Второй вектор – проспекции – это формирование нового идеала единства жизни и культуры, сознания и бытия – так проявляется своего рода прогрессивно-познавательная роль «утраты». «Я дикарь, а живу в больших городах, восхищенный многим и земными сторонами удрученный, но в душе живет высшая надежда на новые времена, когда дикари и культурные согласятся в веротерпимости и в свободе» [4, 190].

Опорой для поиска идеала выступает *культурная идентичность* жаковского повествователя: в метаслое его письма большое место занимает рассказ об отношениях с мировой культурой. Но, пытаясь соединить свою этничность с культурностью, повествователь вновь натыкается на неодолимые, казалось бы, препятствия. «Я часто думаю о четырех зырянских поэтах, которых никто не знает ни на севере, ни на юге. <...> Ни зыряне, ни русские не знают их» [4, 126]. Речь идет о Куратове, Клочкове, Лыткине и Гугове. «Неужели такая же судьба ждет и мои писания?» [4, 126]: культурная аморфность зырянской этничности экстраполируется на персонально-писательское «я» и подчас подрывает его веру в себя. Так между персональным и этническим «я» Жакова обнаруживаются зазоры, одно не полностью покрывает другое, как бы ни ощущал он себя сыном своего народа.

Писатель и ученый, Жаков стремится осуществить формирование новой этничности своего народа. С одной стороны, он устанавливает доста-

точно традиционные, территориально-пространственные и историко-культурные границы этнической идентичности зырян, помещая их в семью «первобытных» и «северных» народов и рядом с ними ставя как народы Урало-Поволжского региона (пермяков, мари, мордву, татар – хотя этот этнос для него самый далекий, вотяков), так и Севера (ненцев, самоедов, вогулов и др.). С другой, он расширяет эти границы за счет нового тождества, которое пытается доказать и тем возвысить свой народ. Упоминая о своих научных лингвистических изысканиях, на основании языкового сходства Жаков объединяет не только зырян и финнов (что закономерно), но и зырян и японцев: «Ты (перед этим следует обращение к мифологическому зырянскому сказителю. – Е. С.) в это лето водил меня в далекую Японию и дал мне новую тайну разгадать: японцы и зыряне – одно племя, языки их родственны» [4, 137]. Проезжая по Сибири, рассказчик и здесь задумывается о проблемах родины и своих соплеменников: «...оплакивая... несчастия остяков и зырян, и других финских народов, некогда живших между отрогами священных алтайских и саянских гор, на которых жили их боги, и между ними Ён великий, отец неба и земли» [4, 323].

Содержание заветного идеала Жакова существенно выходит за рамки универсалистской идеи гармонии и примирения контрастных начал, выражающих себя в его мировоззренческих и поэтических оппозициях, о котором мы говорили выше. Само противопоставление «новых» народов «древним», «неисторических» «историческим» заставляет вспомнить историософские концепции, обильно создававшиеся в европейской и русской мысли конца XIX–начала XX в.: Н. Я. Данилевского, А. Н. Леонтьева, О. Шпенглера, да, впрочем, еще Ф. М. Достоевского. Данилевский относил славянские народы, и в первую очередь Россию, к числу «юных» народов, уже в силу этого обладающих несомненным преимуществом перед дряхлеющим Западом. Трудно сказать, насколько Жаков был знаком с его моделью, но, учитывая разностороннюю образованность зырянского писателя и ученого, можно предположить, что был. Несмотря на оригинальность и самобытность автора, в его книге встречается масса отсылок к атмосфере идей Серебряного века: это и концепт «сверхчеловека», и идея скорой смерти европейской культуры, и сама концепция лимитизма, напоминающая гносеологические утопии его современников, других русских философов, и образ Первопотенциала, отчасти близкий к Абсолюту Соловьева, Бердяева, Карсавина, и идея гармонического всеединства культур и народов – отголосок популярной в ту пору соловьевской модели «всеединства». Вместе с тем нельзя не отметить, что «богословие» зырянина более строго и более традиционно православно, нежели богоискательские и богостроительские идеи других деятелей эпохи. Бог Жакова всегда сохраняет позицию Отца, входя в дела человека и помогая ему, но Он, тем не менее, направляет и судит, не отпуская слабого человека всецело на волю.

Любопытно, как популярная в те годы модель детства – старости народов обращенно отразилась в творчестве Жакова, став одной из предтеч

теорий евразийства, начавших создаваться еще в предреволюционное десятилетие. «Великие перспективы истории рисуются мне. Столкновение Азии с Европой, и Азия поднимется выше по лестнице эволюции, – а за Азией – Африка, новые красоты, новые чудеса посетят землю» [4, 237]. Зыряне, пермяки, вотяки, мордва, северные самоеды, тунгусы и др. для него – народы «наивные», «простые» и «юные». Однако он противопоставляет их не русским, а «европейцам», причем зачастую вводит себя в состав последних: «Я безмерно наслаждался, слушая его (старика на родине. – Е. С.). О юность народов – ты *нам* нужна, чтобы освежить нашу стареющую душу!» [4, 204] – этнические границы идентичности автора отступают перед самосознанием культурного человека. Но далее: «Европейцы! Храните новые народы, чтобы самим не погрузиться *вам* прежде времени в тину мещанства или не умереть от скуки мировой!» [4, 204]. Идентичность Жакова вновь выявляет свою динамичность и смену границ в зависимости от того, в какое положение помещает он себя – *внутри* или *вне* народа, из которого уже вышел. Овладев культурой, он ощущает свое «старение», и тогда возвращение в лоно «первобытной» жизни становится необходимо для него как носителя культурной, европейской (а точнее, все-таки евразийской, хотя этот концепт в книге Жакова не фигурирует) идентичности.

Дихотомическая биосоциальная модель развития этносов становится зерном историософской сотериологии писателя, в которой он не только «оправдывает» замедленное развитие «новых народов» и особенности их психологии и образа жизни, но и осмысляет это как основу для качественного рывка соплеменников по ступеням прогресса – и как своеобразное «возмездие» европейцам. «Стрелы судьбины отразятся от панциря нашего... Мы способны к науке, к искусству, ко всему высокому и благородному. Первобытные народы – источник жизни грядущей: мы выше понижения людского, не боимся того, что станем посмешищем капризных жителей культурных народов...» [4, 284]. Более того, в духе социалистических идей, симпатию к которым Жаков единожды выражает на страницах книги («...социализм в последних выводах есть результат всей европейской науки» [4, 287]), он проповедует нечто вроде великой революции, долженствующей изменить мир: «И первобытные народы узнают силу свою и противопоставят книжной учености тех, кто сидит над бумагами, не ими написанными, живую мудрость и знание природы, и, повинуясь только нравственному закону и не теряя здоровья своей девственной натуры, поднимутся дальше по пути совершенствования и уничтожат аристократизм культурных народов...» [4, 285]. Оговорим, однако, что вряд ли Жаков понимал все это буквально – к вооруженному восстанию против европейцев он не призывал. «Новая религия – эволюционного – наполнит землю и уничтожит вражду народов» [4, 237], – такова была его исходная идея.

В сказке «Совет зверей», входящей в состав автобиографического романа Жакова, стержневой является идея эволюции земных существ: борь-

ба с людьми, угнетающими зверей, в конце концов, объявляется нецелесообразной, т. к. «европейские люди, самые опасные» для звериного царства, вымирают сами. По воле Бога люди вскоре «уйдут с земли на иные миры» – останутся звери и птицы, аналогичные «первобытным народам», они и будут царями земли.

Таким образом, в историософской концепции Жакова осуществляется мифологизация популярных и достаточно радикальных социальных идей с их проекцией в сферу этнического сознания. В духе «первоначального» социализма XIX в. она получает христианскую, утопическую окраску. «И последние будут первыми» – этот христианский девиз был замечательно использован в теориях социализма, востребован он и Жаковым. «Новые народы», они же «первобытные», есть «соль соли» земли, ибо, в отличие от «культурных», они сохраняют свою нравственную силу и цельность, они близки к природе, а значит, противостоят народившейся технической цивилизации, несущей смерть земле.

Мысль о великом будущем «новых народов» неразрывна для Жакова с осознанием своей миссии: «Итак, что же дает такое творчество людям? Идею сильной личности, превозмогающей все преграды, любовь к познанию природы и духа, и преодоление “трагедии познания” мечтою, своеобразие творчества северянина, творящего “из себя” мир. Я – первая ласточка в проявлении себя новых народов» (110); «Есть Бог, помогающий новым народам... Он поможет мне если не победить мир, то не быть побежденным. Иди, Гараморт, иди, под тяжестью грехов всей культуры и человеческого лицемерия, иди. В шествии твоем – крест твой!» [4, 284]. «Сверхчеловеческое» вновь соединяется здесь с христианским: свой путь автор-повествователь представляет в мифологических категориях, ибо в данном случае он – не единица, не сам по себе, а выразитель судьбы своего народа и искупитель грехов людей культуры, которым оказался сопричастен. «Проповедуй религию эволюционизма России и Китаю; соединится Европа с Азией святой любовью к Богу, и Бога к человеку» (235), – обращаясь к своему писательскому эго, пишет автор. Его Первопотенциал снимает все земные оппозиции и ограничения, и на этой основе формируется синтетическая идентичность автора, который через себя и свое сознание писателя-зырянина, овладевшего мировой культурой, но со смирением принимающего помощь свыше, пролагает новые пути развития земной цивилизации. Среди разнообразных историософских и теократических утопий Серебряного века эта модель поистине уникальна, ибо в ней осуществляется перевод этнического сознания «малого» народа на язык универсальных культурных и религиозных философем. Последние получают при этом отчетливо прикладную направленность, означивающую перспективу конструирования мифологических стратегий развития этносов, так популярного сегодня в среде интеллигенции различных народов и народностей бывшей Российско-Советской империи [8].

Примечания

1. Малахов В. С. Неудобства с идентичностью // http://www.terpsy.ru/page/211.shtml

2. Самошкина И. С. Социальная идентичность как понятие и объяснительный принцип социальной психологии // http://conf2001.dem.ru/samosh.html

3. Лимерова В. А. Традиции средневековых жанров в творчестве К. Ф. Жакова: Доклад на заседании президиума Коми научного центра УрО РАН. Сыктывкар, 2005. (Научные доклады / Коми научный центр УрО РАН. Вып. 473).

4. Жаков К. Ф. Сквозь строй жизни: Роман / Вступит. статья, примеч. и сост. А. К. Микушева. Сыктывкар, 1996.

5. Пятигорский А. М. Избранные труды. М., 1996.

6. Подорога В. И. Двойное время // Феноменология искусства. М., 1996. С. 89–116.

7. «Этническая граница – это характеристика, которая описывает этническую группу не как территориально-административное образование, а как культурную и социально-психологическую общность людей», – читаем мы в главе, написанной С. В. Рыжовой. – Социальная и культурная дистанции: Опыт многонациональной России / Отв. ред. Л. М. Дробишева; Ин-т этнологии и антропологии РАН. Кн. 1. М., 2000. С. 29.

8. Ср. мнение современного историка и этнолога И. Кучумова, выраженное со страниц весьма авторитетного издания и подкрепленное анализом большого числа разнообразных источников (а с этим мнением мы не можем не согласиться): «На смену историческим мифам, которые культивировала коммунистическая идеология, пришли не менее мифологизированные постулаты, имеющие этнократическую окраску и составляющие часть новых “суверенных” государственных идеологий на местах. “Люди выстраивают и конструируют прошлое, – отмечает В. А. Шнирельман, – во-первых, исходя из окружающей их социополитической действительности и связанных с ней интересов, а, во-вторых, для того, чтобы, опираясь на это интерпретированное соответствующим образом прошлое, выдвигать проекты на будущее”». – См.: Новая волна в изучении этнополитической истории Волго-Уральского региона: Сб. статей / Науч. ред. К. Мацузато. Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University, 2003. С. 53. О «мифическом характере этнической истории» говорит также японский славист Т. Уяма (Там же. С. 17). «Случай» Жакова помогает понять механизмы конструирования этноисторических мифов, а также показывает, что этот процесс составляет неизбежное условие подъема этнического сознания как личности, так и народа в целом. Поиск идентичности (этнокультурной, этносоциальной и др.) при этом так же неизбежно оборачивается ее (сознательно-бессознательным, воображаемо-символическим) формированием, когда важна уже не столь проблема *границ* этничности – понятия чисто символического и предельно условного, сколько проективное ее создание на основе «передела» границ, равно территориальных и темпоральных (исторических).

Н. Б. Граматчикова
Екатеринбург

ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ УРАЛЬСКОЙ ПРОЗЫ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ)*

Проза писателей Урала рубежа XIX–XX вв., отображающая различные аспекты жизни края, является благодатным материалом для исследования вопроса об определении идентичности населения уральского региона. Сама

* Исследование проводится в рамках проекта «Репрезентация национальной и региональной идентичности в литературе Урала рубежа XIX–XX вв.», грант Президента РФ МК-837.2006.6.

проблема идентичности зачастую выступает не вполне осознаваемой, но, тем не менее, неотъемлемой частью бытия человека, проживающего на Урале.

Материалом для данной статьи послужили произведения малых жанров (рассказы и очерки) В. В. Брусянина, С. И. Гусева-Оренбургского, П. И. Заякина-Уральского, И. Ф. Колотовкина, А. Г. Туркина, К. Д. Носилова, А.С. Погорелова (Сигова), а также романы Н. А. Лухмановой и автобиографическая проза Н. М. Чукмалдина. Поскольку в подавляющем большинстве текстов данных авторов индивидуальное начало находится, на наш взгляд, в тени типического (определяющими становятся идеологические и стилистические требования эпохи и яркий этнографический колорит), то их произведения могут быть рассмотрены как *гипертекст*.

На рубеже XIX–XX в. Урал только обретает собственную географию, для российского, «стороннего», глаза он – *часть Сибири*, в лучшем случае – ее *порог*. Местные жители именуются сибиряками. Собственно, для жителей центральной России Сибирь и по сей день поглощает Урал, простираясь от Предуралья до Дальнего Востока. Однако пограничное положение Урала очевидно: это *Камень*, преодоление которого незабываемо даже для коренного сибиряка, следующего в ямщицкой повозке, как это делал М. Чукмалдин [1]. Для коренных народностей Урала топографическая определенность Камня не вызывает сомнений. Так, например, в рассказе К. Носилова «Счастливая ловля. (Из путешествия по Печоре)» [2] проводники-вогулы отказываются спускаться с автором очерка с Камня на «русскую землю». В результате Носилов приплывает в зырянский (не русский!) поселок на реке Щугор в одиночестве.

Какие именования служат синонимами уральской земли в текстах рубежа XIX–XX в.? Чаще всего встречаются такие выражения, как «глушь», «чужбина», «заброшенный уездный городок», «полудикие степи». Для большинства героев очерков и рассказов пребывание на Урале мыслится как *временное* – это перевал, станция, остановка в самом широком смысле этого слова.

Крестьяне-переселенцы попадают сюда в поисках незанятой земли, лучшей доли часто по пути в Сибирь. Так, например, челябинским поездом без билета и паспорта пробирается в Сибирь черниговский мужик – герой рассказа С. Гусева-Оренбургского «Сквозь преграды» [3]. Страшная нужда ведет его в заповедное село, стоящее, как рассказывают, в лесу посреди непрохожего и непроезжего тысячеверстного болота, где он надеется обрести сытую жизнь и куда хочет выписать семью. Этого ходока ждет неудача. Но даже осевшие на новом месте крестьяне тоскуют по «Расее», стремясь хоть в старости или перед смертью вернуться на родину. Поэтому снабжают всем необходимым и провожают в путь «на старину», во Владимирскую губернию, беглого каторжника-старика муж и жена Ларичевы («коренные» русские, из-под Мурома) в рассказе С. Гусева-Оренбургского «На родину». И плачется старику живущая «привольной

жизнью» хозяйка: «Уж и жизнь, дединька, разанафемская здесь... одно слово, сибирская сторона! Так-то я здесь встосковалась. Так бы легкой ластовкой на родиму сторонушку улетела! Поверишь, в церковь только на Пасху, на Рождество попадешь, а остальные дни живешь нехристью» [3, 255]. Не найдя счастья на чужбине, побывав под Оренбургом, в Челябинске и Сибири, потеряв жену и дочь, возвращается на родину, где «легче умирать», переселенец с сыном [3]. Тоска по родине длиною в жизнь сопровождает героев И. Колотовкина. Для сторожа Степана навязчивым воспоминанием становятся арбузы на Волге («В силках», 1907), возница Еремей, в одночасье потерявший жену, бросает все и возвращается вслед за перелетными гусями к себе на Дон, «где этакие, невыразимые словами, привольные степи» [4, 80].

Деятельность рабочих, также чаще всего набранных на заводы и прииски из переселенцев, тоже мыслится ими как временная. Умирают, не дожив до возвращения в родную деревню, герои рассказов И. Колотовкина «Емеля» и «На чужбине» [5]. В более поздней повести В. Брусянина «В борьбе за труд» (1919) три группы рабочих представлены как равноудаленные друг от друга в культурном отношении и равно наделенные признаком временности: русские, башкиры и бельгийцы.

Представители образованного сословия чаще всего посещают Урал летом, приезжая в собственные имения, навещая родителей или места, где прошло детство, отправляясь на охоту, на лечение кумысом. Другой, но типологически близкий вариант разворачивается для персонажей, находящихся на Урале по долгу службы, что тоже мыслится ими в исчисляемых временных промежутках (3–5 лет) [6].

Итак, для «носителей слова» Урал «никому не родной», инородцы же (а часто это именно коренные народности) слова не имеют. Следовательно, на рубеже XIX–XX в. можно говорить лишь о начале процесса становления региональной идентичности. При этом становление региональной идентичности происходит во многом параллельно с процессами утраты или ослабления национальной идентичности представителями некоторых этнических групп: вогулов, остяков, башкир и др. в ходе ассимиляции.

Характерной особенностью культуры и литературы Урала рубежа XIX–XX в. является большое разнообразие идентификационных моделей, сложный рисунок их наложения, не совпадающий с тем, что обнаруживается в центральной России.

1. Ярче всего проявляет себя соседство людей с разной этнической (национальной) идентичностью. В таких случаях часто возникает ситуация непонимания и взаимоотталкивания, в которой отторжение чужих нравов, обычаев, порядков происходит, будучи мотивировано представлением о другом как «диком», «нечистом», «нечеловеческом». Такого рода контакты, отраженные в русскоязычной прозе перечисленных авторов, фиксируются не только по отношению к этносам, «новым» для большинства русских переселенцев: вогулам, башкирам, остякам, чувашам. «Эй ты,

чумазый!» – кричат русские мужики вогульскому почтальону Воде в произведении Носилова [7, 46]. Аналогичные процессы наблюдаются и там, где инородцы проживают бок о бок с русскими в течение нескольких поколений. Свидетельством может служить, например, глава «В тайге» из книги Н. Чукмалдина, рассказывающая о его поездке с родителями за клюквой в леса близ татарских деревень, во время которой пользоваться татарской посудой, пить надоенное местными хозяйками молоко считалось «нечистым». При этом сам автор воспоминаний отмечает чистоту татарских жилищ и то, что в татарском повседневном быту только одно казалось совершенно неприемлемым для русских – то, что остатки еды выставлялись собакам в той же самой посуде, из которой и до и после принимали пищу хозяева псов. «Всем татарским домашним обиходом русское население пренебрегало и относилось к нему, как к чему-то непотребному, с чем грех даже соприкасаться. Всякая татарская посуда, их хлеб, молоко и мясо признавалось поганым и для христианина не подходящим. Теперь, пожалуй, такое отношение к инородцам покажется довольно странным, тем более, что у них в домашнем обиходе было всюду хорошо вымыто и чисто. С этой стороны они стояли ничуть не ниже многих христианских домохозяев» [1, 42–43].

Вообще, тесное соседство более чем десятка этносов и национальностей, принадлежащих разным языковым группам (русские, финно-угры, тюрки) – специфическая черта уральского региона и отдельная сложная тема, которую во всей ее полноте мы оставляем за пределами данной статьи.

Столетие назад соседство разных народов еще не означало людской скученности. Мотив безлюдных просторов очень характерен для южного и северного Урала. Книга очерков К. Носилова открывается такими словами: «Это было на северном Урале, среди диких вогулов, среди сплошных лесов лесного и дикого царства. Есть такие уголки у нас в России, где вы на сотни верст не встретите ничего, кроме лесов, и ни души человеческой, кроме кочующего дикаря с его жалким берестяным чумом» [8, 3].

Кроме встреч с инородцами, на Урале русские-переселенцы из средней полосы России встречаются со «своими чужими» – с «сибиряками», явно отличающимися от них по образу жизни, привычкам, характеру, ментальности. Эти «сибиряки» часто выполняют функцию посредников в контактах между собственно «русскими» и инородцами, как это делает, например, Спирька в рассказе Д. Мамина-Сибиряка «Озорник». *Этническая идентичность, таким образом, оказывается недостаточной для определения «своих» и «чужих».*

2. Картину уральской жизни рубежа XIX–XX вв. усложняет *религиозная* составляющая, ибо религиозная идентичность человека или группы людей может не совпадать с традиционной для данного этноса.

В первую очередь, речь здесь идет о близком соседстве или совместном проживании православного и старообрядческого русского населения. Эту тему в целом можно отнести к специфической для урало-сибирского

региона. Из перечисленных выше литераторов практически все уделили ей большее или меньшее внимание. Роман Д. Мамина-Сибиряка «Три конца» – наиболее известный пример раскрытия данной темы. Национальная общность русских берет верх, когда православные и староверы объединяются в земельных тяжбах с башкирами, как, например, жители деревни Колпаково в повести А. Погорелова [9]. Однако и в этом случае внутри русского населения сохраняется высокая конфликтность между различными религиозными группами, находящая выражение во взаимных, «зеркальных» упреках в «нечистоте» и «дикости». «Необразованность, попов не признают, в церковь не ходят», – упрекают православные «припущенники» «столоверов» [9, 4]. Староста из «припущенников» сетует: «Кладбище у них свое. Хоронят, как собаки, без благословления, прямо так, на свой хвост, по своему глупому обыкновению...» [9, 28]. В то же самое время для старейшин «столоверов» сам староста – «вятский чужеед», с которого они не спускают глаз, «как с арестанта». Очерк Н. Лухмановой «Кержаки в тайге» начинается противопоставлением старообрядцев остальному миру: «Люди живут там работящие, степенные, бабы не речистые, с спокойными, твердыми глазами, с походкой ровной, без сатанинского вихляния в бедрах; дети – чистые, смирные, в играх учтивые» [10, 252] На этом фоне разворачивается трагическая история любви старообрядца Ильи Орешкова и его молодой жены Варвары, взятой «оманом», без венчания, и не желающей умереть без покаяния.

Однако и общая религиозная идентичность может оказаться обманчивой: отношения православных русских с крещеными татарами красноречиво говорят об этом. Для русского населения православие предполагает общую систему координат, сфера которой гораздо шире собственно религиозных представлений. Так, например, в рассказе В. Брусянина «Человек-зверь» дьякон Темнокудринский жалуется на своих прихожан (крещеных татар): «...Многие из них и до сих пор не оставляют своего языка, прежнего-то магометанского... Крестится, знаете ли, человек, в храм Божий ходит, а говорит по-татарски... Как-то даже страшно смотреть на них!» [11, 83].

Охотник-вогул Тимоха, герой очерка П. Инфантьева, безуспешно пытавшийся улучшить свою жизнь с помощью жертв вогульскому богу Хуму, видит во сне святого Николая, требующего от него жертвы. Пробравшись ночью в церковь и зарезав барашка перед иконой святого Николая, Тимоха испивает жертвенной крови и, оставив барашка перед святым ликом, уходит с надеждой на лучшее [12].

В этом же ряду стоят принявшие православие удмурты. «Вотяки – христиане, но при смутном понятии о христианской вере они совершают молитвы и по языческим обрядам, перешедшим от предков. Не имея никакого понятия о Пресвятой Троице, вотяки говорят, что есть один только Бог – Инмар-Кылдысин и что все сотворено им...», – так описывает религиозные представления удмуртов авторитетный ученый и писатель Г. Ве-

рещагин [13, 46]. Можно упомянуть и участие православных священников в чувашских жертвоприношениях, и почитание вогулами Николая-чудотворца как одного из идолов новой веры, и др. Ряд примеров сложности и многосоставности картины религиозных представлений населяющих Урал этносов можно продолжать до бесконечности.

В настоящее время религиозная идентичность более значима в регионах с высоким процентом мигрантов, а также в ситуации установления межэтнических и межнациональных связей.

3. *Социальная* составляющая также влияет на восприятие иных народов и культур.

Образованное сословие больше настроено на сотрудничество с образованными же представителями «инородцев». Чаще всего контакты с инородческим населением людей образованных носят эпизодический характер и связаны с благотворительной деятельностью либо с поездками по службе. Так объезжает башкирские деревни с целью выяснить «кормовое довольствие» рассказчик очерков В. Брусянина «Белый волк» [11]. Основная тональность рассказа в таких случаях – чувство вины и жалость, сопровождающиеся ощущением собственного бессилия героя-рассказчика.

Можно говорить о том, что в целом рассказы из жизни интеллигенции и чиновников представляют собой варианты общерусских коллизий, имея уральскую специфику и проблематику лишь фоном. Например, основными сюжетными линиями повести А. Погорелова «Аликаев камень» становятся «внутрисемейные» отношения чиновников уездного городка, история утраченной любви, революционные настроения рабочих и учащейся молодежи и др., «обрамленные» местной легендой о разбойнике Аликае и заводчике Золине.

Для русских купцов, промышленников, заводчиков этническая и религиозная составляющие имеют значение только в связи с их коммерческими интересами; русские и инородцы равным образом представляют собой ресурс для их предприятий [14].

Русские крестьяне-переселенцы с опаской относятся к близкому соседству с башкирскими деревнями из-за возможности кражи лошадей и прочих конфликтов. Так происходит в рассказе В. Брусянина «Беспокойное место», где зажиточный крестьянин Пузанов боится соседей: «Башкир Корнил Иванович не любил и боялся их, не понимая их речи. Смущали его и их густо заселенные деревни, разбросанные в лощинах, окруженных голыми и унылыми безлесными холмами; избы темные, большей частью двухоконные с потемневшими соломенными кровлями, без сараев, завозен и плетней. Особенно угрюмый и даже зловещий вид приобрели эти избы за последние неурожайные годы: по нужде башкиры скормили скоту соломенные кровли, и теперь там и тут в деревнях торчали обнаженные стропила, словно ребра разложившегося трупа» [11, 131]. С повышением социального статуса религиозная и этническая составляющая могут отходить

на второй план: так, если в повести Лухмановой жизнь ломают из-за разных вер, то русский купец Пузанов легко находит общий язык с башкирским купцом Сайфуллой, несмотря на свой страх перед соплеменниками последнего. Пузанов особенно боялся бедных, ибо «почему-то бедных он считал злыми и хитрыми, падкими до чужого добра и ленивыми» [11, 132]. И тогда уже этнические различия дополняют социальную настороженность: «Особенно злыми и преступными казались ему башкиры, благосостояние которых подорвалось рядом неурожайных лет» [11, 132]. Все это не мешает ему разработать и осуществить общий с башкирским купцом Сайфуллой план по аренде земли у местного населения.

Таким образом, столетие назад Урал представлял собой сложную сеть этнических, религиозных и социальных идентификационных моделей. Отсюда вполне объяснимо большое количество маргинальных элементов, находящих приют на здешних просторах. *Маргиналы* присутствуют на пересечениях всех социальных, религиозных и этнических моделей, усложняя картину уральской действительности и придавая ей яркую региональную специфику.

Поскольку Урал, как мы уже сказали, во многом был дорогой из Сибири и в Сибирь, то количественно наибольшей группой были беглые, каторжники, разбойники и бродяги. Таковы «летные» в одноименном рассказе Д. Мамина-Сибиряка, разбойник Савва и варнаки «белые волки» в повести Н. Лухмановой «В глухих местах», беглый каторжник в рассказе С. Гусева-Оренбургского «На старину», «камские молодцы» в «Беспокойном месте» В. Брусянина, бродяга Карпушка в рассказе И. Колотовкина «На привале» и др. Часто это люди одаренные, но судьба их изломана роковым стечением обстоятельств: талантливый художник-самоучка оказывается в тюрьме, впервые «сбившись с пути» еще будучи подростком («Миша» С. Гусева-Оренбургского [3]); лесника – пособника разбойников – ыдержит вблизи деревни вина перед любимой женщиной («Последний час» С. Гусева-Оренбургского [3]).

Часто эта группа персонажей помещается в инонациональный контекст: так, конокрадами чаще всего оказываются (или считаются) башкиры-«кобылятники», а знахарки и колдуньи используют магическую силу языческих божеств [15].

Фигура разбойника мифологизируется: многие уральские заводские поселения обретают легенды «местного значения», в центре которых стоит исторический персонаж, наделенный мифологическими чертами. Такова легенда об Аликае и его враге – заводчике Золине, рассказанная краеведом-любителем в рассказе А. Погорелова «Аликаев камень». В ней исторические реалии становления горнозаводского производства на Урале отливаются в противостояние двух равномасштабных фигур (заводчика и вольного разбойника), обостренное соперничеством из-за женщины. Интересно, что первым публичным деянием Аликая становится его освобождение конокрада Степана из-под стражи [16, 38].

Характерной составляющей этого типа сюжетов является мотив кладов, связанных местами, носящими имя легендарного персонажа (в данном случае это одинокий камень-останец, получивший название Аликаева).

Интересно, что сама местность наделяется чертами характера, сходными с ее обитателями. Как известно, Чусовая – единственный водный путь, прорезающий Уральский хребет. Ее роль в становлении региональной идентичности трудно переоценить, но в рассматриваемый нами период отношение к ней двойственное. Во время зимней поездки Н. Чукмалдина через Уральский хребет по льду Чусовой ямщик рассказывает ему о камнях-бойцах: «Такие-то каждую весну душегубцы, что не приведи Господь и подплывать к ним. Наша Чусовая теперь, зимой, какая она кажется тихая да добрая, а вот только откроется весна, так и понесется она, как бешеная лошадь, – по 20 верст в час» [1, 192]. Автор заключает: «Рассказы о реке Чусовой, когда она весной бушует и стремительно несется по каменному ложу, в образных словах нашего ямщика, придавали ей страшное и почти мистическое значение» [1, 192].

Как следствие того, что Урал – естественная преграда на пути в Сибирь и обратно, а также из-за обилия опасных встреч на этом отрезке пути, второй большой группой персонажей с яркой региональной спецификой становятся герои-проводники в широком смысле этого слова, то есть сплавщики, ямщики и собственно проводники (часто из инородцев). Сплав на Чусовой рельефно отображен в известных рассказах Д. Мамина-Сибиряка («Бойцы», «Вольный человек Яшка»). Без проводников не обходится практически ни один очерк писателей-путешественников К. Носилова и П. Инфантьева: молодой остяк (К. Носилов «В метель» [17]), вогулы, доведшие Носилова до края Камня (К. Носилов «Счастливая ловля» [2]). К ним примыкает фигура вогульского почтальона из одноименного очерка К. Носилова [18].

Профессия ямщика также предполагает склонность к риску и способность выносить одиночество. При всем том, что фигура ямщика вообще, безусловно, присутствует на всем российском пространстве, все же для самих жителей Урала и Сибири местный способ езды обладает безусловной региональной спецификой.

В рассказе «Семка-ямщик» известный путешественник К. Носилов пишет: «...Эта бешеная сибирская езда, эта пара “гусем” по дороге, эти колокольчики, этот ямщик в яге, с аршин величины, на козлах, эта снежная поляна, этот клочок леса по пути, в стороне у самой дороги, весь в инее, эта закатывающаяся красная луна, эти мерцающие звезды – кажутся нам такими характерными для Сибири, что мы долго любуемся ими, под слиянием быстрой езды, постоянного движения, которое согревает и вместе с тем убаюкивает» [17, 70]. Та же колоритная фигура ямщика всплывает в воспоминаниях Н. Чукмалдина. Для него приметами зимней деловой жизни в Сибири и на Урале становятся зимняя длинная повозка, сибирская доха, валенки, шапка с наушниками, киргизская потьма, «мороженые щи» и «мороженые пельмени» – все то, что обеспечивает невиданную для центральной России скорость передвижения зимой [1, 188].

Урал – место встречи разных природных зон. Здесь степь встречается с горами, а сибирская тайга – с пармой, спускающейся к низинам Печоры. Охотники (люди леса) образуют еще одну значимую для региональной идентификации группу, специфика которой для Урала состоит в повсеместности тяги к лесной жизни. Это не развлечение и не отдых, а образ жизни, позволяющий почувствовать себя вольным человеком. Неслучайно грань между охотником и разбойником часто очень тонка (Д. Мамин-Сибиряк «На шихане»). Лес становится домом как для профессиональных охотников (К. Носилов «Керка»), так и для рабочих, набранных на заводы, разбросанные в глухих лесах, где ружья имеются у всех, – от сторожа до пастуха. «Лес был настоящий отчий дом для всего сброда. Там, в густой тайге, чуть не у каждого была припасена своя нора “про всякий случай”. Ружье, порох, рубленый свинец, запас муки да соли, – вот основное богатство варнака, все остальное даст лес» [10, 28–29].

Именно здесь мы выходим на одно из важнейших, на наш взгляд, качеств регионального самосознания Урала – ощущение вольности, несвязанности. Не только для крестьян-переселенцев, но и для рабочих – от приисковых до старателей-одиночек – характерно уподобление перелетным птицам. Этот мотив многократно повторяется, например, в рассказах Д. Мамина-Сибиряка и в сборнике И. Колотовкина «За горами», где один из рассказов имеет программное название «На отлете».

Дальнейшее развитие темы данного исследования представляется возможным через ответ на вопрос: как и где происходит «врастание» этих «временных» жителей края и пестрой мозаики его маргинальных элементов в ту культуру, которая будет прочитываться как собственно уральская. Также встает вопрос о том основании, которое определяет историю региона, ее начало и важнейшие вехи. В текстах рубежа XIX–XX в. основным топосом, где активнее всего формируется региональное самосознание, становятся заводские поселения. В них выделяются характерные именно для уральской действительности знаковые персонажи: управляющие заводов, конторщики, рабочие, старатели и т. д. Каждый из них характеризуется собственным сценарием поведения. Все сказанное не отменяет сделанных в нашей статье наблюдений, которые лишь подчеркивают многосоставность и многослойность того исторического и культурного фона, на котором происходило становление региональной идентичности Урала XIX–XX в.

Примечания

1. Чукмалдин М. Мои воспоминания. Тюмень, 1997. В главе XX «Ирбит. Зимняя дорога» дается описание зимних поездок автора по торговым делам от Нижнего Новгорода через Казань и Уральский хребет и приведены его впечатления от реки Чусовой.

2. Носилов К. Счастливая ловля. // Носилов К. Д. На диком севере: Второй сборник рассказов. М., б. г. С. 3–18.

3. Гусев-Оренбургский С. Рассказы. Том 1. СПб., 1913.
4. Колотовкин И. Избранные произведения. Свердловск, 1937.
5. Колотовкин И. За горами. Екатеринбург, 1905.
6. Такова, например, система персонажей в рассказе А. Погорелова «Аликаев камень», где можно найти образчики того и другого типа «временно пребывающих» на Урале.
7. Носилов К. Вогульский почтальон // Носилов К. Среди наших инородцев: Очерки и рассказы. СПб., 1903.
8. Носилов К. За карасями: (Из жизни Северного Урала) // Носилов К. В лесах: Рассказы и очерки. М., 1917.
9. Погорелов А. В глуши. Ростов-на-Дону, б. г.
10. Лухманова Н. В глухих местах. Спб., 1896.
11. Брусянин В. Час смертный: Рассказы о голодных людях. СПб., 1912.
12. Инфантьев П. Жертва вогула // Инфантьев П. Жертва вогула. Чары шаманов. Вогулы. СПб., 1912.
13. Верещагин Г. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Вотяки Сосновского края. Ижевск, 1995.
14. Такое положение вещей фиксирует, в частности, повесть В. Брусянина «В борьбе за труд» (1919).
15. Авдеев М. Огненный змей // Авдеев М. Поездка на кумыс. Уфа, 1987.
16. Погорелов А. Аликаев камень. СПб, 1906.
17. Носилов К. В снегах: Рассказы и очерки из жизни северных инородцев. М., 1916.
18. Носилов К. Среди наших инородцев: Очерки и рассказы. СПб., 1903.

Р. Л. Исхаков
Екатеринбург

ТАТАРСКАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ НАЧАЛА XX ВЕКА И СТАНОВЛЕНИЕ УРАЛЬСКОЙ ТЮРКИ ЛИТЕРАТУРЫ

На V съезде востоковедов (Уфа, сентябрь 2006) В. Г. Родионов (Чебоксары) говорил о проблеме изучения Урало-Волжской межлитературной общности, о будущей «Истории литератур народов Урало-Поволжья». Он считает, что главной интерпретирующей силой должна быть категория взаимодействия и взаимовлияния.

Урал – полиэтничный регион. Отличительной чертой Урала является явно выраженное евразийство – смешение европейской и восточной культуры, христианской и мусульманской религии. Уже к началу XVII в. Урал заселяют народы трех крупных этнических групп: тюркская (татары, башкиры, ногайцы, казахи), финно-угорская (ханты, манси) и восточнославянская. Основную часть нерусского населения Оренбургской, Пермской, Свердловской, Тюменской, Челябинской областей составляют татары.

Казань всегда была источником просвещения для Восточной России и в области книжного дела, задолго до Октября здесь печатались книги как для мусульманских, так и для других народов Восточной Европы и российской Азии. И после Октября за Казанью осталась «ответственная обязанность изготовления книг для всех народностей, говорящих на татарском (на тюрки. – Р. И.)» [1, 3]. Со времени возникновения татарского книгопечатания

татарские книги начали печататься во многих регионах России, что получило более широкое развитие в начале XX века [2], [3], [4].

Предметом нашего интереса стало *участие тюркских периодических изданий Урала в развитии национальных литератур*. Оценка роли прессы в становлении литературы в дихотомии «больше – меньше» не отражает всей глубины взаимной связи этих социокультурных феноменов – журналистики и литературы. На всех тюркских языках литератор маркируется словом «язучи». Так зовутся и журналисты, и писатели. Сказать, что «все тюркские литераторы вышли из национальной прессы», – значит ничего не сказать. Онтологически феномен «язучи» – это «существо пишущее», *Homo scriptus*. Существует различение по «калибру» – на «язучы» и «адип». Калибр возрастает с ростом профессионального мастерства. *Адип* сродни профессиональному писателю, т. е. это писатель с большой буквы. Для адипа участие в прессе – чаще всего проба пера, начало творческого пути.

Географически наши интересы включают Западный, Средний Урал (Пермская и Свердловская область) и Южный Урал (Челябинская, Оренбургская области, Башкортостан).

На Большом Урале испокон веков жили и живут тюрко-татары. В первой четверти XX в. в Пермской губернии проживало более 125 тысяч татар. В 1925 г. татары и башкиры составляли 22 процента населения Оренбургского края [5, 204], здесь проживало 180–200 тысяч татар [6]. Территория Малой Башкирии (Бэлэкей Башкортостан), провозглашенной 15 ноября 1917 г., включала 2/5 территории Оренбургской, Уфимскую губернии, 1 волость Самарской губернии, часть территории Пермской губернии (всего 128 волостей). По постановлению Президиума ВЦИК от 17 января 1934 г., на базе Аргаяшского и Кунашакского районов БАССР был образован Аргаяшский башкирский национальный округ и передан Челябинской области.

Становлению тюрки литератур Урала во многом способствовала национальная пресса. Исследованию вопроса могут помочь работы Талгата Янаби, Сагита Рамиева, Абрара Каримуллина.

Центрами татарской печати были Казань, Уфа, Оренбург. Со времен возникновения татарского книгопечатания татарские издания начали печататься во многих регионах России. Особо широкое развитие печать получила в начале XX в. Академик А. Г. Каримуллин впервые рассмотрел историю татарской книги Приуралья [7]. Развитие татарского книжного дела он изучает по городам – Оренбург, Челябинск, Екатеринбург – Свердловск, Пермь, Малмыж, Троицк. Сделано одно исключение: историю татарской книги в Башкортостане ученый рассматривает не только в Уфе, но и в отдельных местностях республики. Сведения об издании книг и периодических изданий на татарском языке в 1917–1932 гг. есть и по другим городам Большого Урала – Кургану, Тюмени, Златоусту, Кизелу, Уральску, Ялан-Катаю, Орску [7].

Определение «татарская» в концепте «национальная печать» условно, оно вводится для демаркации нерусских изданий. По используемому литературному языку татарские издания должны быть отнесены к тюркской печати. Язык тюрки – это урало-поволжский вариант письменного литературного языка. Тюрки – общее название региональных литературных тюркских языков XVII–XIX вв.: среднеазиатского, восточно-огузского, поволжского и северокавказского. Тюрки оказали влияние на формирование современных тюркских литературных языков. Среднеазиатский тюрки в Узбекистане называется староузбекским языком, восточно-огузский в Туркмении – старотуркменским, поволжский в Татарии – старотатарским. Дифференциация на татарский и башкирский языки произошла в 1920–1930-е гг. Ее отражает история башкирского букваря (элифба). Литературным языком для башкир служил старотюркский (чегатайский), позже, в начале XX века, – татарский язык (З. А. Нургалин). Тюрки на печати передавалась в арабской графике. Литературный язык тюрки, который был репрезентацией родового единства татарской, башкирской, казахской литератур, позднее стал основанием для обвинений национальных литераторов в пантюркизме.

Во второй половине XIX в. в тюрки литературе началось развитие ее просветительского направления. В его зарождении и становлении значительную роль сыграли преподаватели восточных языков и литератур Оренбургского кадетского корпуса. Татарское книгопечатание, по сведениям А. Г. Каримуллина, в Оренбурге возникло в конце XIX в., т. е. сравнительно раньше, чем в других городах Урала [7]. В Оренбургском Неплюевском кадетском корпусе 30 вакансий было зарезервировано за Башкирско-мещерякским войском. На азиатском отделении военные науки отсутствовали, преподавали арабский, персидский и родные языки. Корпус оставил яркий след в культурной жизни Оренбургского края, в подготовке светской тюркской интеллигенции.

В начале XX в. зарождается национальная пресса. В Оренбурге легально выходит 10 газет и журналов на тюрки: сатирический журнал «*Синертке*» («*Кузнечик*», Оренбург, 1906), «*Уклар*» («*Стрелы*», 1906), «*Карсыга*» («*Ястреб*», 1906–1907, Оренбург), «*Сукеш*» («*Молот*», 1906–1919), «*Кармак*» («*Крючок*», 1915–1917).

В Оренбурге издавались на татарском языке газета «*Вакыт*» («*Время*») и журнал «*Шура*» («*Совет*»). Газета «*Вакыт*» («*Время*») издавалась с 21 февраля 1906 г. по 26 января 1918 г. До 1913 г. она выходила 3 раза в неделю, затем – ежедневно. Газету издавали братья З. и Ш. Рамиевы, редакторами были Ф. Карими, с 1917 г. – Ярулла Вали. Наиболее активными авторами были Хади Атласи, Зариф Башири, Муса Бигиев, Ахмед-Заки Валиди, Джамал Валиди, Мажит Гафури, Риза Фахретдин, М. Галяу, Г. Губайдуллин, Г. Гисмати, Г. Ибрагимов, Р. Ибрагимов, Ш. Камал, Ш. Мухаммадов, С. Сунчелей, Б. Шараф, З. Ярмаки. В 1906–1907 гг. газета выходила со стихотворным приложением «*Эдэбият капчыгы*» («*Литературная шкатулка*»). В 1908–1918 гг. редакция выпускала приложение – журнал «*Шура*» («*Совет*»). На страницах газеты «*Урал*», в сатирических журналах «*Карсыга*» («*Ястреб*»), «*Сукеш*» («*Молот*») печатаются стихотворения Мажита Гафури, Булата Ишемгула (1900–1938). В красноармейской газете под псевдонимом «Маленький Муса» появляются стихи Мусы Джалиля.

К концу 1917 г. в Оренбурге имелось 19 типографий, из них три татарские. Это типография «Вакыт», ранее известная как типография товарищества «Каримов, Хусаинов и К°», типография «Дин вэ мэгыйшат», ранее известная как «Г. Хусаинов и К°» и др. Вскоре в Оренбурге открывается общество «Азамат», под именем этого общества на базе типографии кооперативного союза «Народное дело» открывается книжное издательство. В Оренбурге работали и самостоятельные издательские общества «Белек» («Знание»), «Хезмет» («Труд»), «Файда» («Польза»), «Филад».

Газета «*Вакыт*» («*Время*») в Оренбурге стала выходить под названием «*Яна вакыт*» («*Новое время*»). Появились новые издания «*Яшьляр*» («*Молодежь*»), «*Юксыллар сузе*» («*Слово бедных*»), «*Эшчелер доньясы*» («*Мир рабочих*»), «*Безнен телэк*» («*Наши мечты*»), «*Башкорт иттифакы хабарлэре*» («*Новости Башкирского союза*»), «*Очкын*» («*Искра*»), «*Юл*» («*Путь*») и др.

Возникла литературная организация «Тулкын» («Волна») под руководство Шайхзады Бабича. В книге стихов «Молодой Башкортостан» («Йаш Башкортостан», 1918) Ш. Бабича, «Башкирские мелодии» («Башкорт мондары», 1918) Габитова отражались мысли и чаяния башкир, борющихся за автономию.

В начале XX в. в Уфе возникают типографско-издательские товарищества «Каримов, Хусаинов и К°», «Шэрек» («Восток») братьев Каримовых, типография «Тормыш» («Жизнь») Усманова. Книгопечатание арабским шрифтом на татарском языке в Башкортостане появилось в результате первой русской революции 1905–1907 гг. [5]. В Стерлитамаке возникает издательско-типографское общество «Нур» («Свет»).

Первые так называемые татарские шрифты в Пермь были завезены в 1918 г. частями Красной Армии. Татаро-башкирский батальон имел походную типографию «*Юл*» («*Путь*»), где печаталась газета «*Мохбир*» («*Известия*»). Первыми наборщиками и литературными сотрудниками газеты одновременно работали З. Маликов, М. Тимербай, Х. Гайсин – воины этого батальона. Пермский губком партии издавал газету «*Шарык ачкычы*» («*Ключ Востока*»). Пермский мусульманский комиссариат приступил к изданию в Перми газеты на татарском языке «*Кызыл Урал*» («*Красный Урал*»). В 1932 г. в Перми начинает издаваться татарская газета «*Ленин юлыннан*» («*По ленинском пути*»). В типографии, где печаталась газета, приступают и к изданию татарских книг.

В 1917 г. С. Саид-Галеев приступил к изданию в Екатеринбурге газеты на татарском языке «*Урал тавышы*» («*Голос Урала*»). В Троицке татарский отдел Наркомнаца еще до 1918 г. приступил к изданию газеты «*Ирек*»

(«*Свобода*»). Известно, что в Тюмени издавалась газета «*Юксылар чаткасы*», в Орске – «*Кызыл игенче*» («*Красный сеятель*»), в Уральске – «*Яна фикер*» («*Новая мысль*»).

Начиная с 1918 г., отдельные татарские книги издаются от имени татарских газет, обществ, а также от имени различных комиссий. В начале 1920-х гг. в литературу пришла группа молодых поэтов: Сафуан Якшигулов, Даут Юлтый, Шайхзада Бабич, Сайфи Кудаш.

Заметно развивалось татарское книгоиздательство и в Челябинске. В 1917 г. здесь работало 4 типографии [7], в одной из них имелись и татарские шрифты, т. к. после революции 1905–1907 гг. здесь приступили к изданию газеты на татарском языке [8].Челябинская губернская мусульманская секция РКП(б) издавала в Челябинске газету «*Кызыл Урал*» («*Красный Урал*»), в Миассе – «*Степную мысль*». В начале 1930-х гг. в Челябинске приступают к изданию газеты на татарском языке «*Тозу ударниклар*» («*Ударники строительства*»). С этого времени возобновляется издание книг на татарском языке.

Татарское книгопечатание на Среднем Урале, в Екатеринбурге, связано с именем Сахиб-Гарея Саид-Галеева, который в 1917 г. привез в Екатеринбург шапирограф. В том же году он приступил к изданию газеты на татарском языке «*Урал тавышы*» («*Голос Урала*») [9, 13]. За 1920–1921 гг. издавалось 4 наименования журналов [10, 34]. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. возникли детский журнал «*Бэлэкэй ударниклар*» («*Маленькие ударники*»), журнал «*Уралда магариф*» («*Просвещение на Урале*»). В 1932 г. в районах края издавалось еще 30 районных татарских газет [11].

С 9 июля 1920 г. наборная газета 1-й трудовой армии на татарском языке «*Коммунист*» стала органом татаро-башкирского коммунистического бюро при Екатеринбургском губкоме РКП(б). В 1923 газета «*Коммунист*» передается в ведение издательства «Уралкнига». В 1924 г. в виде приложения к газете «*Коммунист*» начинает издаваться журнал «*Шапи агай*». Татарская печать Урала (газеты «*Коммунист*», «*Урал*») снабжалась татарскими шрифтами из Казани.

В 1925 г. газета «*Коммунист*» переименовывается в «*Сабан-Чукеч*» («*Серп и молот*») и становится органом Уральского обкома ВКП(б) и Уральского облисполкома. Эта газета затем была переименована в «*Социализм юлы*» («*Путь социализма*»). Газеты вели работу с молодыми татарскими писателями, работали в тесном контакте с татаро-башкирской секцией ассоциации пролетарских писателей Урала (УралАПП), на своих страницах публиковали их произведения. В 1925 г. в газете «*Сабан хэм чукеч*» (Свердловск) начал печататься писатель, драматург Абдулла Ахмет [12]. В 1936–1941 гг. он – литературный сотрудник журнала «*Совет эдэбияты*» («*Советская литература*»). Его пьесы «Тайны» (1948), «Слово джигита» (1954) ставились в театрах Свердловска.

Полиграфической базой татарской печати на первых порах служила типография татарской газеты «*Коммунист*», где были представлены та-

тарские шрифты. С 1923 г. в Екатеринбурге создается кооперативное издательство «Уралкнига», которое имело свою типографию, известную как типография «Гранит». С 1923 г. татарские книги начинают издаваться в этой типографии. По изданию татарских книг в Уральском областном государственном издательстве (УралОГИЗ) работала татарская редколлегия, в составе которой были Ижбулатов (Ишби Хагель), Ш. Абашев, Н. Бахтияров и др.

Активными издателями татарских книг выступают редакции газет «*Сабан-Чукеч*» [13] и его преемник «*Социализм юлы*», которые в 1929–1931 гг. выпустили более 20 книг. Среди них «Дар Урала» – сборник рассказов и стихотворений татарских писателей Урала.

В 1918 г. в Вятке организуется Центральный татарский отдел Наркомнаца, а в Малмыже – татарская секция малмыжского отдела по делам национальностей. Эта секция приступает к изданию татарской газеты «*Ярлылар тавышы*» («*Голос бедняков*»), затем журнала «*Якты юл*» («*Светлый путь*»). Как приложение к журналу «*Якты юл*» была напечатана пьеса Н. Бахтиярова «Когда пришли белые».

В Троицке еще в 1917 г. было 5 печатных заведений, в одном из них до революции имелись татарские шрифты и выпускалась книжная продукция на татарском языке. Татарский отдел Наркомнаца до 1918 г. приступил здесь к изданию газеты «*Ирек*» («*Свобода*»). Книгоиздательской деятельностью в Троицке занимались книгоиздательское товарищество «*Хезмет*» («*Труд*»).

Известно, что в Тюмени издавалась татарская газета «*Юксылар чаткасы*», в Орске – «*Кызыл игенче*» («*Красный сеятель*»), в Уральске – «*Яна фикер*» («*Новая мысль*»).

После Октябрьской революции 1917 года выявилось два направления в тюркской литературе: национально-патриотическое, ратующее за башкирскую автономию и штат «Идель-Урал (Ахмед-Заки Валиди, Шайхзада Бабич, Гаяз Исхаки), и революционно-демократическое, защищающее большевиков.

В 1920 г., после разгона большевиками башкирского правительства Ахмед-Заки Валиди, литература национально-патриотического направления перестала существовать. В советском литературоведении творчество его представителей критиковалось, очернялось, а сами литераторы обвинялись в национализме.

Классик национальной поэзии Шайхзада Бабич (1895–1919) был убит по произволу командиров Красной Армии. В 1917 г. он учительствовал в Троицке, затем сотрудничал в журнале «*Кармак*» («*Удочка*») в Оренбурге. С осени 1917 г. включился в башкирское национально-освободительное движение, был секретарем Башкирского областного (центрального) шуро (совета), редактором газеты «*Башкорт*».

«*Башкорт*» – еженедельная общественно-политическая газета на тюрки, издававшаяся Башкирским областным (центральным) шуро в 1917 г.

в Оренбурге [14]. Первый номер вышел в 1917 г. в Оренбурге под названием «*Башкорт иттифаки бюроһынын мохбире*» («*Известия Башкирского областного бюро*»). В газете была опубликована статья А.-З. Валиди «Задачи, стоящие перед башкирами», которая проинформировала о прошедшем в мае 1917 г. 1-м Всероссийском съезде мусульман в Москве и стала программной для Башкирского национального движения. В июле 1917 г. Она была переименована в «*Башкорт*». После установления в Оренбурге Советской власти газета, как оппозиционная, стала издаваться в Челябинске (июнь 1918 г.). С августа 1918 г. прекратила свое существование.

Шайхзада Бабич начал писать стихи с ранних юношеских лет. Его первые публикации появились на страницах журнала «*Шура*» (1913). В 1918 г. в Оренбурге увидело свет единственное прижизненное издание Бабича – небольшая книга стихов «Синие песни. Молодой Башкортостан». «Обращение к башкирскому народу о соглашении с большевиками» (1919) – последнее публицистическое произведение Бабича. Причину выступления сторонников башкирского национального движения на стороне Дутова и Колчака Бабич объяснял тем, что «варварство Красной Армии потопило Башкортостан в крови!». Именно эти разоблачающие красный террор строки сыграли роковую роль в судьбе поэта. Через месяц после публикации «Обращения...» Бабич был убит.

Шамун Фидаи (1902–1920) опубликовал свои первые поэтические произведения в 1916 году. Основная тема поэта – прославление революционных преобразований на благо народа. С 1920 г. он работает в газете «*Кызыл яу*» («*Красная битва*»), в начале 1920 г. назначается редактором газеты «*Яш коммунист*» («*Молодой коммунист*»). Его убийство в 1920 г. советская историография приписывает кулакам (?). В 1972 г. в Уфе была издана книга стихов Шамуна Фидаи «Пламя сердца».

Во главе второго литературного направления стояли Даут Юлтый (1893–1938), Афзал Тагиров (1890–1937), Шагит Худайбердин (1896–1924). Мажит Гафури (1880–1934) и Сайфи Кудаш (1894–1993) после некоторого колебания примкнули ко второму.

Начавшееся в первом десятилетии XX в. бурное развитие газет и журналов на татарском языке свернулось уже в 1919 г. Позже этому способствовал переход на новый алфавит (яналиф) на латинской основе. Орган английского министерства колоний «Ближний Восток» писал: «С переходом с арабского на латинский алфавит принижается значение Корана, ниспосланного с неба Магометом» [15].

Татарское население Оренбуржья уже к 1920 г. было лишено своей печати [7]. В 1930-е гг. ее лишились в Свердловской, Челябинской, Пермской областях. К 1940 г. яналиф (новый алфавит) на латинице выполнил свою задачу, с 1940-х гг. издавались новые буквари на кириллице.

Политические процессы против «контрреволюционных буржуазно-националистических движений», так называемых «валидовщины» и «султангалеевщины», сталинские репрессии 1930-х гг. похоронили идею национальной печати. Татарская периодика надолго канула в Лету. В Екатеринбурге лишь в 1990-е гг. возрождается национальное самосознание татар и башкир, появляются газеты «*Халык авазы*» («*Глас народа*», редактор – Суфхат Надыров), «*Уралтау*» (Иван Малахеев), «*Туган як*» («*Родные края*», Марлис Рафиков). Сегодня издается газета «*Саф чишма*» («*Святой источник*», Минсылу Ижгузина).

Культуры народов Урало-Поволжья, тысячелетиями находившиеся в «зоне повышенной контактности» (А. Я. Зарипов, Ф. С. Файзулин), имеют много общих констант. В рамках академического проекта «История литературы Урала» представляется резонным провести среди татар Урала своего рода «перепись» творческого населения, «инвентаризацию» литературно-художественных и общественно-политических изданий на татарском языке.

Примечания

1. Красная печать за год существования ТССР: (С 1-го июня 1920 г. по 1-е июня 1921 г.). Казань, 1921.
2. См.: Каримуллин А. Татарская книга начала XX века. Казань, 1974.
3. Каримуллин А. Татарская книга пореформенной России: Исследование. Казань, 1983.
4. Каримуллин А. Г. У истоков татарской книги: (От начала возникновения до 60-х годов XIX века). Казань, 1971.
5. За 5 лет: К V годовщине провозглашения Татарской социалистической советской республики: [Сб. ст.]. Казань, 1925.
6. См. Ватаным Татарстан. 1995. 29 марта.
7. Каримуллин А. Г. Татарское государственное издательство и татарская книга России (1917–1932). Казань, 1999. С. 216–254.
8. Периодическая печать среди татар // Приуралье (Челябинск). 1909. 13 июня.
9. Касимов С., Мухарямов М., Сайдашева М. Сахиб-Гарей Саидгалиев. Казань, 1964.
10. Плотников А. Книга и печать на Урале // Книга и революция. 1922. № 6.
11. «Социализм юлы» газетенен 15 еллыгына карата кайбер материаллар / Тоз. һэм ред. С. Нурай. Свердловск. 1934. 13 б. (на татарск. яз.).
12. См.: Советские детские писатели: Биогр. словарь. М., 1961.
13. «Сабан-Чукеч»нын X елы. Свердловск, 1929. 2–5 б. (на татарск. яз.).
14. Йанаби Т. Башкорт вакытлы матбугаты (1919–1929). Уфа, 1929 (на башкирск. яз.).
15. Революция и национальности. 1931. № 9.

М. Х. Идельбаев
Уфа

ОБ АВТОРСКОЙ ИЗУСТНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Изустная литература – один из основных видов словесного искусства: импровизаторское творчество профессиональных сочинителей, создаваемое преимущественно в поэтической форме и публично исполняемое, отражающее конкретное мировосприятие сочинителя, его эстетические иде-

алы, индивидуальный стиль и средства изобразительности. Это искусство распространяется изустным путем, передается из поколения в поколение, но с сохранением первоначального авторского текста. Памятники изустной литературы со временем могут запечатлеться на бумаге, однако до проникновения в массы они должны бытовать в устах автора или исполнителей.

Первоначально творения изустной словесности родились в родоплеменных условиях при исполнении обрядов и ритуалов. Знатоки, ценящие магическую силу слова, использовали поэтические причитания также и в обрядовых целях – для заговоров, заклинаний, ворожбы, гадания, предсказания, врачевания. Постепенно на первый план выходит импровизаторское художественное творчество. Тексты изустной литературы подвергаются изменениям гораздо медленнее, чем фольклор. Их устойчивость обеспечивается обращением авторов преимущественно к поэтической речи; простотой формообразующих средств, рассчитанной на легкость восприятия, запоминания и рассказывания наизусть; злободневностью и нестареющей актуальностью содержания, привлекающей внимание слушателей; непререкаемым авторитетом сочинителя. Изустная литература возникает, как правило, в дописьменный период, в то же время она не зависит от присутствия письменной словесности, а связана с наличием своей аудитории и ее потребностями.

В мировой литературе издревле формировались общие закономерности и условия развития авторской изустной словесности, типы ее создателей. Изустный этап пережили древние шумерская, китайская, индийская, доклассовая греческая, средневековые ближневосточные, западноевропейские и др. литературы. Благоприятные условия для многовекового развития изустной литературы имелись у древних тюрков и средневековых тюркоязычных народов. Её носители в разных уголках мира назывались по-разному: индийские бхараты, кельтские друиды, барды, фили, скандинавские скальды, древнегреческие аэды, бургундские канторы, жонглеры, старогерманские шпопы, шпильманы, английские менестрели, болгарские и русские скоморохи, тюркские азаны, кедаи, олонхосуты, ашуги, бахшы, шаиры, манассы, йырау, акыны и др. Башкирскую авторскую изустную поэзию представляли баксы, йырау и сэсэны. Их творчество развивалось в тесной взаимосвязи с фольклором и письменной литературой в русле закономерностей и традиций мировой авторской изустной словесности.

Развитие башкирской изустной литературы можно разделить на три этапа. Первый этап, связанный с происхождением различных обрядов и ритуалов, основанных на магической силе слова, охватывает период, начиная с глубокой древности до XIII–XIV вв. новой эры. Импровизации данного этапа давно фольклоризованы, имена сочинителей забыты. Их синкретическая деятельность постепенно распалась на отдельные профессии, среди которых особое место занимал баксы-сочинитель, более склонный к использованию слова в художественных целях. В текстах обрядовой поэзии сохранились имена некоторых из них: Тулька, Кармкыт, Тулпы, Сукак, Кузкорт. Второй этап – эпоха йырау (XIV–XVI вв.), импровизации которых были общим достоянием ряда тюркских народов: башкир, казахов, каракалпаков и ногайцев. В сочинениях йырау Хабрау, Асана Кайгы, Казтугана, Шалгииза поднимались вопросы, выражающие самые злободневные нужды и чаяния общества. Сами йырау странствовали по Урало-Поволжью, Средней Азии, знали общие проблемы соседствующих родственных народов и затрагивали их в своем творчестве. Третий этап – творчество сэсэнов (XVI – первая половина XX в.). Профессиональные сэсэны-импровизаторы Кубагуш, Акмуза, Еренсе, Карас, Баик, Махмут, Буранбай, Котдосов, Ишмухамет Мурзакаев, Габит Аргынбаев, Мухаметша Бурангулов принимали самое активное участие в общественно-политической жизни страны, пользовались всеобщим уважением масс [1, 152–153].

В первой половине XX в. наблюдается постепенное угасание башкирской профессиональной изустной литературы. Ускорили этот процесс, во-первых, переход изустных авторов к письменному изложению своих сочинений и потеря в связи с этим истинных импровизаторских качеств; во-вторых, подчинение идеологии существующего строя, утрата присущих подлинным авторам изустной поэзии таких природных свойств, как дар предвидения, объективное восприятие жизни во всех ее сложностях, умение правильно оценивать происходящие события и сложившиеся ситуации и смело и правдиво довести все это до народных масс.

Изустная литература, в отличие от фольклора и письменной литературы, целиком обращена к повседневным проблемам времени. Данная особенность была ей присуща еще на раннем этапе. Запевала (автор) и хор пели о том, что непосредственно касалось их повседневной жизни: трудовой процесс, охота, быт, отдых, праздники, обряды и др. Позднее злободневность творчества баксы, йырау и сэсэнов отчетливо вырисовывается в тематике их произведений. Тематический круг башкирской изустной литературы весьма точно совпадает с основным предметом и содержанием текстов мировой авторской изустности, созданных в течение тысячелетий в различных географических областях. В общечеловеческом масштабе издревле на первом плане было воспевание защитнических и освободительных военных походов, героических личностей и военачальников. Наряду с другими первобытными обычаями среди башкир широко бытовали обряды и ритуалы, связанные с боевыми действиями и охотой: обращение воинов перед сражением друг к другу с боевым кличем, к оружию с молебной речью, определение условий боя, высмеивание врага и т. д. Некоторые из них сопровождались поэтической речью. Далее в импровизациях йырау и сэсэнов все это выразилось в трех основных тематических направлениях, тождественных мировым и общетюркским: 1) восхваление ратной героики, воинов-победителей, военачальников; 2) обращение к противнику с целью его высмеивания, морального уничтожения; 3) защи-

та родины от захватчиков. Из первого направления вырастал еще один важный мотив – обращение в мирное время к правителям, вождям, предводителям родов и племен с советами в пользу мощи, благополучия и безопасности страны [2, 79–80]. Еще один тематический круг – чаяния народных масс. Он разветвлен на множество самостоятельных групп, охватывающих все стороны жизни трудового населения: родина с ее райской природой; добрые молодцы как надежда и оплот страны; знаменитые личности; труд и общество; верность святым заветам предков, моральные устои и др.

Процесс расчленения изустной литературы на жанры начался на самом раннем этапе ее формирования. В обрядовой поэзии каждое поэтическое слово имело свое предназначение – колдовало, лечило, бодрило, позорило врага и т. д. Изустная литература тюркских народов имеет сильно развитую систему жанров и жанровых форм, среди которых на первом плане находятся эпос, кубаир, толгау, ундеу (воззвание), мактау (восхваление), арнау (посвящение), каргау (заклинание), айтыш, улен, песня, васият (завещание) и др. В башкирской среде наибольшее распространение получили эпос, айтыш, кубаир, песня и изредка – баит. Айтыш и кубаир рождались исконно в недрах изустной литературы. Эпос, непосредственно связанный с ней, отличается от традиционного фольклорного эпоса тем, что в нем присутствует образ сочинителя, события происходят в конкретизированном временном пространстве, они злободневны к моменту создания произведения, главные герои являются современниками автора. Песня вошла в репертуар башкирских сэсэнов со второй половины XVIII в. как наиболее подходящий жанр для распространения в массах в условиях запрета со стороны властей прямых контактов авторов с народом [3, 90].

Стихотворная речь йырау и сэсэнов во всех жанрах основана на силлабике с простым, понятным и доходчивым строением предложений. Эта система наблюдалась еще со времен обрядовой поэзии. Поэтический размер импровизаций также древен и устойчив: в эпосе, айтыше и кубаире он составляет 11–11 и 7–7-сложные строки, а в песне – 10–9 и 8–7. Изустные авторы не гонялись за сложным разнообразием формы, а заботились о доходчивости поэтического текста и его легкости для заучивания наизусть. Облегчению восприятия и запоминания содействовали также яркие средства изображения: рефрен, анафора, эпифора, эпанастрофа, градация, антитеза, оксиморон, поэтические клише, поэтическая фонетика. Одним из самых распространенных средств достижения простоты и величия поэтической мысли у йырау и сэсэнов служило четкое композиционное построение строф, основанное на параллелизме законов природы и человеческой действительности [4, 54]. Данный прием приобретал в их устах глубокое философское содержание, служил образованию «скрытной» речи, традиционно замысловатого, символьного лексикона профессионалов. Импровизации йырау и сэсэнов адресованы широким слоям народных масс, по содержанию и целому ряду формообразующих средств – синтаксическому строю, ритмике, созвучию слов – они рассчитаны на доходчивость и легкость восприятия, на возможность устной передачи из поколения в поколение.

Примечания

1. История башкирской литературы: В 6 т. Т. 1. Уфа, 1991. (На башк. яз.).
2. Хусаинов Г. Б. Голос веков. Уфа, 1984. (На башк. яз.).
3. Идельбаев М. Х. Исторические эпохи и изустная литература. Уфа, 1999. (На башк. яз.).
4. Идельбаев М. Х. Башкирская изустная литература. Уфа, 2000. (На башк. яз.).

М. Х. Надергулов
Уфа

СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ БАШКИРСКОЙ АРХЕОГРАФИИ В СВЕТЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИЗЫСКАНИЙ

За последние 10–15 лет башкирские ученые подготовили и издали такие фундаментальные работы, как «История башкирской литературы» в 6-ти томах, «Антология башкирской литературы: XIII–XVIII века», «Антология башкирской поэзии» и «Башкирская литература XX века». В настоящее время идет подготовка «Истории башкирской литературы» в 3-х томах на русском языке. Её первый том, посвященный истории национального словесного искусства досоветского периода, планируется издать в первой половине 2007 г. Также начата работа по подготовке «Антологии башкирской поэзии» на русском языке.

Основную источниковую базу этих работ составляют архивные материалы и ранние публикации текстов произведений. При написании истории литературы досоветского периода были широко использованы материалы архивов и библиотечных фондов не только Уфы, но и Казани, Оренбурга, Москвы и Санкт-Петербурга. В то же время, начиная с 1973 г., когда было создано Южно-Уральское отделение Археографической комиссии Академии наук СССР, башкирские литературоведы во главе с профессором Г. Б. Хусаиновым приступили к системному поиску, сбору и изучению арабографичных письменных памятников, хранящихся в личных коллекциях. Работы велись по всем трем основным направлениям: полевой, камеральной и эдиционной археографии. Были организованы научные экспедиции и командировочные выезды во все районы Башкирии, а также в соседние республики и области, где компактно проживает башкирское население. В результате к началу 1990-х гг. сотрудниками Института истории, языка и литературы было выявлено и собрано около шести тысяч арабографичных рукописей и старопечатных книг. Для хранения, обработки и изучения этих материалов руководство института вы-

делило соответствующие помещения и оборудования. В фонде была налажена работа по химической и бактериологической обработке документов, началась их каталогизация и научное описание. Нуждающиеся в реставрации ценные рукописи отправлялись в ленинградскую лабораторию по реставрации и консервации письменных памятников. Организаторами и основными исполнителями выступили Г. Б. Хусаинов, И. Г. Галяутдинов, З. Я. Шарипова, Р. М. Булгаков и ряд других ученых.

В 1970–1980-е гг. по материалам фонда были подготовлены и изданы более десяти тематических сборников и коллективных трудов, в том числе два выпуска «Южноуральского археографического сборника», книги «Письменные памятники Башкирии», «Вопросы текстологии башкирской литературы», «Башкирские шежере: филологические исследования и публикации», «Археография и лингвистическая текстология Южного Урала» и другие.

Однако с начала перестройки и вызванного ею глубокого экономического кризиса в стране возможности проведения археографических исследований резко сократились. Финансирование научных экспедиций по сути прекратилось, не стало денежных средств и для покупки материалов и оборудования для работы в стационарных условиях. Более того, фонд непродуманно был переведен в деревянное здание, что абсолютно противоречит нормам хранения письменных памятников.

В последние годы перед руководством Уфимского научного центра РАН приходилось неоднократно доказывать научную ценность фонда и необходимость создания для него надлежащих условий. Фонд содержит тысячи бесценных документов на арабском, персидском, старотюркском, татарском, башкирском и русском языках. Самый ранний рукописный источник датируется XIV веком, хранятся десятки старинных генеалогий, историй населенных пунктов, путевых очерков, писем, посланий, трактатов, религиозных сочинений, фольклорных записей, поэтических и прозаических произведений прошлого. Имеются автографы таких известных ученых и писателей XIX – начала XX в., как Мифтахетдин Акмулла, Гали Сокрый, Мухаметсалим Уметбаев, Риза Фахретдинов, Гарифулла Кииков и другие.

В конце концов руководство научного центра решило выделить для фонда необходимые помещения. Положительному решению этого вопроса способствовал известный востоковед из Москвы, академик А. Б. Куделин, который ознакомился с материалами фонда и высоко отозвался о них.

В настоящее время возобновлены работы по каталогизации и научному описанию документальных источников. Данные каталога начали вводить в электронные носители, при помощи копировальной техники стали создавать страховой фонд для наиболее ценных рукописей.

Посредством отдельных целевых научных программ возобновлены и публикации по материалам фонда. В частности, вышла работа Р. М. Булгакова «Описание восточных рукописей Института истории, языка и литературы. Ч. I. Тюркские рукописи. Вып. I. Произведения XII – начала XVIII века» (Уфа, 2002). Подобная работа по старопечатным книгам подготовлена и И. Г. Галяутдиновым. Он же совместно с Г. Б. Хусаиновым подготовил и издал книгу «Орнаменты рукописных и старопечатных книг Башкортостана» (Уфа, 2001). Тексты отдельных генеалогических записей фонда вошли в подготовленную автором этих строк совместно с Р. М. Булгаковым книгу «Башкирские родословные» (Уфа, 2002). По материалам фонда издана хрестоматия «Образцы башкирской прозы XIX – начала XX в.» (Уфа, 2006).

В будущем при фонде планируется создать аналогичную петербургской лабораторию по реставрации и консервации письменных памятников. Первые шаги в этом направлении уже сделаны. По предварительной договоренности лаборантка фонда прошла стажировку в Санкт-Петербурге и получила диплом по данной редкой специальности. Начато приобретение необходимого оборудования и средств для будущей лаборатории.

Изучение и освещение ранних периодов истории литературы невозможно без предварительных текстологических, археографических изысканий. Поэтому забота о сохранности письменных памятников была и остается важнейшей задачей литературоведческой науки. Немаловажным является и создание электронного каталога документальных источников, ибо он во много раз облегчает поиск необходимого материала и открывает широкий доступ перед исследователями.

Г. Р. Хусаинова
Уфа

ЭПИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ БАШКИРСКОГО НАРОДА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Эпические сказания у некоторых народов имеют определенные названия: «руна» – у карел и финнов, «дума» – у украинцев и т. д. Но, как известно, олонхо, например, включает в себя не только эпосы, но и легенды и предания [1, 4], или эвенки термином «нимнгакан» называют «не только эпические произведения, но и все виды сказок и мифов» [2, 33–34]. У башкир им служило слово «тарих», которое включает в себя понятие и эпоса, и сказки, и легенды, а национальным термином, обозначающим эпос, считается слово «кубаир», состоящее из двух слов «коба» и «йыр», что означает песню прославления. Однако в свое время А. Н. Киреев выделил кубаиры в отдельный жанр, подчеркивая при этом их направленность на прославление народного батыра [3], а по утверждению этномузыковеда Л. К. Сальмановой, кубаир – «песня-обращение к духу умершего батыра», «жанр, сложившийся в системе военных погребальных

обрядов... представляет собой сугубо мужскую традицию похоронных причитаний». Исходя из вышесказанного, кубаирами мы можем назвать поэтические произведения, «посвященные в большей своей части выдающимся людям-батырам и вождям (Сюкем-батыр, Баязит-батыр, Тюльгенбатыр и др.)» [4]. В башкирской фольклористике слова «эпос» и «кубаир» иногда употребляют как синонимы, некоторые ученые используют также термины «иртэк», «хикәйәт» (сказание) и «кысса». Например, по мнению А. Н. Киреева, иртэк – это сюжетный вид творчества, повествующий о крупных и значительных событиях в истории народа и состоящий из чередующихся прозаической и поэтической частей [3], и все основные эпические произведения башкир относятся сюда. Между тем, Л. К. Сальманова утверждает, что термин «иртэк», которым казахи, каракалпаки и узбеки называют сказки героического содержания [5], зафиксирован лишь у башкир Курганской и Челябинской областей [4]. С. А. Галин же использовал слово «иртэк» по отношению к некоторым эпическим произведениям башкир, в основе которых лежали семейно-бытовые проблемы («Заятуляк и Хыухылыу», «Алпамыша и Барсынхылыу», «Акхак-кула», «Кара Юрга», «Кунгыр-буга»); кубаиры, по его мнению, – это форма башкирского эпоса, прославляющая красоту родного края и батыров, борющихся за свободу, а в хикаятах, утверждает он, отражаются проблемы объединения башкирских племен в единый народ («Ек Мэргэн», «Кузыйкурпес и Маянхылыу», «Алдар и Зухра», «Бабсак и Кусяк»); киссы – это эпические произведения, проникшие через письменные источники и повествующие о романтической любви («Юсуф и Зулейха», «Тахир и Зухра», «Бузъегет») [5]. На наш взгляд, все вышесказанное говорит о том, что по отношению к эпическим произведениям башкирского народа необходимо использовать термин «эпос» и при их тематической классификации он должен оставаться неизменным.

Первые сведения о башкирском эпосе зафиксированы в начале XIX в. и связаны с именами прогрессивных русских деятелей науки и писателей. Так, в 1812 г. в типографии Казанского университета Т. С. Беляевым была издана «Башкирская повесть...» по мотивам эпоса «Кузыйкурпес и Маянхылыу», в 1833 г. великий русский поэт А. С. Пушкин во время путешествия в Оренбургский край из уст башкирских сэсэнов записал еще один вариант названного эпоса. Известно также, что эпический памятник «Заятуляк и Хыухылыу» в середине XIX в. был записан русским ученым В. И. Далем и в авторском изложении под названием «Башкирская русалка» был издан в 1843 г. в журнале «Москвитянин», а отдельные его варианты в 1858 г. были изданы Л. Суходольским в «Вестнике ИРГО» и в 1902 г. С. Султановым в «Самарской газете». Первым из башкир М. Уметбаев в своей книге «Ядкар» в 1897 г. опубликовал отрывок из эпоса «Идукай и Мурадым», затем в 1910 г. М. Гафури дал новый вариант эпоса «Заятуляк и Хыухылыу», в 1916 г. Ф. Валиев представил эпос «Ек Мерген».

Очередные публикации эпических произведений башкирского народа появились в 1939–1940 гг. в журнале «Октябрь». Это были эпосы «Идукай и Мурадым» и «Акбузат». Часть эпического наследия была издана в 1954 г. в первом томе трехтомника «Башкирское народное творчество».

Самое крупное из сохранившихся до настоящего времени эпических произведений башкирского народа – «Урал-батыр» – впервые было опубликовано лишь в 1968 г. в журнале «Агидель». Этот уникальный эпос, содержащий в себе древние мифы, занимает особое место в устном поэтическом творчестве башкирского народа. Его сюжетная линия находит продолжение в эпосах «Акбузат», «Кусякбий», а некоторые мотивы и образы имеют место и в других башкирских эпосах («Заятуляк» и «Хыухылыу», «Кунгыр-буга», «Алпамыша и Барсынхылыу», «Кузыйкурпяс и Маянхылыу»). Исследователи ставят его в один ряд с индо-иранским эпосом «Авеста», шумерским «Гильгамеш» и др., сравнивают и находят общие мотивы, сюжетные параллели.

Если в эпосе «Урал-батыр» центральный персонаж выступает как культурный герой, то в других жанрах башкирского фольклора Урал предстает в разных ипостасях: в сказках – типичным героем богатырской сказки, в легендах – и батыром, и умным стариком, в поэтических жанрах Урал – это родина башкир.

По-настоящему большая работа по изданию и изучению произведений башкирского фольклора, в том числе и эпоса, началась в 70-е гг. XX в. Толчком к этому послужили результаты организованных Институтом в 60-е гг. экспедиций в Курганскую, Челябинскую, Оренбургскую, Куйбышевскую (ныне Самарскую), Саратовскую, Свердловскую и Пермскую области. Материалы перечисленных экспедиций дали много новых текстов башкирского эпоса [6]. В 1972–1985 гг. был издан научный свод «Башкирское народное творчество» в 18 томах, три из них посвящены эпосу. В 12-томном своде на русском языке, который начал издаваться в 1987 г., названному жанру посвящен один, а в 36-томном, начатом в 1995 г., – шесть томов, каждый из которых включает определенную группу эпических памятников с вариантами. Тома изданы в следующем порядке: мифологический эпос, куда входят шесть произведений, в том числе известный многим эпос «Урал-батыр»; бытовой эпос, включающий девять произведений, среди которых общетюркские эпосы «Алпамыша», «Кузыйкурпяс и Маянхылу» и др.; исторический эпос из двадцати шести эпических произведений, в том числе эпос «Идукай и Мурадым»; четыре произведения «Киссаи Юсуф», «Бузъегет», «Тахир и Зухра», «Сайфельмулюк» с многочисленными вариантами, получившие распространение среди многих тюркских народов, в том числе и у башкир; произведения современных поэтов, написанные в народном эпическом стиле.

Впервые выход башкирского народного эпоса на большую арену был обеспечен изданием эпоса «Урал-батыр» в серии «Библиотека Всемирной литературы», посвященной героическому эпосу народов СССР (1975).

Следующее издание было связано с серией «Эпос народов СССР» (1977). Необходимо отметить и то, что эпос «Урал-батыр» переведен на английский (перевод С. Г. Шафикова в рамках проекта Ф. А. Надршиной), турецкий (перевод Г. Ибрагимова) языки. Некоторые эпосы башкир еще не переведены даже на русский язык, не говоря уже о других европейских или таких распространенных восточных языках мира, как арабский, китайский, японский.

Теоретическое осмысление башкирского эпоса в основном отражено в предисловиях к изданиям (Башкирское народное творчество 1972, 1973, 1982, 1987, 1998, 1999) и монографиях А. Н. Киреева «Эпические памятники башкирского народа» (1961), «Башкирский народный героический эпос» (1970), М. М. Сагитова «Древние башкирские кубаиры» (1987), С. А. Галина «История и народная поэзия» (1995). В перечисленных монографиях исследователи делают основной упор на раскрытие идейно-тематической основы известных эпосов. С конца XX в. по настоящее время появился целый ряд диссертационных работ, непосредственно посвященных изучению древнего эпоса башкир «Урал-батыр». Это исследования Ш. Р. Шакуровой «Текстология эпоса “Урал-батыр”» (1998), выполненная в Институте мировой литературы им. М. Горького РАН, Ф. Б. Санъярова «Язык и стилевые особенности эпоса “Урал-батыр”» (1999), Г. В. Юлдыбаевой «Сюжет и стиль эпоса “Урал-батыр”» (2006). Большой научный интерес представляет книга З. Г. Аминева «Космогонические воззрения древних башкир», написанная на основе анализа эпоса «Урал-батыр» (2005). В области башкирского эпосоведения названные работы явились новым этапом и важным шагом вперед.

Со второй половины 1990-х гг. Институтом истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН регулярно проводятся научные конференции, посвященные актуальным проблемам башкирского эпосоведения. Так, в 1995 г. состоялась региональная научная конференция «85 лет записи башкирского народного эпоса “Урал-батыр”», в 1997 г. в рамках Международной тюркологической конференции был организован круглый стол по проблемам изучения башкирского эпоса «Урал-батыр», в 2003 г. прошла Всероссийская научная конференция «”Урал-батыр” и мифология», в 2005 г. в рамках Всероссийской научной конференции «Урал-Алтай: через века в будущее» состоялся симпозиум по проблемам изучения башкирского народного эпоса. В этом же ряду следует назвать Международную научную конференцию «Актуальные проблемы башкирского эпосоведения» (2002), организованную Республиканской библиотекой им. А.-З. Валиди. Материалы всех научных форумов опубликованы.

Фольклорные экспедиции, которые проводились ИИЯЛ со дня его основания, т. е. с 1932 г., в перестроечное время резко прекратились. С 2003 г., несмотря на отсутствие финансирования, фольклористы ИИЯЛ возобновили экспедиционные выезды по сбору фольклорных материалов. Мы благодарны руководителям районов, которые по просьбе дирекции

ИИЯЛ берут на себя и транспортные, и бытовые расходы членов экспедиции. За четыре года фольклористы Института участвовали в десяти экспедициях как по Республике, так и за ее пределами (Свердловская, Оренбургская, Пермская, Курганская, Самарская и Саратовская области, где проживают башкиры). Печально то, что во время экспедиций редко удается записать образцы эпических произведений – в памяти народа в основном остались лишь отдельные сведения и фрагменты. Например, жители Бурзянского района утверждают, что на рассвете Урал-Батыр на Акбузате объезжает свои владения, или что на своде пещеры Шульган-таш можно увидеть глаза Хумай – жены Урал-батыра, в упор смотрящие на тебя. Дёмские башкиры могут показать камень, на котором сидела Хыухылу и расчесывала волосы, а в 2003 г. в Зилаирском р-не находились люди, готовые показать нам дорогу Канифы из эпоса «Акхаккула», т. е. в предполагаемых местах создания эпоса еще можно получить хотя бы скудную, но сохранившуюся в памяти людей информацию.

С 1997 г. в республике регулярно проводится конкурс исполнителей эпоса «Урал-батыр», в котором участвуют и взрослые, и дети; с каждым годом количество его участников увеличивается, а условия совершенствуются.

В театрах Республики успешно проходят спектакли, представления, сценарии которых написаны на основе известных башкирских эпосов «Урал-батыр», «Заятуляк и Хыухылу» и др. Введенный в учебные заведения Республики Башкортостан в 1990 г. курс «История, литература и культура Башкортостана» также позволил шире и глубже изучать устно-поэтическое творчество, в том числе эпическое наследие народа.

На наш взгляд, необходимо продолжить и полевые изыскательские, и издательские, и исследовательские работы по башкирскому фольклору. Многое предстоит сделать по теоретическому осмыслению существующего материала, сравнительно-сопоставительному изучению, по переводу произведений башкирского устно-поэтического творчества не только на европейские (английский, немецкий, французский), но и на восточные (арабский, китайский, японский) языки народов мира, чтобы вывести наш материал на мировой уровень. Необходимо также срочно ввести собранный почти в течение века огромный материал на электронные носители. Мы мечтаем также о расшифровке более двухсот фоноваликов, содержащих записи фольклористов 20–30-х гг. XX в., где могут быть материалы по фольклору и других народов, проживающих на территории Башкортостана.

Примечания

1. Иванов В. Н. Олонхо как феномен якутской культуры // Устойчивое развитие стран Арктики и северных регионов РФ в контексте образования, науки и культуры. Якутск, 2006.

2. Мыреева А. Н. Олонхо и эвенкийский нимнгакан // Устойчивое развитие стран Арктики и северных регионов РФ в контексте образования, науки и культуры. Якутск, 2006.

3. Киреев А. Н. Башкирское народное творчество. Уфа, 1981 (на баш. яз.).
4. Сальманова Л. К. О ритуальной функции песен о батырах // «Урал-батыр» и мифология. Уфа, 2003. С. 70–73.
5. Галин С. А. Башкирское народное устное творчество. Уфа, 2004. С. 238–243 (на баш. яз.).
6. Киреев А. Н. Башкирский народный героический эпос. Уфа, 1970.

Г. Н. Шушакова
Ижевск

КОНЦЕПТЫ «ЖИЗНЬ» И «СМЕРТЬ» В СОВРЕМЕННОЙ УДМУРТСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

В настоящее время в науке активно используется вербально-акциональный метод для изучения как архаичных представлений разных народов, так и мировоззрения современного человека. Чрезвычайно богатый материал дают здесь фольклорные тексты, позволяющие увидеть и архаику, и современность. Актуализация такого подхода происходит в контексте расширения межкультурного диалога, направленного на установление взаимопонимания между народами в современном мультикультурном пространстве, ибо знакомство с национальными архетипическими представлениями важно для осмысления особенностей современного этнокультурного мышления и механизмов этнокультурной самоидентификации.

В настоящей статье в центре нашего внимания находится удмуртское устное народное творчество с точки зрения специфики отражённых в нём ценностных отношений. Из всего разнообразия возможных здесь тем мы выделяем представления о **жизни** и **смерти** – как наиболее ёмкие по содержанию, концентрирующие в себе все наиболее важные вопросы мировоззренческого характера. Анализ этих представлений, отражённых в удмуртском фольклоре, мы проводим через сопоставление с христианскими ценностями. Сравнительный подход позволяет увидеть не только развитие человеческих представлений о жизни и смерти, но и движение души современного человека, его чаяния и надежды.

Как показывают полевые записи последних 30–35 лет, в современном удмуртском фольклоре бытуют и архаичные жанры, мотивы и сюжеты, и некоторые нововведения – творческие заимствования, переработанные на родной язык, в рамках популярных жанров активно развиваются новые темы. В обрядах, обычаях, верованиях современных удмуртов отмечается переплетение древних, языческих, и христианских элементов с перевесом в сторону большей устойчивости первых. Сохранению архаичных традиций способствует тот факт, что основная часть удмуртского населения проживает в сельской местности. Кроме того, удмурты, проживающие в

соседних республиках: в Башкортостане, в Пермской области – ревностно сохраняют веру древних предков и до сих пор остаются язычниками.

Итак, рассмотрим, каково содержание концептов «жизнь» и «смерть» в жанрах удмуртского фольклора, в чём отличие их значений в двух различных мировоззренческих установках – языческой и христианской.

Мотивы «жизни» и «смерти» не всегда напрямую, а чаще через определённые образы и понятия широко представлены в лирических песнях. Многие исследователи народной песни отмечают преимущества этого жанра по сравнению с другими фольклорными жанрами в плане выражения чувств. Например, исследовательница русских народных песен В. И. Еремина отмечает: «Песня выражает чувства не выученные, движения души не притворные, понятия не занятые. Народ в ней является таким, каков есть: песня – истина» [1, 104]. Венгерский исследователь Петер Домокош писал об удмуртской народной песне: «О прошлом и настоящем, об истории и судьбе общества и личности больше всего может сказать удмуртская народная песня. Она хранит и поддерживает память прежних поколений о заботах, радостях, горестях, битвах и мирном труде. Она сопровождает человека от рождения до смерти, сопутствует ему в буднях и праздниках, в минуты отчаяния и счастья. В ней разливается вся многогранность внутреннего богатства этого маленького народа» [2, 67].

Для анализа нами избраны тексты песен одной тематической группы – песни о прошедшей или уходящей молодости и о приближающейся старости или смерти из сборника П. К. Поздеева [3]. Действительно, отношение к проблемам жизни и смерти проявляется прежде всего в оценке различных периодов человеческой жизни и, соответственно, в выражениях человеческих эмоций и чувств относительно того или иного периода.

Обратимся к песне «Вышел я на улицу...» («*Ураме но мон поти но...*»), где повествование идет от первого лица. В целом песня выражает печальное, грустное настроение, но оно не остается постоянным на протяжении всего текста. Чувство радости выражено через образы восприятия, ощущения и оценки периода человеческой молодости: «настроение молодое (*пинал мылкыды*)», «алые щеки (*горд бамъесы*)», «белоснежное тело (*тодьы мугоры*)». Приведём пример – одну строфу из песни, в нашем подстрочном переводе:

Горд намер но ой кадь ик,	Как красная костяника
Горд бамъсы ой-а вал?	Не были ли алыми мои щёки?
Со горд гинэ, ой, бамъёсы	Мои щёки будут алыми
Лысву толзытозь луоз, дыр.	До высыхания росы.

Через изображение физической красоты, то есть наглядной красоты человеческого тела, выражается наивысшая оценка человеческой жизни. Как известно, молодость – это пора любви, мечтаний, насыщенной, полной жизни земной, именно поэтому так высоко оценивается в песнях этот период, ведь красота для человека – радость и счастье. Однако молодость и красота человеческого тела не вечны, поэтому лирический герой проти-

вопоставляет молодости зрелость и старость. Кратковременность, скоротечность первого выражается посредством следующих образов: «пока не высохнет зеленая трава (*вож турын куасьмытозь*)», «пока не высохнет роса (*лысву толзытозь*)». Красоте молодого тела противопоставляется внешний вид человека в старости: «горбатая липа (*губырес беризь*)».

В песенном тексте «*Вож-вож гинэ будылоз* (Зеленые-зеленые да вырастут)» через поочередное изображение ряда природных объектов, их объективной изменчивости, непостоянства, причем переданных в вопросно-ответной форме речи, выражено глубокое сожаление человека об уходящем времени жизни: «*Зелёные-зелёные да вырастут листья берёзы. Из-за чего они опадут? Из-за осеннего ветра*». В разряд объективной изменчивости входит и наступление человеческой старости, в песне это передано через образы «тело состарится», «как алые яблоки щеки потускнеют». Причиной исчезновения красоты названных природных объектов становятся другие явления природы, неизбежные в движении во времени. Причиной же изменения человеческого тела, кроме факта времени, является наличие у человека тяжелых дум и переживаний: «*Как алые яблоки щеки, молодая головушка, из-за чего потускнеют? – Из-за тяжелых дум, переживаний*». Так в песне посредством контрастного изображения сцен природных явлений, а затем и человеческой жизни передаются ощущения печали и радости, чередуются положительные и отрицательные человеческие эмоции. Положительные эмоции вызваны образами наступающей весны: зеленой-зеленой листвы, расцветающего лазоревого цветка, белой черемухи, стройных елей. Отрицательные эмоции вызывают у человека образы осеннего ветра, утреннего холода, обжигающего солнца. Человеку не подвластны изменяющиеся явления природы, в том числе и уход молодости, и наступление старости. Это вызывает у лирического героя состояние гнетущей печали и тоски.

Подобное противопоставление периодов молодости и старости человеческой жизни через изображение определенных частей тела в сравнении с образами окружающей природы находим в песне «Как зелёный клён» (*«Вож бадяр, ой, кадь»*). С одной стороны, образы: зеленый клён – тело, ветка сосны – руки, красная костяника – щеки, черная смородина – глаза, желтый шелк – волосы, звонкая свирель – голос – вызывают неимоверную радость, восторг, наслаждение счастьем. С другой стороны, мы вновь встречаем резко контрастное восприятие происходящих изменений всего этого. В песне перечислены противоположные образы, вызывающие уже негативные эмоции, ибо они изображают изменившиеся со временем части человеческого тела: высохшая ель – тело, сухая лучина – руки, желтые листья – щеки и т. д.

Таким образом, период молодости вызывает у человека восхищение и гордость своими внешними качествами, их же исчезновение или изменение приносят человеку неимоверную грусть.

И в завершение обратимся к другой популярной песне «Закружится,

закружится... (Поръялоз, поръялоз...)». Приведём одну строфу в подстрочном переводе:

Поръялоз, поръялоз	Закружит, закружит
Ворпо-чибор душесэд.	Серебристо-рябой коршун.
Со душес кызьы поръя,	Как кружит этот коршун,
Мынам сюлэм сыче!	Моё сердце также волнуется.

Основной эмоциональный тон песни можем определить как грустный, печальный. В четырёх строфах песни описано эмоциональное состояние лирического героя, его глубокая душевная грусть и печаль, вызванные фактом ушедшей молодости и наступившей старости. Используется приём психологического параллелизма, функция которого в тексте двойная – он усиливает и подчёркивает глубину переживания лирического героя, а кроме того, образ кружащего коршуна-хищника ассоциируется с образом давящего на человека космического времени. Состояние лирического героя – тревожное от неизвестности, грозящей и неминуемой беды, несчастья, трагедии в будущем. Переживания обретают трагический характер в настоящем, хотя переданы в тексте посредством глагола «кружиться» (*«поръяны»*) в форме будущего времени. Однако будущее время глагола в данном случае охватывает все временные пласты, обозначая состояние вневременности, статичности, постоянства. А это означает, что состояние грусти, тревоги, печали для лирического героя тоже является постоянным, вневременным. Только в четвёртой строфе проясняется истинная причина столь глубокого изнывания души лирического героя: это уходящая молодость, наступающая старость и приближающаяся смерть. Использование предложений неопределённо-личной формы – «*Ох, невозможно достать зимой цветы. Ох, невозможно вернуть ушедшую молодость*» – показывает, что переживания героя, гнетущая тяжесть на его душе происходят от бессилия перед движением времени, безысходностью человеческой жизни. Ценностям прошлого в настоящем и в будущем ничего не противопоставляется, то есть оценка старости не обозначена. Констатируется мысль, что старость – факт печальный, унылый, безотрадный, трагичный, ибо за ней нет будущего. Смерть как вечный уход в темноту воспринимается трагически. Получается, что всё временное пространство окрашено драматическими и трагическими оттенками, ибо жизнь теряет смысл, всё уходит, всё изменяется в худшую сторону.

Итак, мы можем отметить, что в удмуртском фольклоре заметное место занимают песни об ушедшей / уходящей молодости и наступившей / наступающей старости. Эти песни очень поэтичны и красивы, они раскрывают многообразие оттенков чувств. Поэтический стиль связан с кругом образов родной природы. В песнях данной тематической группы дается обобщенный взгляд на человеческую жизнь, причем чрезмерно высоко оценивается пора молодости и совершенно уничижительно рисуется период старости. Соответственно, образы, изображающие молодость, вызывают высший пик положительных эмоций, образы же, олицетворяющие

старость, вызывают совершенно полярные, негативные эмоции. Таким образом, налицо мировоззренческая аксиома: молодость – жизнь, старость – наступление, приближение смерти, потому они резко контрастны.

Понятия «жизнь» / «смерть» чётко вырисовываются и при рассмотрении образа будущего в представлениях народа. Будущее, образ будущего является неотъемлемым компонентом народного мировоззрения.

На основе анализа удмуртских народных лирических и обрядовых песен можно очертить некоторые характерные признаки традиционного восприятия и понимания будущего в сознании отдельного человека и народа в целом. Полноту жизни, бытия удмуртского крестьянина составляют следующие элементы: 1) материальный достаток, собственность; 2) большая дружная семья; 3) спокойная, размеренная трудовая жизнь; 4) спокойная старость в кругу семьи. Мотив полноты бытия в песнях представлен наличием отдельных компонентов или их совокупностью. А мотив неполноты бытия выражается соответственно в отсутствии всех или нескольких компонентов. Однако для человека они неравноценны. При отсутствии первых двух компонентов: материального достатка, собственности, большой дружной семьи – отсутствует и третий – спокойная, размеренная трудовая жизнь, то есть нарушается нормальное течение крестьянской жизни. Примером могут служить ямщицкие и батрацкие песни. Все возможные блага, ценности отсутствуют для лирического героя сиротских песен, где будущее обретает глубоко драматический характер. Большой пласт в удмуртском фольклоре занимают солдатские и рекрутские песни, в которых в наибольшей степени ощущается, с одной стороны, характер выражения полноты бытия, а с другой, трагический образ будущего в связи с прерыванием нормального хода жизни и предстоящим расставанием с родными. В данных песнях доминирует представление, что судьбе, року противостоять невозможно, и как альтернатива выдвигаются только смирение и покорность.

Смысл жизни в традиционном народном мировоззрении состоял в терпеливом осуществлении ежедневного труда, в общении с детьми, родственниками и просто в способности ходить, видеть земную красоту, общаться с людьми, праздновать, работать и умереть в кругу семьи. Вот высшие ценности для человека. Именно такую интерпретацию ценностных отношений мы находим как в обрядовой, так и во внеобрядовой лирике удмуртов.

Распространение христианства среди удмуртов и длительное проживание по соседству с русскими и другими народностями позволило удмуртам познать и впитать христианскую культуру и культуру всей мировой цивилизации, а это дало возможность обрести новые смыслы, новые потребности и способности духовного преобразования человеческой натуры. Народное сознание активно включилось в осмысление новых ценностей, что снова отражено в фольклорных текстах. Путём творческой переработки христианского материала удмурты создают на своём языке жанры с

новым содержанием – духовные песнопения, христианские легенды и предания, молитвы-импровизации с христианскими и языческими элементами. Мы располагаем достаточным материалом такого характера, зафиксированным в разных районах республики и за её пределами, в частности, в Кукморском и Балтасинском, Агрызском районах Татарстана. Источники этих творений – христианская литература, которая стала проникать в удмуртскую среду с началом христианизации удмуртов с конца XVIII в. и особенно во второй половине XIX в., когда появились первые переводы книг христианского содержания – Евангелия, ветхозаветных сюжетов, житий святых, молитвословов. Христианская тематика входит во все жанры удмуртского фольклора. То же самое происходит и в обрядовой сфере: в календарные и семейные обряды вносятся христианские элементы, атрибуты.

Чем манила христианская культура? Как уже отмечено выше, процесс христианизации удмуртов шёл непросто, небезболезненно, тем не менее, по всей территории современной Удмуртии строились замечательные в архитектурном отношении здания церквей, открывались церковно-приходские школы. Росло число ценителей письменной культуры. И во второй половине XIX в. как через письменную, так и через устную традицию происходит эстетическое освоение идей христианства. Авторы первых учебников на удмуртском языке, книг для чтений – И. Яковлев, И. Михеев – были сторонниками внедрения христианских ценностей.

Вокруг церквей образовывались группы верующих прихожан, жадно впитывающих новое содержание. В народном сознании идеи богатырей уже исчезали, поэтому идея духовного роста, преданности через веру, страдание и укрепление духа удмуртскому народу была чрезвычайно необходима. Это стало стимулом и условием дальнейшего укрепления духа в новых обстоятельствах, когда под воздействием объективных внешних условий идеи традиционной консолидации народа пошатнулись.

Итак, рассмотрим фольклорный материал с христианской тематикой. В жанровом отношении эти тексты разноплановые, в основном это небольшие (легендарные) устные рассказы, которые мы классифицировали по содержанию основного мотива. Выделились следующие тематические группы рассказов: об иконах, о святых местах, о христианских молитвах, о роли крестного знамения, о праздниках, т. е. христианских таинствах, проводимых в советское время.

По народным представлениям, небрежное отношение к предметам христианского культа – к иконам, крестам, их непочитание всегда приводит к бедствиям, к наказанию Божьему. Так, за выбрасывание икон из дома нередко наказывается вся семья: умирает отец, потом мать, и дети не могут жить достойно. В другом случае девушка после того, как выкинула иконы, тут же ломает ногу. За выбрасывание икон получает наказание коммунист: в его дом ударяет молния и начинается пожар. Многие информанты помнят, как разрушали церкви в 1930-е гг. Есть рассказы, в кото-

рых говорится о получении наказания от Бога за выкидывание колоколов с церковных колоколен.

Популярными являются также рассказы о силе молитвы, крестного знамения. Причём молитва является спасительной, охраняющей силой в разных ситуациях: от козней лешего, от пожара, от различных напастей злой силы. Приведём некоторые примеры: *«В Зеглуде, когда горел дом Поли, мать Сиротиной Люды обошла несколько раз горящий дом с насиженным яйцом (без зародыша), с иконой "Неопалимая купина", читала молитву. После этого огонь потух. (Зеглудын Полялэн коркаез жуаку, Сиротина Людалэн нэнэез тол пузэн, образэн, "Неопалимая купина" нимаськe», корка котыртиз ветлиз , коня ке молитва лыдзиз. Со борсьы тыл кысиз)».* (Зап. в 2004 г. Шевкуновой Л. В. в д. Зяглуд Як.-Бодьинского р-на УР от Тарасовой Д. И., 1932 г. р.).

Другой рассказ: *«Однажды осталась одна в доме, легла спать, не прочитав молитву, не перекрестившись, не сказав "Боже мой!" Вдруг просыпаюсь, смотрю, а у моей постели стоит какой-то весь седой старик. Я быстро включила свет, начала молиться, креститься. После этого никого уже не видела. Теперь перед сном всегда читаю молитву. (Одиг пол огнам кыли, изьыны выди, молитва ой лыдзы, ой восяськы, "Осто, Инмаре!" ой шуы. Шуак сайкай, учкисько но, кыче ке но быдэс пурысь пересь сылэ валес дурам. Мон чаляк тыл жуати, молитва лыдзисько, кирос лэсьтисько. Со борсьы ненокинэ но ой адзы ни. Табере котьку изён азям молитва лыдзисько)».* (Зап. в 2004 Шевкуновой Л. В. от Белых А. И. 1931 г. р., там же).

Часто эти рассказы завершаются выводом, выражающим отношение рассказчика к рассказываемому, именно по этим суждениям можно делать те или иные выводы об особенностях верований людей, об их отношении к предметам христианского культа. Так, о значении молитвенных обращений к Богу информанты отмечают в конце своего рассказа следующее: *«Утром читаю "Отче наш", молюсь, думаю, что хуже не будет (Сайкам берам молитва лыдзисько, малпасько, урод уз луы)»; «В лесу заблудились, кружимся всё на одном месте. Прочитала про себя "Да воскреснет..", и, удивительно, тут же нашли дорогу (Йыромимы, ветком, ветком, весь одиг интые вуком. Ас поннам молитва лыдзи «Да воскреснет», паймод, ява, сразу бертон сюресэз шедьтим.)»; «Бог очень помогает, только верить надо в Него (Инмар туж юрттэ, Солы осконо гинэ)».*

О Божьем наказании за непочитание святынь в рассказах говорится: *«Так Бог их наказал»; «Бог так отомстил им за это»; «Вот ведь как Бог наказывает».* Или*: «Бога никогда не унижай, не высмеивай».*

Подобные утверждения строятся уже по готовым схемам, по аналогии с имеющимися суждениями-представлениями, которые находят отражение в жанре былички, где за нарушение магических норм поведения человек наказывается. Однако в этих суеверных рассказах человек наказывается представителями демонологических существ: домовым, лешим, водяным и т. д. В рассматриваемых текстах с христианскими атрибутами человек получает наказание именно и только от Бога (*Инмара*). Можно утверждать, что сложившаяся в рамках языческих традиций манера суждения и повествования сохраняется в народе и в последующем, причём параллельно бытуют архаичные суждения и новые, христианские, представления. Однако в текстах с христианской тематикой наблюдается уже другое осмысление ситуаций и событий в связи с появлением понятия *греха*. В суеверных рассказах всё основано на страхе, ибо в язычестве понятие греха ещё отсутствует. Языческое уживается с христианским, ибо для человека более важным оказывается сам факт свершения какого-либо действия с целью уберечь и оградить себя от различного рода неожиданностей, не вдаваясь в тонкости происхождения содержания этого действа. В наших материалах имеются устные рассказы о том, как молились в удмуртской деревне в родовом святилище – «куа», в котором в углу на столе всегда были соль, деревянная ложка и стояли иконы. Сплетение языческих и христианских элементов наблюдается во многих христианских праздниках, таких как Рождество Христово, Крещенье, Масленица, Пасха, Ильин день, Покров день, которые в удмуртской среде очень популярны. Молитвенные обращения удмуртов к Богу часто являются импровизациями, в которых сочетаются элементы христианских молитв и языческих молитв – «*куриськонов*» – обращений с просьбой об удовлетворении насущных потребностей.

Менее популярным жанром в удмуртском фольклоре являются **духовные песнопения**, бытующие только среди глубоко верующих людей. Данные тексты представляют собой вольные переводы духовных песнопений с русского языка и довольно своеобразное переложение евангельских историй. Песнопения представляют большой интерес не только как художественные произведения, но и как материал для познания истории народного мышления. Хотя они мало известны и до сих пор не привлекали внимания удмуртских исследователей, но песнопения бытуют и являются популярными среди верующей части удмуртского населения. В процессе общения с информантами выявлен любопытный факт: среди населения наблюдается определенная вера в сакральность этих текстов и нежелание передать их другому, постороннему человеку, чтобы не утратить их сакрального значения для рода. Как известно, такое отношение обычно наблюдается к текстам заговорным. В данном же случае ореолом таинственности и сакральности облекаются тексты христианского содержания.

Тексты песнопений по содержанию являются религиозными, но неканоническими. Верующие их поют в церкви до и после служб, или в перерывах во время работы на поле, в лесу, дома и т. д. Песнопения выполняют функции лирических песен, бытуют как в устной, так и в письменной форме – хранятся в собственных песенниках информантов. Весь записанный материал мы классифицировали с учётом их тематического содержания, и таким образом выделились три группы: 1) песнопения на новозаветные сюжеты; 2) песнопения о смерти, загробной участи; 3) песнопения

– обращения к Богу и Божьей Матери. В жанровом отношении эти тексты тяготеют к духовным стихам и песнопениям. Мотив песнопений протяжно-речитативный, уныло-грустный, то есть покаянный. Эти песнопения призывают к духовному изменению, чтобы человек задумался о своей жизни, всегда помнил о смерти, о Страшном суде Божьем. Удмуртские духовные стихи – не длинные повествования, а небольшие по объёму тексты, где большое место занимают передача переживаний и описания природы. Эти тексты очень интересны с точки зрения их воздействия на человеческую психику, так как именно они достойно выполняют функцию утешения в скорбные, тяжёлые дни и дают радость земную и неземную, удовлетворяя эстетические и нравственные потребности людей. Этим и привлекало православие удмуртское население, что оно манило своими таинствами, новизной переживаний. Глубокий смысл христианства, естественно, постигается лишь постепенно.

В чём главное отличие христианского понимания «жизни» и «смерти»? Христианская вера приносит новый смысл, новое содержание человеческой жизни, утверждая факт смерти и подготовку к ней при земной жизни как возможность духовного роста личности. Различия наблюдаются и в отношении к высшей силе – Богу. Человек-язычник имеет страх, однако этот страх иной, нежели страх Святого Закона. В православной аскетике даже отрицательные чувства приобретают положительное значение. «Страх человеческий снимается Страхом Божьим. Страх перед Богом закономерным образом переходит в бесстрашие перед этим миром. Страх Божий приобретается как итог напряжённого духовного подвига, свидетельствует о любви к Богу и боязни обидеть Его недостойной жизнью. Страх Божий – одна из важнейших христианских добродетелей – плод духовной жизни», – как отмечают Л. Ф. Шеховцева и Ю. М. Зенько [4, 73].

Характеризуя языческое мироощущение, учёные пишут о чрезмерной открытости, даже наивности души язычника. Он острее ощущает органичную связь с природой. Он открыт и перед Богом. У удмуртов в памяти глубоко сидит обращение к Божеству как высшей, всемогущей силе. Это отражается, прежде всего, в языческих молитвах – *курисько́на* и в обрядовых песнях. Но это обращение – прошение благодати, земных благ. Здесь нет просьбы о прощении грехов, что приходит только с христианством и звучит в христианских молитвах, в духовных песнопениях. Таким образом, в языческой традиции обращение к Божеству происходит с другим смыслом, отсутствует опыт передачи переживаний, слово в данном случае не отрефлексировано. Такой опыт приобретается с христианской молитвой, в которой вырабатывается иное отношение к житейским проблемам, возникает иной смысл, происходит «рефлексия в человеческих переживаниях» [5].

Таким образом, вечные проблемы **жизни** и **смерти** в сознании удмуртов, как показывают фольклорные жанры, творчески переосмысливаются, и содержание этих концептов – не застывший канон, а развивающийся

процесс. Полевые записи дают возможность наблюдать сплав языческих и христианских элементов на всех уровнях современной народной культуры: как на обрядовом, так и на художественно-поэтическом, текстовом, что исходит из специфики мировоззрения народа в целом.

Примечания

1. Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.
2. Домокош П. История удмуртской литературы. Ижевск, 1993.
3. Эти песни выделены в отдельную тематическую группу «Песни-раздумья» в сборнике «Звени, удмуртская песня! Сборник песен с нотами» («Жингырты, удмурт кырзан!: Нотаосын карзан сборник») / Сост. и автор вступ. ст. П. К. Поздеев. Ижевск, 1961; Устинов, 1987 (2-е изд.).
4. Шеховцева Л. Ф., Зенько Ю. М. Элементы православной психологии. СПб., 2005.
5. Василюк Ф. Молитва и переживание // Православное учение о человеке: Избранные статьи / Синодальная Богословская Комиссия. Москва–Клин, 2004. С. 234–250.

С. Т. Аре́кеева
Ижевск

ЛЮБОВНАЯ ТЕМАТИКА В УДМУРТСКОЙ ПРОЗЕ 1920–1930-х гг.

Любовь, рождение, смерть относимы к числу глобальных констант социального, психологического, культурного бытия человека и вечных тем искусства. Какое воплощение тема любви нашла в удмуртской прозе 1920–1930-х гг., каковы перипетии любовно-семейных отношений, каков репертуар чувств, испытываемых персонажами, что можно сказать о мотивах любовного поведения героев? На эти и другие вопросы мы попытались ответить на материале романов «Секыт зибет» («Тяжкое иго», 1929) Кедра Митрея, «Вурысо бам» («Лицо со шрамом», 1933) Михаила Коновалова, трилогии «Лозя бесмен» («Лозинское поле», 1932–1936) Григория Медведева.

В романе «Секыт зибет» подняты проблемы, связанные с христианизацией удмуртов в первой половине XIX в. Изображение различных видов гнета удмуртских крестьян, особенно религиозного, главенствует в тексте, однако не оттесняет любовную линию на второй план. Более того, на наш взгляд, «Секыт зибет» – один из лучших любовных романов в удмуртской литературе, а пара Дыдык – Дангыр – одна из хрестоматийных любовных пар в произведениях удмуртских писателей.

Роман начинается с изображения сцены жатвы на своем наделе многочисленной семьи Вортча Пужея. С самого начала автор фокусирует внимание на юной Дыдык (переводится как *голубь, голубка* – С. А.). Еще ничего не зная о героине, читатель слышит ее живой, восторженный и молодой голос в диалоге с матерью. Переполняющие ее сердце чувства

заставляют девушку без умолку говорить, щебетать, как птичка. Через некоторое время автор дает уточняющий комментарий, который объясняет эмоциональное состояние героини: «*...так разговаривает созревшая для замужества девушка*» [1, 16]. Эти слова поясняют, что к девушке-птице подступило предощущение любви, именно оно безотчетно побуждает ее петь и говорить. Характеризуя внутреннее состояние героини, автор пишет о том, что временами она о чем-то задумывается, но «*о чем думает – и сама не знает*» [1, 18]. Всезнающий автор-повествователь не стремится как можно быстрее прояснить ощущения героини, он подталкивает Дыдык к определению своего состояния через внешние параллели: «*Пара лебедей – супружеская пара. В самом деле мир оказывается, так устроен, братья Дыдык тоже женаты. И мать замужем*» [1, 18]. Аналогия позволяет героине понять причину своей задумчивости и неясного томления.

Автор рисует образ девушки, излишне требовательной к внешности будущего суженого. Портреты юношей, в том числе и Дангыра, рисуются глазами Дыдык, видящей их исключительно в комично-безобразном свете. Надежды на внутреннюю зоркость Дыдык еще преждевременны, внешний вид будущего возлюбленного для нее первостепенен.

В романе обрисованы муки и сладость узнавания девушкой любовного чувства. Если в начале девушка не может понять, чем вызвано чувство подступившей грусти, беспокойного ожидания, то позже она бессильна объяснить свое влечение к Дангыру. Тем самым подтверждается иррациональная сущность любви. В главе «Разборчивая Дыдык влюбляется в некрасивого Дангыра» Дыдык за короткий период переживает разные эмоциональные состояния: недоумение по поводу своего внимания к Дангыру, безотчетную злость и раздражение на его обидчиков, стремление от него отмежеваться, бессилие перед собственными чувствами. Как бы отдаляя догадку о своем состоянии, Дыдык пытается создать барьер между собой и Дангыром, определив ему статус «чужого человека» (постороннего): «*– Кто он мне?.. Вот Бетко – брат. А Дангыр – и не родной брат, и не двоюродный. Просто чужой*» [1, 97]. Произнесение вслух имени Дангыр вместо Бетко становится знаком того, что чувства выходят из-под контроля, речь не подчиняется разуму. В тексте романа не раз встречаются ситуации, когда герои говорят не то, что думают, и думают не то, что говорят, когда любовное волнение препятствует адекватному выражению мысли в слове.

Своеобразным посредником между молодыми людьми становится Эбга, старая мать Дангыра, умеющая читать по лицам. В ряде произведений удмуртской литературы есть герой, который помогает влюбленным разобраться в собственных чувствах, подталкивает их друг к другу, выполняя при этом своеобразную «учительную» функцию. Послушаем доводы Эбги: «*Мне кажется, сынок, ты любишь Дыдык. И Дыдык к нам приходила, со мной беседуя, кротко сидела*» [1, 102]. Казалось бы, героиня выражается нелогично, приравнивая внутренние ощущения Дангыра к внешнему поведению Дыдык. Но это выглядит достоверно, потому что внутренний мир девушки действительно закрыт от посторонних глаз, однако, будучи наблюдательной и мудрой, Эбга строит свои догадки, опираясь на внешние черты: «*Ее визит говорит о любви к тебе...*» [1, 102].

В развитии любовных отношений героев наступает этап, когда муки молчания, высказываний невпопад остаются позади, и Дангыр признается Дыдык в любви. Несомненно, поэтичное, тонко-изящное признание героя, складность и красивость его речи выдают «руку» автора. С другой стороны, подобные слова любви из уст героя с прирожденным чувством красоты вызывают доверие: «*– Солнце ты мое, Дыдык, – говорит Дангыр. – Даже оледеневшее сердце перед тобой растает... Ты мой красивый италмас. Когда смотрю на тебя, сердце танцует...*» [1, 106]. Метафорическая яркость, «цветистость» речи характерны для романтического стиля. (Налицо стилевые отличия, ценностные расхождения в вышеприведенном отрывке и во фрагменте из романа Г. Медведева «Лозя бесмен», который мы будем рассматривать далее. В духе патетики соцреализма Бутаров, признаваясь Клаве Звениной в любви, призывает ее быть вместе, «чтобы оставить новое, здоровое поколение, чтобы вместе, рядом бороться с врагами, чтобы победить звуки жутких выстрелов, чтобы единым сердцем ковать колхозное счастье» и т. д.).

Героев Кедра Митрея, которые, казалось бы, обрели друг друга, ждут большие жизненные испытания. Дыдык против воли выдают замуж за нелюбимого. Сюжетная мотивировка такова, что Дыдык не может соединиться с Дангыром – крестным сыном своего отца. Таким образом, общий антицерковный пафос романа находит свое выражение и во вмешательстве церкви в личную судьбу героев. Болезненный муж Дыдык не готов к исполнению супружеского долга, зато на нее имеет виды похотливый свекор Кион Эркемей. Наступает момент, когда героиня, в свое время обреченно подчинившаяся воле старших, уходит от мужа к Дангыру. Авторы статьи «Секс и эротика в удмуртской литературе 1920–30-х годов» задаются вопросом, почему автор использует данный сюжетный ход, противоречащий жизненной правде. При этом они ссылаются на работу удмуртского этнографа Г. Шкляева: «Практически все авторы, касавшиеся добрачного поведения удмуртской молодежи, соглашаясь с тем, что оно было достаточно свободно (включая и тех, кто говорил об этом с крайней неприязнью), утверждали, что после венца супружеская верность соблюдается строго, святость брака практически никогда не нарушается как у казанских, так и у вятских удмуртов» [2, 108]. Однако законы художественной реальности в романе подчинены тому, чтобы показать зачатки протеста против несправедливых порядков общества. Именно в таком ключе читается смелое нарушение девушкой общепринятых правил – уход от законного мужа, как и поведение Дангыра, сразу же после сцены близости с Дыдык гневно высказывающегося в адрес своих угнетателей и дающего клятву разделаться с ними.

Судьбу героев венчает трагическая развязка. Дангыра за избиение окружного чиновника отправляют на каторгу и разлучают с любимой. Дыдык ожидает ребенка, и он воспринимается ею как надежда на будущее. Героиня меняется достаточно разительно: она проходит путь взросления – от беззаботной, капризной, самолюбивой девушки до чуткой, глубоко чувствующей женщины, на долю которой выпадают тяжелые испытания. Если в начале романа предчувствие счастья поднимает Дыдык ввысь: «*Если бы были крылья, повсюду бы полетела... И имя мое от птицы. Только крыльев не хватает*» [1, 16], – то в конце романа горе придавливает ее к земле: «*Дыдык навзничь падает на землю*» [1, 134].

Итак, в центре внимания автора – красивая, чистая, романтическая любовь героев. Счастье их недолговечно, что тоже соответствует романтическому мироощущению. Однако Дыдык постепенно взрослеет, обретает внутреннее зрение, учится понимать истинные ценности жизни.

Практически в этот же период другой удмуртский автор – М. Коновалов – создает роман «Вурысо бам», в котором синтезирует соцреалистическую и авангардистскую (модернистскую) эстетику. Элементы условности, гротескные приемы играют в нем немалую роль. Роман «Вурысо бам» посвящен рабочим металлургического завода, точнее говоря, бригаде прокатного цеха. Проблема воспитания сознательных рабочих, вредительство скрытого врага и его разоблачение находятся в центре романа. Любовный сюжет произведения связан с тремя героями: Дубов – Лина Радина – Нушин. Сын жандарма Ношевитского, Нушин скрывает свое истинное лицо, занимается вредительством, шантажирует пролетария Дубова общим происхождением, намекая на то, что у них общий отец. Нушин – омерзительно-отталкивающий образ, раскрывающийся через серию метонимий: «лицо со шрамом», «лягушачья спина» и др. Однако до поры до времени Нушин не вызывает отвращения в красивой, чистой девушке Лине. Не подозревая об опасности, она ведет игру с чудовищем, стремясь задеть чувства Дубова, робкого в любви. В результате Нушин по-животному овладевает Линой, которая, считая себя обесчещенной, обреченно принимает удар судьбы и, ненавидя Нушина, соглашается быть его женой. Таким образом, в романе раскрывается садистская сущность врага-насильника, а в поведении девушки обнаруживается мазохистское начало. Автор доводит до предела внешнее и внутреннее уродство героя, которому незнакомо чувство любви к женщине.

Дубова тоже влечет тело Лины. В сравнении с романом «Секыт зибет» Кедра Митрея роман М. Коновалова телесно-эротичен. С одной стороны, к Лине проявляет внимание наглый, мерзкий, многоопытный Нушин, с другой, – мягкий, робкий, деликатный Дубов. Но, как мы заметили выше, гордая, непокорная девушка не делает очевидного выбора в пользу второго. Более того, Лина сопротивляется желанию любимого и любящего Дубова быть близкими до женитьбы, зато свою девичью чистоту против воли отдает Нушину. Он для нее – дьявол-искуситель. С другой стороны, в

этом проявляется сложность любовного чувства. Лина и Дубов дразнят друг друга, заставляют ревновать, страдать и мучиться. Казалось бы, изначально предназначенные друг для друга, мечтающие о создании семьи, уже подыскивающие имена для будущих детей (в том числе Трактор и Сеялка), они, сами того не желая, отодвигают время создания семейного союза.

М. Коновалов, так же как и Г. Медведев, рисует людей долга. Дубов собирается в командировку, но его душу охватывает какая-то смутная тревога, и он хочет забрать Лину с собой. Однако Лина, ссылаясь на то, что «в цехе прорыв», не едет с ним. Коммунист Дубов не может отказаться от поездки. Так, выполняя общественный долг, герои создают угрозу своему личному счастью. «*Жди, долго не задержусь*» [3, 89], – говорит Дубов, будто уговаривая Лину от неверного шага.

Для любви Лины и Дубова наступает момент испытания. Лина горюет о своей потерянной девичьей чести (букв. «*о потере тела*»), чувствует свою ущербность, неполноценность. Дубов не может простить любимой, что она принадлежала Нушину. Телесность занимает в романе немалое место, героев волнует чистота тела. «*Женщина – это только тело*» [3, 157] – этот вопрос мучает как Дубова, так и Лину. Препятствия, которые преодолевают Лина и Дубов, идя навстречу друг другу, сравниваются то с войной, то с производственным процессом (уподобленным войне). К примеру, между отцом Лины, Радиным, и Дубовым происходит такой диалог: «*– Дубов, не горюй, в цехе прорыв... – Прорыв будет преодолен!.. – Когда идешь против прорыва, надо обо всем забыть... – Не горюй, станок будет ковать...*» [3, 131]. Без авторских ремарок невозможно понять, что это «перевернутый» диалог о взаимоотношениях Лины и Дубова. В другой раз Дубов дает клятву не сдаваться и взять «сердечный Перекоп». Счастливая развязка во взаимоотношениях влюбленных, конечно же, предопределена общей соцреалистической концепцией романа.

Если стилю Кедра Митрея свойственна классическая простота, то слог М. Коновалова экспрессивен, упруг: «*Лина застряла в сердце, ударившись (вонзившись) острым кленовым клином*» [3, 41]; «*“Неужто уведут из-под носа* (букв. *вырвут нос между глаз)?” – не совладал с чувством ревности*» [3, 52]; «*Кажется, сердце Дубова выскользнуло из гнезда*» [3, 88]. Герои говорят достаточно странным языком, однако жесты их всегда точны и оригинальны. К примеру, Радин замечает десять переплетенных, «словно лапти-девятерики», пальцев Дубова и Лины как лучшее доказательство их любви.

Романная трилогия Г. Медведева «Лозя бесмен» через яркие, драматические характеры отразила трагизм и утопические иллюзии эпохи коллективизации. В романе изображается чрезвычайно насыщенная эмоциональная жизнь героев, переживающих смену жизненных укладов. До появления этого художественного феномена, пожалуй, ни в одном произведении удмуртской литературы не было такого внимания к интенсивной смене

чувств, психологических состояний персонажей, не показывалась такая широкая амплитуда их колебаний – от любви до ненависти.

Изначально в произведении представлена следующая ситуация: Яков Бутаров, проработав три года в шахтах Донбасса, возвращается в родную деревню и узнает об измене жены, родившей в его отсутствие ребенка. Автору важно проследить за поведением Бутарова, прошедшего закалку среди рабочих: в какой мере он сможет подчинить себе чувство ненависти к сопернику, к чужому ребенку, чувство ревности к жене. Во-вторых, неблагополучие в семье Бутарова дополняет общую картину неблагополучия в деревне. В-третьих, подчеркивается далёкая от общественной борьбы природа женщины. Женственность, сексуальные желания выступают как порок, как нечто несовместимое со строительством новой жизни, как тёмная, бессознательная, отвлекающая сила. И все-таки на первом плане – проверка того, в какой степени герой сформирован как «новый человек».

Мать Бутарова, Орина, испытывает недоумение и возмущение оттого, что сын не наказывает жену за измену. Более того, она сама натравливает сына на невестку, настраивает убить ее. Старая женщина оценивает ситуацию по собственному жизненному опыту: многократно битая покойным мужем, она жаждет справедливого суда и по отношению к согрешившей невестке. Первоначально Бутаров действительно готов растерзать, искалечить, убить изменщицу, но его гнев утихает при виде смиренно-покаянного вида жены. Под влиянием оправдывающих поведение жены аргументов – жизнь подвела – герой даже испытывает порыв нежности к ней. Оправдание звучит неубедительно с точки зрения реально-бытового сознания, в то же время оно вполне в духе советского менталитета – всё валить на жизнь, особенно в ситуации явного отрицания героями (и писателем) существующей жизни и их нацеленности на переделку действительности. Чувства Бутарова диаметрально меняются: от ненависти – через опустошённость – к жалости и нежности – и к любовному всплеску.

Читатель осознает, что рациональная готовность Бутарова простить, оправдать жену идёт из головы, а его нелепые оправдания как будто взяты из передовиц. Но сердце не подчиняется Бутарову. В дальнейшем происходит не сближение, а отдаление супругов. Можно предположить, что в основе всех последующих любовных коллизий, связанных с Бутаровым, лежат боль и ревность, уязвлённое мужское самолюбие. Помимо отношений с женой, развиваются отношения Якова Бутарова с Кыть Надькой, Маланьей, позже – с Клавой Звениной, ставшей его второй женой.

Любовную связь Бутарова и Кыть Надьки автор рисует как инициативу героини, герой здесь *как бы* ведомый, он *как бы* уступает желанию женщины. Но в основе этого шага Бутарова, вероятно, всё-таки лежит свобода от необходимости быть верным жене. Слабый укор совести не в счёт: «*А Люба что скажет? Я ведь не собираюсь сделать ей больно...*» [4, 75]. Автор подчёркивает, что Яков Бутаров всё больше отдаляется от жены. Возможно, это равнодушие демонстративное, ибо одна из предшествующих сцен убеждает читателя в том, что герой продолжает ревновать свою жену к сопернику. Вместе с тем мужское невнимание Бутарова причиняет боль молодой женщине: «*В то же время и зла на него – Яков как будто променял её на работу. А Люба похорошела, как спелое яблоко*» [4, 111].

Тоска одиночества Любы, неутолённое желание её цветущего тела обостряются ревностью к Кыть Надьке. Любопытна одна из сцен романа, где Кыть Надька признаётся Любе в том, что ждёт от её мужа ребёнка. Читателю трудно поверить ощущениям Любы, достаточно терпимо и доброжелательно воспринявшей это признание. Но здесь присутствует скрытый драматизм, подчёркиваемый деталями. Читаем: «*Люба, прослезившись, тепло сжала дрожащие от радости руки Надьки*» [4, 211]. Слёзы – скорее признак боли героини, как и дрожащие руки Кыть Надьки – признак вины, страха, волнения, то есть истинная суть происходящего скрыта в подтексте. Нельзя назвать нейтральной по своему эмоциональному звучанию и ремарку: «*Тихо, как бегущая река, прожурчала Люба*» [4, 211]. Благодаря этим строкам раскрываются смирение и подавленность героини, с другой стороны, автор вызывает у читателя чувство сострадания к ней. Кыть Надька находит рациональное оправдание своему поступку: «*Самой было нужно. Понимаешь моё материнское сердце?*» [4, 211]. Похожие аргументы использует и Бутаров, объясняющий своё незаконное отцовство: «*Вовсе не стоит это осуждать. Нам нужны здоровые люди (здоровое поколение)...*» [4, 174]. Таким образом, отношения Бутарова и Кыть Надьки оправдываются целесообразностью рождения (зачатия) нового человека. Это один из примеров того, как интимно-личные отношения людей связываются с построением нового общества и формированием нового человека.

Таким образом, если поступки героев в области личных отношений сопровождаются логически-правильными мотивировками, то сфера их чувств не подлежит контролю. Неслучайно, когда Бутаров говорит о необходимости выработки новых отношений, один из героев парирует: «*Таких отношений, как у тебя с Любой?.. У Кыть Надьки, говорят, юбка начала подниматься. Твоя Люба сына от Зазана кормит в твоем доме. Какие новые отношения!*» [4, 174].

Обделяя Любу любовью и мужскими ласками, Бутаров сам толкает её в объятия соперника. Однако эта перипетия может быть истолкована и таким образом, что автор оправдывает мужчину, который сделал невероятные усилия простить свою жену-блудницу, но был снова предан ею. Разрыв неизбежен, ибо герой – в сфере общественного, идейного, коллективного, героиня – во власти личного, интимного, плотского. Яков и Люба говорят на разных языках. Вслушаемся в слова Бутарова: «*Весь Союз поднялся на строительство* (букв. *ковку*) *новой жизни. Ты, ты... гуляешь...*» [4, 279]; «*Не смог занять* (букв. *окружить*) *работой*» [4, 286].

Несмотря на то, что Бутаров целиком ориентирован на общественное, автор подчёркивает нечуждость ему простых человеческих чувств. После ухода Любы его начинает тяготить одиночество, он присматривается к

Клаве Звениной и постепенно влюбляется в нее. Избранница Бутарова отличается от Любы тем, что она сочетает в себе интерес и к колхозным, общественным делам, и к личным, сердечным. Примечательно, что объяснение в любви герой собирается делать, ориентируясь на общественный статус девушки: «*Пойду и скажу, что люблю. Она комсомолка, поймёт*» [4, 279]; «*– Ты, Клава, как партиец прямо выскажись и дело с концом. Ты видишь мою любовь. К чему скрывать?*» [4, 398]. Таким образом, основу этого союза составляет близость общественных идеалов, скрепляет его любовь к труду: «*Полюби во имя нового труда!*». Однако, в какой бы мере Клава ни соответствовала статусу достойной подруги строителя нового мира, писатель вносит детали, подчёркивающие различие мужской и женской природы. В одной из сцен Клава и Бутаров, купаясь в реке, объясняются в любви. И в этот момент на берегу появляется герой-середняк Нунок Миколай, сообщающий о том, что получил письмо от кулака Солдатова Степана. Между мужчинами идёт короткий горячий разговор о происках классовых врагов. Реплика Клавы Звениной: «*Запуш, Бутаров! Об этом сегодня вечером поговорим, ладно?*» сбивает Бутарова с толку: «*О чём?*» [4, 399]. Если девушка ещё находится во власти раскрытых друг другу чувств, то герой мгновенно переключился на другое. Позже, чуть с запозданием, Бутаров вспоминает о предмете разговора. Но обратим внимание, в какой форме это даётся: «*– А-а, Яков вспомнил, как они брызгались водой. – Я всегда готов. Вот пришла анонимка от кулака. Об этом тоже надо будет поговорить*» [4, 399]. Бросается в глаза, что предшествующую романтическую сцену с Клавой, по существу, кульминационную в их отношениях, Бутаров обедняет, абсолютно выхолащивает нежность чувств и переводит разговор на «деловые», классовые рельсы: о кулаках, об анонимках...

В начале третьей книги автор рисует гармоничные отношения Бутарова и Клавы. Герою открывается многосторонность жизни, в которой есть место и любви. Однако перипетии любовных отношений, связанных с Бутаровым, на этом не заканчиваются. Психологически насыщенной является глава «Сюлмаськон» («Беспокойство»). Композиция выстраивается на контрасте. Клава Звенина встречает незнакомую женщину, которую, как оказалось, избил муж. Тем самым подчеркивается, насколько эта героиня, зависимая от пьяницы-мужа, отстала от колхозниц. Кроме того, она своеобразный двойник Любы и предваряет её появление в деревне. И, наконец, Клава мысленно сравнивает мужа этой женщины, «зверя», «грязное животное», с Бутаровым и приходит к выводу, как выгодно отличается ее муж. Однако эта уверенность в собственном счастье тут же подвергается испытанию.

Автор выстраивает следующие переходы героини из одного состояния в другое: сочувствие незнакомой женщине, ужас перед её положением – покой, ощущение своего личного женского счастья – беспокойство, тревога, волнение, ревность, угроза счастью. Возвращение Любы, с одной стороны, вносит сумятицу в эту семью, с другой, становится очевидным возмездие, которому подверглась Люба за свою ошибку – за предпочтение Якову другого – недостойного – мужчины. Психологически достоверно, что свою обиду на жизнь героиня связывает с Бутаровым, в нём ищет источники своих бедствий: «*Он меня, живого человека, позабыл. Он не уберёг от ошибки*» [4, 526]. В дальнейшем нарисованы переживания Любы по поводу вновь вспыхнувшего к Якову чувства. Борьба с любовью к Бутарову разворачивается именно в душе Любы. Внутренние монологи, неотправленные письма, разговор с матерью Якова, Ориной, – тому подтверждение. Это уже действительно выстраданная, осознанная любовь, которая делает героиню лучше, чище, возвышеннее. Таким образом, не пример обновленной деревни изменяет Любу, а потрясение от измены Зазана, разочарование в нем и вспыхнувшая с новой силой любовь к Бутарову. Голос природы, женской стихии, пола не утихает.

Остановимся на эпизоде встречи Любы с Бутаровым. Оба героя внутренне убеждают себя в чистых помыслах, оба уверены, что к прошлому возврата нет. Проведя самоанализ, Бутаров нацеливает себя на странную задачу: «*Как ей поможешь освободиться от нового* букв. *увязывания в любви?*» [4, 607] Сочетание несочетаемого – ибо «*нодыны*» дословно означает «*увязнуть в грязи*» (а значит, любовь непроизвольно уравнивается с грязью?), – на наш взгляд, отражает именно мужское языковое сознание. Описывая встречу героев, автор через сказанные невпопад слова, через ремарки типа: «*растерялся Бутаров*», «*Люба подавила в себе вздох*» и др. – даёт ощутить внутреннюю взволнованность героев. Напряжение героев нарастает, но наступает эффект обманутого ожидания, ибо переполненная любовью и нежностью женщина вместо буквально срывающихся с губ признаний в любви произносит: «*– Могу ли я стать шофёром?*» [4, 607]. Сам по себе вопрос нелеп и неуместен. Но он выдаёт истинные пристрастия этих странных героев. Банальные или глупые слова в ситуации высочайшего накала чувств психологически обоснованы. Вообще, характерно, что герои Г. Медведева говорят слова признания в любви или на языке партийных документов, или на техническом языке (в этом ряду, например, сравнение любимой с трактором), но простые слова, тем более образно-поэтические, они не могут найти, им это не под силу. Действительно, двое до утра стоят в окружении красивейшей природы, не в силах расстаться друг с другом, но в этой ситуации ведут разговор о немыслимом: «*Я хочу стать шофёром...*»; «*Сможешь управлять рулем... Пошлём тебя на курсы*»; «*Значит, скоро в колхозе появится женщина-шофер*» [4, 607–608]. Говорить на другом языке герои не имеют права: они сдерживают чувства, потому что связаны долгом. И только лишь жестовое поведение выдает их истинные любовные переживания: «*жарко вздыхает Люба*»; «*У него почему-то закружилась голова*» и т. д.

Писатель рисует новый виток любовных отношений Любы и Якова Бутарова. Герой, который не в силах отказаться ни от одной женщины, ни

от другой, – это уже сложное психологическое явление: «*Знай, хоть и люблю Клаву, к тебе* (к Любе – С. А.) *чувство тоже не исчезло*» [5, 691]. Но Медведев уже не развивает эту ситуацию – дальше следует последняя глава, и автор ставит точку. В кратком эпилоге мы читаем: «*Люба, обретшая дорогу в профессии шофера, подружилась с трактористом и комбайнёром Петыром*» [4, 704]. Заметим, что писатель в этом союзе подчёркивает близость героев прежде всего по их профессиональным занятиям, ничего кроме имён не говорит о союзе мужчины и женщины. Метаморфоза красивой, женственной Любы (Любови!) в лихого мужественного шофёра использована, чтобы подчеркнуть подчинённость героини делу, отстранённость от плотских желаний. Примечателен и диалог между Бутаровым и Любой. На вопрос, почему она не выходит замуж, Люба отвечает: «*– Нет, нет... – я шофёр*» [4, 679]. Автор определяет героине социально-профессиональный статус шофёра, ассоциирующийся с мужчиной, то есть происходит как бы потеря ею полового признака. Женственность, женская красота напрочь изживаются как ущербное, порочное начало. Иначе вряд ли герой любовался бы тем, как ловко ведёт машину Люба: «*С лёгкостью вращает руль, сбавляет скорость, по ровному месту мчит без оглядки*» [4, 690].

Итак, каждый из рассмотренных авторов предлагает свой сюжет любви, свой рисунок любовных отношений. В произведениях, написанных практически в одно время (конец 1920-х – середина 1930-х годов), обнаруживается своя специфика, обусловленная типом художественного сознания автора, изображаемой эпохой, восприимчивостью писателя к господствующей идеологии, его ценностными ориентирами и т. д. В романе «Секыт зибет» Кедра Митрея, в отличие от романа «Вурысо бам» М. Коновалова, судьба влюбленных в конечном итоге складывается трагически. Вечная разлука (или гибель) любовной пары описывается и в других романтических произведениях удмуртской литературы, чаще всего это характерно для поэм («Италмас» М. Петрова и др.). Соцреалистическая концепция, проявляющаяся в романе «Вурысо бам», а также в повести «Катя» Ф. Кедрова (1940) и др., предполагает счастливую развязку любовных коллизий.

Общим моментом в ряде произведений является изображение судьбы влюбленных на фоне классовой борьбы. Как правило, классовый антагонист грубо вторгается в отношения двоих, однако влюбленные, вопреки всему, воссоединяются («Вурысо бам», «Катя» и др.). На фоне этих произведений очевидна специфика трилогии Г. Медведева «Лозя бесмен». Здесь дисгармония обусловлена прежде всего разной системой ценностей мужчины и женщины, через которую просвечивает эпоха, предписывающая подчинить чувство – долгу, личное – общественному, индивидуальное – коллективному, плотское – идейному и т. д. Разделение происходит по линии полов, и деформированным предстает именно поведение мужчины. Однако в произведении, синтезирующем как соцреалистическое, так и реалистическое начало, через неестественные слова, жесты, поступки героев все-таки пробивается стихия истинно ценных чувств, которые трудно загнать в рамки, психологически достоверно показывается борение чувств в душе человека. Как и в романе М. Шолохова «Поднятая целина», миф о коммунисте (вожаке-пролетарии), способном управлять своими страстями, не выдерживает испытания. Рациональные выкладки героев напрочь изживаются иррациональными проявлениями любви.

Эволюция описываемой нами темы в произведениях удмуртских писателей выражается в том, что в «Секыт зибет», по своим жанровым особенностям больше напоминающем повесть, представлена одна сюжетная линия любви (Дыдык – Дангыр); в романе «Вурысо бам» суть главного конфликта выражается в любовном треугольнике (Дубов – Лина – Нушин); в трилогии «Лозя бесмен» отношения героев более многоплановы, более запутанны, здесь один любовный треугольник перетекает в другой (Бутаров – Люба – Зазан, Люба – Бутаров – Клава, Пляхов – Таисия – Святский).

В повести «Секыт зибет» в образе Дыдык рисуется пробуждение женского начала, ожидание девушкой любви и узнавание ею любимого, т. е. показывается путь героини к любви. В романе «Вурысо бам» влюбленность героев не развивается, она лишь ситуативно испытывается: для чувства Дубова и Лины характерно внутреннее постоянство, они изначально влюблены друг в друга, но внешне до поры до времени ведут игру. И, наконец, в трилогии «Лозя бесмен» изображена сложная картина человеческих взаимоотношений, когда свершается многократная смена психологических состояний, содержание которых далеко не всегда согласуется с тем, что диктуют время и политическая формация.

Примечания

1. Кедра Митрей. Секыт зибет (Тяжкое иго). Ижевск, 1988. Подстрочные переводы автора статьи.

2. Шибанов В. Л., Шамшурина Л. Н. Секс и эротика в удмуртской литературе 1920–30-х годов // Удмуртская литература XX века: направления и тенденции развития. Ижевск, 1999. С. 100–124 (на удм. яз).

3. Коновалов М. Вурысо бам (Лицо со шрамом). Ижевск, 1973. Подстрочные переводы автора статьи.

4. Медведев М. Лозя бесмен (Лозинское поле). Ижевск, 1984. Подстрочные переводы автора статьи.

Т. И. Зайцева
Ижевск

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ УДМУРТСКОЙ ПРОЗЫ

Проблемы нынешнего состояния национальных литератур и локальных культур, опосредствованные процессами глобализации, в последние годы широко обсуждаются в обществе и имеют различные толкования и интерпретации. Наиболее активно дебатируется, к примеру, вопрос о том, находятся ли художественные литературы малых народов в состоянии кризиса, упадка, деградации, нивелировки или, видоизменяясь, продолжают развиваться, искать новые художественные формы, способные передать неоднозначное авторское ощущение себя и окружающего мира.

Своеобразной моделью, отражающей черты формирования нового миропонимания и нового самоопределения народа в изменившихся обстоятельствах, является удмуртская литература, которая по-своему и достаточно наглядно выражает тенденции, свойственные национальным литературам России. В республике уже несколько лет энергично обсуждается вопрос о том, как влияет глобализация на развитие национальной литературы. Для этих разговоров, как правило, характерен беспокойный, взволнованный и тревожный тон, ибо сегодняшние реалии проникают в самые глубины социальных устройств, коренным образом трансформируют консервативные, особо устойчивые структуры социального сознания и поведения. Это касается таких локальных ценностей, как национальные традиции, обычаи, нравы, привычки и т. д. Отзывы, оценки и расхождения в сфере осмысления развития удмуртской литературы в современной обстановке создали спектр неожиданных и разноречиво-противоположных представлений о ее будущем и настоящем.

Обратимся к некоторым примерам. Среди статей, рецензий, устных высказываний и публичных выступлений большой резонанс получила публикация на страницах газеты «Инфо-Панорама» интервью «Художнику в условиях рынка на помощь государства лучше не надеяться» с известным в республике депутатом, чиновником высокого ранга А. Г. Красильниковым. В оценках перспектив национального культурного пространства А. Г. Красильниковым занята пессимистическая позиция и высказан целый ряд мрачных прогнозов. С его точки зрения, в настоящее время «...фактически нет удмуртской литературы, и вряд она найдет свое место на рынке» [1]. На вопрос корреспондента: «В чем причина?» – была высказана мысль о том, что это обусловлено глобализацией. «Самое информационно насыщенное поле сейчас у англоязычной культуры, и естественно, что она проводит экономическую и культурную экспансию, а маленькие национальные культуры вымываются. <...>...победит глобализация и будет общечеловеческая монокультура. Когда человечество поселится на

Марсе, выйдет за пределы Солнечной системы – неужели будут существовать отдельно удмуртская, башкирская или китайская культуры? <...>...все мы сольемся» [1].

Против пессимистических теорий и безнадежных предсказаний чиновника в самой резкой форме выступили председатель Союза писателей УР Е. Е. Загребин и председатель Союза композиторов УР А. Г. Корепанов. Решительно опровергая основные положения из интервью А. Г. Красильникова «Художнику в условиях рынка на помощь государства лучше не надеяться», Е. Е. Загребин в своем открытом письме не без иронии отвечал: «Наш депутат, видите ли, хочет получить информацию о мире, а родной язык и провинциальная культура мешают ему... <...> Маркес, Гамзатов, Пушкин, Кузебай Герд – это истинные национальные гении. Мне эти гении интересны тем, что я хочу узнать, откуда они родом, какая у них земля, люди, какой он сам, его мать, отец, сестры и т. д. Не зная Пушкина, Толстого, Достоевского, я бы не знал святую нашу Русь с ее болезнями и радостями. Не зная М. Петрова, его роман “Старый Мултан”, никак невозможно узнать обычаи, характер удмуртского народа» [2].

Позже, задавая вопросы ученому и протодиакону Михаилу Гавриловичу Атаманову, к этому интервью вновь обратился критик и литературовед А. Г. Шкляев. Удмуртский миссионер русской православной церкви о. Михаил сказал о полном совпадении его мнения со взглядами Е. Е. Загребина и А. Г. Корепанова [3]. В контексте разговора об актуальности проблемы глобализации среди удмуртской интеллигенции можно также сослаться на то, что этой теме было отведено центральное место в работе VII-го Международного конгресса финно-угорских писателей, где В. Л. Шибановым был прочитан содержательный доклад с выдвижением новых гипотез развития удмуртской литературы. О жизненно важной остроте влияния глобализационных процессов на судьбу удмуртского народа говорилось в докладе вышеназанного протодиакона М. Г. Атаманова, прочитанном им на III Всецерковном съезде епархиальных миссионеров.

Противоположные представления о месте удмуртской литературы в современном «глобализирующемся» мире иллюстрируют заголовки статей в газете «Удмуртская правда». «Путь к себе лежит через Европу» – называют свое интервью главный редактор журнала «Инвожо» («Солнцеворот») П. М. Захаров и арт-редактор журнала А. Арзамазов [4]. «Путь в Европу начинается с родины» – не соглашаются с ними Е. Е. Загребин и многие другие удмуртские литераторы. Есть смысл привести отрывок из высказываний А. Арзамазова, который наглядно демонстрирует сетования тех, кто считает современную удмуртскую литературу безжизненной. «В этой литературе нет обновления, нет трансформации, которая была бы интересна не только молодежи, но и людям нового культурного ранга. <...> Нет у нас и массовой литературы высокого уровня... Если это фольклор, то он тоже должен быть доведен до уровня культурного статуса. Пока этого нет, а есть только местечковость, есть литература локуса. В куль-

турном плане наша современная литература не дает полной картины о реалиях сегодняшнего дня» [4].

Однако судить о литературе, не изучив конкретный литературный материал, не проникнув в ее художественный мир, сложно и невозможно. Да и сам литературный процесс республики для ее осмысления и понимания дает нам другие факты и явления. Попытаемся проследить тенденции развития удмуртской прозы 1990-х гг. и осмыслить специфику художественного поиска национальных писателей, перемещающих наработанный ими в прошлом опыт в следующий век.

Итак, к концу 90-х гг. XX в. разнородные симптомы в удмуртской прозе все очевиднее стали складываться в обозримую картину, раскрывая то, как напряженно осваиваются национальным литературным сознанием новые проблемы и перспективы. Новейшая литература начала утверждать себя на фоне идейного и творческого кризиса прежней литературы социалистического реализма, утери живых связей с фольклором, болезненной реакции на жестокую окружающую действительность, поисков веры, истины. Традиционный удмуртский роман, опирающийся на опыт прежней советской жизни, очень не похожей на действительность 90-х гг., оказался не в состоянии передать новые человеческие переживания. Современность предстала в иных формах связи, и эти новые формы сочетаний разных явлений и событий потребовали от писателя других средств художественного выражения.

Здесь необходимо небольшое пояснение. Ведущую роль в развитии современной удмуртской литературы играет периодика, ибо профессиональный отчет в литературе сегодня не связан с выходом в свет отдельной книги писателя. Именно изучение рассыпанных по страницам всевозможных изданий литературно-художественных произведений удмуртских авторов и позволяет говорить о том, что к концу 1990-х гг. в национальной прозе наметились определенные новаторские тенденции и направления. Безусловно, за последние годы разительно изменился фон литературы. Из национальной прозы ушла «производственная» тематика, долгое время занимавшая центральное место в развитии ее крупных жанров и разрабатываемая преимущественно на деревенском материале. Изменилась общелитературная концепция личности. Привычная коллизия поисков человеком места в жизни, четкого определения им своей позиции в той или иной конфликтной ситуации сменилась поисками самого себя, своего интимного мира в окружающей действительности, в которой хаотично теряются традиционные народные ценности.

В перестроечный или переходный период удмуртская литература начала активно искать емкий художественный образ, способный передать неоднозначную авторскую мысль. Символами творческих открытий удмуртской прозы 1990-х гг. стали образы современного маргинала Кондрата из повести О. Четкарева «Чагыр но дыдык» («Сиз да голубь»), старшины-особиста Аверьяна из повести В. Самсонова «Адрон» («Рок» или

«Доля»), странных людей («шузи-мази») из рассказов Л. Нянькиной. Следует отметить, что появление на страницах произведений наших авторов образов странных людей, так называемых удмуртских «чудиков», вызвало в читательской среде неожиданное оживление. Выход на авансцену национального литературного процесса конца 1980-х – начала 1990-х гг. типа странного человека критика связывает с творчеством начинающего автора Л. Нянькиной или с явлением интертекстуальности. Но одновременно с ней, и намного раньше, в этом же направлении писались рассказы значительно более зрелых писателей: Никвлада Самсонова, В. Коткова, В. Сергеева и др. Традиция изображения необычного, или странного, человека (чудак, дурачок, дурковатый, дурень и т. п.) глубоко укоренена прежде всего в национальном фольклоре, достаточно вспомнить образ Ӟшшо Педуня, персонажей социально-бытовых сказок и т. д. Герой, выступающий человеком самостоятельного отношения к жизни и руководствующийся в своих поступках народными нормами и правилами морали, давал писателю возможность осваивать новый этап народного сознания в его традициях и перспективах, позволял вырабатывать разнообразные способы построения художественного произведения. Нельзя не сказать и о благотворном влиянии на творчество удмуртских писателей литературного опыта В. Шукшина, гуманистических ценностей, выработанных русской советской литературой.

Поиски удмуртской литературы 1990-х гг., во многом обусловленные изменившейся социально-политической ситуацией в стране, были также предопределены внутренними эстетическими закономерностями развития национального художественного слова.

Сегодня отчетливо видно, что с середины 90-х гг. в литературе произошла смена парадигм, на литературную арену вышло новое поколение писателей, которое принесло новое миропонимание и новое мироощущение, иное видение значения литературы. Сложился круг профессиональных удмуртских писателей, которые в 90-е гг. (некоторые чуть раньше) прошли этап своего окончательного утверждения в национальной литературе и культуре. Это Никвлад Самсонов, Н. Никифоров, П. Куликов, О. Четкарев, В. Сергеев (Вячеслав Ар-Серги), П. Захаров, С. Матвеев, В. Котков, У. Бадретдинов, Г. Грязев, Л. Нянькина, Л. Малых, Р. Игнатьева и др.

Наиболее оспариваемое течение в современной национальной прозе составили произведения, обращенные в сферу иных миров. Использование нашими писателями вымысла сильно отличается от фантастических жанров русской и европейских литератур. Опыт мировых литератур, безусловно, присутствует, но главным источником все же являются традиции родного фольклора, миф. Особо силен подтекст, организованный мифом, в повестях Никвлада Самсонова «Адрон» («Рок»), О. Четкарева «Чагыр но дыдык» («Сиз да голубь») и «Кыхес» («Петля»). Произведения этого ряда были определены нашими специалистами как литература «постмодернизма», «этнофутуризма», «нового реализма» и т. д. В настоящее

время в удмуртском литературоведении особой популярностью пользуется термин «этнофутуризм», возникший в Эстонии в начале 90-х гг. прошлого века и имеющий в среде национальной интеллигенции своих приверженцев и оппонентов. В необходимости процесса интернационализации национального литературоведения, взаимопроникновения различных исследовательских методов и концепций сомнений нет. Однако конкретные его перипетии неоднозначны. Чрезмерная увлеченность наших литераторов идеями зарубежных структуралистов, феноменологов, постструктуралистов и т. д. (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ж. Деррида, Г. Блум, М. Хайдеггер и др.) наметила, с моей точки зрения, разрыв между практикой и теорией литературы. Зачастую термины и категории, разработанные применительно к другой культуре, механически прилагаются к произведениям удмуртских писателей, без учета их духовно-практического опыта, изначальной природы их самобытного творчества. Сторонники же этнофутуризма, представляя его как ведущую тенденцию современной литературы и видя в этом чуть ли не единственную возможность прорыва удмуртской литературы в будущее, порой слишком схематизируют живой литературный процесс. Что и говорить, в последнее время мы редко обращаемся к родному литературно-культурному, историческому, биографически-бытовому контексту, в котором развивается художественная мысль писателя, вырабатываются его нравственно-этические идеалы, ориентиры. Беспокойство вызывает и то, что нынешнее осмысление национального литературного процесса проделывается вне связей русской и удмуртской литератур, тогда как на протяжении всей своей истории удмуртская литература испытывала благотворное влияние, прежде всего, великих гуманистических традиций русской реалистической литературы, которая и сегодня не может не определять важнейшие черты ее национального своеобразия.

В качестве основного направления в исканиях современной удмуртской прозы могут быть выделены произведения, отражающие поиски новых связей национальной литературы с фольклором. Воздействие фольклора проявляется не только в связи с изображением деревни, пейзажа, национальных обычаев, верований, крестьянского мироощущения, но и в связи со стремлением писателей проникнуть в специфику народного жанра, структуры, приемов, средств. Писатели скрупулезно и тщательно пытаются обнажить в сознании и психике своих героев все то первичное и первородное, глубинное и потаенное, что современная наука называет мифологией. Мифотворческие тенденции отчетливее всего, пожалуй, воплотились в тексте повестей Никвлада Самсонова «Адрон», О. Четкарева «Чагыр но дыдык» и «Кыхес», Ф. Пукрокова «Кизили ныл» («Дочь звезды»), рассказов и сказок Л. Малых и В. Коткова, некоторых произведений В. Ар-Серги, У. Бадретдинова и др.

Возможности дальнейшего развития поэтики традиционной прозы, ее обновления явили повести П. Куликова «Пилиськем музъем» («Расколотая земля»), Г. Перевощикова «Шелеп» («Щепка») и «Палэсмурт» («Лешний»), произведения Е. Загребина, Р. Игнатьевой, В. Коткова и др. Эта линия прозы стремится разработать в литературе принципы синтетического изображения действительности. Возрождая традиционный круг трудового повседневного обихода и существования удмурта, писатели усилили изобразительные функции предметно-вещного окружения героев и наполнили его социально-психологическим смыслом, попытались на «низовом» материале поднять социально-философские вопросы. Часто встречаемый персонаж этой линии прозы – герой-интеллигент, оказавшийся на острие противоречий современной жизни и проявляющий повышенную степень рефлексии. Для лучших произведений этого ряда характерно углубление жизненной конкретности и вместе с тем стремление к символической обобщенности переживания, драматическое восприятие сегодняшних проблем, коллизий. Так, Г. Перевощиков попытался дать характеристику происходящих в стране событий, исходя из собственного жизненного опыта и вплетая в сюжет реальные жизненные истории близких и знакомых ему людей. Наибольшей силой обобщения обладает образ главного героя его повести «Щепка» – писателя Андрея Васильевича Соловьева.

Отдельную ветвь нынешней удмуртской прозы составляют произведения мемуарно-биографического характера, пользующиеся повышенным спросом в интеллигентной читательской среде. Восстановить разорванное историческое сознание, понять недавнюю и современную эпоху и себя в ней пытаются герои и автор в произведениях М. Иванова «Эшмед» («Повесть о моем роде из Эшмеда»), К. Куликова «Улонын мар но уг луы» («Все может случиться в жизни»), Т. Владыкиной «Улон со» («Это жизнь»), С. Пушиной-Благининой «Исповедь грешницы, или Я – удмуртка». О многотрудных женских судьбах повествуют А. Конюхова в повести «Шудтэм шуд» («Несчастливое счастье») и Г. Романова в циклической повести «Жужыт-жужыт гурезе» («Моя высокая-высокая гора»). В толщу накопленного духовного опыта народа ведет читателя биографическая повесть У. Бадретдинова «Шордин», названная в честь родной для автора деревенской улицы.

Из этой прозы выделяется духовное направление – это, в первую очередь, проза диакона Михаила Атаманова и, в особенности, его книга «Мой путь в Библию». По-своему расширяет и обогащает документальные авторские жанры в удмуртской литературе армейская проза Г. Грязева. Главное, что определяет произведения этого одаренного прозаика, – достоверность факта, поразительная искренность и удивительная человечность в воспроизведении драматических судеб солдат-современников. Тексты молодого писателя обретают в последнее время новое художественное качество путем прорыва от хроники событий к философии истории и современности.

Выдвижение на первый план мемуарно-биографической прозы отразило жанровую переориентацию современной удмуртской литературы, ее переключение с крупного панорамно-эпического романа на разработку

малоформатного жанра с одним ведущим героем. В концептуальном отношении жанровая переориентация также связана с формированием в национальной литературе новой писательской идентичности, стремящейся строить свои взаимоотношения с читателем как доверительно-признательные. Многие наши авторы осознают свое прошлое как родовую память, проявляют тягу к воспроизведению первородных слоев народного сознания. Писатели враз, параллельно предстают перед нами хранителями удмуртских традиций и современными художниками. Большие исторические события они воспринимают посредством фольклорно-деревенских ассоциаций, образов и т. д. Отсюда особый, самобытный мир писательских воспоминаний.

Особенно популярными среди широкого круга читателей оказались произведения К. Ломагина, В. Агбаева, Н. Никифорова, Г. Мадьярова и др. Это направление современной удмуртской прозы можно назвать массовой литературой детективного характера. Читатель находит в произведениях этих писателей простые и ясные жизненные ориентиры, видит борьбу добра с обманом, злом и насилием. Хотя западные триллеры и любовные русские женские романы широко доступны удмуртскому читателю, национальная литература, настойчиво осваивая культовые модели массовой литературы, все же придает им новые черты и качества. Массовая литература имеет генетические связи с народной культурой, а значит, авторы создают романы и повести, отвечающие прежде всего вкусам и образу мира своих читателей. Можно утверждать, что удмуртская массовая литература также укоренена в национальные культурные традиции. Чаще всего в центре произведений наших писателей находится герой, представленный как жертва обстоятельств. Его отличительная черта в том, что он в своих действиях должен подчиняться четким традиционным моральным стандартам, и ему, наделенному физической силой, энергией и сообразительностью, легче жить и находиться пусть в маленьком, но коллективе или в группе родных и близких людей. В произведениях же детективного жанра основное внимание нашими авторами уделяется не описанию преступления и процессу уличения и ловли преступника, а рассмотрению связанных с этим злодеянием нравственно-этических проблем.

Будут ли эти возможности реализованы удмуртской литературой в дальнейшем, зависит от многих обстоятельств. Приведенные в начале примеры говорят о том, что в настоящее время, в связи с противоречивостью воздействия процессов глобализации на культуры малых народов, актуальной является проблема сохранения удмуртской литературой своего лица и самобытного характера.

Примечания

1. Красильников А. Г. Художнику в условиях рынка на помощь государства лучше не надеяться // Инфо-Панорама. 2004. 26 февр. С. 16.

2. Загребин Е. Е. Быть или не быть? (Размышления в полночь) // Инфо-Панорама. 2004. 22 апр. С. 6.

3. Вопросы и ответы. А. Г. Шкляев – М. Г. Атаманов // С верой, надеждой, любовью. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2005. С. 97.

4. Путь к себе лежит через Европу // Удмуртская правда. 2005. 30 нояб.

Т. Л. Кузнецова
Сыктывкар

КОМИ ПОВЕСТЬ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПЕРИОД ПОИСКОВ

В современной литературе достаточно активно идут процессы художественного осмысления драматических противоречий того переходного периода, что переживает сегодня Россия, налицо стремление к созданию художественного образа времени. В коми повести рубежа веков отмечается тенденция к изображению современника, чей характер деформирован влиянием социальных условий, чаще всего герой находится в состоянии глубокого нравственно-психологического кризиса. Если писатель Вадоров, герой дилогии П. Шахова (повести «Синий патефон», 1985 и «Белый дом», 1994), испытывает чувство одиночества и духовной опустошенности, то журналисту Паршукову, герою повести Е. Рочева «Долгий сон» (1995), суждено познать состояние творческого бессилия, и в конце печальной истории его жизни он оказывается отторгнутым социумом.

Нередко современная коми повесть исследует характер современника, напряжено переживающего прошлое, пережитое. Воспроизводит в памяти свой непростой жизненный путь Тер Миш, герой повести Е. Рочева «Исповедь Тер Миша» (1986); в попытках понять, почему его жизнь не сложилась, обращается к прошлому и Паршуков, герой упомянутой повести Е. Рочева. Будучи в преклонном возрасте, чувствует духовную необходимость в искуплении своей давней вины Григорий (повесть А. Попова «Расплата», 1992). Герой повести А. Попова «Что за люди» (1990) пытается вырваться из рутины сложившихся отношений, забыть прошлое. Автор ведет его по кругу испытаний. Он как бы ищет самоё себя и, не найдя, полный разочарований, вновь падает в омут беспамятства.

В повести последних лет нередко формируется тип героя, сознание которого деформировано тотальным чувством одиночества; духовная дисгармония не позволяет ему строить естественные отношения с миром (Чипан Миш, герой повести А. Ульянова «Чипан Миш», 2003; Миш, герой повести А. Попова «Деревня», 2000; Паршуков, герой повести Е. Рочева «Долгий сон» и др.). Ощущение рушащихся связей, драматичное переживание кардинальной ломки, чувство обреченности характеризуют картину мира, отличную от сложившейся в литературе позднесоветского периода. Терпеливо строит в своем сознании белый дом герой повести П. Шахова «Белый дом» Василий Вадоров, но его устремленность к романтическим идеалам, как и устойчивая тяга к болезненной рефлексии (особенно четко

проявившаяся в первой части дилогии – повести «Синий патефон»), есть свидетельство его глубоких противоречий с реальным миром.

Смерть героя также становится красноречивым способом выражения концептуальных взглядов писателей. Произведения современного коми прозаика Е. Рочева наглядно свидетельствуют об углублении подобных мотивов в его творчестве. Главный герой его повести «Исповедь Тер Миша», испытывая одиночество, все же противостоит агрессивной реальности; его смерть в финале произведения можно расценить как неприятие героем окружающей действительности. Герой следующей повести писателя «Долгий сон» и не пытается противостоять разрушительной силе; его существование в состоянии приспособившегося – это медленная смерть (моральная и физическая). Не случайно в качестве эпиграфа писателем взяты горькие и проницательные слова пословицы: «Под солнцем живем, в сыру землю уйдем». Уход героя из жизни воспринимается как естественный исход его кризисных отношений с миром.

В повесть «Быстрее оленя» (1998) Е. Рочев вводит эсхатологические мотивы, в мрачных тонах изображая общую картину гибели природы севера, вырождения ее обитателей. Показательно, что мотив смерти развивается в разных жанровых формах современной коми прозы: самоубийство как способ решения трагических противоречий, переживаемых героем (рассказ А. Ульянова «Черная осень», 1989, роман Б. Шахова «Жили-были», 1998), насильственная смерть героя (рассказы А. Попова «Старая ворона», 1989, А. Ульянова «Было бабье лето...», 1990), изображение психологического состояния героя, потрясенного смертью близкого человека (повесть А. Лужикова «Окаменевшие слёзы», 1998). «И если верно, что “одной из архитем” (термин А. Жолковского и Ю. Щеглова), увлекших художников начала века, было рождение нового мира и нового человека (притом, что эта “новизна” понималась писателями по-разному), то архитема современной литературы – смерть этого мира и этого человека» [1, 69], – справедливо отмечают исследователи, характеризуя тенденции развития современной литературы.

Весьма симптоматичны такие явления в поэтике современной повести, как формирование двухчастной композиционной структуры, когда в финале произведения происходят резкие перемены. Подобная композиционная антитеза по-своему выражает мироощущение автора и героя, переживающих крушение важных ценностных установок. Так, эпилог повести Е. Рочева «Быстрее оленя» нарушает не только сюжетную линию произведения, но и его стилистическую тональность. Основанное на мудрой иронии автора повествование о Митруке сменяет насыщенный публицистическим пафосом, близкий к инвективе монолог об экологической катастрофе, которую переживает тундра. Финал судеб героев, с которым знакомит автор в эпилоге, также поражает читателя разрушительными изменениями. Ломаются судьбы героев; происходят разительные перемены и в обществе, и в природе. Диссонансом лирическому повествованию о любви

звучит заключительная часть повести А. Ульянова «Ты и я» (1992). Крушение романтической любви переживает герой, кардинальные изменения претерпевает характер главной героини, с образом которой связывались светлые, возвышенные чувства. Трагические диссонансы, естественно, воплощаются не только на композиционном уровне, но и на сюжетном – в разрушительных действиях, поступках героев. В повести въяве предстает картина гибнущего мира.

Утверждая дискредитацию идеологических доктрин, произведения актуализируют роль природных – экологических, географических – факторов в развитии истории и культуры народа. Так, разрабатывая в повести «Долгий сон» футурологические проекты, Е. Рочев видит гармоничное будущее своего народа в максимальной близости к природе, в избавлении человека от всего наносного, чуждого естеству. «*Не освобождайтесь от объятий природы* (здесь и далее перевод подстрочный наш. – Т. К.)», – мольбой звучат мысли главного героя произведения. А. Попов в повести «Холм чуди» (1998), прибегая к условным формам повествования, пытается освободить своих героев от социального опыта, вернуть им данные природой задатки. Повесть обращается к этнической, родовой, семейной генеалогии характера, чтобы исследовать его основы.

Создавая образ современного мира и человека, повесть последних лет находится в поисках самостоятельных, независимых от политизированных концепций форм художественного решения; писатели пытаются как бы изолировать человека от социальной среды, стремятся к осмыслению его судьбы, исходя из личностных данных. Мысль о значимости природных факторов, обусловливающих нравственный опыт и судьбу личности, определяет художественные поиски современной коми повести.

С этим связана и проблема личной ответственности отдельного человека. В уста героя повести А. Попова «Расплата» Цльцксана вложены обвинения по адресу Гриша, да и драматичное сплетение несложившихся судеб близких людей тяжелым камнем лежит на его совести. Осуждающе говорится о бывшем журналисте, потерявшем связи с обществом и жизнью (Е. Рочев «Долгий сон»): «*Набирал число строк, плёл сеть, куда попал сам*». Попытки устранить социальные связи героя связаны со стремлением выяснить, насколько он самодостаточен; на фоне социальных катаклизмов назрела необходимость выявить нравственный, духовный потенциал личности, меру возможностей человека.

Если концептуальные установки коми повести 1970–1980 гг. были органично связаны со стремлением изобразить жизнь (и человека) лучше, чем она есть [2], то повесть рубежа веков тяготеет к тому, чтобы вглядеться в человека, очистить его от «шелухи» социального характера, удостовериться в его вечном предназначении, животворящей, неиссякаемой силе. И неспроста в современной коми повести актуализируются нравственные, этические – естественные, органичные, столь значимые для человека – аспекты жизни. В повести А. Попова «Расплата» бурный период совре-

менных политических перемен становится лишь фоном художественного действия; судьбы героев, сложные перипетии их жизни определяются факторами морально-этического характера. В осмыслении меры ответственности за свои поступки писателю видится залог духовного благополучия человека. Любовная драма, осложнившая жизнь двух семей, представлена в повести как одна из вечных коллизий, переживаемых героями. Обнажая внутренний мир главного героя повести, 56-летнего Ӧнӧпрей Гриша, автор сумел, не уходя в сентиментальность и ложную романтичность, открыть глубину нравственного осмысления человеком своих поступков. *«Сердце, ёлки-палки, болью наполнено»*, – признается Гриш. Авторская концепция предполагает естественную связь любви с чувством глубокой ответственности и здоровой нравственности; автор как бы стремится выявить нравственную основу любви. Драматизм сложившейся ситуации раскрывается словно в трех ипостасях: глубокое, запоздалое осознание вины переживает Гриш, чувство неустроенности, некой неестественности отношений мучает и Саню, и Сандру, безнравственный поступок Гриша разрушает гармоничность связей Ӧльӧксана, сына Сандры, с миром, определяя его непростой характер, вызывая неадекватные поступки. Особенности характера Пети, сына Сани, также позволяют говорить о нем как о личности не вполне состоявшейся.

Неслучайно герой повести А. Некрасова «Как стать великим» (1993) как самое ценное стремится дать сыну уроки нравственности, которые были усвоены им самим в драматичных жизненных ситуациях, поэтому и главы повести имеют говорящие названия: «Честность», «Трудолюбие», «Взаимопонимание», «Безысходность», «Болезни и травмы», «Поражения» и др. Произнося итоговые слова, герой раздумывает о нравственных корнях жизни, о том, как достойно пройти жизненный путь, при любых обстоятельствах сохраняя лучшие человеческие качества. К утверждению духовных начал жизни близка и киноповесть Ю. Екишева «Ангел рода» (1997). Прозаик приходит к мысли, что в основе сущего – некие вечные, непреходящие ценности; в попытке познать базисные основы жизни, консолидирующие мир, автор актуализирует её нравственные начала. Герои с трудом пробираются через лабиринты противоречий к духовному очищению, объединяющему представителей рода. Напряжённая духовная жизнь человека, открывающая сложный этап его нравственного развития, позволяет вести речь о вечных вопросах: таковы проблемы добра и зла, стремление человека к моральной чистоте, его естественная потребность в нравственном опыте, образующем традиционную связь поколений. Симптоматично, что внимание повести к историческому прошлому народа, выразившееся в том, что писатели вводят фольклорные сюжеты в художественный текст, также связывается с морально-этическими аспектами. Так, А. Попов, обратившись к известному преданию об охотнике Йиркапе, обладателе волшебных лыж, в повести «Йиркап» (1999) фокусирует внимание на нравственных моментах, и это позволяет ему определить жанровую при-

роду повести как притчу (что, думается, все же не совсем правомерно). Строя сюжет на основе фольклорных мотивов, писатель пытается выйти за рамки традиционной стилизации, наполнить образы метафорическим значением.

Можно указать целый ряд художественных явлений, также свидетельствующих, что современная повесть стремится к освобождению от ощущения катастрофичности, к тому, чтобы наполнить картину жизни новыми красками. Так, в осмыслении противоречий современности она возвышается и до очистительной иронии, позволяющей в социальных катаклизмах современности рассмотреть преходящее, суетное: А. Попову в повести «Смутное время» (2001) процесс исторического развития России представляется в виде фарсовых превращений. В данном случае комическое не только выявляет драматизм времени, но и способствует тому, чтобы освободиться от его тягостного переживания. Думается, здесь находит выразительные формы архаический смысл смеха, получающий особое значение в сложную, переломную эпоху: «Смех, соединенный со смертью, в мифе идёт как знак возрождения, неокончательности смерти» [3, 179].

Комический эффект заключается и в том, что перипетии политической и социальной жизни страны перенесены в пространство семьи. Допущение автора позволяет заострить и гиперболизировать реальные связи и отношения: проходят выборы главы семьи, в ходе которых обнаруживаются разного рода интриги. В умении рассмотреть комические несообразности жизни также нашла выражение формирующаяся способность литературы к осознанию жизни как противоречивого процесса. Акцентировка комических противоречий жизни воскрешает деформированную периодом драматичной ломки способность народа к целостному, гармоничному, здоровому восприятию мира. Подобно тому, как в 1970-е гг. «ирония и скепсис... не дали – я опять же серьезную литературу имею в виду – романтике “шестидесятников” и скрытой патетике “деревенской” прозы превратиться в псевдопафос и умиленное преклонение перед “почвой» [4, 236], так и в весьма непростой период грани XX–XXI вв., когда эсхатологические предчувствия захлестнули общество, комическое осмысление жизни в определённой степени сгладило свойственную менталитету россиян тенденцию к абсолютизации ужасного. Несмотря на то, что А. Попов не смог в полной степени насытить художественную ткань юмористических повестей «Чудаки» (1996), «Куда ты, Микулай» (2000) силой обобщающей мысли, глубиной художественного подтекста (они выдержаны в рамках развлекательного жанра), в его произведениях нашли отражение знаки видения жизни, окрашенного отнюдь не в мрачные тона. Живое, вечное движение жизни, пестрота её меняющегося лика открываются в комических происшествиях и ситуациях, смешных несообразностях бытия.

В повести, освобождающейся от концепций социологизма, созрела необходимость скрупулезного исследования внутреннего мира современника, не скованного социальными детерминантами. Частная жизнь героя

получает несколько иной статус: он принимает деятельное участие в формировании своей судьбы. Особо выразительно характеризуют отношения героя с миром любовные переживания (повести А. Ульянова «Ты и я», А. Попова «Все уже прошло», 1995, Е. Козловой «Вечерняя моя заря», 2004). В произведениях обнажаются скрытые, тонкие связи современника с реальностью; в размышлениях о любви находит выражение тяга героя к гармоническому строю отношений с миром. Так, мотив несуществующей вины в повести А. Ульянова открывает нарушившиеся связи героя с миром: напряженно прислушиваясь к собственным неосознанным поступкам и действиям, Ӧльӧксан, главный герой произведения, пытается найти невидимую причину, разрушившую гармоничность его мироощущения. Таким образом, современная повесть, обращаясь к миру чувств, открывает вечный, полный необъяснимых противоречий путь, переживаемый героем в стремлении познать себя, осмыслить отношения с миром.

Наряду с тенденцией, утверждающей духовные основы любовных отношений, в современной прозе развивается линия, исследующая физические аспекты любовных чувств (повести В. Тимина «Белый туман», 2002, В. Напалкова «Я тебя люблю», 1992, «Прости меня, женщина», 1993, «Прощай», 1995, «Ягодный месяц август», 1996, «Крест без покойника», 1997, В. Куратова «Любимого сердце выбирает», 1998 и др.). Развитие эротических мотивов в литературе по-своему связано с кризисными явлениями в культуре постсоветского общества. Являя собой односторонность освещения отношений человека с миром как одну из характерных черт переходного периода, эротическая проза выражает особенности умонастроения и мировосприятия современного человека. В кризисную эпоху литература еще не вполне способна выработать целостный взгляд на мир. По-видимому, в эротических мотивах нашло выражение тяготение современной литературы к сближению с масскультурой, ведь, как пишут исследователи, «одной из отличительных особенностей нашего времени становится переход от монокультуры к многомерной культуре» [5, 12–13], предполагающей взаимодействие разных типов художественного сознания.

То обстоятельство, что нарушена гармония в отношениях современника с миром, обусловило актуализацию исторического опыта; собственно, метания современной коми повести отражают специфику менталитета россиян – стремление к абсолютизации своего времени и его противоречий. Дегероизируя современность, коми повесть обращается к далекому прошлому. Пассеизм становится своеобразной формой протеста против неразрешимых конфликтов современности; писатели стремятся найти гармонию в историческом прошлом (повести В. Тимина «Мальчик с Перми Вычегодской», 1998, А. Панюкова «В рекруты забирают, когда устанавливается дорога», 1995, «Тюрнины», 2000).

Утверждение национального самосознания в современной коми повести связывается с идеей национальной государственности, компенсирующей утраченную национальную целостность. Именно поэтому повесть В. Тимина «Мальчик с Перми Вычегодской» посвящена периоду присоединения Коми края к Русскому государству; опираясь на летописные источники, автор пытается объективно осветить этот важный этап истории народа. Однако концептуальная установка современной исторической повести, связанная со стремлением выявить самобытную природу истории и культуры народа коми, носит подчас описательно-декларативный характер. В то время, как драматичная современность требует глубокого осмысления связи времён, писатели лишь живописуют, апологетизируют прошлое. Попытки понять, почему был утрачен духовный опыт, накопленный веками, замещаются уходом авторов в любование прошлым, писатели не замечают, что происходит неумолимое движение истории: национальный характер не остается неизменным.

Возникнув на волне национально-возрожденческих идей, современная историческая повесть еще не наполнилась аналитической глубиной; особенности ее поэтики определяет эмоционально-пафосное начало. Видимо, нарушены обусловленные самим движением жизни связи, имеющие закономерный характер и оказывающие влияние на эстетическое качество произведений. В данной жанровой форме отчётливо выразилась поспешность художественных обобщений, обусловленная особенностями переходного периода, когда исторический опыт еще не осмыслен, не насыщен художественной обобщающей силой. Думается, в своем категоричном утверждении близка к истине Г. Белая: «...Если говорить о философии истории, то рано или поздно должно было обнаружиться, что вопрос о путях мировой истории не может быть решён методом ретроспективной интерпретации проблем современной жизни. Романтическая идеализация истории была хороша до тех пор, пока была художественно-философской метафорой. Но когда она стала программой, обнаружилось, что она внеисторична» [6, 69]. Возможно, поэтому писатели активно насыщают произведения сведениями этнографического характера; много места уделяется описаниям особенностей бытовой сферы жизни, хозяйственно-промысловой деятельности, при этом особую функциональную роль получает предметная изобразительность.

Коми повесть рубежа веков отражает противоречия переходного периода, переживаемого страной. Само время, требующее быстрых изменений, не позволяет в полной мере осмыслить противоречивую суть жизни. Переживая «перестроечный» синдром, выражающийся в обсуждении политизированных проблем (коллективизация 1930-х гг., «гулаговская» тема, экологические и национальные проблемы), повесть тяготеет к исследованию сложных взаимоотношений мира и человека, стремится акцентировать внимание на сущностных аспектах духовной жизни, сферы чувств героев. Постепенно освобождаясь от влияния социологизированных концепций, современная коми повесть сосредоточивает свои поиски на вопросах истории и культуры народа.

Примечания

1. Варламов А. Апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX в. // Литературная учёба. 1997. Кн. 5–6 (сентябрь–октябрь).

2. См. об этом: Кузнецова Т. Л. Коми повесть 1960–1980-х гг.: художественная эволюция жанра // Тр. Института языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН. Вып. 64: Современная коми литература: проблематика, герой, стиль. Сыктывкар, 2004. С. 10–11.

3. Карасев Л. В. Лики смеха // Человек. 1993. № 4.

4. Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма // Знамя. 1992. № 9.

5. Черняк М. А. Современная русская литература. СПб., М., 2004.

6. Белая Г. А. Кризис?! Кризис! // Взгляд: Критика. Полемика. Публикации. М., 1988.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ УРАЛА

Е. Е. Приказчикова
Екатеринбург

«СОСЛАННЫЙ В ОРЕНБУРГ НАВЕЧНО» – «МОЯ ЖИЗНЬ» Г. ВИНСКОГО*

Мемуары Григория Степановича Винского «Мое время» нельзя отнести к известным текстам XVIII века. Л. Большаков, автор одной из немногих исследовательских работ по Винскому, названной им «Возвращение из прошлого», пишет: «”Полного Винского” читали только отдельные счастливцы, в нашем веке не читал никто. И ни одной книги об этом писателе – ни в девятнадцатом, ни в двадцатом» [1, 2].

Между тем, О. Чайковская называет Винского «знаменитым мемуаристом XVIII века» [2, 214], отдавая безусловное предпочтение его мемуарам перед текстом знаменитых мемуаров А. Т. Болотова, справедливо полагая, что в случае с Винским «...раздвоенная, разорванная и как бы обожженная душа оказалась духовно богаче и тоньше, чем цельная и уравновешенная» [2, 208].

Впервые записки Винского были опубликованы Петром Бартеневым в «Русском архиве» за 1877 год (№ 1, 2), вызвав неподдельный интерес критики. Так, один из первых критиков записок Винского Александр Пыпин в статье «Рассказы из екатерининского века» признает: «Винский – умный и именно правдивый рассказчик о действительной жизни <...> На его личном примере мы видим пути, которыми в отдаленнейших закоулках находили отголосок и сочувствие гуманные идеи XVIII века и шел внутренний процесс нашей образованности» [3, 58].

В «Моем времени» Винский дает описание жизни человека, которого он сам называет мотом, распустой (распутником – Е. П.) и забиякой. «Исправление» героя начинается тогда, когда он оказывается в ссылке на Урале (Оренбург, Уфа), начинает заниматься учительским трудом (преподавать французский язык в семьях здешних дворян) и читать книги французских просветителей, например, Вольтера или Мерсье.

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

Как известно, «уральский дискурс» присутствует и в других мемуарах XVIII в., например, И. Неплюева и Г. Державина. Однако для Винского Урал был не местом службы и реализации честолюбивых проектов, но местом ссылки, куда мемуарист был отправлен за уголовное преступление, которое он не совершал. Осенью 1779 г. Винский был арестован по знаменитому сенатскому делу поручика М. П. Кашинцева и помещен в Петропавловскую крепость. 26 декабря 1780 г. Винскому объявили приговор: лишение чинов, дворянского звания и ссылка в Оренбург навечно. Приговор Винского был собственноручно подписан Екатериной II. На Южном Урале, в Оренбурге, Уфе, Винский провел половину своей жизни, обозначив этот период своей жизни как «заточение в суровый Башкирский край и 30-ти летнее в оном пребывание» [4, 79].

По своей композиции «Моя жизнь» Винского делится на три части. Первая часть под названием «Шестнадцать лет, или детство и юношество» описывает жизнь юного Винского на его родине, в Малороссии. Для нее в наибольшей степени характерна тенденция к идеализации действительности, что во многом объясняется украинским патриотизмом автора. Не случайно А. И. Тургенев, которому принадлежал рукописный список записок, писал: «”Мертвые души” снова ожили... в сей существенности. Для Гоголя эта рукопись была бы кладом» [5, 76].

Вторая часть произведения – «Одиннадцать лет, или молодость» по праву может считаться петербургской частью «Моей жизни». В ней автор рассказывает о своей офицерской службе в Петербурге, сопровождающейся своевольствами и распустой всякого рода, активным участием в большой игре с ее неизменным мошенничеством и всяческими «игряцкими хитростями», если вспомнить терминологию Г. Державина. Завершается эта часть описанием пребывания автора в тюрьме за приписанные ему банковские махинации, после чего его отправляют в ссылку на Южный Урал. В этой части мемуарного повествования активно проявляется сатирическая традиция в изображении действительности, тем более интересная, что объектом сатирического изображения выступает ни много ни мало политика Екатерины II, сама императрица и ее фавориты.

Третья и наиболее интересная для нас часть произведения Г. Винского под названием «Тринадцать лет, или средние годы» посвящена годам его пребывания в ссылке на Урале. Винский доводит свое повествование до 1793 г. По своей тональности это наиболее драматическая часть записок, тем более, что вместе с Винским в добровольную ссылку отправляется и его юная жена Лорхин, носящая в это время под сердцем их первенца. Причем делает она это против воли своих родственников, предусмотрительно спрятавших ее шубу. Тем не менее, она «в домашнем платье и в одной мантилии» решается «с мужем ехать в изгнание за 2500 верст» [6, 165].

«Да ты, моя милая, замерзнешь?» – говорит Винский, узнав о ее решении разделить его судьбу. «Нет; нет; мне подле тебя будет тепло» [6, 165], – отвечает она.

Несправедливо пострадавший во время правления Екатерины, Винский дает в записках много отрицательных характеристик русской общественно-политической жизни II половины XVIII в., что позволяет поставить его имя в один ряд с величайшими сатириками его времени, например, с А. Н. Радищевым. Эти самые острые страницы «Моей жизни» Винского не были напечатаны Бартеневым в «Русском вестнике», равно как и не увидели свет в первом отдельном издании «Моей жизни» Винского 1914 г. Причины цензурного запрета очевидны. В этой части произведения мемуарист отнюдь не стесняется в выражениях при описании негативных явлений блестящего века Екатерины, беспощадно разрушая сложившийся к этому времени «государственный миф» ее правления.

Так, очень скептически относится Винский к законодательной деятельности императрицы, являющей собой один из вариантов государственного утопизма XVIII столетия. По его мнению, «правосудие Российская Минервы было не что иное, как нарядное разбойничество» (цит. по: [1, 84]). Вся государственная жизнь Екатерины ассоциируется для мемуариста с театром, постоянной игрой на публику. Он пишет: «Екатерина, главное лицо, приближалась уже в сие время к своему перигею. В игре становилась она от часу искуснее; похвалы и рукоплескания раздавались ей со всех концов Европы. Роли играла разные и довольно удачно». В знаменитом «Наказе» Екатерины Винский «видит лишь величественную кукольную игру законодательства» (цит. по: [1, 85]). Не избегают критики мемуариста и знаменитые Совестные Суды Екатерины, которые, по мнению мемуариста, функционировали только на бумаге. Между тем, появление Совестных Судов, по словам Винского, «...заставило во всей Европе пропеть и вострубить Екатеринину мудрость. Славный тогда Мерсье сгоряча написал: «Заря благоденствия рода человеческого занялась на Севере. Владыки вселенной, законодатели народов! Спешите к полнощной Семирамиде и, преклонив колена, поучайтесь: она первая учредила суд совести!» [4, 101].

В «Моей жизни» мемуарист показывает истинные результаты деятельности Совестных Судов в провинции, в частности, на Урале. «Я, четыре года живши в доме совестного Уфимского судьи, – пишет он, – видел, как его Алешка, бутуз, гонял со двора несчастных Чуваш и Мордвов, притекавших к совестному правосудию, как судья сам хвастал, что в двенадцать лет его судейства и двенадцати дел не поступило в суд. По наведованиям, в других губерниях совершалось то же» [4, 102]. Что касается фаворитизма, то Винский дает поистине убийственные характеристики как Екатерине, так и ее любимцам. Екатерина «Моей жизни» – «бесстыдная Мессалина», которая, «утопая в сладострастии как человечица», «ругалась бессовестно не только над своими подданными, но над целым, можно сказать, человечеством» (цит. по: [1, 86]). Такую же ненависть вызывают у Винского и многочисленные фавориты Екатерины, при рассказе о которых явственно чувствуется аберрация личной точки зрения мемуариста. Он под-

черкивал, что в эпоху Екатерины, он «наряду с другими... поклонялся сим божкам. Не видел в них иного, кроме красоты, сияния, могущества». Совсем не так мыслит автор в эпоху написания мемуаров (1814 г.), когда появились другие представления о нравственности. «Теперь... я не могу довольно надивиться, как сих бесстыдных, подлых мущино-б... не покрывали и не покрывают справедливо ими заслуживаемыми бесчестием и поношением? <...> Вечное проклятие ей, и всегдашнее поношение вам!» (цит.по: [1, 86–87]).

Одной из важнейших тем, проходящих через все записки Винского, является тема воспитания и образования.

Мемуарист подчеркивает, что долгое время вообще не понимал различия между образованием и воспитанием, что было характерно для эпохи 60–70-х годов XVIII в. в целом. Винский искренно верил в то, что первая четверть его жизни (до 1777 г.) была потеряна по той простой причине, что в это время настоящее Просвещение только-только делало в России первые шаги. Он пишет: «...я не ропщу ни на мать свою, ни на моих наставников. Всему виною тогдашние времена...», когда «научение почти повсеместно принимается за воспитание» (цит. по: [1, 87]).

Принципиальную разницу между «образованием» и «воспитанием» Винский постиг только после чтения книг французского просветителя-утописта Мерсье, который писал: «Все науки... суть только роскошь ума человеческого, одни – мораль и политика – ему необходимы» (цит. по: [1, 86]). «Сию важную истину я узнал позднее, – признается Винский. – Низринутый в бездну злополучий, свиделся я с нравственностью, полюбил ее от всего моего сердца, прилепился к ней всею душою» (цит. по: [1, 86]).

Так или иначе, в воспитании Винского существовали огромные пробелы, которые потом и увлекли его на путь распусты, когда он в 18 лет (1770 г.) оказался в Петербурге с намерением сделать фортуну, став офицером лейб-гвардии Измайловского полка.

Мемуарист подчеркивает, что такое резкое изменение его жизни стало величайшим несчастием для него как для человека. «Но, увы, меня, как будто с умысла, возрастили у монахов (Винский закончил Киевскую академию. – Е. П.), а заставили служить в гвардии! Переведенный из мирной, скромной, подчиненной жизни в мятежную, наглую, своевольную, чем мог я сделаться как не самым несчастнейшим творением?» (цит. по: [1,87]).

Прожив таким образом два года и «осквернившись всеми мерзостями распутства», Винский оказывается заключен на два года в магистратскую тюрьму за долги, а после выхода в отставку в 1775 г. продолжает свои буйные подвиги уже на родине, в Малороссии, в городе Почепе, сделав свое жилище, где вместе с ним проживало 18 слуг, весьма похожим на Запорожскую Сечь. «Всегда праздные, часто пьяные, не воспрещаемые ни в каких шалостях, скоро стали страшны всему городу... Дюжий сам по себе и подкрепляемый 18-ю забияками, на что я не отваживался? Сколько раз я был близок сделаться убийцею и убитым» [4, 107].

Подобное поведение автора в молодые годы впоследствии неоднократно побуждало Винского внимательно исследовать природу человеческой души и тех тайных пороков, которые в ней заложены. Он пишет: «Я сам себе удивляюсь, когда подумаю, как мог я тогда сделаться столько жестокосердным. По природе моей не только бить самому, но и видеть наказания было всегда и есть теперь тягчайшее для моей души. <...> Из всего в природе ужасного человек есть ужаснейшее» [4, 109].

Исцеление от «распусты» произойдет у мемуариста только на Урале.

Винский с женой приехали в Оренбург 16 февраля 1781 г. во время масленицы. Первое впечатление о городе, равно как и обо всем крае, было далеко не восторженным. Мемуарист свидетельствует: «Проехавши Каргалу и приблизившись к девятой версте, открылась мне необозримая равнина, покрытая снегом, не имеющая не только дерев или кустов, ниже каких-либо видных из-под снегу растений. На правой стороне видно было кругловатое возвышение, с левой – два довольно высоких хребта; впереди город Оренбург, как груда собранных в одно место церквей и колоколен. <...> При первом обозрении сердце затрепетало и мысли сказали: “вот твое жилище и гроб”» [6, 174]. «По мере приближения, город прибывал в окружности, но терял в виде; ибо его стены, с сей стороны одеянные камнем и от времени почерневшие, казались к белизне снега весьма странными, что воображение несчастного узника еще больше усиливало» [6, 175].

На Урале «несчастный узник» решает стать домашним учителем французского языка. Это решение мемуариста по времени совпадает с созданием в 1782 г. Уфимского наместничества, повлекшим за собой решительные культурные преобразования в крае. Учреждение наместничества «доставило сему краю людей весьма порядочных, так что грубость и скотство, прежде здесь господствовавшие, тотчас принуждены были уступить место людскости, вежливости и другим качествам, свойственным благоустроенным обществам» [6, 179]. Новые, порядочные люди, появившиеся на Урале, «с дарованиями, приятного обхождения» были, по мнению Винского, «весьма от *оренбуржских каторжных* (выделено мной. – Е. П.) жителей отличны» [6, 179].

Новым «порядочным» людям, заехавшим в «отдаленный пустой край», требовались учителя французского языка. Одним из этих «господ» оказывается уфимский надворный советник Николай Михайлович Булгаков, в доме которого 13 августа 1783 г., в возрасте 31 года, Винский начал свою педагогическую деятельность на Урале. При этом мемуарист положил для себя обет: «недостающее во мне до звания порядочного учителя пополнить прилежностью и истинным усердием во исполнении сея должности» [6, 180].

В преподавании он использовал свой метод, предполагающий не «зубрежку грамматик и лексиконов», но изучение языка через «чтение и перевод серьезных французских первоисточников»[6, 180]. Под «французскими первоисточниками» понимается просветительская литература.

Занятие учительским трудом заставило мемуариста, по его собственным словам, победить свой прежний характер, склонность к распусте и своевольству. «Чтение, переводы и беседование со знающими людьми... оживили семена нравственности малороссиянина. Мне не великого труда стоило перемениться, ибо я природою был добр, человеколюбив, бескорыстен» [6, 188].

Однако основными трудностями, сопряженными с новой деятельностью Винского, были не только лингвистические и педагогические проблемы. В Уфе он впервые сталкивается с каждодневной практикой дворянского крепостничества, которая казалась ему, украинскому шляхтичу, жестокой и несправедливой.

Именно тут, на Урале, образованный малороссийский шляхтич часто начинает чувствовать себя *иностранцем*. Этот *иностранный* взгляд на российскую жизнь, взгляд «чужого», усугублялся тем обстоятельством, что и супруга Винского – Елеонора Карловна – была не русской, но немкой. Именно поэтому в тексте «Записок» оказывается такой актуальной проблема национальных взаимоотношений, национальной психологии, а также культурная мифология Чужого, который пытается стать своим в русской провинциальной жизни последней трети XVIII в.

В семье Булгаковых олицетворением каждодневной практики крепостничества оказывается хозяйка дома Прасковья Михайловна, происходящая из рода Тимашевых, – крупных оренбургских землевладельцев. Образ госпожи Булгаковой в изображении Винского разительно напоминает образ госпожи Простаковой: «...Искательна до низости, услужлива до подлости, завидлива, скупа, сварлива, тщеславна, бесстыдница и к людям жестока» [6, 181]. Кроме того, интересно отметить, что именно Винский в 1802 г. выступит в качестве переводчика «Тайных записок о царствовании Екатерины Великой» Ш. Масона, в которых французский автор подробно описал феномен гинекократии в русском обществе XVIII в., связывая его с политической властью женщин в российском обществе этой эпохи вообще.

В соответствии с традицией гинекратического мифа русской культуры супруга Николая Михайловича Булгакова, который был «кроток, снисходителен, искателен, не корыстолюбив, хотя и не щедр», является полной хозяйкой в своем доме и распорядительницей судеб проживающих в нем людей. Винский пишет: «Госпожа управляла домом самовластно, или лучше самовольно. <...> В сем доме за малейшие проступки, часто по одному своенравию госпожи, лилась кровь несчастных» [6, 181]. Практика постоянных экзекуций заставляет мемуариста сделать вывод: «Надобно быть допущену во внутренность домов дворянских и самому не быть посему русским, дабы видеть все своевольства ежедневно в сих вертепах» [6, 181].

Жертвами повседневной жестокости русской провинциальной жизни часто становились не только крепостные, но и учителя, вроде Винского, человека, лишенного по суду дворянства и, следовательно, уже не могущего рассчитывать на «благородное» обхождение. «Первый год жития с русскими, – свидетельствует мемуарист, – для меня был весьма тяжел... Обхождения и все приемы русских заставляли меня, особенно бедную мою Лорхин, много переносить неприятностей. В русском домашнем с посторонними обхождении множество случается мелочей, по скупости или по глупости, которые щекотливого человека ежедневно станут выводить из терпения» [6, 182].

Для того, чтобы чувствовать себя комфортно, находясь в учительской должности, Винский должен был оказаться в семье человека, чье поведение заметно выделяло его из ряда обычных провинциальных дворян. Речь идет о надворном советнике и совестном судье Сергее Яковлевиче Левашеве, отставном секунд-майоре, которого с полным основанием можно назвать человеком утопии. Сам Винский называет его человеком «крайне странным». Левашев, не получивший в юности хорошего воспитания и образования и будучи уже «достаточным» казанским дворянином, «оставив молодую жену и пятерых любезных детей, переселился в Башкирию, где, купивши землю, переводил крестьян, строил домы, рассаживал сады, заводил оранжереи, учреждал фабрики, заводы; но все сие только начинал, а не оканчивал. Дом его снаружи, по виду, был казарма, во внутренности же оштукатурен, как палаты. Сад был неогорожен, но вороты в него воздвигнуты были столярной работы и с немецкими петлями и замками» [6, 194]. Сам хозяин «...бывши почти безграмотен, охотник превеликий был диктовать письмы, особенно наставления приказчикам, садовникам, конюхам и другим своим чиновникам. Щедр, даже мот бывал из тщеславия, скуп же по природе, нрава самого крутого и жестокого но к сентиментальному разговору всегда приставал, выдавая себя за Стерна» [6, 195].

Тем не менее, жизнь в доме такого человека оказалась для Винского куда более сносной, чем в доме Булгаковых, тем более, что дети Левашева старались идти с веком наравне, даже опережая его. Так, 15-летняя дочь Левашева – Наталья Сергеевна – «через два года понимала столько французский язык, что труднейших авторов, каковы Гельвеций, Мерсье, Руссо, Мабли, переводила без словаря; письма писала со всею исправностию правописания; историю древнюю и новую, географию и мифологию знала также достаточно» [6, 195].

Безусловно, отрадным моментом в жизни Винского на Урале было открытие им для себя серьезной просветительской литературы, включая Вольтера и Мерсье. Во многом появление этого библиофилического мифа в тексте мемуаров является своеобразной компенсацией за ту невежественную и зачастую жестокую атмосферу, которая окружала Винского на Урале. Он пишет: «По счастию, у г. губернатора имелась богатая библиотека и он благоволил дать мне позволение ею пользоваться. Первый Вольтер заохотил меня читать и рассуждать» [6, 183]. Большое впечатление на автора произвела утопическая литература эпохи Просвещения, например, роман Луи Себастьена Мерсье «2440 год» (1770). Именно книгам, подоб-

ным роману Мерсье, Винский был обязан «благодарностью вечной... за возвращение на путь чистой нравственности, от которого я был уже столько удален» [6, 184].

Примечательно, что, встав при помощи книг на путь нравственности, Винский делает все от него зависящее, чтобы помочь встать на этот путь и другим провинциальным жителям. Однако, как он сам признается, в этом он очень редко имел успех. Причиной всему – агрессивное невежество русских дворян, их нелюбовь к книге и просвещению.

«Дворяне почитают невежество своим правом. Человек со сведениями не только не уважается, но, можно сказать, некоторым образом обегается» [6, 189], – пишет он. Более того, русские дворяне, оказавшись в деревне, часто скрывают свои знания и свое учение, не желая выделяться из общей массы. Это не может не вызывать у мемуариста удивления: «...На улику: “вы сами сему учились; вы знаете, что я говорю справедливо” и проч. не стыдятся отвечать: “мало ли что пишут ученые; что лучше святой Руси”» [6, 190].

Однако далеко не все уральские провинциальные дворяне и чиновники были невеждами. Так, среди исключений Винский называет Александра Ивановича Арсеньева, дворянина «отличных достоинств по уму и доброте сердца», который «по благодушию своему, занялся образованием моего невежества, как благодетель ближнего. Около года имел я счастие почти ежедневно пользоваться его беседою: он-то одобрил меня заняться переводами важнейшими» [6, 183].

Среди других образованных людей в Уфе Винский называет следующих: «добрый» Миллер, «почтенный, искусный, человеколюбивый врач Занден», «благотворитель» Степан Семенович Андреевский, который «ускорил образование моей нравственности» [6,190]. Все люди, которых перечисляет Винский, сыграли большую роль в культурной истории Урала.

Так, Федор Федорович Зандер был на протяжении многих лет доктором Оренбургского корпуса. У него на руках умерла супруга Винского Лорхин. Занден упоминается, кстати, в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова.

С. Андреевский по собственной воле отправился на Урал, в Челябинск, изучать симптомы сибирской язвы, свирепствовавшей в этой местности. Он не только подготовил работу «О сибирской язве», но и 18 июля 1788 г. в присутствии городничего Челябы Швейгофера и судьи Оловянникова сделал себе прививку сибирской язвы, от которой едва не погиб, лишь чудом выжив. В 1804 г. Андреевского назначили директором Петербургской медико-хирургической академии. Винский писал о нем: «Ты... по уму твоему и сердцу можешь быть в пространнейшем кругу благодетелем несчастных; дай лишь Бог, чтобы ты никогда не забывал: honores mutant mores , и чтобы скверна корысти не коснулась чистоты твоей души» (цит. по: [1, 154]). Латинское выражение в переводе означает «Почести изменяют нравы», источник этого выражения – «Сравнительные жизнеописания» Плутарха – «Жизнь Суллы».

Таким образом, как мы видим, первоначальное впечатление Винского о Южном Урале как о «гробе» в прямом и переносном смысле оказалось совсем не справедливым. Урал стал духовной «колыбелью» мемуариста, местом его нравственного возрождения после многих лет пребывания в «распусте».

Это обстоятельство делает текст произведения Винского одним из образцов русской антропологической утопии XVIII в., традиция появления которой в мемуарной литературе обычно связывается исключительно с жизнеописаниями русских масонов, например, с «Записками сенатора И. Лопухина».

Примечания

1. Большаков Л. Н. Возвращение из прошлого. Киев, 1988.
2. Чайковская О. «Как любопытный скиф...» Русский портрет и мемуаристика II половины XVIII века. М., 1990.
3. «Вестник Европы». 1877. Июль.
4. Винский Г. Мое время // Русский архив. 1877. № 1.
5. Тургенев А. Предисловие // Русский архив. 1877. № 1.
6. Винский Г. Мое время // Русский архив. 1877. № 2.

А. Т. Шашков
Екатеринбург

УРАЛО-СИБИРСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ВЫГОВСКИХ СТАРООБРЯДЦЕВ В XVIII веке

С самого начала процесс крестьянской колонизации восточных окраин России в значительной степени осуществлялся выходцами из Поморья. Поэтому вполне объяснимым является то огромное влияние на развитие урало-сибирского староверческого движения, которое оказали в XVIII в. посланцы Выговской пустыни – знаменитого центра беспоповского поморского согласия, располагавшегося в глухих обонежских лесах.

В «голодные» годы (1705–1713 гг.) выговцы занялись поисками новых плодородных земель. Кроме Поморья они «искаша и в понизовых, и в Сибирских краях». Одним из следствий этого стало приобретение в Каргопольском уезде на р. Чаженге участка, где в 1710 г. были построены кельи и заведена пашня [1, 136–139]. В связи с этими поисками в 1708 г. за Урал отправился Иван Прокопьев, младший брат выговского уставщика Петра Прокопьева. С дороги он написал четыре письма к тетке Соломонии Денисовой и сестрам Февронии и Татьяне, полные горьких сетований на разлуку с близкими ему людьми [2, 171–172, 176–179]. Результаты этой поездки и дальнейшая судьба выговского посланца нам неизвестны.

Через некоторое время в путь на восток двинулся Гавриил Семенов,

которого сопровождал еще один выговец – Гавриил Евтихиев, некогда пришедший в пустынь из Новгорода. На личности первого из этих людей следует остановить наше внимание особо, ибо он являлся наиболее ярким представителем одной из трех семей (Денисовых, Прокопьевых и Семеновых), на которых, по сути дела, держалось Выговское общежительство в первой половине XVIII в. [3, 245–286].

Гавриил (в перекрещивании Илия) родился в 1675 г. в деревне Гивеснаволок Кижского погоста Олонецкого уезда и был старшим сыном крестьянина Семена Митрофанова по прозвищу Дьякова. В юности он побывал в Москве, где, по некоторым сведениям, даже встречался с царем Петром Алексеевичем и вел с ним беседу. Не позднее 1697 г. Гавриил пришел на Выг, куда затем перебрались его овдовевший отец, два младших брата – Иван (в перекрещивании Терентий) и Никифор (в перекрещивании Иоанн), а также две сестры – Стефанида и Феврония.

В тяжелые для Выговской пустыни времена неурожаев и голода Гавриил Семенов вместе с Петром Прокопьевым, а затем с Гавриилом Евтихиевым ездил в Новгород, Псков и другие города, после чего был, как уже говорилось выше, послан киновиархами Даниилом Викулиным и Андреем Денисовым в Сибирь. Побывавший в 1775 г. на Урале ветковский писатель-старообрядец Я. С. Беляев, опираясь на устные рассказы екатеринбургских и шарташских староверов-беглопоповцев, враждебно настроенных по отношению к выговцам, писал, что «уроженец новгородской и беглец в Сибирские страны Гаврила Семенов, стар и сед, сперва проживал тайно на Обве реке в лесах, и в тех местах сельских двух девиц очреватил, дочерей Левонтия Михайловича Векшина, жителя села Рожественскаго Строгановых господ, а приехал от главнаго их скита Данилова в Помории перекрещеванскаго». За это он и, очевидно, его спутник были «биты довольно и от того места бежали в Тобольск». Среди сибирских похождений Гавриила Семенова, который, по словам Я. С. Беляева, «был великой лютец, волхв, плут и ябедник» [4, л. 183 об.–184], упоминается строительство им монастыря «близ Кушацкого озера», где он якобы устроил массовое самосожжение. О «гари» в Кошутской Спасской пустыни в Тюменском уезде, состоявшейся 13 декабря 1715 г. и унесшей жизни 149 человек (ее организатором являлся кошутский настоятель Иоанн Брадатый), известно также из источников выговского происхождения, и прежде всего из «Повести о сибирских страдальцах» Семена Денисова [5, 230] и «Слова о житии Иоанна Выгорецкого» Трифона Петрова [6, 237–238]. Согласно им, Гавриил Семенов действительно был связан с Кошутской пустынью, некоторое время жил в ней и даже встретился здесь с братом Иваном, пришедшим к нему в Сибирь, однако к случившемуся здесь самосожжению никакого отношения не имел.

Иван Семенов узнал о местонахождении Гавриила около 1713 г. от прибывших из Сибири в Архангельск купцов, которые передали ему настойчивую просьбу старшего брата приехать к нему. Перед отъездом Иван

написал пронзительное прощальное обращение к выговцам [7, 189–196].Встретившись в Кошутской пустыни, братья вскоре перебрались в другое тайное убежище – пустынь, основанную Гавриилом на Ишиме (впоследствии, осенью 1722 г., в связи с печально знаменитым Тарским розыском, здесь произойдет еще одна «гарь». Ее организатором выступит, вопреки утверждению Я. С. Беляева, не Гавриил Семенов, а старец Филипп, который в этой «пустыни... бяше начальник»).

После Кошутской «гари» Иван вернулся на Выг, после чего вновь отправился к брату в Сибирь. Помимо послания выговцев Гавриилу и его последователям, «сущим за восточною в части Азии каменногорскою высотою» [8, л. 288–307 об.], Иван, очевидно, привез с собой рекомендательное письмо некоему «добродею» (возможно, его имя, скрытое под литерами «А Д-ч», следует расшифровывать как «Аникита Демидович»). В нем содержалась просьба «сотворити милость» «к сему нашему и к твоему по Бозе брату и сущему знакомцу о Христе Илии (т. е. Гавриилу Семенову. – А. Ш.), в чесом он когда на каковыя помощи или ссуды поищет» [9, л. 23 об.–25]. Если речь в данном случае действительно идет об основателе династии уральских горнозаводчиков, то становится понятным, почему Гавриил Семенов уже в начале 20-х гг. XVIII в. являлся доверенным лицом и приказчиком Никиты Демидова и его сына Акинфия.

Как известно, братья Семеновы были рудознатцами, связанными еще в период своего пребывания в Выговской пустыни с деятельностью Олонецких Петровских железоделательных заводов. С 1713 г. поморские старообрядцы поддерживали тесные отношения с их начальником В. И. Генниным, которого в 1722 г. перевели на Урал, после чего прежние контакты с ним были возобновлены через посредство выговских посланников.

Между тем Иван Семенов в конце 10-х – начале 20-х гг. XVIII в. ушел в томские пределы, где «Кузнецкого уезда Белоярские слободы близ деревни Езовой на реце Чумыши» на острове создал по выговскому образцу «общежительную обитель». Во время Тарского розыска 1720-х гг. она была разорена посланными сюда солдатами. Сам Иван вместе с несколькими сотнями последователей погиб в марте 1723 г. в Елунской «гари». Обстоятельства этих событий подробно описаны в вышеупомянутых произведениях Семена Денисова и Трифона Петрова, созданных на Выгу в первой половине 30-х гг. XVIII в. [10], а также в Повести о томских старообрядцах и Иване Семенове, дошедшей до нас во фрагменте в списке второй четверти XVIII в. [11, л. 201–205 об.].

Во время Тарского розыска Гавриил Семенов, пользовавшийся покровительством Демидовых, сначала чувствовал себя в относительной безопасности, а в ноябре 1723 г. даже подал вместе с тремя товарищами «генерал-поручику Геннину доношение, что желают они в Сибирской губернии изыскивать и всячески проведывать медные и железные руды». Указ об этом «Акинфея Демидова прикащик, Олонецких Петровских заводов приписной крестьянин Гаврила Семенов с товарищами» получил [12, 247–

248]. Однако вскоре после этого на его след вышли сыщики, занимавшиеся следствием по Тарскому делу, в связи с чем Гавриилу пришлось какое-то время скрываться в тайном убежище под Невьянском (очевидно, в окрестностях озера Таватуй). Здесь его и нашел приехавший с Выга младший брат Никифор. Поскольку о судьбе среднего брата Ивана ничего не было известно, Никифор отправился на его поиски и в конце концов обнаружил место его гибели.

После этого, благодаря стараниям старшего брата, Никифор также становится доверенным лицом А. Н. Демидова и служит в его тобольской резиденции, а в июне 1729 г. назначается главным приказчиком на демидовские Колывано-Воскресенские заводы [13, л. 1], открытые при непосредственном участии выговцев. Именно к этому времени относится активная переписка руководителей Выговского общежительства со своими эмиссарами и с самим А. Н. Демидовым. Сохранился ряд посланий (в том числе одно стихотворное) от Андрея и Семена Денисовых и Даниила Матвеева, адресованных Гавриилу и Никифору Семеновым [14], а также два выговских послания А. Н. Демидову [15]. В одном из них он поздравляется с тем, что его служители отразили нападение инородцев на Колывано-Воскресенские заводы (произошло это в 1729 г.).

В самом начале 1730-х гг. в Верхокамье, в поречье Сепыча, на пути из Поморья в Сибирь, появились еще три выговских посланника – Григорий Яковлев и его помощники Аввакум Михайлов и Гавриил Евсеев, которые стали, согласно известию местного поморского «Родословия», первыми наставниками и духовными отцами сепычских староверов [16, 234]. Они принесли с собой особое послание, судя по всему, написанное тогдашним выговским киновиархом Семеном Денисовым, в котором «возлюбленным о Христе ревнителем» Верхокамья, сохраняющим искру «истиннаго благочестия в той удаленной стране», рекомендовался «брат Григорий» [16, 234–235]. На совете сепычской общины было решено «всякое дело духовное знать единому Григорию Яковлевичу», о чем они и сообщили на Выг. В ответном послании из «поморских скитов» по этому поводу было выражено сомнение, ибо такое единоначалие «не согласно со святым Писанием». Автор послания (возможно, им был выговский устащик Трифон Петров) подчеркивал, что, благословив такое решение, мы «его, Григория, в велико[й] зазор и бесчестие введем. А и вам, честная братия, к чему его, Григория, сим безмерным делом тяготить? <...> Не Григория мы уничижаем, но ваш разум к Божественному Писанию изъясняем, дабы Церковь Божия была неоскудна учителми и пастырьми добрыми. А Григореи, брат наш о Христе Исусе, во всем согласен о вере святей, понеже отцы и братия наша его, Григория, благословили на духовное дело» [16, 236].

В позднейшей грамоте некоего поморца Петра Игнатьевича, написанной, очевидно, в конце XVIII в. и содержащей полемику, направленную против феодосеевцев, имеются сведения о дальнейшей судьбе Григория Яковлева. «Еще же я жил [в] Верхокамие 3 месяца и вящьши, – вспоминает ее автор, – видел тамо братии сот 5 [и] вящьше. Во едином согласии стоят; и видел две грамоты, от поморских отец присланы. <...> И послан был [в] Верхокамие Григорей Яковлев. <...> И тот же Григорей ушел в Сибирь на Таватуй и тамо скончался. На Таватуе и в Тюмене, и дале в Таре, в дальном разстоянии, вси были нераздельно, и многое множество есть» [16, 238].

Известно, что село Таватуй сохраняло значение важного центра уральского поморского старообрядчества на протяжении XVIII–XX вв. До сих пор рядом с ним, в лесу, находятся шесть могил старообрядческих иноков, а на берегу одноименного озера – могилы Гавриила Семенова и других героев «Родословия поморской веры на Урале и в Сибири» Игнатия Семеновича Воронкова и старицы Анны Никитичны [17, 7]. Однако никаких сведений о деятельности в этих местах выговца Григория Яковлева и о захоронении его здесь в имеющихся источниках нет. Тем не менее, человек с таким именем в XVIII в. действительно существовал и даже оставил весьма заметный след в истории Выговского общежительства.

Григорий Яковлев (в перекрещивании Харитоний) родился в 1703 г. в Новгороде, в 1713 г. вместе с родителями появился на Выгу. Будучи учеником и келейником экклесиарха (уставщика) Трифона Петрова, он исполнял в общежительстве должности сначала псаломщика, затем канонархиста и головщика, а также занимался иконописанием. Вполне можно допустить, что в 1731/1732 г. именно этот Григорий, несмотря на молодость, обладавший признанным даром проповедника, вместе с двумя товарищами был послан выговским киновиархом Семеном Денисовым в Верхокамье. Через какое-то время он покинул берега Сепыча, однако направился не в Сибирь (в данном случае Петр Игнатьевич, опиравшийся на устные рассказы местных староверов, мог спутать его в своей грамоте с Гавриилом Семеновым), а обратно на Выг. Примерно с 1733 г. Григорий Яковлев жил в Сергиевском скиту, где правил службу в часовне, а в конце 30-х – первой половине 40-х гг. XVIII в., во время следствия на Выгу, производившегося комиссией Квашнина-Самарина по доносам водлозерского священника Григория Иванова и Ивана Круглого, скрывался в Новгороде и Старой Руссе, ездил в Польшу, Лифляндию и Курляндию, жил в Москве, где вел полемику с федосеевцами. После возвращения на Выг и недолгого пребывания в Сергиевском скиту он в 1748 г. неожиданно покинул Поморье и перешел в официальное православие [18, 240–241]. Тогда же Григорий Яковлев написал свое знаменитое «Извещение праведное о расколе беспоповщины», являющееся ценнейшим источником по истории Выговской пустыни первой половины XVIII в. [19].

Но вернемся к Гавриилу и Никифору Семеновым. В самом начале 1730-х гг. «по зависти неких клеветников оной Никифор оклеветан и озлоблен бысть напрасно, и от заводов отрешен, и привезен к господину Демидову на заводы, и считан, и оправдан, и с пашпортом отпущен» [1, 249], после чего вернулся в Поморье и возглавил скит на р. Чаженге.

А в марте 1733 г. в Выговское общежительство приехал погостить Гавриил Семенов, который привез щедрые дары от заводчика, в том числе 6 отлитых в Невьянске колоколов – 4 малых и 2 больших. Вернувшись назад, Гавриил передал жившим вместе с ним двум неизвестным по именам племянникам письмо от теток – своих родных сестер Стефаниды и Февронии. 22 сентября 1733 г. последним на Выг было отправлено ответное послание [20, 492–495].

В это время над головой самого А. Н. Демидова сгустились тучи: против него было возбуждено дело и началось следствие о его махинациях. В связи с этим в 1735 г. был арестован Гавриил Семенов, доставленный для допросов в Москву. Через некоторое время А. Н. Демидову все же удалось вырвать своего приказчика из лап Тайной канцелярии. Правда, при этом Гавриилу пришлось притворно отречься от старой веры. Получив свободу, он, очевидно, поехал на Выг и принес здесь покаяние [12, 261–265].

Возвратившись на Урал, Гавриил Семенов, сменивший фамилию (теперь он назывался Украинцевым), продолжил свою деятельность. Весной 1738 г. он опять приехал на Выг и привез в подарок от А. Н. Демидова новую партию колоколов, в том числе 30-пудовый, взамен ранее раскословшегося (на Пасху, 2 апреля, его водрузили на колокольню). Вернувшись в феврале 1739 г. в Невьянск, Гавриил в очередной раз привез письмо своим племянникам от теток Стефаниды и Февронии Семеновых, а те, в свою очередь, отправили им 11 января 1740 г. ответное послание на Выг [20, 495–496].

После смерти А. Н. Демидова в 1745 г. главному выговскому эмиссару на Урале и в Сибири Гавриилу Семенову (Украинцеву) продолжал покровительствовать Никита Акинфиевич, сын и наследник всесильно горного магната. В начале 1746 г. Гавриил вел публичную религиозную полемику даже с католиком – находившимся в это время в Невьянске будущим управляющим переданными в казенное ведомство Колывано-Воскресенскими заводами бригадиром Андреем Беэром. Запись этого «Вопросо-ответного разглагольства», состоявшего из 10 вопросов и ответов, в котором излагалась эсхатологическая теория поморцев, дошла до нас в 3-х списках XVIII–XIX вв. [21].

В конце 30-х – первой половине 40-х гг. XVIII в. на Урале, в обществе Гавриила Семенова, находился еще один руководитель Выговской пустыни и крупный старообрядческий писатель – уже не раз упоминавшийся Трифон (в перекрещивании Иоанн) Петров [22, 47–49], скрывавшийся от преследований властей в связи с деятельностью на Выгу следственной комиссии Квашнина-Самарина.

Живя одно время в Екатеринбурге, Трифон Петров познакомился здесь с одним из местных школьных учителей – латинистом Кириаком Андреевичем Кондратовичем, выпускником Киевской духовной академии, писателем и поэтом, переводчиком с древних и живых языков. С ним «отец

Трифон добре спознался», часто бывал у него дома и вел с ним беседы «о философских науках». Сочинив «некоторые панагирические слова Иоанну Богослову и иным святым», Трифон Петров передал их на рецензию Кондратовичу, «который, разсмотрев, нечто поправи, обаче же не без похвалы оныя остави». Получив эту лестную для него оценку, выговский писатель с благодарностью вспомнил прежние уроки своего наставника в литературных трудах Андрея Денисова. Пребывая «ово на заводах, ово же по тамошним протчим селениям», Трифон Петров в числе прочего вел полемику с местными беглопоповцами [23, 226–227]. В результате им была составлена целая книга, «иже нарицается Следование священных правил» [15, 227–228]. Кроме того, от этого времени сохранились два послания Трифона Петрова в Выговское общежительство, написанные им в первой половине 1740-х гг., а также выговское послание ему, датируемое 24 декабря 1743 г. [24].

Из числа выговцев, живших в эти же годы на Урале и в Сибири, следует упомянуть «великодобродетельнаго мужа» Тимофея Трофимовича, племянника небезызвестного выговского историографа Ивана Филиппова, который, будучи посланным «от братства, тамошние страны учением своим просвещал, лет 14 тамо жительствовал» [23, 236].

Гавриил Семенов, который, по словам одного из выговских авторов, «не точию облиз демидовских заводов научи многия благочестию, но и в далноразстоятелных местех, поблизости барнаульских заводов и по великой Оби, и даже до реки Енисея простре учения своего проповедь» [23], умер 6 марта 1750 г. и был, как уже говорилось, похоронен на берегу озера Таватуй. А осенью того же года власти разгромили созданный им филиал Выговской пустыни в Невьянске [25, 190–194].

Узнав о смерти брата, Никифор Семенов отправился на Урал за его пожитками. А их охваченная горем младшая сестра Феврония, незадолго до этого побывавшая в Невьянске, в том же 1750 г. написала Слово надгробное Гавриилу и Ивану Семеновым – поразительное по глубине чувств и лиризму произведение выговской литературной школы, сочетающее в себе высокую риторику с элементами народной причети [26, 341–357]. Тогда же киновиарх Выговского общежительства Даниил Матвеев направил осиротевшей урало-сибирской пастве Гавриила Семенова утешительное послание, адресованное «честнейшим келейнаго уединеннаго о Христе жития любительницам, многохудожественным и пустыннолюбным горлицам, велеумнейшей девице Евдокии Семеновне с протчими» [27, л. 225–232], в котором восхвалялись выдающиеся заслуги выговского просветителя «краев асийских».

Примечания

1. Филиппов И. История Выговской старообрядческой пустыни. СПб., 1862.

2. Юхименко Е. М. Родственные связи на Выгу в первой половине XVIII в. // ТОДРЛ. Т. 49. СПб., 1996.

3. Юхименко Е. М. Выговская старообрядческая пустынь: Духовная жизнь и литература. Т. 1. М., 2002.

4. ИРЛИ. Древлехранилище. Колл. Перетца. № 387. См. также показания о Гаврииле Семенове, данные в 1751 г. на допросах в Тобольской духовной консистории Паисием Переберином, руководителем одного из уральских софонтиевских скитов (ГУТО ГАТ. Ф. 156. Оп. 1. Д. 406. Л. 315 об.–316).

5. Мальцев А. И. Неизвестное сочинение С. Денисова о Тарском «бунте» 1722 г. // Источники по культуре и классовой борьбе феодального периода. Новосибирск, 1982.

6. Юхименко Е. М. К вопросу о связях Сибири с Выгом и роли братьев Семеновых (новонайденное «Слово о житии Иоанна Выгорецкого») // Источники по истории общественного сознания и литературы периода феодализма. Новосибирск, 1991.

7. Юхименко Е. М. «Но не разлучаемся душами от вашея браторевностная любве» (о духовных корнях сибирского старообрядчества) // Уральский сборник: История. Культура. Религия. Вып. 5. Екатеринбург, 2005.

8. РГБ. Собр. Барсова. № 340.

9. БАН. 21. 9. 19 (Северное собр. № 721).

10. Их подробный анализ см.: Покровский Н. Н. Следственное дело и выговская повесть о тарских событиях 1722 г. // Рукописная традиция XVI–XIX вв. на востоке России. Новосибирск, 1983. С. 61–70; Гурьянова Н. С. История и человек в сочинениях старообрядцев XVIII века. Новосибирск, 1996. С. 63–72, 175–181.

11. БАН. Собр. Каликина. № 186.

12. Шакинко И. М. Невьянская башня: Предания, история, гипотезы, размышления. Свердловск, 1989.

13. РГБ. Собр. Барсова. № 432.

14. В настоящее время известны: два послания Семена Денисова Гавриилу Семенову в Сибирь, одно из которых датируется 27 мая 1737 г. (Юхименко Е. М. Новонайденные сочинения выговских писателей // ТОДРЛ. Т. 53. СПб., 2003. С. 332, № 220, 221); стихотворное послание (с акростихом) ему же, также, возможно, принадлежащее перу Семена Денисова (его публикацию см.: Понырко Н. В. Выговское силлабическое стихотворство // ТОДРЛ. Т. 29. Л., 1974. С. 286–287); послание Андрея Денисова Никифору Семенову в Сибирь, датируемое 18 декабря 1729 г. (Юхименко Е. М. Новонайденные сочинения.... С. 324, № 183); послание ему же в Сибирь Семена Денисова (Дружинин В. Г. Писания русских старообрядцев: Перечень списков, составленный по печатным описаниям рукописных собраний. СПб., 1912. С. 158, № 102); послание ему же в Сибирь Даниила Матвеева, датируемое 8 мая 1730 г., в котором сообщается о смерти Андрея Денисова (Юхименко Е. М. Новонайденные сочинения... С. 354, № 353).

15. Дружинин В. Г. Писания... С. 360, № 368, 369. О связях уральского горнозаводчика с выговскими пустынножителями см. также: Юхименко Е. М. Акинфий Демидов и выговские старообрядцы // История Церкви: изучения и преподавание. Материалы науч. конф., посв. 2000-летию христианства. Екатеринбург, 1999. С. 230–235.

16. Агеева Е. А., Кобяк Н. А., Круглова Т. А., Смилянская Е. Б. Рукописи Верхокамья XV–XX вв. Из собрания Научной библиотеки Московского университета имени М. В. Ломоносова: Каталог. М., 1994. Приложения.

17. Мангилев П. И. К истории поморского согласия на Урале в XVIII–XX вв. // Очерки истории старообрядчества Урала и сопредельных территорий. Екатеринбург, 2000. Исследование и публикацию текста упомянутого «Родословия», созданного в 1860-х гг. в Златоусте, см.: Мангилев П. И. «Родословие поморской веры на Урале и в Сибири». (Исследование. Текст. Комментарии) // ПИР. Вып. 6: От Средневековья к Современности. Екатеринбург, 2005. С. 328–413.

18. Понырко Н. В. Григорий Яковлев // СККДР. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 1: А–З. СПб., 1992.

19. Бывшего беспоповца Григория Яковлева Извещение праведное о расколе беспоповщины / Изд. Н. Субботиным. М., 1888 (отд. отт. из журнала «Братское слово» за 1888 г. № 3–18).

20. Юхименко Е. М. «Таковых братов сестра единоутробная...» (новые сведения о семье Семеновых) // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999.

21. ГИМ. Собр. Уварова. № 479/284. Л. 1–207 (бумага с белой датой «1790»); РНБ. Q.1.1415. Л. 1–237 (бумага с белой датой «1788»); РГБ. Собр. Барсова. № 146. Л. 3–274 об. (список второй половины XIX в.). Подробнее об этом сочинении см.: Гурьянова Н. С. Крестьянский антимонархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. Новосибирск, 1988. С. 27–28.

22. Понырко Н. В. Трифон Петров // СККДР. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 4: Т–Я. Дополнения. СПб., 2004.

23. Гурьянова Н. С. Дополнение к «Истории Выговской старообрядческой пустыни» И. Филиппова // Публицистика и исторические сочинения периода феодализма. Новосибирск, 1989.

24. Юхименко Е. М. Новонайденные сочинения выговских писателей // ТОДРЛ. Т. 53. СПб., 2003. С. 365, № 408, 409; С. 366, № 411.

25. Покровский Н. Н. Антифеодальный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в XVIII в. Новосибирск, 1974.

26. Юхименко Е. М. «Слово надгробное двою брату единоутробною» Февронии Семеновой // ПИР. Вып. 4: Евразийское пограничье. Екатеринбург, 2001. Подробный анализ этого произведения см.: Дергачева-Скоп Е. И. «Сердца болезна сестры ободающь остен...» – рукописный плач середины XVIII в. // Научные библиотеки Сибири и Дальнего Востока. Вып. 14. Новосибирск, 1973. С. 41–68.

27. БАН. Собр. Чуванова. № Р-156. Об упомянутой здесь Евдокии (Авдотье) Семеновой и о «протчих» женщинах, живших в Невьянской резиденции Гавриила Семенова, см.: Дергачева-Скоп Е. И. Указ соч. С. 54–56; Покровский Н. Н. Антифеодальный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в XVIII в. Новосибирск, 1974. С. 193.

Список сокращений

БАН – Библиотека Российской Академии наук (Санкт-Петербург)
ГИМ – Государственный Исторический музей (Москва)
ГУТО ГАТ – Государственное учреждение Тюменской области Государственный архив в г. Тобольске
ИРЛИ – Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (Санкт-Петербург)
ПИР – Проблемы истории России
РГБ – Российская государственная библиотека (Москва)
РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)
СККДР – Словарь книжников и книжности Древней Руси
ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук.

В. Н. Соломеина
Екатеринбург

УРАЛЬСКАЯ ПЕРЕПИСКА В. ДЕ ГЕННИНА

Эпистолярная литература на Урале в начале XVIII в. представлена перепиской основателя уральских заводов Георга Вильгельма де Геннина с представителями царского дома (Петром I, Екатериной I и др.) и официальными организациями, ведавшими делами Сибирского обер-бергамта. Переписка эта имеет сугубо деловой характер и включает в себя доношения, «грамотки» и письма секретарям императорского Кабинета А. В. Макарову, И. А. Черкасову и другим адресатам [1, 17].

Георг Вильгельм де Геннин родился в 1676 г. в г. Зиген (герцогство Нассау в Пруссии), принадлежал к старинному голландскому дворянскому роду фон Геннин. Некоторое время он работал формовщиком на металлургическом заводе в своем городе. Затем поступил на службу в голландскую армию артиллерийским унтер-офицером. В 1697 г. в Амстердаме познакомился с Петром I и по его приглашению в 1698 г. поступил на русскую службу фейерверкером. Участвовал в Северной войне, при этом быстро повышаясь в чинах. В 1713 г. был назначен комендантом Олонецкого края и начальником Олонецких горных заводов. Под его руководством заводы были реконструированы и улучшены, значительно возрос выпуск продукции. Была создана первая в России горная школа.

В 1722 г. Петр I, довольный работой Олонецких заводов, приказал де Геннину ехать на Урал для расследования конфликта между В. Н. Татищевым и Демидовыми и для «исправления» старых и строительства новых заводов. Дальше начинался уральский период деятельности де Геннина, с которым и связана его уральская переписка.

Особенностью стиля писем де Геннина можно считать отсутствие литературности, искусственного украшательства и прочих этикетных форм, рекомендуемых позднейшими русскими письмовниками. История русских письмовников, а также композиция письма, эпистолярный этикет, особенности эпистолярного поведения были рассмотрены в статье Е. Е. Дмитриевой [2]. Но вряд ли де Геннин интересовался русскими письмовниками (тем более, что в то время существовал только один – «Приклады, како пишутся комплпменты разные на немецком языке, то есть писания от потентантов к потентантам», переведенный в 1705 г. с немецкого языка). В своем эпистолярном творчестве он мог ориентироваться только на немецкие письмовники, по истории которых имеется монография немецкого исследователя Р. Никиша [3]. Де Геннин придерживается общепринятого эпистолярного этикета во вступительной (обращение к адресату) и заключительной части письма (подпись, дата). В тексте основной части письма автор ведет себя естественно и непринужденно.

Обращение и подпись варьируются в зависимости от адресата. Так, обращение к Петру I имеет традиционную форму именования императора: «Всепресветлейший, державнейший император и самодержец Всероссискии» [1, 28], обращения к кабинет-секретарям Макарову и Черкасову, с которыми де Геннин был в дружеских отношениях, отличаются большей свободой: «Государь мои Иван Антонович, здраствуи!» [1, 22], и совсем по-домашнему: «Милостивыи мои патрон Алесеи Васильевичь, желаю вам, моему государю, многолетное здравие з домашними вашими!» [1, 224]. Личное местоимение «мой» не допускалось в обращении к вышестоящим и позднее носило снисходительно-покровительственный оттенок [4]. Но у де Геннина оно лишь подчеркивает дружеский характер отношений с адресатом.

Также и подпись отражает градацию отношений с адресатом: «Вашего императорского величества нижаишии раб Вилим Геннин» (Петру I) [1, 84], дружеская подпись: «При сем я остаюсь ваш, моего государя, верныи слуга до скончания живота своего Вилим Геннин» (Макарову) [1, 224].

В конце письма по правилам эпистолярного этикета проставляются дата и место написания.

Для читателя гораздо больший интерес представляет содержательная сторона писем де Геннина. Вспомним эпоху, в которую они писались. Петровская эпоха – время необычайно мощного государственного переустройства. Разрушалось старое, инертное, и на его месте создавалось новое, эволюционное. Созидательный пафос эпохи отразился и в уральской переписке де Геннина.

Однако ничего нарочито патетического в его письмах мы не найдем. Только сугубо деловые сообщения о ходе строительства заводов, рудников, всевозможные просьбы и запросы дальнейших указаний. Но сквозь прозу будничных дел ясно проступает поэтика времени – стремительность действия, невероятная сгущенность времени. Под непосредственным руководством де Геннина в короткий срок были перестроены и расширены старые заводы (Уктусский, Алапаевский, Каменский), построены новые: Екатеринбургский, Лялинский, Пыскорский и др. [1, 9]. Одновременно создавались управленческие структуры, разные отрасли социальной сферы. И все это практически на пустом месте. Н. С. Корепанов, исследовавший деятельность де Геннина на Урале, назвал этот процесс сотворением мира [5, 99].

И этот мир должен быть построен на разумных началах. Сам Геннин стремился к четкому выполнению законов и требовал этого от других. Но поскольку все приходилось создавать заново, требовалось регламентировать работы. В 1722 г. Геннин пишет инструкции шихтмейстеру Корташеву и берг-секретарю Ловзину, в которых устанавливается трудовая дисциплина, определяются разумные наказания (без жестокости), предписывается учет сдельной работы, материальных средств, денег и пр. Делопроизводство (канцелярские книги) должно вестись точно и четко.

Рациональное отношение было и к человеческим ресурсам. Едва приехав на Урал, генерал пресек излишние поборы и взятки: «А взятков бы брать не дерзали под опасением смертной казни» [5, 19], обеспечил свободный доступ к себе любого, кто искал защиты или приходил с советом [5, 105, 147].

Черты человека петровской эпохи: рационализм, прагматизм, бережливость – в полной мере были присущи де Геннину. Как одна из основополагающих идей эпохи была выдвинута идея общего блага, служения государству. Сам Петр I полагал ее краеугольным камнем своей жизни. Идея радения за общее дело звучит в письмах Вилима Ивановича. Так, он сожалеет, что казенные заводы в запущенном состоянии: «А на заводы вашего величества сожалетелно смотрить, что здес оные в доброи порядок не произведены.... И ныне оные заводы мне надлежит исправить...» [1, 41–42].

Дух эпохи, личность самого Петра были близки этому иностранцу, который, в отличие от других приезжих из Западной Европы, наблюдал Россию не со стороны, но органично вошел в петровские преобразования и сам стал их участником, восприняв дело государя как свое собственное. Он ясно видел также и свое место в деле строительства новой России и свою незаменимость на этом месте. Де Геннин считал, что вряд ли найдется кто-либо, способный осилить то дело, на которое сам он поставлен, «и чтоб так узнав государево намерение, и ему мог бы в том угодить, как я... или чтоб таким истинным сердцем радел...» [1, 142]. Беззаветной преданностью Петру I пронизана вся уральская переписка начала 1720-х годов: «А я везде и всегда готов государю по моеи возможности служить, хотя и навоз возит заставит» [1, 53–54].

В письмах де Геннина отчетливо выделяются два слоя:

– деловая информация, которой занят больший объем писем;

– личностный слой, где автор сообщает о себе, раскрывает свои нравственные установки, дает характеристики людей. Именно на этом уровне проявляются индивидуальные качества автора (бескорыстие, чувство собственного достоинства, требовательность к людям, но и обидчивость).

Де Геннин дает краткие, но очень меткие характеристики сослуживцев, через которые раскрываются его нравственные установки. Требование бескорыстного служения государству, выполнения своего долга он предъявляет и к другим людям. Совершенно невыносимыми качествами для него были лень, нерадение к общему делу. Очень негативно он, например, отзывается о берг-советнике Михаэлисе: «...его понуждаю, чтоб он не леняся сам ездил и смотрил всех работ, а ваших работников и припасов в свою ползу не употреблял.... онои теоретик, а не практик, и болше ищет себе покоя и почтения, нежели о вашеи ползе прилежит» [1, 134]. Критерий оценки человека по его пригодности к делу – характерная черта эпохи.

Будучи сам дворянином, де Геннин не выносит в людях сословную гордость, спесь, чванство, которые становятся препятствием в работе с людьми в горнозаводском деле. Поэтому он не мог сработаться с князем Горчаковым, членом Берг-коллегии: «...княз Горчаков через мер горд и насило с камисаром хочет говорит... и така спес непотребен» [1, 348].

В письмах к дружески относящемуся к нему Макарову Вилим Иванович допускает и лирические отступления – философские рассуждения о жизни, окрашенные горечью и обидой. Объектом рассуждений становится фортуна – понятие, значимое для петровской эпохи, т. к. в это время на первый план выходят активные, деятельностные качества личности. Именно так и понимает ее де Геннин: «Я искал фортуну чрез труды и тщание в государеве интересе, однако ж вижу, которои не умеет лстить, манить и лисьим хвастом махать, в худобе патакат, то чрез вышеписанные труды и тщание ничего получи» [1, 141–142].

Интересен стиль писем В. де Геннина. Все письма писались на русском языке. Часть их были написаны им собственноручно, остальные

продиктованы подьячим Сибирского обер-бергамта, но они также сохраняют язык и стиль автора [1, 18]. Стилистически несовершенное построение фраз, сильный акцент, передавшийся от разговорной речи к письму, мночисленные синтаксические и орфографические ошибки выдают иностранца, но богатство образных выражений, яркая оценочность характеристик позволяют говорить о незаурядной языковой личности автора писем.

Разнообразны средства выразительности, используемые де Генниным, они не только расцвечивают текст писем, но и придают ему особую взволнованную эмоциональность. Он широко пользуется метонимиями, метафорами, нестандартными сравнениями.

Особенно любима и часто употребляема де Генниным отрицательная характеристика человека – «толстое брюхо». «Толстое брюхо» здесь выступает как символ сытости, лени, невежества. «...Да с ним три подштеигера из соляных промышленников, такие толстые брюха, что таких я еще не видал» [1, 206]. Далее следует курьезное описание, изложенное не без злого юмора, как эти штейгеры вынуждены были ползти в шахте так, что «брюхо тащилось по земле как у выдры». Символ «толстого брюха» становится основополагающим в житейской философии де Геннина. В нем отражен особо ненавистный ему тип людей – льстецы, лентяи, лежебоки, но тем не менее процветающие в этой жизни, в то время как он сам, несмотря на все свои самоотверженные труды, должен выпрашивать законное жалование, претерпевать гонения и зависть от недоброжелателей. У них «от лености и покою брюхи и икры в ногах трескаются... те ж брюха огораживают еще деревнями, чрез что они живут как в раю... всяк их почитает, что они богаты и умеют лстить и потакать. А я беднои, как рьяная лошед и подобен гончеи сабаке...» [1, 141]. Автор употребляет всегда неожиданные, но очень выразительные сравнения. Так и в последнем примере: «рьяная лошед» имеет аналогию в русском языке – «загнанная лошадь», но в то же время оно индивидуально-авторское. Еще интереснее другое сравнение, найденное автором для характеристики своего трудолюбия: «Я труждуся как сова» [1, 143]. Вилим Иванович жалуется на зависть, которую ему приходится претерпевать за особую милость к нему государя. Несколькими штрихами, используя красочные оригинальные сравнения, Геннин дает блестящую зарисовку этих завистников: «А зависти всегда и везде вижу много от оных господ, что на меня гледят с такими рожами, с морщинами бут-то переполошная дутка и с новогородским кислым уксусом замазана, так кислые згляды» [1, 141].

Свою политику по отношению к башкирам Геннин выразил следующей развернутой метафорой: «И хотя кропиву не надлежит гладить, и немяхко хватать, для того она пуще колет, но надлежало бы зжимать, однако я башкирам не велел с нашеи стороны никому обид делать... а ежели они будут поступать яко неприятели, то я велю обороняться» [1, 132]. Сравнивая воинственных башкир с крапивой. Геннин предлагал ис-

кать с ними мирные пути разрешения конфликтов. Другая метафора, характеризующая тех же башкир, достойна пера поэта: «...от табашных откупщиков башкирам великие обиды и взятки. Которые можно причесть в грабителство. От чего таиная искра, которая под пеплом тлеет, может быть впред от онои пламя огненное родится» [1, 328]. Автору нельзя отказать в точности, красоте и поэтичности образных выражений.

Вилим Иванович покинул Урал в 1734 г., написав обширный труд «Описание Уральских и Сибирских заводов». В дальнейшем он служил начальником Главной артиллерийской канцелярии в Петербурге, управлял Сестрорецкими и Тульскими заводами, принимал участие в строительстве Тульского медеплавильного завода. Но самый яркий период его творческой деятельности навсегда останется связанным с Уралом, а конкретнее, с Уралом петровского времени. Именно энергетика эпохи давала необыкновенные возможности созидательной деятельности и вызывала к жизни творческие потенциалы одаренных людей, одним из которых был «уральский Петр I», – Вильгельм де Геннин.

Примечания

1. Геннин В. Уральская переписка с Петром I и Екатериной I. Екатеринбург, 1995.

2. Дмитриева Е. Е. Русские письмовники середины XVIII – первой трети XIX в. и эволюция русского эпистолярного этикета // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 45. 1986. № 6. С. 543–552.

3. Nickisch R. Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17 und 18 Jh. Gottingen, 1969.

4. Незнание этого могло повлечь неприятные последствия. См.: Сапожникова Н. В. Эпистолярный дискурс как социокультурный феномен: Россия – век девятнадцатый. Екатеринбург, 2003.

5. Корепанов Н. С. Геннин на Урале. Екатеринбург, 2006.

Д. В. Ларкович
Сургут

ИДЕИ ФРАНЦУЗСКИХ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ В ТОБОЛЬСКОМ ЖУРНАЛЕ КОНЦА XVIII ВЕКА «БИБЛИОТЕКА УЧЕНАЯ, ЕКОНОМИЧЕСКАЯ, НРАВОУЧИТЕЛЬНАЯ, ИСТОРИЧЕСКАЯ И УВЕСЕЛИТЕЛЬНАЯ В ПОЛЬЗУ И УДОВОЛЬСТВИЕ ВСЯКОГО ЗВАНИЯ ЧИТАТЕЛЕЙ»

Факт издания в 1793–1794 гг. журнала «Библиотека ученая, економическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей» (далее – «Библиотека») в частной типографии В. Я. Корнильева на средства Тобольского приказа общественного призрения основательно вписан в историю сибирской и уральской

журналистики. В ряду других первенцев периодической печати («Иртыш, превращающийся в Ипокрену» и «Исторический журнал, или Собрание из разных книг любопытных известий, увеселительных повестей и анекдотов»), выходивших в Тобольске в конце XVIII столетия, «Библиотеке» посвящен объемный пласт исследовательской литературы, где подробно рассматриваются вопросы ее текстового состава, идеологической стратегии, редакционных принципов и т. д. [1]. Особо значимый вклад в разработку спорных текстологических проблем внес В. Д. Рак, которому принадлежит заслуга выявления и принципиального уточнения многочисленных иностранных источников, а также подробной характеристики основных приемов их компиляции, представленных на страницах «Библиотеки» [2].

Однако ряд частных вопросов, связанных с обстоятельствами издания этого тобольского журнала, который по праву следует отнести к числу наиболее ярких явлений провинциальной периодической печати Нового времени, до сих пор нуждается в специальном исследовании. Один из таких вопросов касается причин обращения издателя и переводчика «Библиотеки» П. П. Сумарокова к «Энциклопедии» Д. Дидро и Ж. Д'Аламбера – этому «манифесту» французского Просвещения.

Что касается самого П. П. Сумарокова, взявшего на себя весьма объемный труд по редакционной и авторской подготовке «Библиотеки», то следует отметить, что его издательская инициатива во многом была обусловлена обстоятельствами крайне драматичными. Как известно, еще будучи корнетом лейб-гвардии конного полка, в 1787 г. будущий издатель «Библиотеки», был осужден и по личной конфирмации императрицы Екатерины II сослан в Сибирь за подделку государственных ассигнаций [3]. Оказавшемуся в Тобольске Сумарокову в короткий срок удалось заручиться действенной поддержкой губернатора А. В. Алябьева и сплотить вокруг себя группу местной творческой интеллигенции, силами которой в период с 1789 по 1791 г. было обеспечено издание первого в Сибири литературно-публицистического журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» (далее – «Иртыш»).

По всей вероятности, издательский энтузиазм Сумарокова стимулировала мысль об удачно представившейся возможности творческой самореализации. В этом смысле издание в провинции журнала, способного приобщить «непросвещенного» сибирского читателя к «свету» европейской и отечественной культуры, могло восприниматься ссыльным литератором как его непосредственный «миссионерский» долг, долг перед Богом и людьми, а также как условие искупления своего нравственного и гражданского преступления.

С прекращением выпуска «Иртыша» серьезные и перспективные просветительские намерения Сумарокова обозначились еще более очевидно. Это выразилось уже в самом его решении продолжить издательскую деятельность. Отыскивая причины малой популярности «Иртыша» у читателей, Сумароков, по-видимому, нашел объяснение в беспомощности редак-

ционной программы первого тобольского издания. В отличие от «Иртыша», коллективного издания, вся редакционная и почти вся авторская работа «Библиотеки» принадлежала самому Сумарокову (публикации Т. Воскресенского, И. Бахтина, Г. Фризе, И. Трунина были крайне эпизодичны). Не исключено, что он целенаправленно избрал индивидуальный принцип руководства изданием, связывая редакционную «коллегиальность» с одной из причин неудачи «Иртыша», хотя «любители учености» настойчиво приглашались «обогащать» «Библиотеку...» «своими творениями и переводами, какого бы они роду не были» [4, I, 4].

Сам Сумароков – наиболее плодовитый поэт «Иртыша» – на страницах «Библиотеки» не поместил ни одного своего оригинального поэтического произведения. Видимо, все творческие силы и мысли издателя были ориентированы на иное: художественное творчество само по себе, а также полезные знания фрагментарного характера, как показал «Иртыш», не могут служить сколько-нибудь действенным средством просвещения читательского интеллекта. Адекватное восприятие художественного творчества требует основательной предварительной подготовки. Русский читатель (а в особенности малообразованный житель Сибири) нуждается в первую очередь в изначальном пробуждении интереса к самому процессу чтения, далее – в системном развитии этого интереса, в выработке внутренней потребности образования и, наконец, в воспитании высокоразвитого читательского вкуса, способного отделять «зерна от плевел» в обширной сфере печатного слова. Именно эту задачу и должно было осуществить новое сумароковское издание.

Следует отметить, что сам замысел «Библиотеки», журнала энциклопедического типа с принципиально регламентированной структурой и установкой на популяризацию знаний, в русской издательской практике XVIII в. не был явлением уникальным. «Энциклопедичность, – справедливо замечает А. И. Болдырев, – существенная черта теоретического мышления XVIII века» [5, 9]. Уже с середины столетия популярно-энциклопедическая периодика становится реальным достоянием отечественного читателя («Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие» (1755–1764) Г. Ф. Миллера; «Собрания новостей» (1775–1776) И. Ф. Богдановича; «Академические известия» (1779–1781) П. И. Богдановича; «Новые ежемесячные сочинения» (1786–1796) А. П. Протасова и др.). В ряду подобного рода изданий «Библиотека» выделялась увеличением доли материалов утилитарного характера и целенаправленной ориентированностью на «всякого звания читателя».

Специфика новой образовательной программы Сумарокова исчерпывающе отражена в заглавии и в самой структуре издания. Все пять разделов журнала («Статья ученая», «Статья экономическая» и т. д.) представляли собой не только систематизированный свод научно-популярных и полезных знаний, но и являлись в совокупности реализацией целостной воспитательной концепции издателя. Не случайно в этом смысле упоми-

нание в объявлении о подписке на «Библиотеку» факта привлечения «иностранных лучших... книг».

Известно, что на протяжении практически всего XVIII в. переводная литература выступала одним из ведущих факторов формирования русского культурного сознания и даже, по смелому утверждению Н. Г. Чернышевского, «до самого Пушкина она была несравненно важнее оригинальной» [6, 504]. Предлагая именно переводные материалы «всякого звания читателю», т. е. ориентируясь на универсальную аудиторию, Сумароков решал задачу двоякого характера. С одной стороны, «неподготовленный» читатель, не подозревая о том, в популярной форме знакомился с действительно «лучшими» образцами европейской печатной мысли: извлечениями из «Энциклопедии» Д. Дидро и Ж. Д'Аламбера, «Словаря светских людей» А. Ф. Стикотти, «Обманов древней истории» С. Ланчеллотти, журнала «Зритель» Дж. Аддисона и Р. Стиля и др.; переводами художественных произведений Ш. Монтескье, Дж. Томсона, С. Геснера и мн. др. [2]. Это должно было, по мнению издателя, дать представление о «настоящей» литературе и послужить отправной точкой формирования взыскательного читательского вкуса. Опытный же читатель мог найти в «Библиотеке» немалое количество материалов, впервые переведенных на русский язык, и тем самым еще больше расширить свой кругозор.

Но структурная четкость и сбалансированность «Библиотеки», как представляется, имела целью не только компромисс между различными читательскими интересами. Одна из основных задач издания – целенаправленное воспитание читательского вкуса – получила свое непосредственное воплощение именно в структуре журнала.

Проблема «вкуса» как одной из базовых категорий эстетики была объектом оживленной полемики в европейской литературе и философии конца XVII и практически всего XVIII столетия [7]. Русская просветительская мысль активно усваивала, подвергала творческому переосмыслению основные положения европейской эстетики (Буало, Батте, Вольтер, Хоум, Берк, Кант, Юм и др.) и предпринимала усилия по созданию оригинальных отечественных концепций (В. И. Майков, М. Н. Муравьев, П. А. Плавильщиков, Н. М. Карамзин и др.) [8].

Теоретической основой воспитательной программы Сумарокова стала французская просветительская концепция улучшения вкуса с помощью разума и чувств. Прямым подтверждением этому служит помещенная в 12-ой книге «Библиотеки» статья «О вкусе». Вместе с тем следует принять во внимание еще один любопытный факт. Как уже отмечалось, при составлении «Библиотеки» Сумароков обращался к «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера. Есть основания полагать, что «Энциклопедия» – фундаментальный труд французских просветителей – была хорошо знакома Сумарокову, и в частности – статья «Вкус» (VII том), авторами которой являются Вольтер, Монтескье и Д'Аламбер. В этом нас убеждает своеоб-

разное единство комплекса идей, изложенных в статье, и редакторских принципов организации второго сумароковского журнала.

Так, Ш. Монтескье, автор основной части статьи, связывает понятие «вкус» с мотивной природой человеческой «души»: «Вкус... есть не что иное, как возможность с быстротой и тонкостью обнаружить ту меру наслаждения, которую каждая вещь должна давать человеку» [9, 128]. Следовательно, изменить, преобразовать или воспитать неразвитый вкус можно исключительно путем своего рода стимуляции сферы «душевных» наслаждений человека. К числу основных стимулов развития вкуса Монтескье относит:

• *любознательность*: «наслаждение от одного объекта толкает нас к другому; именно поэтому душа всегда ищет новое и никогда не успокаивается» [9, 131];

• *порядок*: «ибо в таком случае мы припоминаем то, что видим, и начинаем воображать то, что увидим; наша душа радуется своей глубине и проницательности» [9, 132];

• *разнообразие*: «необходимо показывать душе вещи, которых она не видела; необходимо, чтобы даваемое душе ощущение отличалось от того, которое она только что получила» [9, 132];

• *контрасты*: «все нас утомляет в конце концов, и в особенности большие удовольствия; мы всегда расстаемся с ними с тем же удовольствием, с каким получаем их» [9, 136];

• *удивление*: «нравится душе... когда она замечает или чувствует нечто такое, чего она не ожидала увидеть или не ожидала увидеть в таком виде» [9, 136];

• *одновременное многообразие ощущений*: «важно поразить несколько органов одновременно» [9, 137].

Обращает на себя внимание то, что буквально все вышеперечисленные принципы были досконально учтены Сумароковым в процессе составления плана «Библиотеки».

Так, *любознательность* читателей, по предположению редактора, должна быть в избытке удовлетворена при обращении практически к любому разделу журнала, т. к. подавляющее большинство материалов печаталось на русском языке впервые, а, следовательно, для многих читателей выступало как «новое».

Порядок и систематизация публикуемых материалов выгодно отличали «Библиотеку» от достаточно произвольно организованного «Иртыша» (да и, впрочем, многих столичных изданий второй половины XVIII в.). Достаточно вспомнить четкую тематическую регламентацию ее разделов («статей»), использование так называемых «сквозных» публикаций и постоянных рубрик; подробнейшее оглавление и пр.

Разнообразие предлагаемого материала было обусловлено самой последовательностью расположения разделов («статей») журнала: от общеобразовательных и научно-популярных публикаций «ученого» раздела – к пестрому своду кратких заметок по домоводству (кулинарные, медицинские рецепты и пр.) «экономического» раздела – далее ряд нравственно-этических очерков, статей, размышлений, аллегорических повестей «нравоучительного» раздела – затем свод популяризованных исторических биографий, полулегендарных описаний событий прошлого и очерков быта и нравов нецивилизованных народов «исторического» раздела – и в завершение богатый набор литературных текстов и различных заданий прикладного характера в «увеселительном» разделе.

Контрасты в размещении публикаций можно наблюдать не только на уровне последовательности разделов, но и внутри самих разделов. Например, «Любопытные анекдоты о лунатиках и сноходцах» [4, I, 213–225] соседствуют с «Физическими примечаниями на нравы и повадки различных животных» [4, I, 225–233].

Удивление читателя, по замыслу редактора, должны были вызвать как отдельные «сенсационные» публикации, так и целые рубрики («Краткое описание нравов и обычаев диких народов», «Любопытные критические рассуждения о некоторых неимоверных деяниях и сказаниях всеобщей древней истории» и др.).

Наконец, *одновременное многообразие ощущений* читатель мог испытывать в процессе знакомства с большей частью предлагаемых материалов, да и сам журнал «Библиотека ученая, экономическая...» в целом изначально был нацелен на достижение этого эффекта.

Таким образом, задачу по воспитанию эстетического вкуса русского читателя П. П. Сумароков, редактор «Библиотеки», решал комплексно. Идейная и методологическая основа его издания по преимуществу была ориентирована на концептуальные положения французских просветителей. Неуспех журнала у сибирского читателя [10, 57] был связан не столько с «неопытностью» ее издателя, сколько с «почвеннической» спецификой читательского мышления сибиряков. Так, по утверждению Е. К. Ромодановской: «На протяжении всего XVIII века сибирские читатели в основном довольствуются произведениями древней русской литературы (подчеркнуто мной – Д. Л.), мало откликаясь на современные литературные события. Причины такого отставания лежат не только в отдаленности Сибири от основных культурных... центров страны, но и в отсутствии здесь дворянства, которое в XVIII веке определило... культурное развитие общества» [11, 253]. В этом смысле П. П. Сумароков был одним из первых русских дворянских интеллигентов, кто пытался приобщить сибирского жителя к сокровищнице европейской культуры. И нельзя не согласиться с В. Д. Раком, который отметил: «С просветительской точки зрения, это было наивысшей услугой, которую писатель мог и должен был оказать людям, среди которых он жил» [2, 262].

Обращение П. П. Сумарокова к «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера имеет еще один важный аспект: из «Энциклопедии» на страницы «Библиотеки» в переводе Сумарокова в полном объеме попали две большие

статьи: «О Алькоране» [4, II, 129–139] и «О провидении» [4, VIII, 37–52; IX, 25–38; X, 26–39; XI, 28–39]. Характерно то, что обе статьи имеют непосредственное отношение к проблеме человеческой судьбы.

Первая из них посвящена обоснованию «лживости Магометанскаго закона». На фоне широкого арсенала доказательств теологической, исторической, этической и пр. несостоятельности мусульманства как религии, одним из основных коранических «заблуждений» автор статьи называет «предопределение, состоящее в веровании тому, что все, что ни случилось, столь непоколебимо утверждено предвечным советом, что ничто не может воспрепятствовать событию оного» [4, II, 136], т. е. веру в фатализм.

В этом смысле христианское вероучение, с точки зрения автора статьи «О провидении», является воплощением истинной мудрости Бога. «Провидение, – пишет он, – есть попечение, приемлемое Божеством о своих творениях, как в сохранении оных, так и в направлении их действий» [4, VIII, 37]. Власть Провидения, ведущего мир ко благу, абсолютна и неизменна. Наличие Провидения изначально исключает возможность «случайного» в мире, ибо «Бог, ведающий все причины и все действия как существующие, так и возможные, то относительно к нему ничто не может быть нечаянным случаем» [4, XI, 32].

Но, как отмечается в статье, созидая вселенную, Бог сотворил «предметы» не только своего могущества и премудрости, но и «предметы своей благости», одним из проявлений которой является относительная свобода человека. Бог создал людей «на то, чтобы быть счастливыми», а потому одарил их разумом и «сообщил им наклонность к блаженству» [4, X, 32]. Реализуя в земной жизни свои возможности, т. е. совершая по доброй воле благие поступки, человек выполняет свое высшее предназначение и достигает подлинного счастья. И наоборот, стремящиеся к мнимым благам посредством «злодейств», т. е. поступая вопреки человеческой природе, рано или поздно не избегнут ответственности перед Всевышним. Величество Божьей милости предполагает возможность искупления греха через «возвращение» человека на «господнюю стезю».

Подводя итог своих рассуждений, автор статьи резюмирует:

1) «все те, кои кажутся несчастными людьми, не есть таковы»;

2) «самые добродетельнейшие люди не совсем беспорочны»;

3) «то, что люди почитают несчастиями, не всегда заслуживает сие имя»;

4) «спокойствие совести и внутреннее удовольствие, величайшее из всех благ, довольно может вознаградить невинно страдающего праведника»;

5) «следствие такого страдания полезно, клевета служит к испытанию и... впоследствии обращается к славе претерпевающих оную»;

6) «будущая жизнь обнаружит невинность и наградит страдания таким благом, которое несравненно превосходит страдания здешней жизни» [4, XI, 36–37].

Вполне понятно, что перевод этих двух статей из «Энциклопедии» имел для самого переводчика принципиальное значение. Лишившийся в результате легкомысленного проступка, совершенного, говоря словами самого Сумарокова, «не от злодейскаго умысла, но единственно от неопытной молодости» [12] дворянского достоинства, чина гвардейского офицера, обремененный унизительным статусом «туринского мещанина» и отбывающий бессрочную ссылку в далекой Сибири, он получал из авторитетного источника прямой ответ на главные вопросы, волнующие его в связи с драматизмом непосредственно переживаемых событий. Энциклопедисты как будто непосредственно для него самого разъясняли причины его жизненных неудач, предлагали подсказку путей выхода из сложившейся ситуации и внушали надежду на ее благополучный исход. Нет оснований исключить вероятность того, что поведение Сумарокова в дальнейшем (литературная, издательская, педагогическая и хозяйственная деятельность) во многом было скорректировано идеями этих статей.

Примечания

1. В статье Т. Н. Соболевской «Тобольская типография Корнильевых» (в сб.: 200 лет книгопечатания в Сибири: Очерк истории книжного дела. Новосибирск, 1988. С. 12–29) представлен обзор научной литературы по данному вопросу с привлечением обширной (116 источников) библиографии.

2. Рак В. Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века: (Иностранные источники, состав, техника компиляции). СПб., 1998. С. 242–262.

3. Подробно об этом см.: Ларкович Д. В. Хроника одного преступления: (Материалы к биографии русского поэта П. П. Сумарокова) // Русская литература. 1996. № 2. С. 116–125.

4. Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей. 1793–1794. Ч. I–XII. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в самом тексте с указанием части и страницы.

5. Болдырев А. И. Проблема человека в русской философии XVIII века. М., 1986.

6. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. М., 1948.

7. Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983. С. 317–347.

8. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 93–105.

9. Философия в Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. М., 1994.

10. См., например: Дмитриев-Мамонов А. И. Начало печати в Сибири: Печать в Тобольском наместничестве в конце XVIII столетия. Омск, 1891.

11. Ромодановская Е. К. О круге чтения сибиряков в XVII–XVIII вв. в связи с проблемой областнических литератур // Исследования по языку и фольклору. Вып. 1. Новосибирск, 1965.

12. РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 422. Л. 337 об. («Прошение на Высочайшее имя о восстановлении в сословных и имущественных правах»: автограф П. П. Сумарокова).

О. В. Зырянов
Екатеринбург

О ЖУРНАЛЬНОМ ФОРМАТЕ ТЕКСТОВОЙ И РЕЦЕПТИВНОЙ ЦИКЛИЗАЦИИ: НА МАТЕРИАЛЕ ТОБОЛЬСКОГО ИЗДАНИЯ «ИРТЫШ, ПРЕВРАЩАЮЩИЙСЯ В ИПОКРЕНУ»*

В современном литературоведении вполне обоснованно ставится вопрос о рецептивной природе лирической и – шире – литературной циклизации, о таком феномене художественного восприятия, когда, по словам Л. Е. Ляпиной, «диалог автора и читателя» разворачивается «в ситуации отсутствия текстового единства» [1], или, иначе, «лишь в плане рецептивной сюжетики» (выражение О. В. Мирошниковой) [2, 32]. В отличие от собранных, собственно авторских (или *текстовых*) циклов, несобранные (редакторские, читательские или издательские) циклы Л. Е. Ляпина предлагает называть *рецептивными*. Выделение подобных циклов – вещь куда более субъективная, чем в случае с авторскими, или текстовыми, циклами. Особый интерес в этой связи представляет рассмотрение журнального формата текстовой и рецептивной циклизации.

Заметим, что выбор журнального формата далеко не случаен. Ибо именно журналом (этим сверхтекстовым образованием) задается то текстовое *пространство*, которое предоставляет читателю благодатное «поле» для всевозможных рецептивных операций. В качестве конкретного литературного материала мы выбираем ежемесячный журнал «Иртыш, превращающийся в Ипокрену», издаваемый с сентября 1789 г. по декабрь 1791 г. на базе Тобольского главного народного училища.

Начнем с самого простейшего случая циклизации – с формирования *жанрового раздела*. Журнальная и книгоиздательская практика того времени во многом подчинялась закону жанровой рубрикации. Особенно это касалось изданий малых стихотворных жанров. По сути, данное явление – пример *квазициклизации*, обнаружение элементарной формы *протоциклических* структур.

В этом плане особенно показательна подборка стихотворений Ивана Бахтина на страницах первого, сентябрьского, номера журнала «Иртыш» за 1789 г. Поэт специально формирует стихотворный раздел «Эпиграммы», состоящий из пяти пронумерованных текстов. Малый объем эпиграммы позволил автору выстроить их на сугубо циклической основе. Подобная логика формирования жанровых разделов вообще характерна для поэта И. Бахтина и стихотворной практики журнала «Иртыш». Так, в октябрьском номере за 1789 г. И. Бахтин помещает сразу же два жанровых раздела – «Притчи» (стихотворения «Муж с женою», «Вор, похитивший часы», «Парижанин в Риме», «Завистник») и «Отрывки, переведенные из разговоров г. Вольтера о человеке» (два отрывка из 1-го разговора, далее отрывки из 4-го, 6-го и 7-го разговоров).

Интересно, что авторский вариант рубрикации может соседствовать и с редакторским вариантом. Так, в сентябрьском номере за 1789 г. вслед за циклом эпиграмм И. Бахтина следуют четыре текста с характерными жанровыми обозначениями: «*Баснь*. Старуха со внукою», «*Сказка*. Господин и крестьянка», «*Быль*. Приказывал жене, сбирая некто в путь....», «*Сказка*. Искусный лекарь». Принадлежат эти тексты разным авторам: первые два – И. Бахтину, два других – П. П. Сумарокову. Но объединяет их то, что басня, сказка, быль – все это модификации единого жанрового инварианта притчи (в широком понимании этого жанра, свойственном литераторам XVIII в.).

Еще один вариант сквозной жанровой рубрикации, проходящей через некоторые номера журнала (систематично с сентябрьского по декабрьский номера за 1789 г.), – это раздел «Загадки» И. Лафинова. Этот раздел, как правило, помещался в конце указанных номеров и прямо апеллировал к читательской активности. В последующих номерах редакция «Иртыша» сообщала ответы на опубликованные загадки («Напечатанные в предыдущем месяце загадки значат...»), тем самым устанавливая контекстные связи между соседними номерами журнала.

Особую роль в формировании циклических контекстов журнального формата могла играть *система авторских примечаний (или комментариев)*. Так, появление произведений И. Бахтина в первых номерах журнала сопровождалось авторскими пометками. Помещая в сентябрьском выпуске «Иртыша» за 1789 г. стихотворение «Сон», автор сделал к нему следующее примечание: «Сей *сон*, равно как и последующие *стансы*, были автором отосланы к напечатанию тому лет семь назад, но как в известных дотоле периодических сочинениях нигде не включены, то здесь и помещаются без опасения сделать повторение» [3, 6]. К одной из строчек «Стансов» («Не променю ея [красавицы] лобзаний / На царский скипетр и венец») Бахтин сделал еще одно (на сей раз ироническое) примечание, ничуть не смущаясь содержащимся в нем повтором: «Восемь лет тому назад, то есть во время сочинения, автор подлинно так думал; а теперь дивится, как не пришло ему в мысль, что ни один царь не согласится на мену» [3, сент. 1789, 15].

Какова цель подобных авторских замечаний? По всей видимости, подробное освещение истории создания произведений и сопровождающих ее обстоятельств (помимо специфически иронической функции в «Стансах») призвано создать особый эффект биографического контекста, сформировать специфическое читательское отношение, в какой-то мере оправдывающее первую публикацию на страницах «Иртыша» стихов непрофессионального автора (а именно, тобольского прокурора!) И. Бахтина.

Но, пожалуй, самый яркий пример журнальной циклизации – форми-

* Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО РАН «Эволюция жанров русской литературы XVII–XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири».

рование *сквозного рецептивного сюжета*. Так, печатая в журнале стихотворение «Сон» и делая к нему биографическое примечание, мог ли подумать Бахтин, что данным произведением открывает на страницах «Иртыша» сквозной рецептивный сюжет?

Свой «Сон» Бахтин облекает в условно-фантастическую форму. В сюжете стихотворения лирический герой встречается с аллегорической фигурой Самолюбия, которая вещает ему высокие истины поэтического призвания:

Ты доказательствам теперь моим внемли,
Пиит полезней всех из жителей земли:
Порочных он людей стихами исправляет,
Великодушие, честь, храбрость прославляет,
Вливает нежный дух в жестокие сердца,
Нередко славит он на рифмах и Творца;
Он век златой поет, поет души спокойство,
И словом, первая наука стихотворство!
[3, сент. 1789, 7].

В октябрьском номере журнала с И. Бахтиным вступает в полемику Тимофей Воскресенский, публикуя иронический рассказ о незадачливом поэте под сходным названием «Сновидение». В нем описывается встреча лирического автора с высокопочтенным старцем, который, прочитывая на лице своего собеседника великое желание быть стихотворцем, отговаривает его от этого. Сам переход от стихов к прозе в данном случае семантически значим: запрета на прозу от Старика не поступало! Ироническое обыгрывание спонтанной неточной рифмы (ср.: «Я и сию *грезу* написал *прозою*... Сны никогда складны не бывают»), равно как и вся семантическая структура авторской фразы, полемически направлены против ведущего тезиса «Сна» Бахтина.

Но на этом «сновидческий» рецептивный сюжет на страницах журнала «Иртыш» не заканчивается. В защиту И. Бахтина в февральском номере «Иртыша» за 1790 г. выступил со стихотворением «Сновидение» ученик Тобольского главного народного училища Иван Трунин. В условно-фантастической форме им описаны встреча и разговор молодого поэта с седым стариком – воплощением жизненной мудрости. Но на место иронического замечания Т. Воскресенского («Надобно сперва выпустить из тебя всю кровь и потушить в ней пермесский жар») И. Трунин выдвигает прямо противоположное утверждение: «Родила дух во мне Пиита, речь сия, / И я почувствовал в крови моей волненье, / Пермесский новый жар, и новое стремленье». Концовка стихотворения начинающего поэта (в отличие от финала у Т. Воскресенского: «Герой просыпается от испуга!») также поражает своим оптимистическим звучанием: «Проснувшись же узрел, что стал я за столом; / Так к стати, я судил, со сна сколь было вместно, / На лире что играл, тут начертать пером. / Но что же я писал, читателю известно» [3, февр. 1790, 41].

Еще один сквозной рецептивный сюжет на страницах «Иртыша» идет от уникального по своему вмешательству в социально-политическую жизнь края литературного прецедента. Начало этой истории положил вице-губернатор Колыванского наместничества Н. А. Ахвердов, опубликовавший в мартовском номере журнала за 1790 г. сатиру «Волк и судья, или Наказанные злость и невежество» – памфлет на председателя Колыванской палаты уголовного суда Семена Шалимова, изображенного в образе невежественного волка, совершенно не сведущего в грамматике. Резолюции волка, построенные на принципе фонетического письма, вызывают дружный смех зверей, что доводит волка до самоубийства: «Назавтра караул к норе его пошел, / Но уж нашел / Висяща волка там удавлена на двери!». Нехитрая басенная мораль, сводимая к элементарной русской пословице «Всяк сверчок – знай свой шесток», прямо намекает на несоответствие колыванского судьи занимаемой должности.

В ответ на эту сатиру (что свидетельствует о силе печатного слова) со стороны обиженного Шалимова последовала жалоба в Сенат, на что Ахвердов, в свою очередь, в августовском номере журнала, возобновляя атаку на волка-судью, пишет продолжение истории. От лица реки Муар автор (играя, конечно, а не взаправду) отказывается от сатиры и переходит на позиции сочувствия и сожаления. Теперь жанр сатирической басни он заменяет прочувствованно-ироническим некрологом-эпитафией, построенным с использованием игрового дискурса:

Но ты, прохожий, стой!
На прах, что под тобой,
Хоть каплю слез пролей:
О добрых не грусти, о злых жалеть умей.
[3, авг. 1790, 33].

Однако и ироническим отпеванием история волка-судьи не закончилась. Ровно через год (в августовском номере «Иртыша» за 1791 г.) она возобновилась. На сей раз сама редакция журнала сочла необходимым вмешаться в дело. Она опубликовала написанную вольным ямбом сатирическую басню «От Иртыша, превращающегося в Ипокрену. К Муару, 1791 года Генваря 1 дня», в которой в соответствии с правилами игровой мистификации погребенный волк был «от смерти свобожден, опять на свет явился» – в виде ночного волка-вампира. Басня заканчивалась показательным советом: такого ночного волка «заостренным осиновым колом к земле прибейте в спину» [3, авг. 1791, 25].

Рассредоточенному в контексте журнала рецептивному сюжету противостоит еще одна форма циклизации – так называемые *стихотворения-дублеты*, что становится возможным благодаря использованию текста предшественника (или прототекста) в качестве модели для перепева, своего рода пародического обыгрывания. В январском номере за 1790 г. Николай Смирнов публикует медитативный фрагмент «Стихи на смерть», выдержанный в трагическом модусе.

О вы! которые рождаетесь на свет!
Мой взор на вашу часть с жалением взирает;
И самой смерти злей собранье здешних бед,
В сей жизни человек всечасно умирает.
Из недр ничтожества когда б я мог то знать
И если бы Творец мне дал такую волю,
Чтоб сам я мог своей судьбою управлять, –
Не принял жизни б я и презрил смертных долю.
[3, янв. 1790, 62].

Подобные стихи, пожалуй, можно было бы принять за вольтерьянское рассуждение об абсурдности человеческого существования. В этой связи вспоминается «Послание к слугам моим...» Д. И. Фонвизина: «Создатель твари всей, себе на похвалу, / По свету нас пустил, как кукол по столу. / Иные резвятся, хохочут, пляшут, скачут, / Другие морщатся, грустят, тоскуют, плачут. / Вот как вертится свет! А для чего он так, / Не ведает того ни умный, ни дурак» [4, 158]. Но трагические размышления Н. Смирнова продиктованы вполне конкретным опытом судьбы крепостного интеллигента.

Чувствуя критический пафос смирновских «Стихов на смерть», Бахтин печатает «Возражения на них» с использованием тех же самых рифм:

Я вижу, что тебе несносен этот свет, –
Но мудрый иначе на жизнь свою взирает,
Утехи видя там, где видишь ты тьму бед,
Спокойно он живет, спокойно умирает.
Ты прежде бытия хотел бы много знать
И выбрать часть себе – иметь желал бы волю;
На что?.. здесь волею умей лишь управлять,
И будешь ты блажить стократно смертных долю.
[3, янв. 1790, 62].

Полемически отталкиваясь от текста своего предшественника, Бахтин предлагает смягченный вариант медитации на заданную тему. Характер его опровержения говорит сам за себя: автор-полемист переводит пафос трагического сомнения из плоскости социально-политической в сферу морально-дидактическую, приписывая осознание спасительной истины мудрецу, ведающему, «для чего вертится мир».

Еще один вариант диалогических структур, своего рода «парных» стихотворений (по принципу *вопрос-ответ* или *pro et contra*) задает на страницах «Иртыша» жанр элегии. Элегия (драматизированный сценический монолог, героида) нередко смыкается с формой послания. Так, в одном январском номере «Иртыша» за 1790 г. удивительным образом сходятся два письма – «Письмо. Ревнивый любовник» (перевод с французского И. Лафинова) и имитирующая форму послания любовная элегия под тем же названием «Письмо». Завершает элегию-письмо характерное для этой жанровой разновидности признание:

Прости, дражайшая! Я сим письмо кончаю,
Имея во уме прелестный образ твой,
И мысленно твои я руки лобызаю.
Ах! если бы с письмом и стон скончался мой!
[3, янв. 1790, 13].

Особенность подобных элегий-писем – их способность к семантической перекличке, к стихийной циклизации. Так, И. Лафинов в декабрьском номере за 1789 год печатает «Письмо от П. к Л.», написанное от лица девушки, обращающейся к своему возлюбленному с мольбою пощадить ее честь, а в февральском номере за следующий год этот же автор помещает «Ответ на письмо, напечатанное в декабре месяце», который написан уже от лица возлюбленного героини, страстного поклонника добродетели. Оба письма, таким образом, вступают в диалог друг с другом, в результате чего между ними устанавливается существенная структурно-семантическая зависимость. Этой парой элегий (письмо и ответ) задается рецептивная основа для появления более сложных и подчас непредсказуемых перекличек. Так, помещенная в июльском номере за 1790 г. «Элегия» (анонимного автора), написанная от лица женщины, обманутой своим возлюбленным, неизбежно втягивается в семантическую перспективу элегической рецепции, что в контексте опубликованных журналом любовных элегий приводит к полемической переакцентуации всей любовно-драматической переписки.

Таким образом, зафиксированные на страницах тобольского журнала «Иртыш» примеры литературной циклизации заставляют по-новому осветить проблему генезиса циклических форм в лирике и вопрос о структурно-семантических границах журнального формата циклизации, сместив ее хронологию в литературу XVIII в. Оценивая в общих чертах метажанровую установку на циклизацию, в качестве пока предварительного вывода из анализируемого нами материала отметим следующие тенденции циклообразования: от протоциклических структур (жанрового раздела) к рецептивному циклу (сквозному рецептивному сюжету) и от рецептивных, еще во многом стихийных, форм циклизации к текстовым, т. е. отрефлектированным самим автором, циклическим образованиям (стихотворения-дублеты и прочие диалогические пары стихотворений).

Примечания

1. Из текста доклада «Автор и читатель в структуре “несобранного” литературного цикла», прочитанного Л. Е. Ляпиной на международной научной конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики» (23–24 сентября 2006 г., Гродно). См. также: Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

2. Мирошникова О. В. Анализ лирического цикла и книги стихов: Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века. Омск, 2001.

3. Иртыш, сентябрь 1789. Далее в тексте статьи все цитаты из журнала «Иртыш» приводятся в скобках с указанием соответствующих месяца, года выпуска и страницы.

4. Фонвизин Д. И. Драматургия. Проза. Поэзия. М., 1989.

Г. В. Сильченко
Ишим

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В «СИБИРСКОМ ПРЕДАНИИ» П. П. ЕРШОВА «СУЗГЕ»

Общеизвестно, что мифология является тем фактором культуры, который оказывает большое влияние на различные сферы социально-культурного процесса. Являясь мировоззренческой категорией древнего человека, мифология стала одним из источников фольклора, а через него повлияла на всю последующую литературу. Мифопоэтическая традиция прослеживается как в древнейших литературах, так и в произведениях современных писателей. Очевидно, что в произведениях, основу которых составляет обращение к традициям устного народного творчества, мифологические пласты (образы, мотивы, символика) могут использоваться с наибольшей силой.

Фольклор является одним из важнейших источников литературного творчества Петра Павловича Ершова: поэт трансформирует жанровые формы, присущие устному народному творчеству (сказка, лирическая песня, предание, быль), он обращается к стилистике народного творчества, использует фольклорные мотивы и образы. Мифопоэтическое начало в произведениях Ершова на сегодняшний момент исследовано незначительно, исключением здесь является литературная сказка поэта «Конек-горбунок», отдельные моменты которой, имеющие связь с мифологией, получили развитие в работах Я. Н. Гина, В. Н. Евсеева, Т. П. Савченковой и ряда других исследователей [1], [2], [3].

Объектом нашего исследования выступает романтическая поэма П. П. Ершова «Сузге», восходящая к татарскому преданию об одной из жен хана Кучума красавице Сузге. Природа поэмы основана на ряде традиций, каждая из которых дополняет друг друга, тем самым расширяя семантический пласт произведения. В основу «сибирского предания» положено реальное историческое событие – присоединение Сибирского ханства к России войсками Ермака Тимофеевича, поэтому героями поэмы выступают исторические лица: хан Кучум, Махмет-Кул, Сузге, атаманы Кольцо и Гроза. Данные конкретно-исторические реалии в сочетании с богатым этнографическим материалом составляют реалистическую основу произведения Ершова.

В то же время, созданная в 1837 г., поэма имеет неразрывную связь с эстетикой романтизма. Прежде всего это проявляется в образе главной героини, «черноглазой» Сузге, которая, будучи типично романтическим персонажем, пытается противостоять обстоятельствам. На связь с романтизмом указывает и ряд других признаков: повышенное лирическое начало, ориентация на экзотику (Сибирь в первой половине XIX в. считалась краем суровым, но овеянным романтикой), в ряде случаев заостренная

экспрессивность. Например, вот как оценивает свое положение Сузге во время осады крепости казаками:

Я вчера была царицей,
А сегодня, может, буду
Русской пленницей, рабою!
И дитя мое... О боже!
И дитя... О, нет! не можно!
Нет, рабой не буду я! [4]

Страдания Сузге выглядят отчасти театрально и служат для создания внешнего эффекта, они нужны, чтобы вызвать сочувствие у читателей. На связь поэмы с поэтикой устного народного творчества указывает подзаголовок произведения – «сибирское предание». Исследователь творчества поэта В. И. Семенова отмечает, что Ершов «разыскал татарскую рукопись с легендой, перевел ее и положил в основу своей поэмы» [5, 164]. Таким образом, мифопоэтика поэмы восходит к фольклорной традиции и включает в себя образы и мотивы славянской, христианской и восточной (татарской) мифологии.

Традиционным приемом устно-поэтического творчества является использование особых, сакральных чисел – три, четыре, семь. Ершов широко использует данный прием; так, просьба Сузге к хану Кучуму заключает в себе три части: «построить терем царский», «срубить судно» и приезжать два раза в неделю «ложе ночью разделить». Характерно, что Кучум исполняет данные просьбы в оговоренный срок – три недели. Тройка, являясь числом совершенным, связанным с гармонией, призвана показать идиллическую картину жизни Сузге до прихода колонизаторов. Сузгун и его окрестности изображены как «земля обетованная, земной рай» [6, 212], а сам терем, построенный для татарской царицы, вполне соответствует модели славянского жилища. Дом – это своеобразная модель мира, четыре стены терема соответствуют четырем сторонам света, а его светлица обращена на восток, чтобы царица могла «встретить вешнюю зарницу». Образ дома символизирует основные жизненные ценности, он является воплощением счастья и достатка; помимо этого основной символической функцией дома является защитная функция. Сузгун – это крепость, которая способна защитить свою царицу, «хозяйку», от проявлений внешнего мира, в какой-то степени Сузгун и царица Сузге отождествлены, и за смертью хозяйки неизбежно следует разрушение ее жилища.

Созданию особой идиллической атмосферы способствует восточный колорит, присущий поэме: Сузге любит хана Кучума как «супруга и повелителя», царский терем изобилует роскошью, а служанки заботятся о своей госпоже, «обвевают опахалом»,

И жемчужную повязку
В косу пышную плетут.

Автор называет главную героиню «гурией пророка», то есть Сузге срав-

нивается с «девами, вместе с праведниками населяющими джанну (рай)» [7, 341], согласно мусульманской мифологии, Действительно, до наступления беды жизнь Сузге напоминала райское блаженство, но само сравнение с гурией, жительницей иного мира, служит еще одним средством предсказания гибельной судьбы главной героини.

С наибольшей силой мифологический пласт поэмы проявился в эпизоде сна главной героини и в связанных с ним разговорах рабынь, служанок Сузге. В данных рассказах в символической форме предугадывается судьба Сибирского ханства: «Что-то будет с ханским царством». В «чудных женских рассказах» говориться о поединке волка с собакой:

Будто полночью глубокой...
По три раза приходила
Цвета белого собака
И как уголь черный волк.

В результате борьбы «собака / Растерзала злого волка». На мифопоэтическом уровне данные образы выражают борьбу противоположных сил: волк соотносится с татарами, «иноверцами» и осмысляется «как нечистая сила» [8, 103]. Характерно, что его атрибутом выступает черный цвет – цвет смерти, который ассоциируется с ночью, злом и ложными взглядами. Собака в христианской мифологии является одним из защитников праведной веры, и поэтому она связана с белым цветом, символом света и чистоты. Однако наряду с положительной семантикой белый цвет в негативном аспекте может ассоциироваться с луной, «белый цвет луны сродни мертвенной бледности покойника и савану» [9, 453]. Следует отметить, что образ луны уже возникал в тексте поэмы: в третьей главе автор называет главную героиню «луна-царица», тем самым вновь задается мотив смерти и прдрешенности судьбы Сузге. В эпизоде сна данный мотив находит свое продолжение, но теперь смерть характеризует не только одну героиню, угроза нависает над всем царством хана Кучума.

Дальнейший рассказ рабынь подтверждает неизбежность трагического финала:

Будто с той же ночи всюду...
Чудным образом и видом
Вдруг береза зацвела.

Для славянских народов береза является одним из самых почитаемых деревьев, образ березы символизирует славянские ценности, которые должны сменить мусульманство на сибирской земле. Развитие данный мотив получает в образах полумесяца и «чудного знака»:

И подует ветр с Урала,
И снесет тот полумесяц,
И навеет чудный знак.

Как известно, полумесяц – один из главных символов ислама, а «чудным знаком», появившимся со стороны Урала, то есть с русских земель,

следует считать крест – символ христианской веры. К значимым следует отнести также образ «звезды кровавой», традиционно звезда ассоциируется с судьбой, жизнью человека (не случайно рождению человека сопутствует появление на небосклоне новой звезды), а эпитет «кровавая» предвещает недобрую судьбу. Данные мифологические образы подготавливают к дальнейшему повествованию, в центре которого будут события непосредственного столкновения войск Ермака и Кучума:

И послышится стук сабель,
И неведомый им говор,
И какой-то страшный треск.

В центральной части поэмы повествуется о противостоянии Сузгуна и его царицы отрядам атамана Грозы, и мифопоэтические образы здесь встречаются не столь часто. Повышенный мифологизм присутствует в заключительной части поэмы, своеобразном эпилоге (не случайно эта часть выделена в самостоятельную строфу), приведем из нее отдельные строки:

Ночь спустилася на землю,
Ветер воет по дубраве,
Гонит тучи дождевые...
А вдали, клубясь волнами,
Блещет пламя над Сузгуном...
Рдеет небо полуночи.

Система образов данного отрывка восходит к славянской и библейской мифопоэтической традиции. Сжигание татарского города, в котором жили иноверцы, посланцами праведного Бога содержит в себе намек на известный библейский сюжет об уничтожении городов Содом и Гоморра «Божьим огнем». Однако возникшие образы можно трактовать и с точки зрения славянской мифологии: ночь в данном случае символизирует тьму, время суток, связанное с потусторонними, демоническими силами; ветер является спутником «черта, покойника, неясного облика нечистой силы» [10, 80]. И в качестве завершения данного процесса появляется стихия огня – «блещет пламя»; символика огня в народных представлениях имела двойственный характер: с одной стороны, это было «пламя, грозящее смертью и уничтожением», с другой – «стихия очищающего пламени, несущего свет и тепло» [11, 284]. В произведении Ершова огонь выжигает старую неправедную веру и несет с собой свет, то есть учение об истинном Боге, – так нашли отражение в поэме мессианские мотивы.

Характерной особенностью поэмы Ершова является временная организация: ключевые эпизоды произведения происходят в определенные временные промежутки (полдень, полночь, закат); по поверьям многих народов, подобные «временные “рубежи”... порождают и активизируют опасных духов – или предстают в их обличье» [10, 418]. К таким эпизодам относится прошение царицы к хану Кучуму о постройке терема на

холме, которое происходит «раз ополдень», пророческий сон героиня увидела на закате, а завершается произведение картиной уничтожения Сузгуна:

Рдеет небо полуночи!
Блещут волны Иртыша.

Поэт отобразил здесь все мировое пространство – от высших сфер, небес, которые охвачены огнем и подвергаются разрушению, до образа реки и связанного с ним мотива смерти (река может осмысляться как дорога в иной мир). Символика заключительного эпизода воссоздает падение Сузгуна как крушение всего Сибирского ханства и космоса в целом.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что мифопоэтический пласт занимает в поэме Ершова важное место. Образы и мотивы славянской и восточной мифологии, а также христианской символики расширяют семантику произведения и являются основой ее художественного эффекта, свидетельствуя вместе с тем о незаурядной начитанности и культуре автора.

Примечания

1. Гин Я. Н. Словесная травестия: Месяц Месяцович в «Коньке-горбунке» // Фольклорные традиции в русской литературе. Волгоград, 1986.
2. Евсеев В. Н. Удвоение как художественный прием в «Коньке-горбунке» // Народная и литературная сказка. Ишим, 1992.
3. Савченкова Т. П. Цвето-световая символика сказки П. П. Ершова «Конек-горбунок» // Народная и литературная сказка. Ишим, 1992.
4. Ершов П. П. Стихотворения / Сост., автор вступ. ст. и примеч. В. П. Зверев. М., 1989. Далее цитаты из поэмы Ершова даются по этому изданию.
5. Большая Тюменская энциклопедия: В 3 т. Тюмень, 2004. Т. 3.
6. Калинина М. Ф., Лукошкова О. И. Жизнь и творчество Петра Павловича Ершова: Семинарий. Ишим, 2002.
7. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1997. Т. 1.
8. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.
9. Жюльен Надя. Словарь символов. Челябинск, 1999.
10. Власова М. Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб., 2001.
11. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.

А. Г. Прокофьева,
В. Ю. Прокофьева,
Оренбург

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. И. ДАЛЯ, СОЗДАННЫХ В ОРЕНБУРГСКИЙ ПЕРИОД

По мнению М. М. Бахтина, жанровая форма неразрывно связана с тематикой произведения и миросозерцанием писателя: «В жанрах... накопляются формы видения и осмысления определенных сторон мира» [1, 232]. Для В. И. Даля одной из таких сторон была пространственная, нередко определявшая жанровую специфику его творений, что можно увидеть, рассмотрев его произведения, созданные в Оренбургском крае.

Современные исследования жизни и творчества В. И. Даля свидетельствуют о том, что оренбургский период жизни (1833–1841) был наиболее плодотворным в научной деятельности и писательском творчестве автора знаменитого словаря. За восемь оренбургских лет Даль не только сделал очень многое для Оренбургского края как государственный чиновник, но и стал известным писателем, ученым-натуралистом, этнографом и фольклористом, лексикографом. Его художественные произведения и научные статьи этих лет публиковались на страницах лучших периодических изданий России – «Отечественных записок», «Москвитянина», «Библиотеки для чтения» и др. Будучи в Оренбурге, он был избран членом-корреспондентом Академии наук за исследования в области естествознания. Занятия естественными науками, хлопоты Даля-чиновника и одновременно ученого о создании в Оренбурге музея, участие в Хивинском походе и дела, связанные с башкирами и киргиз-кайсаками, казаками и сосланными поляками, хивинцами и их русскими пленниками, отнюдь не мешали писательскому творчеству, а даже давали богатейший фактический материал для его художественных произведений.

В оренбургский период Далем были созданы значительные художественные произведения разных жанров: повести («Бедовик», «Павел Алексеевич Игривый», «Вакх Сидоров Чайкин», «Мичман Поцелуев, или Живучи оглядывайся», «Бикей и Мауляна», «Майна», «Гофманская капля» и др.), рассказы и очерки («Уральский казак», «Европа и Азия», «Башкирская русалка», «Осколок льду», «Обмиранье», «Охота на волков», «Рассказ Грушина», «Рассказ Верхолонцева о Пугачеве» и др.), предания («Полунощник»), притчи.

Приезд Даля в Оренбург в 1833 г. по сути был обусловлен выходом в свет в 1832 г. сборника «Русские сказки из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приноровленные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Луганским. Пяток первый». За эти сказки писатель подвергся преследованию со стороны жандармского управления, что и привело к отъезду Даля в Оренбург. Неприятности, связанные с выходом в свет первого сборника сказок, не

отбили у писателя желания писать сказки сатирического характера: в Оренбурге им было написано еще 16 сказок. В 1834–1839 гг. сказки Даля под заглавием «Были и небылицы» публиковались на страницах «Библиотеки для чтения» Сенковского.

В некоторых сказках Даля, любимом писателем жанре, прослеживаются оренбургские приметы, например, встречается «казачий мотив». Так, в сказку «О строевой дочери и о коровушке Буренушке» включена «сказочка» о том, «как мурза из-под Нагая набегал на станицы казацкие, полонил казака молодого, казака роду горского, осетинского, станом и складом был он трехгодовалый тополь, а лицо и стати у него атаманские...» [2, 74]. Прибегая к «восточной» орнаментовке, Даль дает сатирические зарисовки социального устройства государства, в сказке «О баранах» раскрывает «физиологию» судопроизводства.

Жизнь в далеком от столицы крае, впечатления, полученные Далем во время многочисленных служебных поездок, давали писателю богатейший материал для размышлений о российских городах. Будучи чиновником особых поручений при оренбургском губернаторе В. А. Перовском, Даль достаточно хорошо знал не только Оренбург, но и другие города края и близлежащих губерний. В его прозе упоминаются Казань, Чебоксары, Уральск, Пермь, Троицк, Челябинск, Екатеринбург, Пенза, Саратов, Саранск, Красноуфимск и др. Среди этих городов Оренбург привлекает внимание писателя прежде всего географической особенностью – расположением на границе Европы и Азии. Различное понимание этой границы дает основание для ироничных размышлений героя рассказа «Европа и Азия»: «Да где же, скажите, начинается Азия, то есть где, собственно, оканчивается Европа? Неужели это такая вещь, которая, как бы сказать, покрыта мраком неизвестности, или это, наконец, тайна природы, до которой люди еще не дошли, несмотря на ученость свою... Вот, посмотрите, в одной немецкой географии Волга принимается за настоящую границу, и Казань полюбовной сделкой передана Азии; в другой, граница эта: Уральский Кряж, Общий сырт и низовье Волги; в третьей – Уральский хребет и река Урал; другие толкуют, что вся Оренбургская и Пермская губернии принадлежат Европейской России, а следовательно, и Европе...» [2, 17].

В творчестве писателя этого периода можно выделить «восточные» повести и очерки, написанные о жизни, быте и нравах киргиз-кайсаков (так называли в XIX в. казахов), башкир, – это «Бикей и Мауляна», «Майна», «Башкирская русалка».

В повести «Бикей и Мауляна» писатель особенно часто прибегает к сопоставлению жизни, быта, нравов жителей *востока и запада, столичного Петербурга и провинциального Оренбурга*. Сравниваются не только жилища, но и одежда, прическа, украшения. С улыбкой обращается автор-рассказчик к читателям повести: «...не знаю, приглянулась ли бы вам моя степная красавица (здесь и далее подверкивания наши. – А. П., В. П.) с первого раза, особенно если бы вы пожаловали в зауральскую степь прямо с партера Александринского театра, из филармонической залы, с пышного придворного бала...» [2, 248]. Самому же автору облик кайсачки кажется приятным: «свежее, дикое, яркое и смуглое лицо, в котором брови, ресницы, очи, губы и подборные, скатного жемчуга зубы украсили бы любую из московских и питерских красавиц...».

Служба на востоке России, в пограничном крае, научные изыскания писателя, проводившиеся им в Оренбурге, вызывали у Даля особый интерес к этнологическому материалу, широко вводимому в ткань этих художественных произведений и определили документальность повествования.

Повести «Бикей и Мауляна» и «Майна» – одни из первых художественных произведений, в которых описана жизнь казахов; они созданы не только на основе оренбургских впечатлений, что неоднократно подчеркивается Далем в своеобразных авторских замечаниях, но и с учетом разного рода документов. Этот материал Даль распределяет по нескольким группам: архивные документы, чиновничьи справки, рассказы и письма очевидцев, увиденное лично автором или известное ему как жителю Оренбургского края. Вторая глава повести «Бикей и Мауляна», например, начинается с указания о том, что «в архиве канцелярии оренбургского военного губернатора хранится, при одном деле, между прочим, бумага, на полях которой помечено собственною рукою тогдашнего военного губернатора следующее: “Написать о сем обстоятельстве в Азиатский департамент и упомянуть, что, по сим и другим сведениям, в Хиве должны находиться до 2-х тысяч человек русских пленников. Сделать выписки из подписей и повестить об участи сих несчастных в те места, отколе они показывают себя родом. Перед выходом каравана изготовить ответ на письмо сие, в виде объявления, и без подписи, коим уверить пленников наших, что правительство печется об их освобождении; послать, по просьбе их, тельные кресты и евангелие, для подкрепления веры и надежды страдальцев. – Доставившему письмо сие, сыну старшины Танинского рода, Гассановского отделения, Исянгильдия, старшине Бикею, выдать из сумм, на сей предмет имеющихся, сто рублей и пять аршин алого сукна на чекмень”» [2, 228].

Указав на реальный источник, послуживший толчком для создания произведения, Даль, обращаясь напрямую к читателям, тут же комментирует документ, еще раз подчеркивая достоверность факта: «Читатели видят, о чем идет речь: Бикей Исянгильдиев доставил переданное ему, через верного кайсака, из числа кочующих за рекою Сыр (Сыр-Дарья), письмо от русских пленников из Хивы. Убедительные жалобы и просьбы, полуграмотным языком изложенные, трогают и сокрушают в холе и довольстве проживающего читателя и заставляют призадуматься над тем, что мы называем обыкновенно судьбою человека».

Сам Даль следование действительным фактам считал главным достоинством своих восточных повестей, особенно «Бикея и Мауляны»: «Скажу, однако, о рассказе, на всякий случай, вот что: не только все главные

черты его взяты из подлинного дела, но мне не было даже никакой нужды придумывать ни одного побочного обстоятельства, вплетать какую-нибудь выдумку; все происшествие рассказано так, как было...» [2, 239].

О достоверности факта свидетельствуют и приведенные писателем детали: «Письмо было писано на вылощенной русской бумаге приготовленною на клею сажею, вместо чернил; свернуто трубкою, измято во множестве переломов; зашито в ветошку и во многих местах протерто, так что иных слов даже нельзя было и разобрать» [2, 228].

Не довольствуясь этим, писатель знакомит читателя и с данными, собранными «оренбургским пограничным начальством», о пленении русских за период в более чем 70 лет: «...с 1758 по 1832 год увлечено в плен киргиз-кайсаками с оренбургской линии 3797 человек;... средним числом около 52 человек на год. Из этого числа возвращено, отбито, выкуплено и бежало, в течение 73 лет, всего 1154 человека» [2, 229].

Вследствие такого подхода писателя к жизненному материалу ценным в повестях становится документальное содержание, сюжеты же в них непритязательны. В повести «Бикей и Мауляна» рассказано об убийстве Бикея, преуспевающего сына степного киргиза-богача, братьями-завистниками и судьбе его жены Мауляны. Сюжет основан на действительном факте – в Государственном архиве Оренбургской области до сих пор хранятся документы Пограничной комиссии об этом преступлении [3].

В повести «Майна» речь идет о замужестве главной героини и ее приключениях, предшествующих ему.

Не сюжеты, не изображаемые события и даже не характеры героев являются главными в повестях В. Даля – в центре города и селения восточной России, быт и нравы проживающих там людей.

Эти особенности «восточных» повестей Даля свидетельствует о принадлежности их к произведениям «натуральной школы».

Следуя правилам этой «школы», Даль большое внимание уделяет описанию быта и нравов киргиз-кайсаков, чья жизнь стоит в центре «восточных повестей». В повести «Майна» писатель подчеркивает, что «оседлую жизнь кайсак почитает величайшим бедствием в мире». Даль приводит пример, как степной кайсак «хотел одарить чем-нибудь оренбургского гостя своего и предложил ему кибитку», удивляясь тому, что его гость даже летом живет в доме, а не в кибитке.

Как уже отмечалось, писатель часто прибегает к приему сопоставления жизни, быта, нравов жителей востока и запада.

Нередко, начиная с сопоставления обычаев, нравов европейцев и азиатов, Даль переходит к анализу жизненных устоев, деятельности властных структур у кайсаков – ханской власти в степи, роли «баранты» в организации правосудия: «Кайсаки до того ненавидят правосудие наше, наши обряды судопроизводства, что предпочитают им всякую домашнюю расправу, лишь бы обвиняемому... не тягаться месяцы и годы, не сидеть, ожидая медленной, томительной переписки, в каком-нибудь гнилом остроге...»; «...суд и расправа всех мусульманских народов основываются на законе, на коране... но нигде это не соблюдается менее чем у кайсаков, которые неохотно признают над собою власть, а самоуправство предпочитают всякой иной расправе» [2, 252].

В повести «Бикей и Мауляна» подробно рассказывается об обычае кайсаков просватывать дочерей еще в малолетстве, чтобы получить за них калым («отдать девку замуж без калыма... почитается... величайшим бесчестием»); об отношениях жениха и невесты (их поведении, встречах, «говорящем» убранстве и особых подарках), своеобразной подготовке жениха к семейной жизни: «Надобно знать, что у киргизов всякий муж должен припасать детскую зыбку вновь, для каждого новорожденного своего, сам; люлька эта выгнута из прутьев, походит на небольшую кукольную койку... Делать зыбку, значит, быть независимым, иметь жену и хозяйство» [2, 226].

В. И. Даль подчеркивает, «как древни бывают иногда обычаи народные», приводя в пример обычай отдавать замуж вдову за брата умершего – обычай, по замечанию писателя, описанный Плано-Карпини, ездившим в 1246 г. по приказанию папы через Россию к татарам и монголам.

Не только с художественным, но и с научным интересом писатель прослеживает происхождение тех или иных обычаев, дает им пояснения: «У кайсаков есть монгольский или калмыцкий обычай, который встречаем также у полукочевых башкиров, но которого не знают другие мусульманские народы, давать имя новорожденному по произволу, с первого встречного предмета или понятия... Имя Исянгильди – в переводе: добро пожаловать, здорово пришел; Кунак-бай – значит богатый друг, но Джан-Кучук, душа-собака, собачья душа, есть кличка, достойная негодяя...» [2, 233].

Поражает Даля и другой обычай: «Никогда мусульманин не чтит мать свою, не считает обязанностью ей повиноваться: он видит в ней ту же рабыню, то же жалкое существо, созданное для нужд и прихотей отца, которое видит и во всех других женщинах» [2, 225].

Сам писатель придает особую значимость таким описаниям, считая их важными для характеристики героев («Если знать коротко быт степных кайсаков, если войти в обычаи и понятия их, то можно и должно оправдать Бикея...» [2, 225]).

Внимателен Даль и к поэтическому творчеству восточных народов, видя в нем проявление духовной жизни изображаемых людей. Писатель сопоставляет турецкие, татарские, башкирские и киргизские песни, отмечает, что смысл в них обычно заключен в четвертом стихе. Отличие киргизских песен он видит в том, что киргизы обычно поют «наобум, о том, что у них в глазах: постегивая нагайкой по тебенькам седла своего, покачиваясь взад и вперед, тянет кайсак полчаса сряду плачевным напевом: тау, агач, су, урман, тюэ – то есть: гора, дерево, вода, лес, верблюд, доколе ему не взбредет на ум иной предмет или слово» [2, 267].

Для передачи восточной экзотики писателем введено в текст повестей много слов восточного происхождения (баранта, батырь, курсук, кун, кади,

калым, кунак, чекмень, байгуши и др.), пословиц и поговорок («Нужда придет, работа не уйдет: на голодного коня травы в поле много, на долгую твою работу дней у бога много»; «тутовому дереву хорошо расти в ханском саду», «богатому всюду хорошо, а бедному везде худо»).

Его «физиологические» очерки и «восточные» повести этого периода отличаются достоверностью деталей и обостренным вниманием к географическим, историческим, этнографическим приметам Оренбургского края. Мотив города становится одним из основных в его рассказах и повестях. В некоторых повестях («Гофманская капля») и рассказах (рассказ «Домик на Водяной» из цикла «Серенькая») Далем описан губернский или уездный город без указания названия. Оренбургу много страниц отведено в повести «Бикей и Мауляна», посвященной жизни, быту и нравам проживающих в Оренбургской губернии людей разных национальностей, прежде всего киргиз-кайсаков, о чем автор рассказывает как человек, еще не привыкший к местной экзотике.

Оренбург изображен Далем европейским городом, как антитеза жизни кайсаков. И рассказ о быте и нравах кочевников дан с позиции европейца, но в произведении нет чувства превосходства цивилизованного человека над «дикарями». В другой «восточной повести», тоже посвященной жизни киргиз-кайсаков, «Майна», Даль так объясняет свои наблюдения: «Народ этот, при всей грубости своего невежества и черствости души или сердца, по нашему образу чувств и мыслей, не лишен природою ни того, ни другого – ни чувств, ни мыслей» [2, 294].

Описания Оренбурга даны Далем в соответствии с принятыми в «натуральной школе» правилами подхода к изображению действительности: исследованием внутренних процессов социальной жизни, вниманием к «нравоописательной» проблематике. Некоторые особенности городской жизни оренбуржцев писатель отмечает с известной долей иронии – например, любовь к транспорту, нежелание ходить пешком: «Оренбург... вмещает в себе почти столько же рыдванов и колымаг, сколько числится в городе малых и больших домов. Куда на них ездят? – спросите вы. – Да мало ли куда: то за угол, то за другой, – визит, дамский визит, сами вы знаете, дело великое, а с визитом не ходить же пешком, да и не ездить же, упаси бог, и на дрожках! Ей-ей иногда бедному вершнику – фалетору повашему – некуда деваться – так калымага напирает, так крут поворот от ворот до ворот – нужды нет: пошел четверкой! но зато, браниться бранись, а на мир слово покидай – зато оренбургский карандас или по-симбирски тарантас, а также разлюли-долгуша – повозка на долгих, зыбких дрогах, самый удобный и выгодный снаряд для езды в поле и в дороге, ломки мало и опрокинуть его почти нельзя вовсе» [2, 217].

По прозаическим произведениям Даля можно представить Оренбург 1830-х гг., его географическую специфику, историю основания, архитектуру, особенности жизни, быта оренбуржцев, развитие торговли лесной и дровяной, торговые связи со Средней Азией и мн. др.

Оренбург Даля – «это город степной, где дынь и арбузов много, а орехов нет» («Обмиранье»). В повести «Бикей и Мауляна» Даль пишет: «Оренбург, по уверению книжников, стоит выше океана, здесь-то и степь наша сама принимает вид сухого моря. Выше – места разнообразные, частью гористы и лесисты; но бедный Оренбург, перенесенный с места на место до трех раз, судьбы своей не миновал: он наконец-таки расположился в безлесной и голой пустыне» («Бикей и Мауляна») [2, 216].

Писателем неоднократно подчеркиваются две особенности Оренбурга – его *военный* и *торговый* характер. Во времена Даля Оренбург еще оставался городом-крепостью, о чем и свидетельствует писатель: «Оренбург, в котором с каждого перекрестка во все четыре стороны виден крепостной вал...» («Бикей и Мауляна»). Вспоминая славное прошлое, историю появления Оренбурга прежде всего как пограничного города защиты от набегов кочевников, киргиз-кайсаков, Даль устами одного из своих героев говорит: «Здравствуй, трижды зачатая, единожды рожденная твердыня, русский город: век стоять тебе покровом и оплотом ширить могучие крылья свои!» («Серенькая») [2, 105].

Известно, что Даль хотел написать роман о жизни уральских казаков. В апреле 1837 г. В. И. Даль писал В. Ф. Одоевскому: «У меня давно на уме уральский роман; быт и жизнь этого народа, казаков, цветиста, ярка, обильна незнакомыми картинами и жизнью-самородою; это заветный уголок, который должен быть свят каждому русскому» [4, 145].

В казачьем мире Даля поражало многое: одежда («казачки... одеваются одинаково – по-русски, богато и даже роскошно», «уралец ходит в бухарском халате, в стёганке», высокая черная шапка уральца напоминает остаток стрелецкой одежды); промыслы – скотоводство и рыболовство с осенней и весенней плавней и багреньем, в которых участвует все казачье войско; процесс «наёмки на службу», быт и нравы.

Наиболее значительным и достаточно известным произведением Даля о казаках является «Уральский казак», считающийся эталонным в жанре «физиологического очерка». В этом произведении, опубликованном в книге «Наши, списанные с натуры русскими», дано своеобразное литературно-этнографическое исследование жизни и быта уральских казаков с поэтическими зарисовками различных видов рыболовства на реке Урал.

В. Г. Белинский отмечал, что “Уральский казак”... – одна из лучших статей, составляющих доселе содержание “Наших”, не бедных хорошими статьями... это не повесть и не рассуждение о том – о сём, а очерк, и притом мастерски написанный, который в журнале не заменил бы собою повести, а в “Наших” читается, как повесть, имеющая все достоинства фактической достоверности, легко и приятно знакомящая русского читателя с одним из интереснейших явлений современной жизни его отечества» [5, 13].

Даля, собирателя фольклора, интересовали легенды и предания о казаках. Одно из «оренбургских» произведений писателя «Полунощник» име-

ет подзаголовок «уральское предание». Сюжет рассказа прост. Главный герой – казак Кизылбашев, выходец из Хивы персидского происхождения, – будучи зол на сослуживцев из-за своего неудачного сватовства, решил бежать из своего отряда и навести на него неприятеля. Попытка киргиз-кайсаков, приведенных изменником, захватить отряд врасплох окончилась неудачей (писателем подробно описаны набег кочевников и сражение казаков с ними). Казаки за пленённых киргизов потребовали вернуть лошадей и выдать Кизылбашева, но он пропал без вести. С тех пор «уральским отрядам частенько случается видеть в степи полунощника; и полунощник этот не кто иной, как Кизылбашев». Рассказ насыщен зарисовками быта, походной жизни казаков: «В то время уральцы ходили, по обыку, в алых и малиновых кафтанах, с откидными рукавами... в высокой малиновой шапке с перехватом; сабля была принадлежностью войсковых чиновников, а рядовые довольствовались копьем, винтовкой и с ражками и пистолями. В степных же походах, которые нередко делались, как в настоящем случае, спешно и по домашнему распоряжению, по поводу набата – каждый садился на коня в домашней одежде своей: в простом синем кафтане, в хивинском халате, в чапане, в стеганке, поддевке или куртке, но всегда с добрым оружием, и в черной, высокой смущатой шапке» [2, 149].

Сборники Даля «Солдатские досуги», «Матросские досуги» состоят из множества небольших зарисовок, миниатюр, рассказывающих о мужестве, храбрости, смекалке уральских казаков, защищавших русские границы в «киргизских» степях, на Урале и на Каспийском море от набегов кочевников, киргиз-кайсаков: «Гол, да исправен», «Покажи ему лоб», «Сметливость», «На своих не пойду!» и др. Эти зарисовки, носящие нравоучительный характер, явно основаны на рассказах уральских казаков. Перед читателем (а сборники были рассчитаны на солдат, моряков, очевидно, и на казаков) предстает вереница экстремальных ситуаций, в которые попадают защитники русских границ.

Почти каждую миниатюру писатель начинает с точного указания года, места события, фамилии персонажа: «В 1822 г. в Киргизскую степь послан был из г. Оренбурга конный съемочный отряд... казак Щелкунов купался в озере...» («Гол, да исправен»); «В 1834 г. Оренбургского войска сотник Богданов, поехав с одним казачьим малолетком верхом за своим делом...» («Сметливость»), «Летом 1835 г. Уральского войска казак Затворников был на Каспийском море захвачен в плен тамошними морскими разбойниками...» («На своих не пойду!») и т. п. Как правило, основой сюжета миниатюры служит один какой-то эпизод, демонстрирующий трудности казачьей службы (неожиданное нападение киргиз-кайсаков на отряд, например, во время отдыха, опасность быть захваченным в плен, погони и т. п.), показывающий необходимость для казака выработки определенных качеств (сметливости, выдержки, храбрости, мужества, верности долгу и др.). Как в рассказах, повестях и сказках, так и в миниатюрах и притчах повествование ведется от лица *бывалого человека*, подробно рассказывающего о различных жизненных ситуациях с долей иронии, с юмором. Жанр притчи настолько привлекает Даля, что он даже посвятил ему отдельную статью «Басни, притчи и сказки».

Следует отметить экспериментаторство писателя в области жанров. Известно, что первые сказки Даль объединяет в «пяток первый». В Оренбурге он пишет цикл рассказов «Серенькая», объединенных не героем, а предметом: «серенькая» – фальшивая ассигнация. Некоторые из рассказов и очерков, посвященных жизни российской провинции, Даль объединил в циклы: «Картины русского быта», «Новые картины русского быта».

Таким образом, в оренбургский период Даль обращается к различным жанрам, но преобладают в его творчестве «физиологические» очерки, рассказы и повести, в которых ведущим является этнологический подход к осмыслению действительности, исследование жизни, быта, нравов, обычаев, занятий (рассказ «Охота на волков») разных народов, сословий, групп (например, казаков), проживающих в губернских, уездных городах или ведущих кочевой образ жизни. В жанровом разнообразии проявляется своеобразие таланта Даля, отмеченное ещё И. С. Тургеневым: «...Быт, обычаи, города и селения, разнообразную природу нашей Руси рисует он мастерски, немногими, но меткими чертами... Разве не талант – умение одним взглядом подметить характеристические черты края, народонаселения, уловить малейшие выражения разных – говоря высоким слогом – личностей и среди всякого рода дрязгов и мелких хлопот сохранить неизменную, непринужденную веселость?» [6, 103].

Примечания

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. В. И. Даль. Оренбургский край в художественных произведениях писателя. Оренбург, 2001.
3. ГАОО. Ф. 6. Оп. 10.
4. Литературное наследство. Т. 58.
5. Отечественные записки. 1843. Т. 26. № 1.
6. Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М., 1958.

Е. П. Никитина
Уфа

С. Т. АКСАКОВ И И. С. ТУРГЕНЕВ: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА

Сравнительно-типологическое изучение творчества И. С. Тургенева и С. Т. Аксакова до сих пор не стало предметом научного исследования, между тем как можно привести целый ряд фактов, доказывающих тесное и плодотворное общение обоих писателей, особенно в период работы Турге-

нева над «Записками охотника». Свои произведения оба автора назвали почти одинаково («Записки охотника» Тургенева – «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» Аксакова), тем самым продемонстрировав определенное единство замысла и его воплощения. Они практически одновременно обратились к традиционному тогда жанру «натуралистических» очерков, хотя и не следует преувеличивать влияние на обоих художников ранних, чисто охотничьих записок. Сам Тургенев неспроста задумал, хотя и не смог осуществить воспоминания о семействе Аксаковых.

В дом Аксаковых И. С. Тургенев вошел благодаря старшему сыну Сергея Тимофеевича – Константину. «С Константином Сергеевичем Аксаковым я познакомился в Москве, зимою 1841 года» [1, 14, 305] – такую запись Тургенев внес в неоконченный очерк «Семейство Аксаковых и славянофилов». По первоначальному плану очерк должен был войти в состав «Литературных воспоминаний» и следовать за очерком о Белинском. По словам Тургенева, это был бы «отрывок лучше всех других» [1, 14, 572]. По ряду причин замысел, касавшийся «вопросов более с литературно-биографической точки зрения» [1, 14, 574], остался незаконченным. Но сам факт, что воспоминания об Аксакове предполагались вслед за воспоминаниями о Белинском, говорит о значимости первой фигуры в памяти мемуариста.

С Константином И. С. Тургенев познакомился, вернувшись из Берлина, и поддерживал с ним приятельские отношения, несмотря на его славянофильский догматизм, нетерпимость по отношению к западноевропейской культуре, вел с ним споры по основным вопросам общественной жизни, философии и литературы. Позже, в конце 1842 г., в Петербурге Тургенев сошелся с В. Г. Белинским, близким ему по взглядам человеком, который стал его другом и советчиком на литературном поприще.

К этому времени Белинский уже давно знал сына и отца Аксаковых. Константин был его близким другом в 1833–1838 гг., сотрудничал в «Молве» и в «Московском наблюдателе» периода редакторства Белинского, пока идейные разногласия не разъединили их и не сделали чуть ли не врагами. Естественно, Белинский был знаком и со стариком Аксаковым, бывал у Аксаковых дома. В 1838 г., когда критик нуждался в деньгах, С. Т. Аксаков, будучи директором Московского межевого института, принял его на работу. Также весной 1837 г. Белинский под поручительство С. Т. Аксакова в долг напечатал свою «Грамматику». Аксаков в эту пору относился к нему с большой симпатией, помогал.

Ближе к 1840 г. обозначились разногласия, назревал разрыв с Аксаковыми, но еще 10 января (здесь и далее в тексте все даты XIX в. указаны по старому стилю) 1840 г. Белинский писал отдалявшемуся другу: «Мой искренний поклон Сергею Тимофеевичу. Верь, Константин, что я уважаю твоего отца искренно, хотя он, как мне кажется, и предубежден против меня. Что нужды! Я рад, что мои предубежденья против него кончились. Наши лета и понятия разнят и рознят нас, но я тем не менее уважаю его

за верное чувство поэзии и за добрый и благородный характер. Да, в Петербурге таких людей не много» [2, 435].

Не один В. Г. Белинский относился к Аксакову-отцу с почтением и благодарностью, о доброжелательности и искренности Аксакова знали многие. В 1830-е гг. Сергей Тимофеевич первым выступил в защиту А. С. Пушкина, когда гений поэта стал подвергаться сомнению со стороны критики и высшего света, написав «Письмо к издателю “Московского Вестника”», в котором поставил поэта в пример другим литераторам, ибо он имеет «такого рода достоинство, какого не имел еще ни один русский поэт-стихотворец» [3, 3, 364]. С 1832 г., впервые появившись в московском доме Аксаковых на Сивцевом Вражке, на всю оставшуюся жизнь прикипел всей душой к С. Т. Аксакову и его семье Н. В. Гоголь, к которому в этом доме все относились с глубоким трепетным почтением.

В 1840-е гг. московский аксаковский дом, а также его имение Абрамцево стало «средоточием русской духовной жизни той поры» [4, 18]. Здесь собирались личности разных общественно-политических взглядов – поэты, прозаики, актеры, журналисты и др. С. Т. Аксаков принимал в каждом живейшее участие, ценил и уважал труд любого, обладал даром замечать лучшее в человеке и развивать его. Он был поклонником искусства, в чем сам признавался: «Искусство, художество, которым я всю жизнь мою язычески поклонялся, с любовью и уважением смотря на избранных служителей, доставляет мне и на старости утешение и отраду» [4, 33].

К. С. Аксаков познакомил И. С. Тургенева со своим отцом в декабре 1850 г. в Москве, где семья Аксаковых жила с 3 декабря 1850 г. по конец января 1851 г. Несмотря на существенную разницу в возрасте – С. Т. Аксакову было почти шестьдесят, И. С. Тургеневу – чуть более тридцати, они скоро обнаружили общие интересы и подружились. 29 декабря 1850 г. С. Аксаков писал сыну Ивану: «На днях познакомился с Тургеневым, и он мне очень понравился; может быть, его убежденья ложны или, по крайней мере, противны моим, но натура его добрая, простая и суеверно доступная впечатлениям темного, загадочного мира души человеческой» [5, 99]. Под «ложными убеждениями» нового друга старший Аксаков подразумевал его приверженность западничеству. С высоты своих лет он прощал и понимал издержки позиции молодого Тургенева. Сам С. Т. Аксаков в это время тоже много размышлял над событиями в стране.

В середине XIX в. в русской литературе шел процесс дифференциации по художественным направлениям: выделились «искусство для жизни», которое обращалось к злободневным проблемам, и «искусство для искусства», затрагивающее вечные и высокие темы. Писатель сознательно определился в эстетической ориентации своего творчества. Вот строки из письма Аксакова к сыну Ивану от 12 октября 1849 г., характеризующие его позицию: «Скверной действительности не поправишь, думая об ней беспрестанно, а только захвораешь, и я забываюсь, уходя в вечно спокойный мир природы» [6]. Хотя последующие произведения художника не были ли-

шены злободневности, социального и исторического пафоса, общая и главная ориентация на изображение природы сохранилась.

Тургенев тем временем, напротив, продолжал принимать активное участие в общественной жизни России, следя за всеми политическими событиями. Но разница взглядов на социально-политическое положение в России и Европе не помешала двум начинающим писателям тесно сблизиться и подружиться. Они «импонировали друг другу свойственной им обоим широтой восприятия жизни и искусства, душевной мягкостью, тонкостью художественного вкуса, а также каким-то особым, поэтическим отношением к природе и страстью к охоте» [7, 263–264].

Достаточно обратиться к письмам писателей, чтобы убедиться в их взаимном уважении и доброжелательности. Например, Тургенев пишет: «...примите от меня сегодня же уверение в искренной моей привязанности к Вам и ко всем Вашим» [8, 2, 19–20], «Поклонитесь от меня самым дружеским поклоном Вашему батюшке...» [8, 2, 37], «Ваше письмо чрезвычайно меня обрадовало, любезный и почтенный Сергей Тимофеевич...» [8, 2, 43], «...до свидания – будьте здоровы и веселы – желаю Вам всего хорошего в мире с искренней привязанностью остаюсь душевно уважающий Вас Ив. Тургенев» [8, 2, 44]. Так же тепло отвечает ему Аксаков: «Благодарю вас, любезнейший Иван Сергеевич, за вашу дружескую память обо мне...» [9, 298], «...не хочу откладывать долее удовольствия побеседовать с вами» [9, 303], «Обнимаю вас и сердечно желаю обнять лично в наступившем году. Ваш душою С. Аксаков» [9, 304].

С высоты прожитых лет старший собрат делился своим сожалением: «Познакомившись с вами, я не перестаю жалеть об одном: зачем так поздно узнал вас» [9, 298]. Это переживание вполне понятно, если учесть, что Константин Сергеевич уже несколько лет знал Тургенева и не познакомил их. На что Иван Сергеевич отвечал: «Вы так добры и пишете мне, что сожалеете, что узнали меня поздно; поверьте, что это сожаление не менее сильно с моей стороны, особенно когда я вспоминаю, что мы могли быть давно знакомы... но у каждого человека есть своя судьба, которая ведет его по своим дорогам... » [8, 2, 44].

Писателей объединяла любовь к природе, заложенная в них с детства. С малых лет оба всей душой тянулись к ней, к ее «тварям». Позже они страстно увлеклись охотой как возможностью общаться с природой, чувствовать ее дыхание, находиться в единении с нею. Видимо, поэтому в переписке двух литераторов непременно упоминается то уженье, а то охота. К примеру, С. Т. Аксаков в письме Тургеневу от 30 апреля 1853 г. вспоминал о последствиях потери зрения: «...уженье отчасти наполняло пустоту, оставленную отсутствием ружейной охоты, и даже теперь, не чувствуя того страстного увлечения, с каким я удил даже лет 10 тому назад, я не могу спокойно оставаться в комнате, если здоров» [8, 2, 497]. Вот как отреагировал адресат на это письмо: «Хоть я вовсе не рыбак, но в честь Вашу пойду сегодня удить карасей в пруде. Другой рыбы у меня

здесь нет» [8, 2, 157], – немного с иронией, но другу приятно. Кто, как не И. С. Тургенев, мог в письме к Аксакову так описать природу: «Погода у нас теперь... стоит удивительная – я не помню такой свежей и юной зелени. Все ликует – другого слова употребить нельзя. Вчера мы ходили вдоль осинового леса со стороны тени, вечером; солнечные лучи забирались с левой стороны в глубь леса и обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен; а листва их почти синела – и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей. Эта картина была удивительна – ее словами передать невозможно...» (письмо от 12, 16 мая 1853 г. из Спасского-Лутовинова) [8, 2, 156–157].

Возможны некоторые сомнения в истинности чувств И. С. Тургенева к С. Т. Аксакову: может, в нем говорит лишь воспитание и уважение к старшему поколению? Они рассеиваются, если обратиться к письмам Тургенева другим адресатам. Он обсуждал «Записки ружейного охотника» Аксакова с Н. А. Некрасовым, который написал в ответ, что перечитывает эту книгу и что он «в новом от нее восхищении» [10, 109] (письмо Некрасова к Тургеневу от 16 мая 1852 г.). В письме к П. В. Анненкову от 29 января 1853 г. Тургенев сообщал: «Хороша тоже биография Загоскина, написанная стариком Аксаковым. Такому именно человеку, как он, и следовало писать биографию Загоскина» [8, 2, 116]. Анненков в ответном письме от февраля 1853 г., соглашаясь с Тургеневым, подчеркивал, что С. Т. Аксаков «принадлежит решительно к наилучшим писателям нашего времени», и далее отмечал: «Я зачитался его биографией Загоскина» [8, 2, 476]. Своему давнему знакомому А. И. Герцену Тургенев советовал продолжать художественную деятельность: «Странное дело! В России я уговаривал старика Аксакова продолжать свои мемуары, а здесь – тебя. И это не так противуположно, как кажется с первого взгляда. И его и твои мемуары – правдивая картина русской жизни, только на двух ее концах – и с двух разных точек зрения. Но земля наша не только велика и обильна – она и широка – и обнимает многое, что кажется чуждым друг другу» (письмо от 10 сентября 1856 г.) [8, 3, 10]. 5 декабря 1856 г. письмо адресовано снова А. И. Герцену: «Решительно оказывается, что собственно твое призвание – писать такого роду хроники. Это в своем роде стоит Аксакова. Я уже, кажется, сказал, что в моих глазах вы представляете два электрических полюса одной и той же жизни – а из вашего соединения происходит для читателя гальваническая цепь удовольствия и поучения» [8, 3, 49–50]. В письме К. С. Аксакову от 12 марта 1859 г. сокрушенно сообщал: «Рецензия “Совр<еменник>а” на Сочинения Вашего батюшки возмутила меня по крайней мере на столько же, сколько Вас самих; я выразил им мое негодование – и, скажу Вам между нами – строки моей в “Совр<еменник>е” уже больше не будет...» [8, 3, 276]. В письме к А. А. Фету от 7 января 1859 г. Тургенев просил: «Тотчас по прочтении <“Дворянского гнезда”> прошу передать экземпляр Аксаковым, с прилагаемым письме-

цом к Сергею Тимофеевичу... Не замешкайте передачей повести» [9, 414]. После кончины С. Т. Аксакова Тургенев писал его сыну Ивану: «... Весть о ней <о кончине> дошла до меня за границей – и глубоко меня огорчила, хотя я и ожидал ее...» [9, 290]. Ему же адресовано письмо от 13 ноября 1859 г.: «Вашего покойного батюшку до сих пор никто не оценил критически, как бы следовало; но тем не менее он уже занял в мнении публики следующее ему место. Определить это место – дело критики или, говоря правильнее, дело критика, которого, к сожаленью, у нас нет» [9, 293].

С. Т. Аксаков стал для И. С. Тургенева одним из «авторитетнейших представителей уходившей в прошлое великой эпохи русской литературы, связанной с именами Пушкина, Лермонтова и Гоголя» [9, 14]. 1850-е гг. в жизни Тургенева прошли под знаком интенсивной переписки с Аксаковым-отцом и его сыновьями. Несколько раз он приезжал и в Абрамцево, ставшее именно тогда одним из важнейших русских дворянских культурных гнезд, Домом в духовном смысле. Тургенев, как и Гоголь, бесконечно странствуя по Европе, не случайно тяготел к аксаковскому гнезду: «Мне весело, что мы состоим с Вами в переписке, добрый и любезный Сергей Тимофеевич – всякое Ваше письмо мне доставляет истинное удовольствие...» [8, 2, 163]. Духовная атмосфера Абрамцева навсегда запечатлелась в сердце Тургенева: «Пожалуйста, напишите мне два слова о себе, о Вашем житье в Абрамцеве, которое я так душевно полюбил» [9, 329], «Веселы ли будут беседы наши – бог весть – но знаю наверное, что время я проведу в Абрамцеве приятно» [8, 2, 227].

Дружеские отношения укрепляли и поддерживали творческий диалог писателей. И. Тургенев, по приезде в Москву, часто гостил у Аксаковых. В их семействе принято было читать в присутствии гостей отрывки из создаваемых на тот момент сочинений С. Аксакова. Из письма от 2 января 1851 г. узнаем, что писатель уже читал Тургеневу свои охотничьи записки: «Когда появились “Записки охотника” Тургенева, – писал Аксаков сыну Ивану, – я подумал, как бы мне приятно было прочесть ему мои записки! Мое несбыточное желание исполнилось: ему прочли несколько отрывков, и они были вполне оценены им. Ему захотелось еще послушать, и завтра вечером Константин прочтет ему еще несколько отрывков. Первым слушаньем я был очень доволен» [3, 4, 628].

Возможно, в ходе этих чтений шли обсуждения аксаковских текстов, а также замыслов Тургенева. Каждый автор получал для себя что-то важное. В беседах упоминалась, несомненно, командировка Ивана Аксакова в мае 1849 г. с комиссией в Ярославскую губернию, одной из задач которой было изучение секты бегунов (странников). В письмах к родным И. С. Аксаков сообщал свои наблюдения над жизнью купцов, крестьян, в особенности сектантов-бегунов. Он привез с собой записи писем, песен, стихов, поучений и рукописных сочинений сектантов, с которыми познакомился, вероятно, и Тургенев, находившийся в январе 1851 г. в гостях у С. Т. Аксакова.

Во всяком случае, в очерке «Касьян с Красивой Мечи», законченном писателем в первых числах февраля 1851 г. и помещенном в № 3 «Современника» за 1851 год, важные детали духовного облика и образа жизни бегунов отразились в обрисовке фигуры Касьяна [5, 91–100], хотя текст не дает оснований утверждать, что Касьян – сектант. В письме И. С. Аксакову от 4 декабря 1851 г. Тургенев попросил «переслать... известную <ему> песню» [8, 2, 37]. И. Аксаков переслал ему с письмом от 4 января 1852 г. раскольничий стих. Этот факт доказывает продуктивность творческого общения И. Тургенева с семейством Аксаковых. Оно приняло такие формы, что автор «Записок охотника» делился с ними самыми сокровенными соображениями.

В ходе общения с Аксаковыми в 1851 г. Тургенев отредактировал рассказ «Хорь и Калиныч», о чем и сообщил в письме И. Аксакову от 28 декабря 1852 г. после издания «Записок»: «...помнил я, что был какой-то где-то намек в “Записках” на славянофильство – нашел несколько слов на этот счет в “Хоре и Калиныче” и выкинул их...» [8, 2, 98].

Дружбу писателей мы бы назвали творческим союзом. Как Аксаков сумел оценить необычайную одаренность Тургенева, так и Тургенев доверял таланту и художественному чутью Аксакова. Ими обсуждались такие произведения, как «Муму», «Постоялый двор», «Рудин», «Собственная господская контора» Тургенева и «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука», «Воспоминания», литературные мемуары Аксакова. Традиционно утверждается влияние Пушкина, Гоголя, Тургенева на Аксакова. С нашей точки зрения, огромно было и влияние С. Т. Аксакова на И. С. Тургенева. Именно он принял участие в окончательном формировании и литературном самоопределении автора «Записок охотника», подтверждение тому – мнение С. И. Машинского: «Большая личная дружба Аксакова с крупнейшими художниками его времени – дружба, основанная на общности духовных интересов, дружба требовательная, трудная, этически осмысленная, имела существенное значение не только для личной судьбы каждого из этих писателей, но и для его творческого роста, для движения всей русской литературы в целом» [7, 564].

И. С. Тургенев постоянно побуждал Аксакова работать дальше и не бросать пера: «Отличная у Вас мысль продолжать “Семейную хронику”. Приведите ее в исполнение» [8, 2, 44]. Оба писателя также делились впечатлениями от произведений других авторов, например, Л. Толстого, Н. Некрасова и др. «Радуюсь, что Некрасов написал несколько хороших стихотворений, – писал Аксаков летом 1854 г. Тургеневу. – После Вашего рассказа я принимаю в нем искреннее участие» [11, 16].

И. Тургенев пытался привлечь С. Аксакова к работе в «Современнике». Однако старый писатель не стал менять своих принципов – он не хотел участвовать ни в каких политических направлениях и литературных течениях. Но самому Аксакову удалось побудить молодого художника к

совместной работе. С. Т. Аксаков предполагал выпускать периодический «Охотничий сборник», оформляемый коллективом авторов. Но это по ряду причин не удалось: из нескольких авторов только И. Тургенев прислал свою статью «О соловьях», да и цензура не спешила с разрешительным билетом. В итоге С. Аксаков подготовил книгу, состоящую из собственных произведений и очерка Тургенева, она вышла из печати отдельным изданием в 1855 г. «Разумеется, – писал Тургенев Аксакову 2 апреля 1853 г. из Спасского, – я Ваш сотрудник и мое перо, мое имя к Вашим услугам. На днях примусь думать о содержании статей и сообщу Вам – на чем остановлюсь» [8, 2, 140]. В следующем письме сообщал: «Я намерен для Вашего “Сборника” составить – во-1-х) статью о ловле курских и бердичевских соловьев, списанную со слов моего старого охотника... – а во-2-х) рассказ о стрельбе мужиками медведей на овсах в Полесье» [8, 2, 148–149]. Так в творчестве Тургенева появились очерки «О соловьях» и «Поездка в Полесье», которые издателями XIX в. включались в цикл «Записки охотника».

Еще до встречи с Тургеневым, работая над «Записками ружейного охотника», С. Т. Аксаков беспокоился о том, как они будут восприняты создателем других «Записок». Но, познакомившись с произведением Аксакова в рукописном варианте, И. Тургенев высоко оценил его и в письмах спрашивал: «...когда же явятся “Охотничьи записки”? Я с истинным нетерпением ожидаю этой книги» [8, 2, 37], но о своих «Записках» не упоминал, хотя именно тогда сам работал над последними очерками цикла: «Певцы» (1850), «Свидание» (1850), «Бежин луг» (1850–1851), «Касьян с Красивой Мечи» (1851).

На тот момент у Тургенева было больше литературного опыта, и он, успев вполне оценить «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии», принял тон более опытного литератора, в письме от 2 февраля 1852 г. успокаивал Аксакова: «...Мне было приятно думать, что если Ваши прекрасные “Записки” появятся в свет ранее, чем Вы предполагаете, то читатели будут этим отчасти обязаны мне. Ради бога, печатайте их нынешней же зимой; не сравнивайте их с Вашей книгой об Уженье, которая, как ни хороша, но интересует у нас слишком немногих... а ружейных охотников – слава богу! – есть великое множество. – Притом Ваши “Записки” будут дороги не для одних охотников; *всякому человеку, не лишенному поэтического чутья – они доставят истинное наслажденье* (курсив наш. – Е. Н.); и потому я готов отвечать за успех их – и литературный – и материальный. А для меня – повторяю – написать им разбор будет просто праздник» [8, 2, 43].

Со свойственным ему эстетическим чутьем Тургенев сразу обратил внимание на поэтичность произведения Аксакова, он подчеркнул, что в нем художественности больше, чем в рыболовных записках, отметил стиль писателя, умело владеющего словом. Свое обещание Тургенев сдержал и написал как литературный критик две статьи, касающиеся «Записок ружейного охотника» С. Аксакова. Он указал на их достоинства: «И что за

прелесть эта книга! сколько в ней свежести, грации, наблюдательности, понимания и любви природы!..» [1, 5, 412], подчеркнул «добродушно умный, ясный и мужественный тон» письма [1, 5, 421]. «Слог его мне чрезвычайно нравится, – писал Тургенев в своей второй статье. – Это настоящая русская речь, добродушная и прямая, гибкая и ловкая. Ничего нет вычурного и ничего лишнего, напряженного и ничего вялого – свобода и точность выражения одинаково замечательны. Эта книга написана охотно и охотно читается» [1, 5, 418]. Тому, как она создавалась, рецензент сам был свидетелем. Современники заметили, что статьи И. Тургенева вышли далеко за пределы «сухих» критических статей, сами приобрели определенное художественное значение.

Таким образом, заочно подготовленные к встрече и творческому общению, Тургенев и Аксаков практически одновременно работали над воплощением единого – в жанровом и во многом в тематическом отношении – замысла. Их «Записки» вышли в 1852 г. с небольшой разницей: у Аксакова в марте, у Тургенева – в августе. Новое знакомство явилось для Тургенева значительным стимулом для воплощения его планов. Автор «Хоря и Калиныча» получил мощный толчок к продолжению и завершению своего цикла.

Лейтмотив и пафос «Записок охотника» И. Тургенева определен жанром путешествия охотника, его наблюдениями над типами и явлениями русской жизни, заслуживающими уважения и внимания. Поэтому в его книге больше чувства социальности и народности.

Лейтмотив и пафос «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Т. Аксакова обусловлен воспоминаниями истинного, страстного охотника о своих путешествиях, о встречах с природой, птицами и зверьми, не менее самобытными и тоже заслуживающими внимания. В его книге преобладает созерцательность и эстетический взгляд на природу.

Можно сказать, что первый автор раскрыл всю самобытность, все достоинства и недостатки, живые и мертвые стихии жизни русского народа, и у него возникла целая галерея, своего рода энциклопедия национальных характеров. Второй автор, «перевоплощаясь» в птиц, описал их повадки, особенности, и у него сложилась своя оригинальная галерея природных жителей. «Записки» Аксакова – это энциклопедия природной жизни.

Примечания

1. Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1961–1967.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. Письма: 1829–1840. М., 1956.
3. Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1955–1956.
4. Анненкова Е. И. Аксаковы: Преданья русского семейства. СПб., 1998.
5. Ковалев В. А. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Л., 1980.
6. ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 3. Д. 16. Л. 70–70 об.
7. Машинский С. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., 1973.
8. Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 2: 1851–1856. Т. 3: 1856–1859. М., Л., 1961.

9. Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. Т. 1. М., 1986.
10. Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. Материалы для биографии: 1840–1877. М., 1967.
11. Майков Л. Письма С. Т., К. С., И. С. Аксаковых к И. С. Тургеневу: 1853–1855 // Русское обозрение. 1894. № 11 (ноябрь).

Н. Г. Николаева
Новосибирск

«ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ» – МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ОРЕНБУРГСКОЙ ГУБЕРНИИ В «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКЕ» С. Т. АКСАКОВА

С. Т. Аксакову принадлежат многочисленные театральные рецензии, литературные мемуары, ряд переводов, однако в большей степени он известен благодаря своим семейным и «охотничьим» воспоминаниям, написанным в имении Абрамцево, которое семейство Аксаковых приобрело в 1843 году. Сама атмосфера этого подмосковного имения, видимо, оживляла воспоминания о другом, Оренбургском имении, о событиях детства и молодости, проведенных автором в Ново-Аксакове. В 1847 г. выходят записки «Об ужении рыбы», а в 1848 г. С. Т. Аксаков принимается за составление «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии». Последние вышли в свет в конце 1851 г. Через пять лет были опубликованы «Семейная хроника» и «Воспоминания», а еще через два года, в 1858 г., – «Детские годы Багрова-внука, служащие продолжением «Семейной хроники».

Описываемое во всех этих произведениях время отнесено к прошлому – прошлому жизни семьи, детству и молодости автора. И, несмотря на обилие фактов, упоминаний реальных мест, лиц, сносок, призванных придать повествованию характер документального, С. Т. Аксаков создает скорее не исторический, а мифопоэтический образ Оренбургской губернии. Для воспоминания, в процессе которого происходит не просто механическое воспроизведение фактов, а творческое воссоздание образа, столкновение с прошлым в настоящем может быть даже разрушительным.

Так, реальное обращение к воссоздаваемым в воспоминаниях местам всегда вызывало у С. Т. Аксакова чувство утраты поэтического образа прошлого. Например, уже в 1824 г. в связи с поездкой в родовое имение он написал стихотворение, в котором доминируют мотивы пустоты, скуки, холода, мрака и печали: «Я был в Аксакове, и грусть / Меня нигде не оставляла, / Мне все тебя напоминало, / Мне дом казался скучен, пуст... / Тебя везде недоставало / <...> Я видел пруд: он в берегах / Отлогих мрачно расстилался, / Шумел в иссохших камышах, / Темнел, багровел, волновался, / Так хладно, страшно бушевал; / Небес осенних вид суровый

/ В волнах свинцовых отражал... / Какой-то мрак печали новой / По пруду томно разливал / <...> Лежит там лодка на плотине / В грязи, с изломанным веслом, / Но кто ж на ней поедет ныне / Со мной, трусливым ездоком? / <...> Прошедшее сокрылось вечно. / Его не возвратит ничто. / И как ни больно, но, конечно, / Все будет то же – да не то» [1, 520–521]. В более поздних письмах к жене также сквозит сожаление и разочарование от посещения Оренбургского имения Ново-Аксаково, поскольку вид тех мест, где автор провел детство, не оживлял прошлое, а только навевал мысли о старости и смерти. В одном из писем С. Т. Аксаков отмечает: «Места все те же, та же вода, деревья, луга, но ни одного знакомого человека. Я едва ли встречу хоть одно знакомое лицо, за исключением нескольких стариков, которые не найдут ничего большего, как заметить, что я постарел» [2, 44–45].

С другой стороны, в шутливом стихотворении, написанном С. Т. Аксаковым в 1843 г. по поводу покупки Абрамцева, появляются такие характеристики имения, которые затем станут определяющими в текстах охотничьих записок и особенно «Семейной хроники». Это уединенность и замкнутость, уютность окружающей природы и ее изобилие, и скромное благополучие, дарованное мирным трудом крестьян. Так, автор писал: «Прекрасно местоположенье, / Гора над быстрою рекой, / Заслонено от глаз селенье / Зеленой рощею густой. / Там есть и парк, и пропасть тени, / И всякой множество воды. / Там пруд – не лужа по колени, / И дом годится хоть куды... / Там вечно мужики на пашне, / На Воре нет совсем воров, / Там есть весь обиход домашний, / И белых множество грибов. / Разнообразная природа, / Уединенный уголок, / Конечно, много нет дохода, / Да здесь не о доходах толк» [3, 50].

Будучи страстным охотником и рыбаком и в московский период своей жизни (начавшийся в 1826 г.), в охотничьих записках С. Т. Аксаков обращается исключительно к своему более раннему опыту – оренбургскому. С тем же топосом связаны и написанная вслед за «Записками ружейного охотника...» и «Записками об ужении рыбы» «Семейная хроника» и ее продолжение – «Детские годы Багрова-внука».

Отметим, что именно эти две части так называемой «автобиографической трилогии» объединены фигурой вымышленного рассказчика Багрова. В самом имени повествователя скрыто значение «рыбак», и автор непосредственно приводит такое толкование в первом же отрывке «Семейной хроники»: «Что за чудесное рыболовство по Уралу! Единственное и по вкусу добываемой красной рыбы, и по своему исполнению. *Багреньем* (здесь и далее курсив мой. – Н. Н.) называется это рыболовство и ждет оно горячей и верной кисти, чтоб возбудить общее внимание» [4, 44]. Таким образом, все четыре указанных текста оказываются связаны не только общим топосом Оренбургской губернии, но и субъектом повествования.

Этот мир и становится тем ментальным пространством, из которого С. Т. Аксаков черпает силы, когда жизнь становится особенно тяжелой

для него и приносит в его семью смерть, болезни, старение. Напомним, что в 1841 г. умирает младший сын Михаил, затем в 1842 тяжело заболевает дочь Ольга, с 1845 г. С. Т. Аксаков начинает жаловаться на прогрессирующее ухудшение зрения [5, т. 3, 156]. Именно в эти годы появляются его «оренбургские» воспоминания.

В эпиграфе первых «Записок об ужении рыбы» ясно прослеживается мотив ухода в природу как в свою молодость: «Есть, однако, примиритель, / вечно юный и живой, / чудотворец и целитель, – / ухожу к нему порой./ Ухожу я в мир природы, / в мир спокойствия, свободы, / в царство рыб и куликов, / на свои родные воды, / на простор степных лугов, / в тень прохладную лесов / И – в свои младые годы» [6, 4]. В этом отрывке из послания М. А. Дмитриеву (1850) буквально каждое слово оказывается значимым в отношении того комплекса характеристик, которые возникнут в «Семейной хронике»: мотивы свободы, простора, свежести, вечной молодости, исцеления от недугов. Бегство от цивилизации оказывается для С. Т. Аксакова одновременно и обретением самого себя: «Деревня, не подмосковная, – далекая деревня, в ней только можно чувствовать полную, не оскорбленную людьми жизнь природы. Деревня, мир, тишина, спокойствие! Безыскусственность жизни, простота отношений! Туда бежать от праздности, пустоты и недостатка интересов; туда же бежать от неугомонной внешней деятельности, мелочных, своекорыстных хлопот и добросовестных мыслей, забот и попечений!...Природа вступит в вечные права свои, вы услышите ее голос, заглушенный на время суетней, хлопотней, смехом, криком и всею пошлостью человеческой речи. Вместе с благовонным, свободным, освежительным воздухом вдохнете вы в себя безмятежность мысли, кротость чувства, снисхождение к другим и даже к самому себе» [6, 7].

Следует обратить внимание и на композицию первых двух текстов – «Записок об ужении рыбы» и «Записок ружейного охотника...». В первом случае описывается царство рыб. Во втором тексте автор уже переходит к царству животных. При этом, рассказывая о различных видах охоты, С. Т. Аксаков в «Записках ружейного охотника...» каждый раз посвящает особую главу описанию пространства Оренбургской губернии: «Болот», «Вод», «Степи» и «Леса». А в «Записках об ужении рыбы» повествование открывается «исторической» главой «*Происхождение* удочки», в которой автор начинает свой рассказ «ab ovo»: «...вероятно... какой-нибудь дикарь, бродя по берегам реки или моря для добывания себе скудной пищи или беспечно отдыхая под тенью крутого берега, приметил стаи рыб, плавающих около берегов...» и т. д. [6, 10]. Тем самым мир Оренбургской губернии невероятно разрастается во времени и в пространстве, превращаясь в универсальный упорядоченный образ Мира, разумно устроенного, у которого есть начало, но нет конца, в котором все повторяется в круге природы.

Собственно поэтический образ этого вечно обновляющегося мира природы наиболее отчетливо представлен в «Семейной хронике». Рассказу об

«уголке обетованном» [4, 28], уместившемся в одном имении, посвящен весь первый отрывок «Семейной хроники». Он разделен на четыре самостоятельные части: «Переселение», «Оренбургская губерния», «Новые места» и «Добрый день Степана Михайловича». Все четыре части в совокупности выстраиваются в сюжет о созидании сакрального пространства родовой усадьбы, представляющей собой вариант архетипического космогонического сюжета. Важно, что описание переселения завершается эпизодом строительства мельницы и фразой «затолкла толчея, замолола мельница – и мелет и толчет до сих пор» [4, 42], что уже вводит характеристику постоянства и неизменности движения времени в мире Багровых. За счет того, что первый отрывок завершается частью «Добрый день Степана Михайловича», в котором воспроизводится не событие из семейной истории, а один день как модель жизни Багровых вообще, действие в финале как бы зацикливается и выходит за рамки энтропийного потока исторического времени.

Описанию пространства Оренбургской губернии, куда переселяется дедушка, автор уделяет особое внимание. Повествование начинается с упоминания раздоров Степана Михайловича с родственниками из-за общего владения землей и тесноты Симбирского имения. В противовес этому тесному пространству в тексте рисуется пока еще абстрактный, существующий только в сознании героя образ новой земли: «С некоторого времени стал он часто слышать об Уфимском наместничестве, о *неизмеримом пространстве* (здесь и далее курсив наш. – Н. Н.) земель, угодьях, *привольях*, неописанном *изобилии* дичи и всех плодов земных» [4, 33]. Заметим, что помимо ожидаемого неслыханного изобилия и приволья на новой земле в восприятии героя мотив покоя выделен как один из ключевых. Он проходит через весь отрывок и в последней части «Добрый день Степана Михайловича» разрастается до принципа жизнеустройства.

Социум «первозданного» мира Оренбургской губернии образуется «патриархальными обитателями, кочевыми башкирскими племенами» [4, 44]. Конфликта героя с местными жителями не происходит. Рассказом о том, как легко русские покупали земли у простодушных башкирцев, и начинается вся история. Башкирцы вообще в тексте названы «тихими и мирными», и поскольку они не нарушают природных законов, то их жизнь оказывается благословенной: «Обильной жатвою награждается ленивый и невежественный труд пахаря» [4, 43]. Младенческая невежественность коренных жителей в сочетании с их миролюбием задают дальнейшее восприятие образа Степана Михайловича как благодетеля, несущего закон и порядок, который, по словам рассказчика Багрова, «скоро сделался истинным оракулом вновь заселяющегося уголка обширного Оренбургского края» [4, 48]. Обращает на себя внимание также стремление рассказчика изобразить «обетованный уголок» как место удаленное и труднодоступное. Окончив рассказ о характере дедушки, возвращаясь к сюжетному времени, повествователь буквально начинает свой рассказ с фразы: «Переправившись

за Волгу под Симбирском, дедушка перебил поперек степную ее сторону, называемую луговою...» [4, 38]. Место же для имения было выбрано в окрестностях Бугуруслана, окруженных лесом и горами: «Бугуруслан течет по долине; по обеим сторонам его тянутся, то теснясь, то отступая, отлогие, а иногда и крутые горы; по скатам и отрогам изобильно рос всякий черный лес» [4, 39].

Акцентируется также незаселенность земли. В отрывке сказано, что «дедушка купил землю у помещицы Грязевой по речке Большой Бугуруслан... На сорок верст протяжения от города Бугуруслан до казенного селения Красный Яр оба берега его были не заселены» [4, 38]. Все эти характеристики (удаленность, изолированность, незаселенность) являются универсальными атрибутами утопического идеального пространства [7, 53]. Важно далее отметить, что пространство это описано в «Семейной хронике» таким образом, что позволяет непосредственно соотнести его с архетипом «*благословенной* земли».

Повествователь трижды, в каждой из частей первого отрывка, подчеркивает первозданность и необыкновенное изобилие природы Оренбургской губернии. Первое качество реализуется в эпитетах «свежий», «нетронутый», «девственный» («непочатая степь», «девственная почва» [4, 39], «дикая, девственная, роскошная природа», «девственные струи» [4, 42], «нетронутые ни косой, ни сохой» поля [4, 45]. Второе – в характеристиках со значением «изобильности» («тучная трава», «обширные плодоносные поля и луга», «чернозем с аршин глубиною», «всякого зверя в лесах невероятное множество» [4, 39], «обширные, плодоносные поля и луга... широкий, проточный, рыбный пруд» [4, 45]. При этом описание пространства тяготеет к универсализации, где на «сорока незаселенных верстах» умещаются горы, долины и ущелья, равнины и степи, лес, реки и болота, и водятся «*все* породы уток»; «во множестве *вся* степная птица»; «река кипела *всеми* породами рыб»; «*всякого* зверя в лесах и степях было невероятное множество» [4, 39].

Труд в создаваемом Багровым мире – не тяжкое бремя, не необходимость, а радость, объединяющая людей: соседи приезжали «на помочи к добродушному хозяину – попить, поесть и со звонкими песнями дружно поработать» [4, 45]. Плоды же труда здесь явно непропорциональны затраченным усилиям. В частности, сказано, что «урожай был неслыханный, баснословный», «вскоре гумна Нового Багрова занимали втрое больше места, чем сама деревня» [4, 46].

Во многом архетип «земли обетованной» задается благодаря введению в первый отрывок части «Оренбургская губерния», которая представляет собой большое лирическое отступление и прерывает рассказ, однако имеет важную функцию, поскольку развивает ряд ключевых мотивов. Образ земли *благословленной* вводится в этой части буквально с первых строк: «Но я зазнал тебя, *благословленный* край, еще Уфимским наместничеством» [4, 42]. Этот мотив далее развивается в стихотворении, которое следует

после размышлений повествователя: «чудесный край, *благословленный*...»; показателен также идиллический образ «*пастырей и паств*» [4, 42].

Далее в тексте развертываются уже такие обозначенные в части «Переселение» характеристики новой земли, как простор, первозданность и изобилие природы. Однако следует отметить характерный именно для этой части гиперболизм описаний. Чаще всего в «Оренбургской губернии» употребляются эпитеты со значением *чрезмерности*: «*многоводны и многообильны* реки», «*бесчисленные* глубокие водоемины», «*неописанное изобилие* дичи», «*обильная* жатва», «свежи, зелены и *могучи* разнородные черные леса», «*велики* многочисленные конские табуны» [4, 43]. Здесь также используются метафорические сравнения: «озера как глубокие огромные чаши», «степи, подобно яхонтам, нанизанным на нитку» [4, 43].

Подобные характеристики вызывают у читателя воспоминания о чудесных сказочных землях, где текут «молочные реки с кисельными берегами». Сам повествователь далее указывает, что земля в Оренбургской губернии обладает чудесным свойством возвращать силу и молодость. «После жестокой буранной зимы отощалые, исхудалые, как зимние мухи, башкирцы с первым весенним теплом... выгоняют на привольные места наполовину передохшие от голода табуны. <...> И вы никого не узнаете через две-три недели. Раздобрели тощие зимние стада коров, полны питательной влагой вымя и сосцы их! Все, что может пить, от грудного младенца до дряхлого старика, пьет допьяна *целительный*, *благодатный*, *богатырский* напиток и *дивно исчезают все недуги голодной зимы и даже старости*» [4, 44]. Примечательно, что этот же мотив вновь возникнет в четвертом отрывке «Жизнь в Уфе»: когда «в этот прелестный уголок» уже сын Степана Михайловича привезет из Уфы свою «слабую, желтую, худую, одним словом, тень прежней Софьи Николавны» [4, 206] пить животворный кумыс.

Если сравнить описания земли в первой части «Переселение» и в следующей за ней части «Оренбургская губерния», то можно заключить, что в целом в них создается одинаковый образ богатого, изобильного, первозданного мира. При этом часть «Переселение» соотносится с сюжетным временем, а «Оренбургская губерния» – с настоящим временем повествователя. Идентичность в описаниях, относящихся к разным временным планам, вводит еще одну важную характеристику багровского мира – его неизменность. Сам повествователь говорит: «Это *был* и *есть* уголок обетованный» [4, 39]. Этот статичный образ мира создается по законам мифопоэтического, а не исторического описания. Очевидно, например, что в той Оренбургской губернии, куда С. Т. Аксаков поселяет своих Багровых, бывают и буранные зимы, но, судя по отобранным автором эпизодам, там всегда лето или весна. Показательно для характеристики хронотопа «Семейной хроники» то, что писатель посчитал нужным включить в состав «Семейной хроники» часть «Оренбургская губерния», а, например, очерк «Буран» не стал включать, хотя гипотетически мог бы это сделать в таком

же лирическом отступлении. Все беды: бураны, холодные зимы, засохшие озера, пугачевский бунт словно «громыхают» где-то на периферии багровского мира, не нарушая мирного течения жизни.

В соответствии с логикой мифа, историческое время здесь осмысляется как профанация первоначального идеального образа. Этот принцип осмысления движения времени также вводится в части «Оренбургская губерния». Если в части «Переселение» образ купленной Степаном Михайловичем земли еще содержит только позитивные характеристики, то здесь уже гораздо четче ощущается хрупкость и уязвимость «благословленного уголка». После оптимистичного изображения пробуждающейся в Оренбургской губернии жизни довольно неожиданно появляется жутковатое описание покинутого башкирского селения: «Наскачет иногда на них ничего подобного не видавший путешественник и поразится видом опустелой, как будто вымершей деревни! Дико и печально смотрят на него окна разбросанных юрт с белыми трубами, лишенные пузырчатых оконниц, как человеческие лица с выткнутыми глазами...» [4, 44]. Как не вспомнить в этой связи переживание самим С. Т. Аксаковым своей слепоты! Мотивы старости, покинутости, слепоты в аксаковском тексте одновременно граничат с поэтическими и свежими воспоминаниями. Подобный контраст в художественном методе С. Т. Аксакова приобретает характер закономерности.

Часть «Оренбургская губерния» начинается размышлением повествователя: «Нет, ты уже не та теперь, не та, какою даже и я зазнал тебя – свежею, цветущею, не измятою отовсюду набежавшим разнородным народонаселением» [4, 42]. Как видим, деструктивным началом в данном случае выступает человек, переселенцы, осваивающие благословенную, пока еще «девственную» и «нетронутую» землю. В приведенном ниже стихотворении читаем: «Не вечно будешь ты забвенный, / Служить для пастырей и паств! / И люди набегут толпами, / Твое приволье полюбя, / И не узнаешь ты себя / Под их нечистыми руками! / Помнут луга, порубят лес, / Взмутят в водах лазурь небес! / И в глубь лесов и в даль степей / Разгонят дорогих зверей» [4, 42]. Этот же мотив буквально повторяется далее в описании рек Оренбургской губернии: «...скоро пропадающих, когда человек начнет прикасаться нечистыми руками своими к девственным струям их светлых прохладных жилищ» [4, 43].

Заметим, что когда Багрово в «Семейной хронике» изображается в движущемся историческом времени, картина залитого солнцем блаженного уголка сменяется образом ветшающего мира. Так, в отрывке «Молодые в Багрове», хронологически отделенном от первого дистанцией в двадцать лет, постаревшим показан не только хозяин, след времени чувствуется и на всем Багрове. Автор в данном случае показывает Багрово с точки зрения постороннего человека – Софьи Николаевны, которая видит «деревушку, лежащую в долине, с бревенчатым потемневшим от времени и ненастья домом, с прудом, окруженным болотами» [4, 150].

Но разрушающий след времени все же не является в «Семейной хронике» и «Детских годах Багрова-внука» основным смысловым акцентом. В целом, прошлое осмысляется в сознании повествователя как остановленное время яркого, летнего, «доброго» дня – образ патриархального рая. Возможность противостоять деструктивному началу времени определяется соблюдением человеком заветов старины. В части «Новые места», следующей за «Оренбургской губернией», эта мысль найдет развитие в виде рассказа о пересохшей реке, на которой располагалось прежнее родовое имение. Сравнивая новые места с прежними безводными, повествователь объясняет, что причина высыхания реки заключалась в том, что человек – «заклятый изменитель лица природы» – перестал верить старинному преданию, по которому нельзя было приближаться к Моховым озерам – источнику реки, потому что «будто бы берега опускались и поглощали дерзкого нарушителя неприкосновенного царства водяных чертей». Люди стали гонять туда скот и «Моховые озера мало-помалу... позасорились, с краев обмелели и даже обсохли... От уменьшения Моховых озер, вероятно, речка Майна поникла вверху... а прозрачное длинное и глубокое озеро превратилось в грязную и глубокую лужу. <...> Белого ключа давно и следов нет, скоро не будет о нем и памяти» [4, 46]. С. Т. Аксаков очень категорично заканчивает этот пассаж, показывая, что самонадеянность людей, их недоверие к преданиям, нарушение запретов ведет к гибели. В соответствии с логикой предания в «Детских годах Багрова-внука» сюжет с погубленными Моховыми озерами вновь всплывает, но уже на новом витке истории (в связи с поездкой молодых Багровых в Троицкое). В целом это можно интерпретировать как завет предков, передающийся каждому новому поколению.

Итак, мы видим, что пространство Оренбургской губернии в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова, и шире – в его художественном мире, наделяется качествами мифопоэтического образа «благословенной земли» и «потерянного рая». Основные характеристики этого мира: замкнутость и самодостаточность жизни, циклическая организация времени, щедрость и изобилие природы, радость мирного земледельческого труда, здоровье, сытость и благополучие – создают целостную картину гармоничного сосуществования человека с природой, другими членами идиллического сообщества, семьей. В основном речь, конечно, идет о владениях имения Багровых, однако, в тексте С. Т. Аксакова оно описывается автором таким образом, что оказывается центром, ядром благословенного мира Оренбургской губернии, мира замкнутого и навсегда потерянного для настоящего времени, но доступного в фокусе воспоминания.

Примечания

1. Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1986.
2. Цит. по: Durkin A. Sergey Aksakov and Russian Pastoral. New Jersey, 1983.
3. Цит. по: Отчина. № 1. 2002.

4. Аксаков С. Т. Семейная хроника // Аксаков С. Т. Собр. соч.. В 3 т. Т. 1. М., 1986.
5. См. об этом, в частности, переписку с Н. В. Гоголем: Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. М., 1986.
6. Аксаков С. Т. Записки об ужении рыбы // Аксаков С. Т. Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. Барнаул, 1985.
7. См.: Аинса Ф. Реконструкция утопии. М., 1999.

А. А. Макарова
Екатеринбург

НАРРАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТИ С. Т. АКСАКОВА «ДЕТСКИЕ ГОДЫ БАГРОВА-ВНУКА»

Произведение, созданное в середине XIX в., – «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова – во многом заложило конструктивные основы последующих автобиографических текстов, возникших уже в XX веке. Это дает нам право рассматривать книгу Аксакова с точки зрения современных нарратологических теорий [1], [2], [3]. В традиции изучения творчества С. Т. Аксакова линия нарратологических изысканий выражена достаточно слабо: нам известны только две работы такого рода [4], [5].

Мы сосредоточим свое внимание преимущественно на двух проблемах: 1) соотношение дискурсов «внешнего» и «внутреннего» повествователей и 2) нарративное воплощение рассказа о личном прошлом (разворачивание содержания автобиографической памяти). По ходу изложения нами отмечаются единые содержательные и формальные закономерности, характерные для предшествующих и последующих по отношению к Аксакову автобиографических текстов, что согласуется со стремлением нарратологии к «открытию общих структур всевозможных нарративов» [3, 9].

В тексте Аксакова два предисловия: «К читателям», написанное от лица самого автора, и «Вступление», данное от лица условного повествователя, «молодого Багрова» (он ведет повествование в основной части). Это говорит о том, что Аксакову было необходимо прописать и обосновать свои действия в глазах читателей, и действительно, прием внешнего и внутреннего повествования до Аксакова в автобиографической литературе не встречается. Предисловие, подписанное именем *«С. Аксаков»,* носит литературный характер, в нем Аксаков определяет некие правила чтения, с которыми нужно подходить к его тексту и которые представляют собой то, что Лежён назвал *«автобиографическим соглашением»* [6].

Текст «внешнего повествователя» С. Аксакова обрамляет собственно текст повести – от лица этого «внешнего повествователя», кроме предисловия, написано нечто вроде послесловия, а также отдельные примечания. В предисловии автор дает «внешнюю» мотивировку текста, одновременно являющуюся указанием на источник информации (что для Аксакова очень важно,

т. к. одним из определяющих качеств повествования является в его тексте достоверность): *«Внук Степана Михайловича Багрова рассказал мне с большими подробностями историю своих детских годов; я записал его рассказы с возможною точностью»* [7, 220]. Здесь же автор показывает свое понимание программы произведения: *«...Рассказы эти представляют довольно полную историю дитяти, жизнь человека в детстве, детский мир, созидающийся постепенно под влиянием ежедневных новых впечатлений»* [7, 220].

Автор, представленный в этом фрагменте текста как «внешний повествователь», говорит о своем стремлении *«передать живость изустного повествования»* [7, 220], что, подобно достоверности, будет определять течение дальнейшего повествования. В тексте повести иллюзию устного рассказа создают постоянные уточнения (когда, стремясь к точности слова, автор поправляет сам себя) или более очевидное высказывание, отражающее постоянный скрытый диалог с читателями: *«...Волкова, как главного виновника и преступника, хотел непременно застрелить, как только достану ружье, или затравить Суркой (дворовой собачонкой, известной читателям)»* [7, 296]. Один раз в дискурсе повествователя возникает форма повествования от «второго лица», за которой стоит авторско-повествовательное «я». Благодаря этому повествование становится внутренне диалогичным: *«...этого не расскажешь!»* [7, 223].

Установка на изустную беседу отчасти была связана с реально-биографическими обстоятельствами создания произведения – известно, что текст «Детских годов Багрова-внука» (как, впрочем, и «Семейной хроники») ведет свое начало из устных воспоминаний самого Аксакова, рассказываемых им родным и друзьям.

«Вступление», написанное от лица молодого Багрова, начинается с рефлексии повествователя над проблемой достоверности воспоминаний: *«Я сам не знаю, можно ли вполне верить тому, что сохранила моя память? Если я помню действительно случившиеся события, то это можно назвать воспоминаниями не только детства, но даже младенчества. Разумеется, я ничего не помню в связи, в непрерывной последовательности; но многие случаи живут в моей памяти до сих пор со всею ясностью красок, со всею живостью вчерашнего события»* [7, 221].

Уже в первых строках повести дается понимание памяти как картины – в начале главы «Отрывочные воспоминания» возникает созвучная этому пониманию метафора времени-памяти, неоднократно повторяемая на протяжении этой главы: *«Самые первые предметы, уцелевшие на ветхой картине давно прошедшего, картине, сильно полинявшей в иных местах от времени и потока шестидесятых годов, предметы и образы, которые еще носятся в моей памяти...»* [7, 222], *«...в отрывочных картинах первого времени моего детства», «Тут следует большой промежуток, то есть темное пятно или полинявшее место в картине давно минувшего»* [7, 223].

Появление в связи с памятью и временем образа картины не случайно: Аксаков склонен к миметическому повествованию, воспроизведению «за-

стывших» картин. Память повествователя «Детских годов Багрова-внука» тесно связана с перцептивными впечатлениями. Постоянную позицию главного героя воспоминаний – Сережи – можно охарактеризовать как позицию наблюдателя, что тоже подразумевает актуализацию визуального восприятия. Е. К. Созина называет такой тип письма *«вспоминающе-визуалистским»* и определяет его как *«воссоздающее не столько историю жизни, сколько "историю" (миметическую "картину") воспоминаний»* [8, 374]. Наиболее характерными для вспоминающе-визуалистского письма проявлениями являются фразы повествователя, подчеркивающие связь памяти со зрительным восприятием, когда прошлое и настоящее сходятся максимально близко: *«Я как теперь гляжу на него»* [7, 384].

Такие визуализированные воспоминания будут очень частотны уже в XX веке, – например, в «Жизни Арсеньева» И. Бунина. Еще одна черта, сближающая Аксакова с Буниным и вообще с феноменологическим восприятием памяти, состоит в использовании настоящего времени в рассказе о прошлом (что можно видеть только в главе «Отрывочные воспоминания», так как в дальнейшем настоящее время используется только взрослым повествователем): *«Один раз, рано утром, я проснулся или очнулся, и не узнаю,* (подчеркивания наши. – А. М.) *где я»* [7, 223], *«Подле меня тревожно спит, без подушек и нераздетая, моя мать»* [7, 223].

Особенности дискурса повествователя «Детских годов Багрова-внука» мы рассматриваем через ряд оппозиций, определяющих структуру текста повести. В формулировках мы старались учесть значение данных категорий как для собственно повествования, так и для ментального пространства памяти.

• непрерывность – дискретность воспоминаний

Разграничение непрерывности – дискретности воспоминаний осуществляется нами на основе сопоставления связи отдельных эпизодов друг с другом. С. Т. Аксаков стремится к непрерывности повествования о прошлом; для писателей XIX века в целом характерно стремление ликвидировать лакуны памяти, выстроить единую книгу или картину жизни. Они позволяли себе дискретность воспоминаний только в том случае, когда это обусловливалось отрывочностью и несвязностью памяти. С дискретным отражением памяти у Аксакова мы сталкиваемся только в главе «Отрывочные воспоминания»: *«Тут следует большой промежуток, то есть темное пятно или полинявшее место в картине давно минувшего»* [7, 223]. Начиная с главы «Последовательные воспоминания», временные «провалы» в канве его воспоминаний отсутствуют. Изменение характера воспоминаний находит объяснение на содержательном уровне: именно к этому времени начинается становление самосознания Сережи Багрова.

Повествователь достаточно подробно излагает события прошлого, замедляя ход повествования на вехах своего развития и миметических картинах. «Связывание» эпизодов осуществляется путем рассказа об обыкновенных, типичных, ритуальных действиях, причем чаще всего в виде простого перечисления, которое нередко сопровождается ассоциативными комментариями и хронологическими отступлениями.

• последовательность – непоследовательность воспоминаний

В целом для повести Аксакова характерно соблюдение хронологической последовательности изложения, однако в некоторых случаях она нарушается. Нарушения связаны в первую очередь с воспоминаниями проспективного типа, т. е. такими, время которых является будущим по отношению ко времени рассказываемых событий. О сходном явлении в книге И. Бунина «Жизнь Арсеньева» говорит Ю. Мальцев [9, 307] и определяет его как *«употребление будущего в прошлом (совершившегося будущего)»*.

Отступления от хронологии возникают нередко при появлении в тексте нового героя, когда повествователь дает максимум сведений о герое, которые не могли быть доступны ему с первой встречи, и таким образом нарушает последовательность познания мира и синхронность описания. Таким отступлением является, например, подробный рассказ об Иване Борисовиче, сыне Марии Михайловны Мертваго [7, 380–381], или краткое замечание о Петре Иваныче Чичагове, которое переходит в оценку общественного значения этого человека и завершается объемной проспекцией (подробнее о проспекциях см. далее) повествователя о своих будущих (по отношению ко времени сюжета) отношениях с Чичаговым [7, 433–435]. Подобным же образом повествователь при первой встрече героя с Прасковьей Ивановной подробно разбирает особенности ее характера и в конце указывает на опережающий, проспективный характер описания (одновременно сообщая о собирании этого образа из разных источников): *«Я описывал Прасковью Ивановну такою, какою знал ее сам впоследствии, будучи еще очень молодым человеком, и какою она долго жила в памяти моего отца и матери, а равно и других, коротко ей знакомых и хорошо ее понимавших людей»* [7, 402].

Нарушение хронологии происходит в том случае, когда рассказчик старается завершить линию одного события или героя и только потом переходит к следующему. Так, повествователь в конце повести сначала завершает рассказ о своей болезни и только потом возвращается к предшествующим событиям: *«Между тем еще прежде моего совершенного выздоровления...»* [7, 484].

• точность – неточность, достоверность – недостоверность воспоминаний, рефлектируемые повествователем

Акцентируется как точность, достоверность воспоминаний (*«Часто припоминаю я себя...»* [7, 224], *«Очень помню...»* [7, 224, 276]), так и их неполнота, неясность, что призвано поддерживать уровень читательского доверия к тексту. С установкой на достоверность [10, 131] связано достаточно большое количество доказательств, объяснений повествователя, ссылок на чужое мнение или источники информации. *«Это я узнал после, из разговоров моего отца с матерью»* [7, 257] – такой ссылкой на мнение родителей начинается распространенная в повести постфактуальная оценка события.

Объяснения и доказательства также связаны с уже отмеченной нами диалогичностью речи повествователя. Он как бы все время держит в своем сознании потенциального собеседника, предупреждая возможные вопросы и непонимание: *«...им даже чай наливали слаще, чем нам; я узнал это нечаянно, взявши ошибкой чашку двоюродной сестры»* [7, 277]. Объяснения и мотивировки приводятся повествователем и тогда, когда дело касается восприятия и оценки своего поведения в определенные моменты жизни, так описывает он свои ощущения в гимназии: *«Я ничего не понял, сколько потому, что вовсе не знал, о чем шло дело, столько и потому, что сидел, как говорится, ни жив ни мертв, пораженный всем, мною виденным»* [7, 302]. Перечислительные описания типичных событий и действий также даются по принципу объяснений с приведением доказательств и нередко заканчиваются выводом: *«...итак, это необыкновенное стечение гостей можно объяснить тем, что хозяйка была всегда разговорчива, жива, весела, даже очень смешлива»* [7, 402]. С этим же стремлением к максимально возможному разъяснению моментов, могущих быть непонятными читателю, связано, по-видимому, и достаточно большое количество примечаний в сносках.

• **«проспективность» – ретроспективность отступлений и оценок, подключающих аналогичные воспоминания**

Повествовательное время у Аксакова может быть представлено в виде «оси памяти», на которой располагается четыре временных «пункта»: 1) ретроспекция («прежде»), 2) время события («тогда»), 3) проспекция («впоследствии»), 4) время письма («теперь»).

Ретроспекции

Проявленность памяти и воспоминаний в автобиографиях, устремленность автобиографий к прошлому предполагают, что данная категория занимает в текстах значительное место. В повести Аксакова ретроспекции обычно маркируются словом «прежде»: *«...Я заметил, что к нам стало ездить гораздо больше гостей, чем прежде...»* [7, 287]. *«Я и прежде составил себе понятие, что Прасковья Ивановна – какая-то сила, повелительница, нечто вроде покойной государыни, а теперь еще больше утвердился в моих мыслях»* [7, 353]. *«Мы прежде никогда не обедали розно с отцом и матерью, кроме того времени, когда мать уезжала в Оренбург или когда была больна, и то мы обедали не одни, а с дедушкой, бабушкой и тетушкой...»* [7, 394].

Необходимо заметить, что с ретроспекцией в чистом виде в повести Аксакова мы почти не встречаемся: ретроспекция обычно осуществляется на фоне времени события (как в примере про Прасковью Ивановну), а в некоторых случаях происходят и более сложные совмещения времен. Это объясняется самой сутью ретроспекции, в общем виде предполагающей сравнение двух впечатлений об одном предмете, но полученных в разное время. Отдельный интересный вариант ретроспекции представляют собой высказывания повествователя – ребёнка, в которых временем его «точки

зрения» становится не время письма, а время события, воспринимаемое как «сегодня», и ретроспекция в этом случае относится ко времени «вчера»: *«Я не замедлил воспользоваться данным мне позволением и отправился с Евсеичем в залу, которая показалась мне лучше, чем вчера, потому что я мог свободнее и подробнее рассмотреть живопись на стенах»* [7, 391]. *«Точно так, как и вчера, мы все вместе с Миницкими до самого обеда осматривали остальную половину сада...»* [7, 462].

По мере разворачивания повествования нарастает количество ретроспективных воспоминаний, т. е. содержащих отсылку к более ранним событиям или воспоминаниям. Максимальное количество таких воспоминаний связано с повторными приездами в Багрово. Такое предпочтение, по-видимому, обусловлено значимостью для книги мотива дороги из Уфы в Багрово (например, в связи с мифологическим осмыслением сюжета дилогии, см: [4]), а также поддерживается осознаваемой повествователем повторяемостью событий: *«Дорога наша была совсем не та, по которой мы ездили в первый раз в Багрово, о чем я узнал после»* [7, 334]. *«Мы выехали из Уфы около того же числа, как и два года тому назад»* [7, 364]. *«Я не стану описывать нашей дороги: она была точно так же скучна и противна своими кормежками и ночевками, как и прежние»* [7, 385]. *«Ровно через три года представлялся мне случай снова испытать впечатление дальней летней дороги»* [7, 448]. *«Флигель, в котором мы остановились, был точно так же прибран к приезду управляющего, как и прошлого года. Точно так же рыцарь грозно смотрел из-под забрала своего шлема с картины, висевшей в той комнате, где мы спали»* [7, 452]. *«На просторе я заглянул в бабушкину горницу и нашел ее точно такою же, пустою и печальною, какою я видел ее после кончины дедушки. Тот же Мысеич и тот же Васька Рыжий читали Псалтырь по усопшей. Я хотел было также почитать Псалтырь, но не прочел и страницы...»* [7, 481].

При всей склонности Аксакова к цельности и синтетическому восприятию действительности, в тексте повести присутствуют попытки анализа причин и связей событий, а также анализ собственного поведения и эмоций, что вызвано его склонностью к объяснениям (об этом мы говорили выше в связи с точностью и достоверностью воспоминаний). В ретроспекциях аналитические нотки появляются в попытке установления связи между несколькими событиями, что происходит при акте их одновременного воспоминания: *«К покрову отец обещал приехать, в покров видел дурной сон, и в тот же день, через несколько часов, – до обеда сон исполнился»* [7, 470].

Время события

В повести Аксакова повествование чаще всего ведется с точки зрения «взрослого» повествователя, поэтому время описываемых событий определяется как «тогда» (но поскольку оно же является временем основного сюжета повести, то может никак не отмечаться): *«Я помню, что гости у нас тогда бывали так веселы, как после никогда уже не бывали во все*

остальное время нашего житья в Уфе, а между тем я и тогда знал, что мы всякий день нуждались в деньгах и что все у нас в доме было беднее и хуже других» [7, 288].

Вероятно, маркер «тогда» появляется преимущественно в тех случаях, когда проводится сопоставление времени описываемого впечатления с проспективным временем или со временем письма, т. е. когда взгляд повествователя становится более объемным и обозревает какой-то длительный период времени. Для настоящего времени повествователя подобное обозрение прошлого является ретроспективным, поэтому отнесение нами обозрений к данному разделу является в достаточной мере условным. Обозрение ретроспективного характера происходит с позиции настоящего времени повествователя и охватывает различные временные слои – главным образом, время события и проспективное время: *«С этого времени глубоко запала в мой ум склонность к театральным сочинениям и росла с каждым годом»* [7, 280]. Обозрение призвано дать развернутую ретроспективу ряда событий, что производится с целью их осмысления и объяснения личного опыта: *«...Именно с этих пор у меня укоренилась вера в предчувствия, и я во всю мою жизнь страдал от них более, чем от действительных несчастий, хотя в то время предчувствия мои почти никогда не сбывались»* [7, 334]. *«Знаю только, что воспоминание об этом времени во всю мою жизнь разливало тихую радость в душе моей»* [7, 425].

Описание событий, относящихся к основному сюжету повести, происходит двумя способами (этот вопрос мы затронули в пункте непрерывность – дискретность воспоминаний): условно их можно обозначить как параллельное (синхронное) повествование и последовательное (диахронное) повествование.

Параллельное повествование следует логике самого события и применяется Аксаковым обычно к конкретным, хорошо запомнившимся случаям, разговорам. Так описывается, например, первое посещение повествователем С. И. Аничкова: *«Я так обрадовался, что чуть не со слезами бросился на шею старику и, не помня себя, запрыгал и побежал домой, оставя моего отца беседовать с Аничковым. Помню, однако, благосклонный и одобрительный хохот хозяина, загремевший мне вслед и постепенно умолкавший по мере моего удаления. Боясь, чтоб кто-нибудь не отнял моего сокровища, я пробежал прямо через сени в детскую, лег в свою кроватку, закрылся пологом, развернул первую часть – и позабыл все меня окружающее»* [7, 232].

Повествователь «Детских годов Багрова-внука» не занимается реконструкцией «типичного» образа дня, складывающегося по кусочкам из воспоминаний многих дней. Последовательное повествование дает краткое обозрение какого-то периода жизни, когда занятия и интересы автобиографического героя даются в перечислительном ряду: *«Вот как текла эта однообразная и веселая жизнь: как скоро мы просыпались, что бывало всегда часу в восьмом, нянька водила нас к дедушке и бабушке; с нами здоровались, говорили несколько слов, а иногда почти и не говорили, потом отсылали нас в нашу комнату; около двенадцати часов мы выходили в залу обедать...»* [7, 274].

Иногда воспоминания такого рода описываются по типу «сначала» – «потом» (что оправдывает термин «последовательное»): *«Кормилица представляется мне сначала каким-то таинственным, почти невидимым существом. <...> Потом помню, что уже никто не являлся на мой крик и призывы...»* [7, 222]. По-видимому, этот тип повествования связан с теми периодами жизни, о которых у повествователя не сохранилось конкретных, отчетливых воспоминаний, а осталось только общее ощущение атмосферы того времени. Нередко такие перечислительные описания заканчиваются обобщающим выводом: *«Итак, все мое детское общество, кроме приезжавших иногда маленьких гостей Княжевичей и Мансуровых, с которыми мы очень много играли и резвились, ограничивалось обществом моей милой сестрицы, которая, становясь умнее с каждым днем, могла уже более разделять все мои наклонности, впечатления и забавы»* [7, 303].

Проспекции

Время проспективных воспоминаний обозначается аксаковским повествователем как «впоследствии», оно занимает промежуточное положение между «тогда» и «теперь», являясь будущим по отношению ко времени события и прошлым по отношению ко времени письма. Проспекции указывают на то, что мы имеем дело именно с воспоминаниями. Проспекции могут быть «внутренними», т. е. их содержание входит в период повествования о «детских годах»: *«...Я начинаю помнить себя уже дитятей, не крепким и резвым, каким я сделался впоследствии, но тихим, кротким, необыкновенно жалостливым, большим трусом и в то же время беспрестанно, хотя медленно, уже читающим детскую книжку с картинками, под названием “Зеркало добродетели”»* [7, 228]. *«Сердце мое почувствовало, что моя Сергеевка не крепкая, и я не ошибся»* [7, 314]. *«...Гостиная, в которой были две печки, скоро нагрелась и во все время нашего пребывания была очень тепла»* [7, 335].

Содержание «внешних» проспекций лежит за пределами повествования, в большинстве случаев они не имеют конкретной временной отнесенности и сближаются с «обозрением»: *«Пруд и остров очень мне понравились, но, конечно, не так, как бы понравились в другое время и как горячо полюбил я их впоследствии»* [7, 272]. *«...Мы с сестрицей с утра до вечера гуляли по саду, и по саду, и по березовой роще, в которой уже поселились грачи и которая потом была прозвана “Грачовой рощей”»* [7, 386].

Явление проспекций в некоторой степени парадоксально для автобиографического текста, по крайней мере, для классического автобиографического текста, поскольку оно становится одним из главных факторов разрушения иллюзии синхронного повествования. Другие факторы – использование повествователем разных глагольных времен в рассказе о себе – настоящего и прошедшего – и наличие показателей соотношения времен,

временных координат «тогда» – «теперь»: *«Я слушал, смотрел и тогда ничего не понимал, что вокруг меня происходило: только сердце то замирало, то стучало как молотком; но зато после все представлялось, даже теперь представляется мне ясно и отчетливо, доставляло и доставляет неизъяснимое наслаждение!..»* [7, 414].

Проспекции «опережают» повествование, их наличие связано с желанием повествователя обратить внимание читателя на определенные взаимодействия, схождения, пересечения встреч, людей и событий в рамках своей биографии, которые иначе могли бы остаться незамеченными, потонув в общем потоке повествования, или вообще остались бы вне текста как не имеющие отношения к детству.

Отдельно мы рассматриваем явление постфактуальных оценок, когда мнение о событии или его новое понимание, связанное, например, с выяснением новых подробностей, относится к более позднему времени (причем это отмечается самим повествователем): *«Только впоследствии узнал я из разговоров меня окружавших людей, что мать сделалась больна от телесного истощения и душевных страданий во время моей болезни»* [7, 233]. *«Дорога наша была совсем не та, по которой мы ездили в первый раз в Багрово, о чем я узнал после»* [7, 334]. Постфактуальные оценки событий встречаются в повести Аксакова достаточно часто, они эксплицируют разграничение между временем события и временем письма, устанавливают дистанцию между сознанием взрослого повествователя и сознанием маленького Сережи: *«Теперь я рассказал об этом так, как узнал впоследствии; тогда же я не мог понять настоящего дела, а только испугался, что тут будут спорить, ссориться, а может быть и драться»* [7, 314].

Проспекцией заканчивает повествователь рассказ о детстве: *«А впереди ожидало меня начало важнейшего события в моей жизни...»* [7, 497].

Время письма

Время повествователя – настоящее время (применительно к себе-мальчику он в подавляющем большинстве случаев использует прошедшее время, исключения касаются только главы «Отрывочные воспоминания» и были рассмотрены нами выше). Настоящее время повествователя чаще всего маркируется наречием «теперь»: *«Как бы я желал теперь услышать мою тогдашнюю болтовню!»* [7, 290]; *«...Я и теперь неравнодушно вспоминаю об этом времени»* [7, 368].

Совмещение времен

Соединение ретроспективной и проспективной памяти происходит, например, в следующем случае: *«Степь не была уже так хороша и свежа, как бывает весною и в самом начале лета, какою описывал мне ее отец и какою я после сам узнал ее...»* [7, 239]. В приведенной цитате соединяются четыре временных потока: время рассказа отца, время описываемого со-

бытия, время «узнавания» степи и время рассказывания (оно подразумевается). Таким образом, даже по законам внутритекстовой реальности время описываемого события включает в себя некий «субстрат» памяти, данный герою отцом или предшествующим опытом. Не менее сложное совмещение разных временных пластов памяти и даже разных субъектов сознания (мальчика и взрослого повествователя) показывает следующий фрагмент: *«Я не понимаю теперь, отчего отец и мать решились оставить нас в Багрове. Они ехали в той же карете, и мы точно так же могли бы поместиться в ней; но мать никогда не имела этого намерения и еще в Уфе сказала мне, что ни под каким видом не может нас взять с собою, что она должна ехать одна с отцом; намерение это ни разу не поколебалось и в Багрове, и я вполне верил в невозможность переменить его»* [7, 273].

Значительный по объему фрагмент проспективной памяти представляет собой рассказ об Арефии: рассказ этот, по сути, является комментарием «из настоящего», причем настолько ощутимым, что автор находит нужным вынести его из основного текста повести. Рассказ об Арефии подается сразу в двух планах: вначале Евсеич рассказывает повествователю (молодому Багрову) о случае, произошедшем с Арефием примерно за полгода до момента рассказа, а потом идет внетекстовый комментарий от лица «внешнего» повествователя (С. Аксакова), пролонгирующий рассказ об Арефии на 25 лет вперед.

Таким образом, в повести С. Т. Аксакова складывается структурная и содержательная матрица автобиографического произведения, которую будут иметь в виду (зачастую разрушая или отталкиваясь от нее) авторы последующих автобиографий. Данный тип повествования определяется логикой воспоминания («Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Другие берега» В. Набокова и др.) Вместе с тем центральный хронотоп повести Аксакова, создаваемый пространством дороги и временем путешествия от одного дома к другому, обусловливает ее связь с более ранними автобиографическими «путешествиями» («Хожение за три моря» Афанасия Никитина, «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков» и др.). Поэтому можно считать, что организация нарративного пространства произведения Аксакова подводит итог предшествующей автобиографической традиции.

Примечания

1. Женетт Ж. Фигуры. М., 1998.

2. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурации в вымышленном пространстве. М.; СПб., 2000.

3. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

4. Николаева Н. Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова: Формы письма и традиции жанра: Автореф. дис... канд. филол. наук. Барнаул, 2004.

5. Савина Л. Н. Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX в. (Л. Н. Толстой «Детство», С. Т. Аксаков «Детские годы Багрова-внука», Н. Г. Гарин-Михайловский «Детство Тёмы»): Дис... д-ра филол. наук. Волгоград, 2002.

6. «Автобиографическое соглашение», согласно Лежёну, есть «некий договор, который повествователь, чаще всего уже в первых строках своего самоописания, как бы заключает с мысленным или исторически конкретным адресатом, когда представляет ему себя самого, поясняет смысловую задачу и литературную оптику книги». Лежён Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 108–122.

7. Аксаков С. Т. Избранные сочинения. М., 1982.

8. Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

9. Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. М., 1994.

10. Ср. мнение В. А. Кошелева о значении установки на достоверность для С. Т. Аксакова: «"Семейная хроника" не просто документальна и достоверна. Установка на достоверность – основной принцип организации художественного повествования». Кошелев В. А. Предания рода и семьи в художественном мире С. Т. Аксакова // Оренбургский край: Архивные документы. Материалы. Исследования. Вып. 3. Оренбург, 2006. С. 131–137.

Т. Я. Каменецкая
Екатеринбург

ОПЫТ ОПИСАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. РЕШЕТНИКОВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В 1860-е гг. Ф. М. Решетников был популярным писателем. В то время о нем писали известные литераторы и критики: М. Е. Салтыков-Щедрин, И. С. Тургенев, Г. И. Успенский [1, 204], [2, 258], [3, 681]. В 1890-е гг. популярность Решетникова явно падает, он «мало или совсем не читается» [4, 45]. В XX веке вновь востребованным Решетников становится в предвоенные годы, к примеру, повесть «Подлиповцы» с 1920 по 1939 гг. выдержала не менее 15 изданий. Во второй половине XX в. к творчеству Решетникова возникает новый интерес, стимулированный актуальностью тех проблем, которые он решал в своих произведениях: трудовые будни, последствия отмены крепостного права, поиски лучшей жизни. Появляются важные в концептуальном плане работы [5], [6]. Значительный вклад в исследование прозы уральского писателя вносит И. А. Дергачев: ученый обозначает положение Решетникова в русской литературе, определяет метод его письма, видит созревание в его произведениях новой романной концепции [7]. В последнее время наиболее примечательными являются работы Ю. М. Проскуриной, которая вводит творчество Решетникова в культурный контекст, определяет его связи с «натуральной школой» [8, 26–29]. При этом остается актуальной задача описания художественного мира произведений Решетникова. Мы предлагаем некоторые уровни этого описания.

Но сначала хотелось бы оговорить один очень важный момент – это проблема автобиографизма в творчестве писателя. В своих произведениях Решетников отражал тяжелый личный опыт, и в этом плане его творчество вписывается в контекст литературы 1860-х гг. (А. И. Левитов, В. А. Слепцов, Н. Г. Помяловский, Г. И. Успенский и др.). Как пишет Ю. М. Проскурина, «...беллетристы 1860-х годов в большинстве своем принадлежали к тем, кто испытал темное горе», и приемы, которые они использовали в художественных произведениях, были «призваны подтвердить близость писателей к своим героям» [8, 31].

Чтение и анализ произведений Решетникова показывает, что художественный мир этого писателя организуется вокруг личной судьбы автора и передает веяния эпохи. Как возможен подобный синтез, мы попытаемся выявить через описание уровней создания этого художественного мира.

На концептуальном уровне художественного мира произведений Решетникова мы можем выделить следующие темы: тема *отцов и детей* – наиболее емкая, играющая важную роль в жизни самого Решетникова и вместе с тем имеющая множество интерпретаций в русской классической литературе; мировоззренческая, *религиозная* тема, отражающая собственно-авторскую точку зрения; темы *бурлачества* и *горнозаводской жизни*, воплощающие личный опыт писателя, его мытарства в поиске «лучшей жизни». Данные темы реализуются в ряде сквозных мотивов – таких, как потеря / обретение, красота / безобразие, смерть / летаргический сон, свой / чужой хлеб и др.

В данной работе мы остановимся на одной теме – *отцы и дети*. Эта тема для Решетникова была особенно важной, ибо он так и не смог узнать, понять своего отца. Тот, будучи в незавидном по тем временам положении разъездного почтальона, пил и не мог воспитывать сына. В результате Федор Решетников рос под присмотром своих дяди и тети.

Тема отцов и детей Решетниковым осмысляется в двух основных аспектах: как кровная связь и как проблема надличностных, религиозных отношений. В религиозном контексте «отец», как правило, обладает отрицательными характеристиками: дьячок из повести Решетникова «Подлиповцы» пьет, берет взятки [9, I, 16]; дьячок из рассказа «Макся» – завсегдатай кабака [9, I, 245]. В том случае, когда значение «духовного отца» расширяется и актуализируется сема кровных, *родственных уз*, образ становится более глубоким, трактуется неоднозначно: Никола Знаменский, описываемый с точки зрения *своего сына*, вызывает у читателя уважение, в финале говорится: «Не бывать уж такому доброму попу», – как Никола Знаменский [9, I, 124].

Данную тему Решетников осмысляет на сюжетном уровне, передает через образы. В рассказе «Макся», повести «Ставленник», очерке «Лотерея», романе «Свой хлеб» отец является *эпизодическим* персонажем, выступает в роли *наставника*, покровителя, который дает наставления своему сыну: Макся не должен ходить в монахи и солдаты, Егор («Ставленник») должен найти невесту обязательно богатую. Отец может быть и *главным героем* произведения. В рассказе «Никола Знаменский» сын Николы, будучи рассказчиком, восстанавливает историю жизни своего отца и подчеркивает его уникальность.

Связанные с образом отца сюжетные линии в произведениях Решетникова повторяются. К примеру, не раз отец является *духовным лицом* («Ставленник», «Макся»); он думает о том, должен ли рождаться ребенок или нет; сам выбирает ему *имя* («Макся», «Яшка», «Лоттерея»). Не единичный поворот в развитии сюжета в произведениях Решетникова – *смерть отца* («Макся», «Яшка», «Никола Знаменский», «Подлиповцы»).

Дублируются также фрагменты, рассказывающие о жизни «детей». Скажем, такова роль эпизода, когда герой стремится уйти из дома, начать жить по-другому. Решетников передоверяет персонажам свои сомнения, желание наконец обрести себя. «Что делать! – восклицал он в своем дневнике – я так наделен судьбой, что не мог образоваться...» [9, VI, 170–171]. В очерке «Лоттерея» главный герой Гаврила Павлов, недовольный своей жизнью («в училище драли, заставляли на коленях стоять»), задумал убежать в монастырь, он пытался даже покончить с собой, утонуть, но, благо, его спасают крестьяне [9, I, 304]. Максим Максимов из рассказа «Макся» также мучается от жажды свободы, хочет «лучше жить»: «ехать куда-нибудь... причетником сделаться», хотел сделаться «утопленником», да «страшно показалось» [9, I, 247]. Решетников показывает попытки уже взрослых «детей» достичь в жизни чего-то большего, скажем, занять должность повыше. Гаврила Павлов проходит путь от канцелярской службы до работы столоначальника, а Егор Попов из повести «Ставленник», окончив курс в семинарии, стремится занять место священника и в финале произведения достигает своей цели. Создавая образы «детей», Решетников развивает линию, связанную с образом «маленького человека» (цикл «Забытые люди»), рисует бытие почтальонов, семинаристов, чиновников низкого ранга. «Забытые люди» Решетникова, осознавая свое незавидное положение, стремятся подняться, сопротивляются действительности.

Тема отцов и детей находит себя в *интертекстуальном пространстве* произведений Решетникова. В романе «Свой хлеб» герои Решетникова обсуждают роман Тургенева «*Отцы и дети*». В одной из глав, которая называется «Отец и дочь», они спорят о том, прав ли был Базаров (заметим, что и в романе «Глумовы» есть глава, которая называется «Отец и дочь»). Отец в романе «Свой хлеб» настроен против Базарова, говорит, что высек бы его, а дочь придерживается в корне противоположной точки зрения. При всем своем невысоком социальном уровне дети в произведениях Решетникова прогрессивнее отцов, стремятся покинуть свой дом и отправиться завоевывать мир, добывать «свой хлеб» (не случайно один из романов так и называется – «Свой хлеб»). Они рефлектируют, проходят испытания работой, бытом, любовью, однако в финале им редко удается найти лучшую жизнь: писатель или не продолжает сюжет, обрывает его в месте новой завязки («Подлиповцы»), или оговаривает возможность продолжения их пути, но уже за границами повествования («Свой хлеб», «Макся»).

Рассматриваемая нами тема воплощается в системе мотивов, и наиболее важным из них мы считаем *мотив потери*. Он проявляется на уровне

портрета, сюжетных линий, номинативной парадигмы. Рассмотрим некоторые «потери» героев писателя:

• потеря вещи (гоголевское начало)

Описывая внешний облик своих «бедных людей», Решетников отмечает прорехи, недостатки в их одежде. У Гаврилы Семеныча из очерка «Лоттерея», работавшего в губернском управлении за небольшое жалование, «сюртучишко форменный худой», фуражка «худая» [9, I, 306]; у Максима Максимова «вся его одежда, заведенная поначалу его служения в почте, оборвалась, а новую шить было не на что» [9, I, 272]. Ставшая определенным символом шинель Аккакия Аккакиевича (Н. В. Гоголь «Шинель») в произведениях Решетникова появляется в новых «формах», однако не лишается своей символичности – все так же носится на плечах героев низкого социального статуса, достаточно болезненно переживающих свое положение.

• потеря имени

В повести «Подлиповцы» главные герои Пилин и Сысоев, живя в деревне, которая в прямом смысле этого слова погибает, теряют все, в том числе и свои настоящие имена, становятся Пилой и Сысойкой; почтальон Максим Максимов («Макся»), незначительный человек в понимании других, обозначается Максей.

• потеря цели в жизни и самой жизни

В прошлом подлиповцы потеряли свою опору: Пила «назад тому год постоянно стрелял дичь и сбывал ее в городе... но как-то раз утопил ружье в реке (здесь и далее подчеркивание наше. – Т. К.), сам простудился и, пролежав два месяца, обеднел...» [9, I, 12–13]. Сысойко «вот уже два года» живет без отца, ибо последнего «загрыз медведь», и с той поры герой «живет очень бедно: в лес бить медведей не ходит, стрелять дичь – пороху нет» [9, I, 16]. В настоящем они теряют свою «музу» – Апроську и в конце концов погибают сами.

Во внутреннем мире произведений Решетникова, связанном прежде всего с системой персонажей, обнаруживается целая система героев-типов. Это крестьяне, бурлаки, кочегары («Подлиповцы»), служащие почтового ведомства («Макся»), купцы, мещане, швеи («Свой хлеб»), ямщики («Очерки обозной жизни»), сапожники («Яшка»), горнорабочие («Глумовы», «Горнорабочие», «Горнозаводские люди»), духовные лица («Ставленник», «Никола Знаменский», «Макся»). Решетников как писатель «социологического направления» создает героев, исходя из тех принципов, которые Ю. М. Проскурина «расшифровывает» следующим образом: «...апология факта, бытовизм, взгляд на человека как на продукт определенной популяции (социальной, национальной, биологической), сосредоточенность на запросах сегодняшнего дня, разная степень речевого натурализма» [8, 14].

Воссоздание каждого типа в произведениях Решетникова строится по определенному плану, причем важнейшими являются следующие регистры:

• «табель о рангах», или расстановка сил в той или иной социальной среде

В рассказе «Макся» проводятся параллели между «шушерой» (почтальонами) и «аристократами» (почтмейстерами, письмоводителями и контролерами); в романах «Горнорабочие» и «Глумовы» фиксируется положение простых рабочих в сравнении с обеспеченными приказчиками, горными инженерами и др.

• деловые отношения, которые заведены в той или иной социальной группе

Так, в почтовой среде, согласно рассказу «Макся», «жена контролера терпеть не может жену старшого... сортировщица говорит, что она не пара какой-нибудь почтальонке» [9, I, 261].

• традиции, особенности уклада в семье, нередко определяемые сословным положением персонажей

В повести «Ставленник» описываются семейные законы в духовном сословии: «Священник и дьякон не могут быть холостыми. Этот закон установлен, вероятно, потому, чтобы размножать духовное сословие... Положение женщины в этом сословии незавидное. Каждую девицу уже с восьми лет называют невестой, копят на нее приданое, то есть пух на перину и на подушки, белье и деньги» [9, I, 149].

• бытовой уклад – своего рода «домостроительство»

В рассказе «Макся» сравнивается жилье звонарей и почтальонов: «Звонари помещались в подвале под собором, где топилась соборная печь. В этой с одним окном комнате, называемой певчими звонарской курьей, был один общий стол и пары для сиденья и спанья обитателей и прихожан»; «флигель» почтальонов «устроен на скорую руку и очень неудобен для обитателей, составляющих все почтовое население... Холостые почтальоны живут отдельно в комнате и кухне, а едят у семейных почтальонов» [9, I, 148, 257]. Нередко значимым становится различие в пище, которую едят или предпочитают есть те или иные группы персонажей. Так, семинарист по праздникам питается «говядиной, крупой и картофелем» («Ставленник») [9, I, 129]. На постоялом дворе хозяйка обычно кормит постояльцев щами, говядиной и хлебом («Очерки обозной жизни») [9, II ,382].

Особенно важную роль в мире произведений Решетникова играют *женщины.* Здесь выделяются два основных типажа – *сильная, «особая» / слабая, «смирная».* Так, в романах «Свой хлеб», «Глумовы», «Где лучше?» Решетников рисует образ эмансипированной женщины, которая может преодолеть достаточно большое географическое пространство, оставить свой дом во имя высокой, по ее мнению, цели – найти жизнь лучшую, суметь самой добывать «свой хлеб». В повести «Подлиповцы», в рассказе «Никола Знаменский», напротив, героиня не обладает подобной силой и самостоятельностью, она мать, жена и не более того.

Свою роль играет здесь критерий *красоты – некрасивости.* Некрасивость проявляется, главным образом, в физическом нездоровье и отсутствии счастья в жизни. В деревне Подлипная («Подлиповцы») не может быть красивых, здесь царят апатия и болезнь, поэтому даже любимая Пилы

и Сысойки, их «муза», «некрасива», «хворающая» [9, I, 14]. В молодости Прасковья Игнатьевна («Глумовы») считалась «самой красивой» девушкой, мечтала, чтобы ее суженый был «моложе ее, красив, речист...». Как вышла замуж, подурнела – «лицо изменилось, пожелтело» [9, III, 102, 149].

Как известно, с «действительностью героя» в художественном мире произведений напрямую связаны понятия *пространства и времени.* Хронотоп в творчестве писателей-разночинцев играет важную роль, во многом определяет образ жизни героев, формирует их сознание и судьбу (дилогия Н. Помяловского «Мещанское счастье», «Молотов», «Нравы Растеряевой улицы» Г. Успенского и др.). Что касается Решетникова, то в его прозе актуализируется категория пространства. Писатель зачастую вводит те географические зоны, в которых довелось побывать ему самому. Это Чердынь, Усолье, Соликамск («Подлиповцы», «На палубе»), Екатеринбург, Пермь («Очерки обозной жизни», «Ставленник», «Складчина»). При описании мест и людей, населяющих их, Решетников использует присущий «натуральной школе» «речевой натурализм». Писатель вводит в текст лексику и обороты, характерные для жителей той или иной местности. Так, в повести «Подлиповцы» главные герои Пила и Сысойко родом из Чердынского уезда, отсюда в повествовании появляются такие диалектные слова, как «мастюжь», «тамока», «помират», «тожно», они выражают сознание героев из очень далекой глубинки.

Как правило, Решетников прямо называет пространство, обозначенное в тексте, однако порой он зашифровывает указанное место, не дает его истинного, соответствующего реальности названия. Так, в очерке «Лотерея» под «городом N» подразумевается Пермь (пространство угадывается из упоминаний берега Камы, одной из старинных окраин Перми «Слудки»): «Старые были тут дом*ы*, да и люди-то в них жили все бедные: мещане, бедные чиновники, семинаристы...» [9, I, 302].

Уровни описания пространства в повествовании Решетникова могут быть следующие:

• широта / узость

Узкое пространство – это постоялый двор в «Очерках обозной жизни», погибающая деревня в «Подлиповцах», провинциальный город в романе «Свой хлеб». Наиболее *широкое* для произведений Решетникова пространство возникает в романе «Где лучше?»: это Петербург. Узкое пространство изначально ограничивает действия героев, делает их более беззащитными перед влиянием среды, широкое пространство выступает для них мечтой, ибо в нем, по их разумению, они могут найти ответ на заветный вопрос: «Где лучше?». Живя в деревне, Пила и Сысойко не знают толк в медицине, в строительстве, имеют слабое представление о том, какие должны быть отношения между мужчиной и женщиной и т. д. Выход за пределы этого узкого пространства кажется им той «соломинкой», которая может их спасти от неминуемого умирания: «Там, Сысойко, бают, города

баские есть. Бают, Перма супротив их пигалица... Походим ошшо тамока?» [9, I, 120]. В результате своих хождений герои взрослеют, расширяется их *внутренний кругозор*, однако широкое пространство оказывается для героев столь же гибельным, сколь и узкое. Став бурлаками, Пила и Сысойко умирают.

• подвижность / статика

Зачастую в поисках лучшей жизни герои Решетникова оставляют свое, «родное», пространство и отправляются в чужое («Очерки обозной жизни», «Подлиповцы», «Ставленник», «Макся», «Глумовы», «Где лучше?» «Свой хлеб»). Изобилующему описаниями повествованию перемещения персонажей придают динамику, а перед читателем предстает разноликая картина пред- и постреформенной действительности.

• провинция / столица

О наличии этих границ пишет повествователь в романе «Свой хлеб», и сами герои, осознавая их присутствие, стремятся преодолеть пространство. Провинция часто воссоздается Решетниковым в *символических образах*: облака, умирающие деревья, болота, разваливающиеся строения. Так, в романе «Свой хлеб» действие начинает разворачиваться в маленьком провинциальном городе Ильинске, и настроение этого замкнутого, сковывающего умы пространства передается через символику, связанную с концептом «смерть». Повествователь отмечает, что здесь находится *кладбище*, «пахнет весной» и при этом царит «гробовая» *тишина*; в монастырском саду, в котором доводилось бывать Дарье Андреевне, «пахло мертвечиной» [9, V, 62].

В качестве столицы традиционно выступает Петербург. Продолжая гоголевскую линию, писатель рисует его неуютным, дождливым, с заледенелыми мостовыми, как «обиталище студентов, чиновников» («Яшка») [9, IV, 272]. По Решетникову, Петербург – суетливое пространство, в нем нельзя найти «лучшую жизнь», спасение души. А между тем, герои уральского писателя стремятся именно в Петербург, этот город становится для них мечтой-идеей. Решетников связывает Петербург главным образом с тяжелой *женской судьбой* («Где лучше?»). Как пишет он в своем дневнике: «Приехавшей из провинции какой-нибудь бедной женщине для... благородных целей трудно биться в Петербурге. Тут нужно много выстрадать, много перетерпеть...» [9, VI, 276–277]. Так, Матрена Ивановна («Яшка») очень боялась переехать из деревни в Петербург, но, когда решилась, долго искала работу, не могла устроиться даже кухаркой. В результате она влачит нищенское существование, просит Христа ради.

На уровне субъектной организации повествования, связанном с сознанием и речью внутритекстовых субъектов, во многих произведениях Решетникова просматривается *диалогическая структура*: рассказчик (повествователь) обращается к адресату – читателю:

• уточняет степень достоверности

В рассказе «Никола Знаменский» герой описывает жизнь своего отца и в зачине обращается к публике, оговаривая невымышленность его истории: «Прежде всего, я должен сказать вам, господа, Никола Знаменский – лицо действительное» [9, I, 130].

• оговаривает выбранный для произведения материал или жанр

В романе «Свой хлеб» повествователь предупреждает читателя о том, что замысел автора ограничивается рассказыванием о провинциальной жизни.

Функции повествователя в произведениях Решетникова обширны. Он передает собственно-авторское отношение к внутреннему миру: вводит лирические отступления, вносит в описание персонажей личностную характеристику. К примеру, в повести «Ставленник» всезнающий повествователь сетует на то, что девушка в то время вынуждена выходить замуж не по любви. Так хотят ее родители: думают, что их зять поднимется в социальном статусе, «будет дьячком или священником» [9, I, 152]. В романе «Глумовы» нарратор говорит о Прасковье Игнатьевне: «Моя бедная и темная героиня».

Повествователь может переходить и на иные точки зрения. Он «подстраивается» под сознание персонажей, обладающих, как правило, социально обусловленной речью, и за счет этого в прозе Решетникова возникает сложная картина мира, неоднозначное видение одной и той же действительности. Так, в повести «Подлиповцы» нарратор имитирует восприятие различных субъектов сознания: то передает наивно-первобытное мышление крестьян, а потому вводит странные, чудаковатые образы, то через философско-трагические концепты воссоздает зрелое мироощущение автора, то нейтрально, с объективной стороны описывает действительность.

Итак, художественный мир в произведениях Решетникова представляет собой сложное смысловое пространство. Оно вбирает темы, образы, мотивы, характерные для русской литературы 1860-х гг. Решетников поднимает тему *маленького человека* (им становится мелкий чиновник, почтальон, полесовщик, бурлак и т. д.), вводит для этого типа новое именование – «забытые люди»; осмысляет особенно актуальный для того времени *женский вопрос* – создает образ сильной, эмансипированной женщины, добывающей «свой хлеб». Он осмысляет актуальную для того времени *тему «отцов и детей»* – рассматривает ее в большей степени не в историческом плане, а через призму собственной жизни, личного опыта. Решетников поднимает еще один вопрос, который впоследствии станет классическим, – *«Где лучше?»*. Уральский писатель ставит проблему соотношения *периферии и центра*, провинции и Петербурга. Провинция оказывается миром суеверий, вещих снов, мифов о жизни («Подлиповцы», «Свой хлеб», «Глумовы»), Петербург развенчивает мифы, становится пространством, в котором преобладает реальность с ее неприютностью и бессмысленной суетой. В более узком мире герои как будто приуготовляются к познанию более широкого и, на первый взгляд, обещающего блага, но на деле город становится местом, губящим человеческие судьбы («Яшка», «Где лучше?»).

Решетников – мастер речевых «перевоплощений», и «маски» писателя, казалось бы, продолжают традиции «гоголевского направления», однако художественный мир его произведений во многом определяется происхождением автора, особым, уральским, видением действительности: «Я... пишу быт нашего края, и быть может, публика узнает многое о нем, узнает то, чего не знала: в нашем краю много тайн, много» [9, I, 410].

Примечания

1. Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1973–1976. Т. 6.
2. Тургенев И. А. Полн. собр. Соч.: В 28 т., М., 1964. Т. 7.
3. Успенский Г. И. Полн. собр. соч. СПб., 1908. Т. 6.
4. Чуйко В. Беллетрист-самородок: (по поводу нового издания сочинений Ф. М. Решетникова) // Наблюдатель. 1890. № 8.
5. См., напр.: Скворцов С. Материалы о Решетникове. Свердловск, 1950.
6. Сажин В. Книги горькой правды. М., 1989. С. 96–152.
7. Дергачев И. А. Книги и судьбы. Свердловск, 1950. С. 4–21.
8. Проскурина Ю. М. Диалог с натуральной школой в прозе 1860-х годов. Екатеринбург, 2004.
9. Решетников Ф. М. Полн. собр. соч.: В 6 т. Свердловск, 1936–1948. Далее в тексте римскими цифрами обозначается номер тома, арабскими – страницы.

В. Б. Королева
Екатеринбург

ДНЕВНИК Ф. М. РЕШЕТНИКОВА

Впервые полный свод дошедших до настоящего времени дневниковых записей Ф. М. Решетникова опубликован в издании под редакцией И. И. Векслера [1] как «Отрывки из дневника». Дневник Решетникова, на наш взгляд, представляет собой не только автобиографическую, но и художественную ценность, поскольку позволяет более точно охарактеризовать творческий мир писателя и его достижения. Работы последних лет по комплексному исследованию дневниковой прозы принадлежат О. Г. Егорову [2], [3]. В своих монографиях автор анализирует жанровую структуру дневников писателей XIX в., рассматривает их функцию, типологию, метод и стиль. Исследователь характеризует дневник Решетникова как «один из оригинальнейших и интереснейших образцов дневниковой прозы, требующей изучения». Последняя книга О. Г. Егорова представляет собой скрупулезное теоретическое исследование жанра, где выявляются структурные элементы, эволюция и связи дневника с художественной прозой. В соответствии с теорией жанра, предложенной О. Г. Егоровым, применительно к дневнику Ф. М. Решетникова следует отметить, что функциональность и пространственно-временные характеристики в записях писателя имеют психологический характер с элементами индивидуализации.

В дневнике Решетникова создается отчетливый образ автора, на что указывает и сам писатель: «Настоящий дневник я пишу на случай. Кто знает, что будет вперед» [1, VI, 311] – запись от 31 октября 1868 г. В 1865 году в записях от 3 декабря Решетников отмечает: «Очень бы я желал, чтобы мой дневник, или мои заметки, после смерти моей напечатали» [1, VI, 287]. Автор сознательно создает текст для читателя. В дневнике писателя ярко выражен информативно-повествовательный стиль. По жанру дневник Решетникова следует отнести к семейно-бытовой прозе с переходным типом повествования. Дневник Решетникова справедливо можно назвать «литературно-психологическим феноменом» [2, 21], так как в нем присутствует не только фиксация жизненных этапов, но и обнаруживается вкрапление литературного материала в дневниковую прозу и преобразование жизненных фактов в литературную интригу.

В дневниковых записях писателя обнаруживаются свидетельства его тяготения к чему-то неизведанному, высокому и сомнения в возможности достижения цели: «Поэзия моя будто бы только вредит.... Не знаю? Но если я пишу, то чувствую отраду... Я тогда спокоен и весел... Я пишу, не надеясь на барыши.... Когда я умру, то пусть меня читают, судят, ругают.... Если я пишу плохо, мысль моя необработанна, везде сухо и горько, то пусть всякий поймет меня и мою жизнь, которую я испытал во всех видах... Что же делать, если я необразован, неотесан, груб, невежа, грубиян, забияка!» [1, VI, 264] – запись от мая 1861 г. В начале своих литературных опытов Решетников еще не может определиться с тем, что же ему следует сочинять, и пытается узнать мнение знающих людей: «Трейеров [4] прав: “Два барина” – дрянь.... Да! Стихотворения, стихи – а у меня-то что? Все говорят: не стихи и не проза... Что же такое? Господи, боже мой! Как плохо бедному человеку со способностями! Опять: “со способностями”. А кто знает, есть ли во мне способности? Может быть, это бред, глупость, как говорит мой дядя.... О, если это скажет мне один из будущих моих редакторов и рецензентов [5], – я брошу всё и уйду.... Буду жить в одной любви к всеблагому отцу моему и творцу» [1, VI, 268] (запись осени 1861 г.) – у человека в неполные двадцать лет вполне осознанный выбор пути: либо в писатели, либо в монастырь («к всеблагому отцу моему и творцу»). Постепенно уверенность в необходимости жизненных перемен у писателя крепнет. Осенью 1862 г. Решетников отмечает: «Я не могу жить в Перми – мне надо новой жизни... Сделаю для него (Брилевича. – В. К.) [6] все, соглашусь, и тогда – будь, что будет. Уеду.... Но тихонько буду писать, пока обстоятельства службы и жизни не прекратят эту охоту.... Ах, если бы вы знали, что это за страсть... Что делать! Я так наделен судьбой, что не мог образоваться... разве я не могу еще писать лучше? Я могу научиться.... Мне хочется.... Но служба? О, я не долго проживу этою мучительною жизнью!...» [1, VI, 270-271]. Чиновничья служба тяготит писателя: «Рабство чиновников видно во всем. Начальники отделения командуют всеми. Это все равно как председатель в палате. Столо-

начальники командуют помощниками, помощники командуют писцами, помощники стараются нравиться столоначальникам и в особенности начальнику отделения. Это какое-то холуйство. Чёрт знает, что такое» [1, VI, 272] – запись от августа-сентября 1863 г.

Из дневниковых записей писателя видно, что внутренний психологический конфликт между необходимостью служить в департаменте и заниматься сочинительством перерастает в конфликт между необходимостью писать за деньги и желанием научиться писать лучше, качественнее. Решетников сознавал, что необходимость писать ради куска хлеба отражается на качестве творчества: «Мне завидно, что есть люди, которые живут как-то особенно, по-своему, не ропщут на судьбу... Мне гнусна становится ложь, гадость, рабство в жизни. Мне хочется чего-то лучшего, небывалого, хочется уяснить другим настоящее.... Отчего я не могу выработаться сочинениями. Я молод – мне 23-й год. Но ведь и моложе меня пишут, а я, несмотря на свои лета, кажусь стариком, чувствую усталость. Хуже всего то – я не образовал себя так, как образованы наши литераторы, у меня нет свободы, денег» [1, VI, 274-275] – запись от 19 января 1864 г. 10 ноября 1869 г. он пишет: «Если бы я имел средства жить в отдельной комнате, не забирать вперед денег, я писал бы гораздо спокойнее и лучше, чем теперь» [1, VI, 328].

Дневник Решетникова позволяет воссоздать психологический портрет писателя, тонкость его душевных переживаний, раскрывает манеру его поведения в сложных жизненных ситуациях. Только из дневника мы можем узнать о трепетном отношении писателя к детям и жене: «Не знаю, что и делать... жена 7 ноября родила девочку и до сих пор лежит, не вставая, в клинике. Положение ее мучительное, и доктора своим искусством производят над ней пытку... Девочка Маша находится в воспитательном, потому что она испортила груди жены и от молока стала худа» [1, VI, 288] – запись от 3 декабря 1865 г. Даже записи личного характера напоминают по стилю повествования рассказ: «Если кому не жалко своего мяса, тот может смело отправиться в клинику. Жену мою там совсем измучили... Сперва ребенок насосал больно левую грудь, и она немного опухла... Красовскому захотелось, чтобы сделать непременно нарыв груди для лекции, он велел к правой груди прикладывать холодный компресс, а к левой припарку. От этого у нее заболел верх живота, левый коренной зуб, горло... Самые лекарства, назначаемые доктором, приносят вечером или на другой день, а сиделка или нянька уходят по целым часам. Пищу дают – крупяной суп, и когда она сказала Красовскому, он сказал: “Ваш муж имеет средства”. Да, если бы я был со средствами, не отдал бы ее туда!» [1, VI, 288–289]. О любви к дочери свидетельствуют следующие записи от 11 марта 1866 г.: «У моей дочери уже вторая кормилица. Платим 5 р. с нашим содержанием. Недешево она досталась... Она водится хорошо, и Маша целый день гуляет, а ночь спит. Маша очень нетерпелива... Она еще ничего не выговаривает, зубы еще не прорезываются, кормим кашей из сухарей с сахаром; слюны идут, кажется, скоро будут прорезываться зубы» [1, VI, 294].

Характеристики окружающих Решетникова людей в дневнике писателя напоминают описания персонажей его художественных произведений: «Жена моя во всем готова услужить, только ей никто никогда, кроме брата Федора Семеныча Каргаполова, не услуживал. Просила она сестру Анну Семеновну, которая приехала сюда учиться повивальному искусству и которая живет за счет Федора Семеновича, ничем не занимается и не читала даже ни разу акушерскую книгу, – просила она ее походить за ней, но она отказалась тем, что ей спать неловко, да и она – чиновница... Эта женщина скупая. Она – чиновница и часто высказывала жене, что она вышла не за чиновника. Она ничего не читает, судит по тому, что она схватила у тех, которые Христа ради кормили ее и говорили с ней; и чуть женщина – не чиновница, она издевается над ней» [1, VI, 289]. О брате жены: «Это такой человек, который каждую копейку, данную им когда-нибудь, выворотит назад. И кроме этих мелочных счетов, он ничем не занят. Книг он не читает... Кроме этого, в нем барство-лакейство довольно развито... Он очень любит тереться около знакомых бар: чашка чаю, кофею, обед и прием – для него много значат» [1, VI, 293] – запись от 11 марта 1866 г. Образы близких людей, которые часто упоминаются в дневнике писателя, в его художественных произведениях становятся типами. В дневнике Решетников часто рассуждает о своих персонажах: «Да, много есть страданий у человека. В страданиях Сысойки и Пилы (“Подлиповцы”) я страдал; теперь я страдаю в Корчагине... – стонет бедный народ и стонет от начальников: приказчиков, мастеров, штейгеров» [1, VI, 295] – запись от 13 апреля 1866 г. Чуть раньше в записи от 7 января 1966 г. писатель отмечает: «Не раз мне доводилось плакать за Елену Токменцеву, за отца ее, мать, Корчагина и прочих угнетенных и угнетаемых людей» [1, VI, 291]. Таким образом, писатель еще раз подчеркивает типичность своих персонажей и обобщающий характер художественных произведений.

Проза Решетникова вырастает из его дневниковых заметок, и, наоборот, некоторые произведения находят художественное завершение в записях дневника. Например, сцены «В деревню!»: о деревенском крестьянине писатель рассказывает в произведении, а завершается история литературного персонажа в дневнике: «Кто виноват в его смерти? Я проклял Петербург, когда смотрел его труп. Господи! Он нисколько не похож на Конона Дорофеича.... Это был здоровый краснощекий мужчина, а теперь даже лицо его походит совсем на другого человека. Думал ли он, уходя из деревни, что умрет в Петербурге? Думала ли Дарья Ивановна о том, что, уходя в Петербург, она воротится домой вдовою?... Да, она плачет теперь, бедная, молодая, честная женщина. У нее осталось двое детей, она должна жить под опекой родни. А что ее может ожидать в замужестве, когда их деревня самая бедная в Тверской губернии? Конон Дорофеич работал на судах; он подробно описан в статье “В деревню”, напечатанной в “Искре”.

Только уж так богу было угодно, чтобы вместо дома он попал в больницу. Он за четыре дня до поступления в больницу был у нас, пил чай и говорил, что у него болит горло... В среду 14 ноября его свезли в больницу чернорабочих: он уже не мог говорить, болезнь его назвали тифом – и не было никакой надежды на выздоровление...» [1, VI, 303] – запись от 28 ноября 1866 г. В записи следующего дня писатель подробно рассказывает о похоронах крестьянина.

В отличие от художественных произведений, в дневниковых записях Решетников более откровенен и открыт для читателей. В дневнике находят выход его «затаенные слезы» (по А. М. Скабичевскому) [7], и его записи менее всего напоминают протокол. Дневник писателя Ф. М. Решетникова – не только констатация жизненных фактов, но и подробная история становления характера автора, его полный психологический портрет. Дневник и художественная проза представляют собой соответственно динамичную и статичную системы. В художественных произведениях связи и взаимодействия между образами заданы, так как изначально присутствуют в авторском замысле. Так же задан и характерный для писателя стиль повествования. В дневнике связи между образами зачастую случайны, и степень их устойчивости зависит от жанрового содержания дневника и сюжетной динамики. Главными образами дневника обычно становятся родственники, друзья и близкие люди писателя. В дневнике Решетникова встречается множество второстепенных и эпизодических лично для него персонажей. Однако в художественных произведениях эти персонажи становятся главными. Например, записи от 18 марта 1867 г. и от 31 октября 1868 г. становятся основой очерков «Сутки в еврейском городе», «Будни и праздник Янкеля Дворкина и его семейства», рассказов «Полторы сутки на Варшавской железной дороге», «Трудно поверить».

Дневниковая проза дает более яркий портрет автора, чем его художественное наследие. Писатель создает в дневнике не только образы окружающих людей, но и свой собственный. Образ автора в дневнике довольно статичен, но его постоянство подразумевает обязательное психологическое сопереживание другим персонажам. Это является главной особенностью дневника Ф. М. Решетникова. Выбор средств и приемов для воссоздания жизни в дневнике отличается от художественной прозы писателя большей экспрессией и выразительной оценкой событий. Событийность в данном случае ассоциируется с фактами внутренней жизни. Манера письма в дневнике и в художественных произведениях Решетникова имеют много общего в обрисовке характеров персонажей, в подробном воспроизведении событий и бытовых описаний, в отсутствии глубоких отвлеченных рассуждений и психологического анализа, в пристальном внимании к нуждам простых людей без определенного акцента на авторской особе. Дневник Ф. М. Решетникова по праву считается одним из оригинальных и интересных образцов дневниковой прозы. Он дополняет читательские представления о своеобразном художественном методе писателя, раскрывает довольно замкнутый характер автора и, на наш взгляд, даже превосходит по художественной значимости некоторые произведения.

Примечания

1. Решетников Ф. М. Полное собрание сочинений: В 6 т. Свердловск, 1936–1948. Т. VI. С. 259–329. Далее текст писателя цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера тома – римской, а номера страницы – арабской цифрой.
2. Егоров О. Г. Дневники русских писателей XIX века. М., 2002.
3. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века: История и теория жанра. М., 2003.
4. В. А. Трейеров – протоколист казенной палаты в Перми, с которым Ф. М. Решетников был в дружеских отношениях и которого часто просил о литературных консультациях.
5. В этой фразе прослеживается четкое решение Решетникова стать писателем, а в случае неудачи – уйти в монастырь.
6. А. В. Брилевич – ревизор казначейской палаты из Санкт-Петербурга, который обещал Ф. М. Решетникову похлопотать в столице о служебном месте для него.
7. Скабичевский А. М. Живая струя // Отечественные записки. 1868. № 4. С. 143–184.

Н. А. Кунгурцева
Екатеринбург

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА УРАЛА В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА («ВАРВАРИНСКИЙ СКИТ», «НА ЧУСОВОЙ», «В КАМНЯХ»)

Возможность исследования раннего творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка возникла в связи с выходом в свет в 2002 г. первого тома Полного собрания сочинений писателя под общей редакцией Г. К. Щенникова. Известный литературовед и знаток уральской литературы опубликовал в нём малоизвестные произведения Мамина, которые в советском литературоведении традиционно относили к периоду «безымянного» творчества писателя, подчёркивая их незрелость и подражательность. Однако ранние очерки и рассказы начинающего путь Мамина представляют собой интересный материал для исследования его творчества в целом. В них обозначается творческая индивидуальность автора в изображении Урала и людей, его населяющих, в исследовании глубинных процессов, происходящих в конкретную историческую эпоху после отмены крепостного права, выявляется гуманистическая позиция писателя. Г. К. Щенников выделил два периода в раннем творчестве Мамина-Сибиряка: «дебют первый» (1875–1877 гг.) и «дебют второй» (1881–1882 гг.)

Обратимся к исследованию рассказов Мамина-Сибиряка, относящихся к периоду «второго дебюта». Как и в более ранних произведениях, в них обозначено географическое пространство Урала.

В рассказе «Варваринский скит» всё художественное пространство произведения разделено на человеческое и природное. Первое представлено локусами заводского посёлка и раскольничьего скита, второе – окружающий мир, природа Урала. Герой-рассказчик вместе с казаками совершает путешествие из заводского посёлка в раскольничий скит, находящийся в глуши лесов. Цель поездки – поимка знаменитого разбойника Савки, скрывающегося в горах. Картины природы передают состояние напряжения повествователя: «солнце не поднималось», «в воздухе стоял утренний холод», обозначены невдалеке синевшие горы, «овеянные таинственной дымкой» [1, 432]. Поездка героя становится путешествием из замкнутого пространства посёлка в таинственную и манящую даль, наполняя сердце рассказчика предчувствием исключительных событий, новых впечатлений.

Дорога раскрывает пространство как некий образ, наполненный неведомыми силами. Весёлая гора потонула в «синеватой дымке горизонта», зелень леса курится «ароматическими испарениями», Уральские горы «громадными синими волнами» [1, 434] уходят на север. Безграничное пространство олицетворяет мощь, свободу. Пространственные координаты смещаются: «вольный человек» Савка ищет прибежище в горах, он чувствует себя свободным и защищённым не в ограниченном пространстве посёлка и дома, где человек традиционно осознаёт себя в безопасности, а находясь под покровительством раздольной природы, таинственной и пугающей обывателя. Величественной панораме противопоставлено суженное, точечное пространство посёлка, которое с горной вершины видится уменьшенным до предела: «Далеко внизу виднелся Ш-ский завод, представлявшийся отсюда кучкой игрушечных домиков, точно высыпанных из мешка на берег небольшого пруда» [1, 434–435]. Уральский ландшафт становится зоной определённого психологического комфорта и для Савки, ищущего убежища, и для раскольников, скрывающихся от дурных людей в дебрях сибирского леса.

Разыскивая разбойника, герои рассказа из одного замкнутого пространства попадают в другое – Варваринский скит, находящийся в самой глуби непроходимого леса. Обстановка, окружающая героев, предвещает драматическую развязку событий: кедры сравниваются с великанами, «неясные силуэты нескольких изб» пугают повествователя («на душе с непривычки стало жутко») [1, 435].

Пространство, в которое попадают путники, сужается затем до пределов избы и моленной. В жилище раскольниц царит простота (иконостас – «без всякой позолоты»; рядом стоит «медная кадильница на ножках с деревянной ручкой», деревянные лавки) и домашний уют, который может быть создан только руками женщины («поразительная чистота» моленной, отмеченная рассказчиком; на полу «были постелены тонкие половики домашней работы») [1, 436-438]. Определяющей для пространства Варваринского скита является духовная наполненность, «знаками» которой являются иконостас, лампады, большой киот с образами. Предметный мир,

окружающий стариц, не несёт зла. Автор подчёркивает простоту обстановки, приоритет духовного начала над материальным. Мир моленной наполнен уютом, спокойствием, намеченные границы точечного пространства отменяются, миру вещей противостоит устремлённость к Богу обитательниц уединённого уголка. Скит становится альтернативой родному очагу, его населяют люди, не думающие о бренном житейском, а стремящиеся к духовному очищению. Под стать окружающей обстановке матушка Варвара, наделённая «смелым красивым лицом» [1, 436], смиренная и вместе с тем гордая. Её «восковые» руки свидетельствуют о неустанном труде раскольницы. На грубость Обрезкова она отвечает смирением, «с застылым лицом, равнодушно» [1, 439] следит за казаками, делавшими обыск.

Ворвавшись в скит, казаки устраивают погром, грозят расправой матушке Варваре, берут под арест беглого разбойника. Покровительство уральской природы не спасает вольного человека Савку от преследователей, а скит – от разорения. В соответствии с этим меняется структура предметного ряда, разрушается привычный уклад, но остаётся неизменным духовное пространство скита, которое осмысляется писателем с позиций святоотеческого наследия. За нанесённое зло матушка Варвара платит добром: она отдаёт большую штуку холста казаку, пытавшемуся украсть трубку тонкого холста, тем самым пробуждая в человеке стыд и совесть, утверждая нравственные основы христианства. «Нужно было видеть выражение загорелого грубого лица, которое на минуту точно осветилось чувством невольного смущения и сознанием стыда. Казак колебался принять подарок», – так оценивает происходящее герой-рассказчик [1, 440].

В финале рассказа казаки ведут в посёлок пленённого разбойника Савку. «Необозримая картина гор, залитых зеленью и светом» [1, 440], от которой веет «вольной волюшкой», контрастирует с изображением скованного по рукам и ногам вольного человека, лишённого права на свободу. Картины уральской природы утверждают идею недостижимости идеала: единый природный универсум, стремление человека к свободе – невозможность этой свободы в ограниченном социальном пространстве, очертания которого в произведении даны условно. Пространство субъекта-деятеля писатель обозначит в следующих очерках об Урале: «На Чусовой», «В камнях».

В основе очерков лежит универсальная антитеза «человек» и «природа». Уральские просторы наполнены демоническими, враждебными человеку силами. Мир природы суров, неприступен. В очерке «На Чусовой» река – «капризная», «суровая» [1, 441] стихия, таящая в недрах своих опасность для человека. Каждый раз бурлак, отправляясь на сплав, вступает в поединок с таинственными силами воды. Направленное линеарное пространство Чусовой обладает признаками как реального, так и фантастического пространства. С одной стороны, автор указывает топографические ориентиры уральской реки – камень Гребешок, Молоков камень; с другой – образ реки приобретает зловещие фантастические черты. Опи-

сывая Чусовую, Мамин наделяет конкретное географическое пространство сверхъестественными силами, признание которых отражено в бурлацком фольклоре: в рассказах о разбитых барках, в родных «песнях – стонах» [1, 444].

Утлым судёнышком в объятьях стихии представляется бурлацкая барка, нехитрое устройство для сплава грузов по реке. Неукротимую силу стихии побеждает человек, его труд, опыт и разум: «И страшный камень остался позади, не повредив корпуса барки. Сплавщик был бледен, и голос его дрожал» [1, 444].

В очерке «На Чусовой» молодой писатель показал суровый и опасный труд бурлака, совмещая географическое, социальное и психологическое пространство субъекта – деятеля. Намечается определённое сходство двух очерков. Река Чусовая, представляющая направленное географическое пространство, наделена демоническими чертами: это бурный таинственный поток, перед силой которого испытывают суеверный страх и герой-рассказчик, и бурлаки, произносящие заклинания, чтобы умилостивить неведомые силы («Тише, хозяин дома!») [1, 446].

Образ реки становится основой для топонимических легенд, преданий и суеверий, типичных для бурлацкой среды. Так, гибель во время сплава воспринимается народным сознанием как божья кара. С точки зрения Прошки и Гаврилыча, гибель семьи конторщика с разбитой барки не случайна, это наказание за его жадность. Вместе с тем, в понимании бурлаков искреннее раскаяние в момент опасности спасает человека от влияния нечистых сил, спасает от смерти. Об этом свидетельствует история о чудесном спасении Окини, рассказанная героем: «Опять сотворил молитву... тут меня и просветил Господь: как с сапогами-то да со сватьей нырну – она хлебнула воды и отпустила меня. Слава тебе Господи! Вынырнул...» [1, 456]. Среди сплавщиков бытуют суеверия, вызванные страхом перед силой речной воды: нельзя брать на барку собаку, так как в народном понимании это «нечисть и погань», а грешный человек «хуже пса»; «от свисту ветер поднимается» [1, 457], что препятствует движению барки к намеченной цели. Фатум в произведении противопоставлен человеческой воле. Но автором утверждается мысль о силе человеческого разума и труда в борьбе со стихией. Мамин поэтизирует суровый труд бурлака: «Удаль ты, удаль бурлацкая! Вот в какой школе растёшь ты, вот как слагаются твои родные песни-стоны!..» [1, 445]. В произведении создаётся романтическая оппозиция – «проявление несвободы и воли, рока и противостояния ему» [2, 296].

Топику Урала в очерке составляет неделимая гармония реки Чусовой, Уральских гор и равнин, которая не позволяет выделить в чистом виде каждый конкретный топос. Образ дороги помогает воссоздать масштабную картину края. Окружающая героев обстановка дана в мрачных тонах, что подчёркивается явлениями, происходящими в природе: накрапывает осенний дождь, от скал веет сыростью и холодом, а к утру земля покрывается белыми хлопьями снега, слой которого «заживо хоронит» [1, 467] ярко-зелёную траву. В природе царит осеннее уныние, вселяющее в сердца людей печаль и тоску.

В художественном мире произведения Чусовая представляет аллегорическую ось мира, вокруг которой разворачиваются события. Время действия при этом не играет какой-либо значительной роли, за исключением указания времени года, поскольку осенний сплав для бурлаков наиболее труден и опасен. В описании горного ландшафта, окаймляющего суровую реку, также присутствуют зловещие черты, таящие смертельную опасность для человека. Массивные скалы уподобляются автором каменным стенам, рати великанов, которые «заполонили всё кругом на сотни вёрст» [1, 453], грандиозное сооружение природы напоминает очертания «извилистой улицы какого-то мудрёного средневекового города» [1, 454]. Создаётся впечатление определённой гармонии форм: «вот правильно заложенная стена, вот фундамент какого-то здания, угол дома, лёгкая башенка, смело поднятый свод» [1, 454].

«Готические» [1, 453] формы скал подчёркивают угрюмость и строгий характер уральской природы. Писатель изображает деревца, сражающиеся «за каждый глоток воздуха – между собой, со скалами, с бушующей внизу водой, с бурями, непогодами и глубокими северными снегами» [1, 454]. Эпитеты создают определённую цветовую гамму, символизирующую гибель, смерть: зелень на деревьях «траурная»; по небу плывут «желтоватые» облака [1, 463], хвоя на ветвях отсвечивает «тёмной зеленью» [1, 467], вода в реке становится темнее. На вершине одной из скал герой-рассказчик и бурлаки видят реальные знаки смерти – покосившиеся кресты на могилах погибших сплавщиков. Люди на барке снимают шапки и крестятся, испытывая суеверный страх, который вскоре сменяется смехом и шутками. И это понятно: ведь им удалось избежать подобной участи, они рады тому, что живы, Бог их миловал. Но угроза смерти постоянно висит над всеми, кто находится на барке. Итак, образ уральской природы амбивалентен, в нём сочетаются два бытийных полюса – жизнь и смерть.

Бурлацкая полубарка, движущаяся по реке от пристани Межевая Утка по направлению к Перми, представляет собой замкнутое точечное пространство. В пределах данного локуса совмещены разные типы литературно-художественных моделей пространств: точечное, психологическое, социальное.

Координаты точечного пространства задаются координатами бурлацкой полубарки, описывая которую Мамин широко использует узкопрофессиональную лексику, передающую специфику определённой сферы деятельности людей. Устройство нехитрого транспортного средства свидетельствует о том, что оно более пригодно для перевозки грузов, чем для труда бурлаков, которые во время сплава не имеют возможности скрыться от непогоды или погреться у огня. Таким образом, изображение вполне конкретных условий труда, а также указание на определённую иерархию в

среде сплавщиков позволяет рассматривать пространство этого объекта как социальное. Несмотря на то, что вначале герой-рассказчик воспринимает бурлаков «какой-то безличной массой» [1, 450], вскоре он отмечает определённую неоднородность в данной среде. Герои очерка являются носителями разных типов пространств, которые расширяют замкнутое пространство полубарки.

Наиболее значимое место в бурлацкой среде занимают утчане, выросшие близ Чусовой. Так, утчанин Рыбаков стоит под губой («это довольно видный пост в бурлацкой иерархии»), он один из лучших сплавщиков, отличается отчаянной храбростью, один из «надёжных рабочих, которые не перепутают команды» [1, 447]. Подгубным, его помощником, назначен Мамко. Васька, Лушка и Степанька из Межевой Утки работают дружно, слаженно. Важно отметить, что определённое географическое пространство определяет характер и трудовые навыки живущих здесь людей. Выросшие близ Чусовой, они с детства приучены к тяжёлому труду бурлаков, поэтому осознают своё превосходство, держатся с достоинством.

Уважаемыми людьми на полубарке также считаются заводские (Афонька, старик в войлочной рубахе, Гаврилыч, Минеич). Их уважают за трудолюбие и выносливость. Особое удивление у рассказчика вызывает Минеич, который, несмотря на свою природную тщедушность, способен выполнять самую тяжёлую работу. Федька Рыбаков, Мамко и тагильский мастеровой Афонька обладают чертами незаурядности, романтической исключительности. Есть нечто разбойничье в облике утчанина Рыбакова: «...его лицо, красное и рябое, освещённое всего одним глазом, принадлежало к разряду тех особенных физиономий, которые не забываются» [1, 447]. Он лучший рыбак на Чусовой.

Утчанин Мамко – «широкоплечий молодой парень» [1, 449]. Вызывает восхищение у рассказчика Афонька, который поражает своей физической мощью. Портретная характеристика подчёркивает в характере героев воспитанную с детства в определённой среде привычку к труду. Им противопоставлены остальные сплавщики – «сброд» [1, 450], случайные люди: «несуразный», «мусорный парень» Лекандра [1, 449], солдат и другие.

Женщины на барке – бесправные существа, которые «вообще не шли в счёт» [1, 450], плата за их труд составляет мизерную сумму – 4 целковых (4 рубля).

Всех сплавщиков объединяет одна деталь в портретной характеристике, отмеченная повествователем, – убогая одежда, не способная защитить от осеннего дождя и холода. Писателем обозначена проблема, которая будет исследоваться в дальнейшем творчестве, – пьянство в рабочей среде. Пространство кабака – конечная цель опасного сплава, тайная мечта бурлаков. Водка становится единственным спасением для тех, кто вынужден, снимая барку с мели, брести по горло в ледяной воде. Причину этого порока автор видит в преследующей рабочего человека нищете, бесправии, рабском, полном опасностей труде.

Возглавляют команду бурлаков самые значительные лица на полубарке – сплавщик Окиня, который «помнит тысячи мельчайших подробностей её (реки) течения, берегов и русла» [1, 448], и водолив Прошка, который следит за исправностью судна и сохранностью груза. «Пробойный мужик» Прошка ходил на барках до самого Петербурга. Нравы столичного города отразились на характере героя, который в целом выделяется из бурлацкой среды: он «умел угодить, прислужиться» [1, 451]. Таким образом, пространство барки становится вместилищем героев, наделённых разными типами социального поведения, на которое оказывает влияние среда, их сформировавшая.

Включая в текст произведения вставные эпизоды, в которых бурлаки рассказывают о своём прошлом, Мамин вводит в очерк новые социальные локусы, расширяя пространственные границы произведения: дом на Межевой Утке, дом в заводском посёлке, фабрика. Неустанная борьба с голодом, нуждой заполняет психологическое пространство дома Савишны, сестры Рыбака. С четырёх часов утра до поздней ночи прядёт героиня в надежде заработать две копейки в день. В доме отца Афоньки, фабричного мастерового, царит достаток. Но конкретная социальная среда диктует человеку определённый тип поведения: работать на фабрике, вставать в четыре часа утра, заканчивать рабочий день в семь часов вечера. В побеге Афоньки из отчего дома выражен романтический протест, означающий разрыв со средой, в которой невозможно быть свободным и независимым.

Оппозиция «женское» – «мужское» складывается в пределах пространства дома. Изначально в рабочей среде к женщине относятся как к существу низшего порядка.

Бесстрастный рассказ Минеича о том, как он, семейный человек, тиранит свою безответную жену, вызывает у героя-рассказчика отвращение. Женщина в семье – бесправное существо, обречённое на истязания мужем. Мамко рассказывает о том, как его дядя убил жену. Над незамужними молодые парни издеваются тайком, пряча следы преступления в лесу. Подобные истории, рассказанные во время стоянки под покровом ночи, вызывают возмущение даже в среде бурлаков. Иную оценку женщине даёт повествователь: присутствие женщины способно преображать окружающий её мир, в который она привносит уют, теплоту, женскую заботу.

Полубарка стремительно мчится по Чусовой к конечному пункту своего пути – Перми. Несмотря на прекрасное знание рельефа реки, сплавщик Окиня не в состоянии предусмотреть все ловушки, которые устраивает человеку река. В самый критический момент, в сцене, когда полубарка садится на мель, сплавщики объединят свои усилия в борьбе со стихией, правда, их решимость будет сдобрена стаканчиком водки, который подносит Окиня тем, кто через несколько минут окажется по горло в ледяной воде. Как один, подхватывают сплавщики «Дубинушку» и под звуки старинной бурлацкой песни снимают барку с мели. Таким образом,

в финале произведения утверждается мысль о единении людей в минуты опасности перед лицом неизвестности.

Итак, специфика художественного пространства в указанных произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка состоит в том, что реальное географическое пространство Урала является образосозидающим. Особенности ландшафта этого региона нашли отражение в ранних рассказах писателя, лирических песнях, преданиях и легендах, положенных в основу литературного текста. В очерках «Варваринский скит», «На Чусовой», «В камнях» образы географических объектов создают единую, живую систему пространств, в которую вписаны герои. Писатель эстетизирует обыденное, бытовое, любуясь работой бурлаков во время сплава, восхищаясь их силой и удалью в борьбе со стихией. Уральские просторы связаны автором с представлениями человека о свободе.

Примечания

1. Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. Екатеринбург, 2002.
2. Манн Ю. Поэтика русского романтизма М., 1976.

Н. В. Барковская
Екатеринбург

ОБРАЗ ЗАВОДА В ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЗАЯКИНА-УРАЛЬСКОГО

Творческое наследие П. И. Заякина-Уральского включает в себя и стихи, и прозу. Тематика и пафос одинаковы для той и другой группы произведений, но в стихотворениях все же преобладает умозрительное начало, открытый авторский монолог, тогда как проза, дающая больший простор косвенным формам выражения авторского замысла, интересна, прежде всего, выявлением «коллективного бессознательного» обитателей уральских горнозаводских поселков.

Повести Заякина («Трясина»), очерки («В плену у железа», «Кризис»), зарисовки с натуры («На завалине», «Однажды в конторе») напоминают о писателях-народниках, Г. Успенском, даже о «натуральной школе». Писатель воспроизводит явления жизни в формах самой жизни и выносит им «приговор», вполне в соответствии с тезисом Чернышевского о литературе как учебнике жизни.

Сквозной герой произведений (наблюдатель «случаев» и повествователь о них) – достаточно устойчивый образ, имеющий прототипом самого автора. Как правило, это мелкий конторский служащий, занимающий срединное положение на социальной лестнице и знающий поэтому как нравы начальства, так и тяготы рабочих. Герой томится застойной жизнью в заводском поселке («Как душно! Какая глушь!» [1, 52]). Однако он преисполнен веры в будущее: «Нет, придет время, оно уже близко: мрак уступит свету, восторжествует братская солидарность в труде, и тогда завод будет не только чудовищем, выжимающим соки из рабочих, а источником сил для грядущих побед!» [1, 52]. Взгляды героя непосредственно выражены в монологах, нередко имеющих поучающий, пропагандистский характер (так, в очерке «По примеру» он предается горестным размышлениям о дальнейшей судьбе наивного и хорошего парнишки Митьки, который начал пить «по примеру» старших). П. И. Заякин-Уральский рисует целый ряд подобных героев-резонеров, наделяя их схожими портретными чертами, иногда даже «говорящими» фамилиями.

Григорий Александрович Веснин (очерк «На руднике») [2, 17] – тихий и мягкий человек лет двадцати, у него полное розовое лицо с оттенком чуть заметной грусти, ясные голубые глаза, смотрящие умно и кротко. Он служит в конторе при руднике, в его бедной, но чистой комнатке – книги Бокля, Белинского, Гоголя, Лермонтова. Веснин дружит с рудничными рабочими, не ходит в заводской поселок, где служащие развлекаются только картами и выпивкой. На грубый выговор смотрителя Веснин только молчит, не осмеливаясь прекословить. В очерке «Однажды в конторе» повествуется о неожиданной смерти Василия Степановича Смольнина, заводского контролера [2, 26]. Он был сутуловатым, приземистым человеком, но с умным выразительным лицом. Смольнин был строг и вспыльчив, однако замечательно играл на скрипке. В роковой вечер он много музицировал, потом произнес страстный монолог о пошлой и мелкой поселковой жизни, которая разлагает душу. В очерке «На завалине» противопоставлены два героя: некий Трусов, проживший три года в городе, где он работал на фабрике, а по вечерам играл на гармошке в трактире, и конторский служащий Александр Андреевич Светлов, с небольшим образованием, но «непрерывно и упорно пополнявший пробелы своего образования чтением книг» [2, 73–74]. Трусов поражает воображение обывателей, отдыхающих вечером на завалинке, своей городской одеждой и развязными манерами. Светлов, стоящий «на более высоком уровне умственного и нравственного развития», произносит гневную проповедь, обличающую «трактирную цивилизацию» Трусова. Противник посрамлен, а Светлов уходит прочь.

У заводского техника Александра Гавриловича Юношева (повесть «Трясина») свежее, полное, жизнерадостное лицо, добрые, детские серые глаза, мягкий тембр голоса с задушевными нотами. Он принимает обратно на работу несправедливо уволенного рабочего, вызывая гнев начальства, он способен на чистое чувство любви, он занимается подготовкой спектакля («пьеса из народной жизни»), потому что ему хочется жить сознательно, делать что-нибудь полезное, осмысленное, освежающее душу» [3, 429–430]. Не выдержав жизни в заводском поселке, Юношев уезжает. На его место и на место спившегося и покончившего самоубийством фельдшера Голосова приезжают новые служащий: Козлов и Пупков. Они-то как раз

придутся ко двору, т. к. сразу обнаруживаются их главные интересы – карты и выпивка.

Итак, положительный герой в произведениях П. И. Заякина-Уральского – человек, свято верящий в просвещение, мечтающий о светлой жизни, вместе с тем далекий от радикализма. Он проповедует, его главное оружие – убеждающее слово. Функция произведений писателя – не столько художественная, сколько публицистическая. Автор сознательно создает впечатление жизненной достоверности историй, избегая беллетристичности, в частности, не развивая любовных коллизий.

Не стремясь к психологической углубленности образов, П. И. Заякин-Уральский обязательно указывает профессию и должность персонажа: техник, конторщик, механик, подмастерье, мастер, чернорабочий, прокатный рабочий, рудокоп, управитель, управляющий и проч. Человек словно бы определен своей ролью в обслуживании завода. Герои писателя – «в плену у железа», если использовать название одного из очерков. Автобиографический рассказчик в этом произведении видит, что «Урал стал хуже сибирской каторги» [3, 400]. Неимоверным трудом крепостных («Человеческая душа ценилась дешевле скотской») развивалось горное дело, а плодами его пользовались владельцы. Так было в прошлом; не лучше положение и сейчас, когда вся власть в руках управителей заводов. Рассказчик перечисляет факты социальной несправедливости, говорит о высоком травматизме и смертности, отмечает, что вода в реке испорчена заводскими отбросами, люди болеют тифом. Причины социального и морального неблагополучия герой видит в эксплуататорском строе, хотя и не снимает вины с самих людей, не ценящих свет знаний, а предпочитающих карты и выпивку. Особенно это заметно в первой редакции очерка, которая была короче, называлась не «В плену у железа», а «Рассказы деда» (1903). Дед с болью вспоминает каторжное крепостное время и радуется, что внуку не придется так страдать. Замечает он и улучшение материального благосостояния: если раньше «селение наше было небольшое, с кривыми улицами, с покосившимися избами и брюшинными окнами в них», то теперь – «двухэтажные домы, железные зеленые крыши, с резными ставнями и крашенными ставнями окна, фигурные заборы и ворота» [2, 7] (в издание 1935 г. внесены изменения: «Теперь *у купцов да служащих* (курсив наш. – Н. Б.) полукаменные дома с зелеными крышами да с резными крашеными ставнями» [1, 33]). Однако, продолжает дед, теперь «народишко дрянной стал, измельчал душой и ослабел телом».

Герой другого очерка («Кризис»), управитель завода Жмаев, видит причины экономического кризиса горной промышленности в технической отсталости, обусловленной пережитками прежней системы (казенные заказы, покровительственные пошлины, субсидии), тормозящими развитие капитализма: «Урал начал терять рынки, а Юг – завоевывать их. На Юге – благоустроенные подъездные пути, дешевые тарифы, минеральное отопление. На Урале – первобытность, перевозки гужевым скотом, древесное

отопление, несовершенства и запущенность. Юг шел гигантскими шагами по пути промышленного прогресса, а Урал коснел в мертвой неподвижности» [1, 35]. Жмаев осуждает рабочих, которые «подняли головы» и все настойчивее заявляют о своих требованиях. «Подлое время!» – делает он вывод.

Таким образом, в произведениях П. И. Заякина-Уральского на первом плане стоит социально-экономическая проблематика, типические характеры и типические обстоятельства показаны в конкретно-историческом ракурсе. Жанр произведений тяготеет к очерку, повествование опирается на исторические факты (взрыв домны на В.-Синячихинском заводе в 1876 г., революционные события 1905 г. и т. п.). Любопытно, что герои П. И. Заякина-Уральского словно бы не замечают окружающей природы, они – «в плену у железа». Как правило, пейзаж обозначает место действия; в основном, дело происходит в летнюю пору, вечером (т. е когда люди могут посидеть, поговорить, отдохнуть на улице, зимой все слишком заняты при заводе, а вечера проводят дома). Уральский пейзаж показан только глазами чужаков – переселенцев из южных губерний, крестьян, привычно связанных с землей. Чиж и Юрла (очерк «Переселенцы») идут с семьями по берегу реки, выбирая место для того, чтобы обосноваться на новой земле: «Вокруг теснился большой дремучий лес, и в нем царил полумрак, хотя солнце заливало воздух в вышине ярким светом и рассыпало огненные стрелы по хвойным ветвям. Наконец, они остановились на зеленом холмике. <...> С холма открывался широкий горизонт. Вокруг, мощно раскинувшись, расстилался лес. Далеко на горизонте синели вершины горной цепи. Все дышало мощью и незыблемым покоем» [3, 413]. Однако автор показывает, что это впечатление обманчиво: «Мчался поезд, и развертывалась дивная панорама». Просвещенный турист, глядя из окна, подумает: «”Здесь ли не простор, не широкое раздолье? Вот где привольная, обеспеченная, истинно человеческая жизнь”. Но для Чижа и Юрлы край был уже не таким обильным и благодатным, как кажется на взгляд; они знали, что нет привольной жизни, все богатства взаперти, есть власть капитала и покорные ей рабочие...» [3, 421].

Другого мира, кроме заводского поселка, в очерках и повестях П. И. Заякина-Уральского нет. Завод выполняет мирообразующую функцию, подобно космогоническому центру. Поселок, рудник, лесозаготовки, пруд – все расположено вокруг завода и ради завода. Чужаки заводу не нужны: переселенцы Чиж и Юрла, умеющие «таскать что-нибудь... убирать... дрова рубить», не находят места там, где нужны «мастеровые». Даже история неудачного сватовства называется «Заводская барышня». Завод – средоточие жизни: вечером «жизнь в селении замирала, вокруг все безмолвствовало, только завод непрерывно гудел» [3, 439].

Благополучие рабочих зависит от деятельности завода. После отмены крепостного права, рассказывает дед («В плену у железа»), владелец предлагал по-прежнему работать на заводе, обещал новую оплату труда. Но

рабочие не поверили, «завод с месяц стоял, а потом, как жить стало нечем, мы просили пустить его в действие» [3, 382–383]. Затем, продолжает дед свой рассказ, был взрыв домны, пострадало около 50 человек, и рабочие разгромили завод. Потом приехал из Питера доверенный владельцев, «начали поднимать и устраивать заброшенный завод. У нас все были рады – работа будет дома» [3, 380].

Потом завод простаивал в события 1905 г., а в конце очерка «Кризис» управляющий сообщает о закрытии завода: «Наступали для всех тяжелые дни» [1, 163].

Время в поселке отмеряется заводскими часами («На заводской конторе пробило два часа. Мелодичные звуки небольшого медного колокола дрожащими и плачущими волнами разлились по окрестности» [3, 457]), по заводскому гудку начинается и кончается день. Поэтому прекращение деятельности завода равносильно остановке жизни. Тем не менее, периодически люди пытаются вырваться из «железного плена», бунтуют, но вынуждены снова подчиняться. Об этом говорит Юношев в повести «Трясина»: «Все мы живем в заколдованном кругу производства железа и страшно порабощены железом. Промышленность оживляет край и делает его жизнь интенсивной, но заводом расхищается природа, а рабочие калечатся, надрывают силы и здоровье. Железо полезно людям, оно облагодетельствовало мир, но там, где его делают, слышатся стоны, гибнет все – природа, люди...» [3, 455].

Итак, положение трудящихся очень противоречивое: работа на заводе убийственна, но жизнь без завода тоже невозможна. Герой П. И. Заякина-Уральского возлагает надежды на изменение социально-политического строя. Однако анализ мифопоэтического уровня художественного мира несколько проблематизирует умозрительное решение.

П. И. Заякин-Уральский не случайно не изображает горы и тайгу. Можно согласиться с замечанием В. Курицына, что писатель противопоставляет Урал человеку [4].

Уралу

Как чуден ты, родной Урал,
В короне серых грозных скал!
И в недрах у тебя не мало
Камней и звонкого металла.
И ты, блистая красотой.
Века таишь их под землей.
С тех давних пор, как ты, Урал,
Гнездом промышленников стал,
«Клюют» твоих богатств крупицы
К тебе слетевшиеся «птицы».
И будешь ты потом изрыт –
Следы оставит динамит.
Мне жаль тебя, родной Урал:

Ты, щедрый, много людям дал,
Но люди будут в недрах рыться,
И жадность их не утолится,
И ты едва ль насытишь их –
Всех разрушителей своих!
А как прекрасен ты, Урал,
В короне серых грозных скал!
Как хороши леса и горы
И их воздушные узоры –
Там, где спустились небеса
На эти горы и леса! [1, 53]

В этом стихотворении конфликт заключается в столкновении щедрости Урала и алчности людей. Герой повести «Трясина» Юношев пишет прозаическую «Песнь о железе»: «Песня начинается описанием нетронутых красот Урала, пока еще нога человека не проложила следа чрез горы, леса и ущелья. Но вот пришел человек, приведший за собой рабов, и дрогнул старый Урал от ударов в его грудь. Прошли годы, люди разбрелись по лесам и горам, за работой слышались песни тоски и неволи. Прошли еще годы, в горах закричали свистки паровозов, к небу вместо гигантских сосен и лиственниц стали вздыматься вершинами заводские и фабричные трубы. Человек стал властелином всех гор, рек, озер и лесов, начал перековывать горы в железо и сталь. Промышленность быстрым темпом шла вперед. Человек торжествовал, но природа разрушалась и гибла. Заканчивалась песня грустным аккордом: “Все будет подвергнуто разрушению, все погубит людская, неразборчивая жадность. О, как будет человек искать эти горы, леса и озера, когда их не будет!”» [3, 467]. Здесь конфликт отнесен в доисторическую, мифологическую древность: мир *до* и *без* человека – и мир человека. Завод замещает собой Урал как горную страну: домны – горы, трубы – столы сосен и лиственниц; соответственно и конфликт теперь разворачивается между заводом и людьми, приобретая мифологическую окраску. Если продолжить аналогию, то можно сказать, что завод замещает вообще землю: в доменной печи – раскаленная магма («Мастер предлагает через особую призму посмотреть внутрь печи, где плавится чугун – на светлом огненном фоне видны сгустки темного цвета. Они быстро тают, как лед на солнце, и превращаются в огненную жидкость»), затем – кора (чугунные изложницы, посыпанные песком). Верхние слои почвы – закопченные каменные стены, печи, трубы, валы, колеса, надо всем висит мрачный полог железной крыши, а дальше – темные деревянные заборы [3, 385–386]. П. И. Заякин-Уральский неоднократно подчеркивает огненную суть завода, например: «Не без волнения первый раз спускаюсь с горы к шумящему чудовищу. Передо мной дымятся десятки труб и блещут сотни разноцветных огней. Одни вспыхивают, потухают и снова светятся; другие горят ровным, ослепительно-белым, чуть-чуть колеблющимся пламенем; третьи ежеминутно меняют цвета. <...>

Из-под огромного железного колпака над колошей, кратером вулкана печи, пышет большое фиолетовое пламя. В тот момент, как поднимается воротом колпак и ссыпанные в него руда и уголь проваливаются в печь, над колошей взвивается огненный столб и уносится вверх по трубе и целым фонтаном искр рассыпается по окрестности» [3, 384].

Заводскому грохоту и жару противопоставлен тихий, прохладный пруд, любимое место отдыха, где и разворачиваются «беседы» и «случаи». В романе Д. Мамина-Сибиряка «Горное гнездо» завод и пруд образуют гармонически-уравновешенный ландшафт, «одну их лучших уральских панорам»: «Центр картины, точно налитое до краев полное блюдо, занимал большой заводской пруд овальной формы. <...> На переднем плане дымились три доменные печи; из решетчатых железных коробок вечно тянулся черным хвостом густой дым, прорезанный снопами ярких искр и косматыми языками вырывавшегося огня. Рядом стояла черной пастью водяная лесопильня, куда, как живые, ползли со свистом и хрипеньем ряды бревен. Дальше поднимались десятки всевозможных труб и правильными рядами горбились крыши отдельных корпусов, точно броня чудовища, которое железными лапами рвало землю, оглашая воздух на далекое расстояние металлическим лязгом, подавленным визгом вертевшегося железа и сдержанным ворчанием. Рядом с этим царством огня и железа картина широкого пруда с облепившими его домиками и зеленевшего по горам леса невольно манила к себе глаз своим простором, свежестью красок и далекой воздушной перспективой» [5, 16].

В произведениях П. И. Заякина-Уральского завод и пруд (огонь и вода) именно противопоставлены как цивилизация и природа, в духе оппозиции «сырое/приготовленное» К. Леви-Стросса. В повести А. Куприна «Молох» завод – чудовище, требующее человеческих жертв, абсолютно подавляет природу и человека; как говорит Бобров, «двое суток работы пожирают целого человека», а плоды цивилизации «исчисляются цифрами, где в виде единиц стоит железная машина, а в виде нулей – целый ряд человеческих существований» [6, 166]. В повести М. Горького «Исповедь» Верх-Исетский завод изображен также как царство дьявола, но положение людей иное: «Вцепился завод в землю, придавил ее и, ненасытно алчный, сосет дни и ночи, задыхаясь от жадности, воет, выплевывая из раскаленных пастей огненную кровь земли. <...> В огне и громе, в дожде огненных искр работают почерневшие люди, – кажется, что нет им места здесь, ибо все вокруг грозит испепелить пламенной смертью, задавить тяжким железом; все оглушает и слепит, сушит кровь нестерпимая жара, а они спокойно делают свое дело, возятся хозяйски уверенно, как черти в аду, ничего не боясь, все зная». По мнению М. Горького, народ на заводе – «свободный, бесстрашный народ», «не похож он на странников и холопов земли», с их робостью, растерянной душой, безнадежной печалью [7, 355–356]. П. И. Заякин-Уральский рисует и не задавленных рабов завода, и не сознательных пролетариев, у него людей с заводом связывают отношения

более патриархальные, может быть, в какой-то степени характерные для тотемизма. Завод неоднократно называется чудовищем, но это чудовище – мифический первопредок. Он породил особый род людей: «Сходство людей тоже поразительное. Рабочие с характерными для заводских людей красными лицами, грязные и угрюмые...». В праздничные дни «огромные корпуса стоят мрачные и тихие, как будто грустят о прекратившемся в них шуме и грохоте и о покинувших их рабочих». Дед («В плену у железа») говорит, что никто не знает, когда завод строился: «Завод построен давно – старики этого не помнят» [3, 379]. Старик-мастер с гордостью сообщает, что «тридцать пять лет ходит за домной-матушкой», знает, «какой у нее норов». Празднование двухсотлетнего юбилея завода, пишет П. И. Заякин-Уральский, напоминало «тризну в духе язычников»: «Заводские уставщики выступают на празднике в роли виночерпиев, а рабочие по очереди, в затылок, подходят к столам, выпивают чарку и берут кусок хлеба и закуску. Этот круговорот повторяется несколько раз» [3, 398]. Демонтаж завода ассоциируется с расчленением трупа: мастеровые его «по косточкам разбирают» («Кризис»). «С каждым днем завод постепенно погасал и замирал. Не было в нем огней, на всем лежала печать мертвой неподвижности, печи и машины стояли тихие и мрачные, навевая грусть угрюмым безмолвием» [1, 62]. Если завод – это чудовище, то «разбирание» его косточек можно истолковать как ритуальное поедание тотема.

Два локуса – завод и пруд – воплощают две стихии: огонь и воду. Каждая из них живет по своим законам. Модель времени огня – пульсирующая, огонь возгорается и затухает. Модель времени воды – непрерывное течение. Пруд – порождение завода, но он может и погубить завод, вода способна загасить пламя. Об этом повествуется в очерке «Наводнение»: весеннее водополье снесло плотину, и, по-тютчевски, «все сущее опять покрыли воды». Основой мирообраза можно считать древнюю мифологическую пульсарную модель. Когда-то завод строился, потом процветал, потом впал в кризис и был закрыт. Пройдет время, и завод, тем или иным способом, снова возродится к жизни. Данную закономерность доказывает и история Верхнесинячихинского завода в советское и постсоветское время (сегодня ОАО «Верхнесинячихинский металлургический завод» весьма процветает, а в облике поселка, особенно микрорайона «Фанкома», все явственней видны черты современного города, как сообщает местный официальный сайт. 25 августа 2005 г. В.-Синячихе исполнилось 325 лет).

В начале XX в., когда писал П. И. Заякин-Уральский, заводское дело на Урале переживало кризис. Характерно название самой крупной повести писателя: «Трясина». В ней повествуется о топи пошлых жизненных обстоятельств, засасывающей людей. Фельдшер Голосов, чувствуя необратимую деградацию личности, кончает самоубийством. Его жена Мария Васильевна и Юношев предпочитают уехать из поселка, надеются на более осмысленную и свободную жизнь. Но название, помимо социально-

бытового смысла, имеет еще и прямое значение. Трясина – это болото, зона диффузии земли и воды, тверди и бездны, структурности и аморфности. П. И. Заякин-Уральский почти не изображает горный и лесной пейзаж, обычное обстоятельство места в его произведениях – берег пруда, т. е. граница заводской территории и воды. Не сосны и ели, а камыши и ивы, не лесные птицы и звери, а кулики и лягушки фигурируют в тех картинах природы, которые сопровождают сюжет, например: «Медленно движемся по берегу пруда. Вокруг темнеет. В воздухе разливается прохлада. Над прудом стелется молочной пеленой туман. В траве звонко квакают лягушки. В темном небе вспыхивают золотые звезды. Грудь дышит легко. Но в воображении встают картины и образы былого и будят грустные чувства» [3, 384]. Не только прошлое, но и будущее заставляет тревожиться героев П. И. Заякина-Уральского («С приостановкой завода жизнь круто изменилась... Наступали для всех тяжелые дни» [1, 63]).

Отсутствие однозначного ответа, предположительность дальнейших перспектив выразились в стихотворении «Песнь о веревке»:

Парень сидит и веревочку вьет,
Вьет-завивает и песню поет:
«Тонкие пряди кручу да кручу –
Гривну на хлеб заработать хочу.
Вейся-завейся веревка моя,
Что с тобой будет – не ведаю я:
Будешь ли в бурю на судне трещать,
Станет ли шут по веревке плясать,
Свяжет ли вора веревка моя
Или удавит кого, как змея?
Тонкие пряди кручу да кручу –
Гривну на хлеб заработать хочу,
Вейся-завейся веревка моя,
Что с тобой будет – не ведаю я» [1, 27].

Согласно поговорке, «сколько веревочка ни вейся – конец будет», но какой конец? С одной стороны, ассоциация «парня» с героем «Сказки о том, как один мужик двух генералов прокормил» М. Салтыкова-Щедрина говорит о революционно-демократических устремлениях автора, недовольного долготерпением народным. Но, с другой стороны, выражение «Завить горе веревочкой» означает бесшабашный разгул, поиск забвения в вине. «Веревку» можно использовать и для разбоя, и для самоубийства, и для того, чтобы связать что-то воедино...

Произведения П. И. Заякина-Уральского правдиво запечатлевают жизнь уральских заводских людей в тяжелый, кризисный период истории, авторская позиция достаточно сложна, включает не только идеологический, но и нравственный аспект, базируется на глубинных, уходящих корнями в мифологию, представлениях заводчан о мироустройстве. Он кровно связан с родной землей: «Люблю тебя всего, Урал!» – и верит, что «огонь» (и заводское пламя, и свет просвещения, и революционное переустройство) победит «трясину». Недаром критик советского времени К. Боголюбов назвал свою работу о П. И. Заякине-Уральском симптоматично: «Поэт неволи и борьбы» [8].

Примечания

1. Заякин-Уральский П. И. Избранные произведения. Свердловск, 1935.
2. Заякин П. Рассказы и песни уральца. Варшава, 1903.
3. Рассказы и повести дореволюционных писателей Урала: В 2 т. Т. 1. Свердловск, 1956.
4. Курицын В. Малахитовая шкатулка – 3: Книги, изданные на Урале // Октябрь. 1998. № 9.
5. Мамин-Сибиряк Д. Н. Горное гнездо. Встречи. Свердловск, 1981.
6. Куприн А. И. Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1954.
7. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 8. М., 1950.
8. Боголюбов К. Поэт неволи и борьбы (П. И. Заякин-Уральский) // Штурм. 1935. № 6. С. 84–94.

Н. В. Пращерук
Екатеринбург

«ЖИТИЕ ЕРМЫ МУЖИЦКОГО» Б. ТИМОФЕЕВА: ПРОБЛЕМА РЕЛИГИОЗНОСТИ

Эта повесть 1914 года – одна из самых значительных в творчестве Бориса Тимофеева – писателя «горьковского круга», известного в 10-е годы прошлого века не только на Урале, но и среди столичной публики. Произведение представляет собой попытку создать обобщенную картину народной религиозной жизни, показать весь спектр религиозных (духовных) исканий русского человека из народа. И в этом – безусловное значение повести, необходимость ее современного осмысления. «Житие...» было известно Горькому, Телешову, Бунину. Последний отозвался о нем следующим образом: «Рассказ Тимофеева написан чрезмерно длинно, очень непросто и потому очень нудно, а кроме того, вероятно, нецензурно» [1, 48].

При всей резкости и субъективности бунинской оценки, в ней тем не менее сформулировано достаточно точное ощущение от текста, которое может возникнуть у художника, прославившегося своим мастерством в области стиля. Вероятно, в этом плане «Житие Ермы Мужицкого», действительно, несовершенно. Однако нас в данном случае интересует другое. И это другое связано с оценкой «очень непросто» – пусть даже при этом и «очень нудно». На самом деле, Б. Тимофеев разрабатывает в этой повести сложную проблему – проблему духовных исканий простого русского мужика. И, на мой взгляд, главное достоинство этой книги как раз в том, что автор вполне сознательно идет на эту сложность и серьезность.

Такая установка становится определяющей в организации текста, изначально задает высокую пафосность (что, вероятно, в наибольшей степени раздражало Бунина), особый лиризм и экспрессию.

Заголовок повести напрямую связывает ее с жанровой традицией высокого жития. «Жанр произведения определен в названии... Сюжетно-композиционная структура повести дублирует житийную литературу. Это одногеройное произведение, имеющее своим предметом жизнь одного человека, изложенную хронологически, с повествованием, задерживающимся, как в житиях, на самых значительных моментах биографии героя» [1, 51], – справедливо пишет Л. Н. Житкова, автор единственного до сих пор литературоведческого исследования творчества Б. Тимофеева. Показательно имя героя как знак его высокой судьбы (народный вариант имени Ермий – в переводе с греческого – вестник).

Подобно многим героям житий, Ерма проходит поистине мученический путь. Умирает от голодной смерти его ребенок – малолетняя дочь, сходит с ума, а потом умирает жена, затем гибнет в огне – во время самосожжения старообрядцев – его любимая женщина Настасья, сам он долгое время проводит в скитаниях и умирает отшельником.

Однако на протяжении всей повести тимофеевский герой не теряет дара какой-то особой человечности, он открыт людям, их страданиям, в нем не угасает стремление дойти до настоящей правды, постичь главные законы жизни. Это человек серьезных духовных исканий. Причем эти искания развертываются сугубо на религиозной почве. Герой последовательно и глубоко религиозен. Мне представляется, что именно религиозность, с точки зрения автора, помогает Ерме сохранить себя в условиях нечеловеческих испытаний, придает его характеру основательность и цельность.

Между тем, будучи религиозным человеком, Ерма по воле автора сталкивается с самыми разными проявлениями религиозной жизни в Россиии начала прошлого века, и в этих «встречах» испытывается, корректируется вера самого героя.

Вынужденный бежать из родного села, он попадает к старообрядцам и получает первый урок – от фанатика – «большака» общины: «В огне гореть на том свете станешь, Царствия Небесного не узришь за три перста... Проклятые, тремя перстами знамение крестное творят. Это вам табак нюхать что ли... Ерме стало страшно: старик вплотную подступил к нему, красный, разгневанный... Вот так крестись, вот так... И он вытянул два пальца...» [2, 9]. Фанатизм «бегунов», их отречение от земной жизни неприемлемо для Ермы, обладающего здравым смыслом и хозяйственной, земледельческой «жилкой». Поэтому как откровение он воспринимает рассказ другого странника – о другой жизни «во Христе» – монастырской: «Не скит – чаша полная... Хозяйственный народ... У вас куда не метнешься, на пень наткнешься... лес – мочи нет, не посеять, не пахать... Дикое место.... А там благодать Господня. Аки на миру: хозяйствуют мужички... Ерма внимательно слушал странника: виделся из его тяжелой жизни светлый исход...» [2, 22].

Любопытна воссозданная в повести диалектика отношений Ермы и странника Питирима. Очень многое близко герою в мироощущении последнего: не случайно они понимают друг друга. Однако Ерма отказывается странствовать с Питиримом, он – «мужицкий» – его крепко держат корни, «власть земли»: «По весне странник засобирался в путь, но у Ермы начались полевые работы и снова захватили его» [2, 44].

Интересно, что Питирим в повести формулирует народную точку зрения на странничество как одну из самых распространенных форм религиозного поведения: «...Рано тебе ходить по земле Божией, – обращается он к Ерме, – нет в тебе спокойствия, нутро еще не уложилось... А я, браток, в путь. Потому, который душу свою обрящет – должон двигаться. У кого душа на месте, гуляй по белу свету. А покамест не спокоен, – надо к чему прилепиться» [2, 44].

Казалось бы, Ерме представилась, наконец, возможность – «прилепиться», поскольку православный монастырь обещал утолить и его «духовную жажду» и его тягу к земле, к крестьянскому труду.

Но и здесь он не чувствует «правильности», не может обрести душевного покоя. Ерма идет в монастырский скит, куда переходили «немногие из братии», т. к. «тяжка была подвижническая жизнь». Автор достаточно подробно описывает долгие службы в скиту, изнурительные, доводящие до полного физического изнеможения. Передавая ощущения Ермы, писатель намеренно использует приемы параллелизма, прямую перекличку некоторых эпизодов и описаний. Так, православный скит – «закинутый в сырую чащу лесов...» возвращает нас к эпизодам, рассказывающим о пребывании героя у старообрядцев: «Темным кольцом давил лес, красным пятном дрожало окно в моленной, уродливая тень старца мелькала в нем...» [2, 13]. И в том и в другом случаях Ерма – в позиции «со стороны», и этот «сторонний взгляд» помогает увидеть общее – в службах монахов и старообрядцев – а именно, надрыв и фанатизм.

Ерма не видит смысла в таком служении Богу, тем более, что у него сострадательное сердце, и любовь к Богу он не отделяет от любви к ближним. Показателен его диалог с монахом Пахомием:

– Людей-то почто оставили... О себе помните, а людей забыли...

– Не о себе помним, – крикнул схимник, – распят Христос, муки претерпел... вот что помним. И что нам радости и печали ваши. На что солнце, луна и звезды: распят Христос. Льются слезы людские, плач и скрежет зубовный повсюду, что нам: распят Христос. Проклята земля, попустившая Голгофу [2, 61].

И далее тот же монах «кричал надрывно»: «Ненавидьте мир... все ненавидьте в мире... Отрекайтесь от жизни сей: распят в ней Христос» [2, 62].

Таким образом, при описании монастырской жизни ведущей становится тема истерии и надрыва, и она еще более усиливается за счет введения

образа юродивого Васеньки. Кульминацией в развитии этой темы является очень тяжелая, натуралистически выполненная сцена, когда Пахомий выплескивает свою ненависть к миру: «...Дрожал и в неистовстве бил себя в грудь... метался по келье, натыкаясь на юродивого, а тот с обезумевшими глазами, с пеной у рта, катался по полу и хрипло звонил в набат» [2, 61–62].

Наконец, в монастыре Ерма сталкивается с прямым обманом. Отказываясь участвовать в «организованном» монахами чуде, он уходит из монастыря, а затем – и из «мира» – в лес – становится отшельником. И там, в лесу, умирает. Мы видим приготовления героя к смерти. Это повторяющийся мотив у Тимофеева – в нем угадывается какой-то особый трагизм, словно предчувствие автором собственной ранней смерти.

Следовательно, духовный поиск героя Тимофеева, характер его веры как будто совершенно не соотносятся с традиционными формами религиозного поведения русского человека: со старообрядчеством, старчеством, юродством, монашеским послушанием или странничеством. Нельзя также назвать Ерму и в полном смысле воцерковленным человеком.

Однако повесть имеет замечательный финал, окрашивающий все повествование в иные, светлые тона: перед смертью Ерма видит такую картину:

«...Сидит Танюшка (его умершая дочь – Н. П.) рядом с Богородицей на пресветлом облаке и ласково улыбается отцу...» [2, 88].

Этот эпизод можно трактовать символически (материал повести дает такую возможность). Предсмертный сон с Богородицей – заступницей и утешительницей всех православных – как завершение духовного пути героя – означает, по существу, глубинное ощущение его органичной причастности православной традиции, для которой, как известно, характерно особое почитание Божией Матери. «Православные христиане, отделенные друг от друга пространством или веками, объединяются своей любовью к Той, Которая родила Соединившего в одно небесное и земное» [3, 14], – пишет владыка Иоанн в своем труде, посвященном почитанию Богоматери на Руси.

Финал, таким образом, многое проясняет. Ерма со своим стремлением разумного устроения жизни, которое соединяло бы «в одно – небесное и земное», со своим эстетическим отношением к реальности – оказывается куда более традиционен для православной культуры, нежели кто-либо другой из персонажей, включая представителей монашеской братии.

В отличие от других, Ерма хорошо понимает и проверяет собственной судьбой то, что «христианство есть спасение жизни, а не спасение от жизни» (В. Зеньковский). А то, что герой не нашел себя ни в монастыре, ни в церкви, можно, вероятно, объяснить влиянием на автора демократической прозы, накопившей к тому времени солидный опыт в критике и развенчании служителей культа – «официальных» носителей веры в России.

Примечания

1. Цит. по: Житкова Л. Н. Б. А. Тимофеев: Очерк жизни и творчества. Свердловск, 1987.

2. Рукопись повести хранится в Объединенном музее писателей Урала, инв. № 4012. Далее ссылки на рукопись в печатном варианте с указанием страниц в тексте.

3. Архиепископ Иоанн (Максимович). Православное почитание Божией Матери. Вильмуассон – Спб., 1992.

Л. Н. Житкова
Екатеринбург

ТИПОЛОГИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. Г. ТУРКИНА: СОЦИАЛЬНЫЙ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

А. Г. Туркин (1870–1919) во многих чертах своей личности, жизненной судьбы и творчества повторяет то, что характерно для большинства уральских писателей. Демократ по убеждениям, хорошо знавший жизнь социальной низовой среды уральских деревень, заводских поселков, небольших городов, он сам принадлежал этой среде по рождению и жизни, многие годы служа конторским служащим на Уфалейских заводах, неоднократно выступая ходатаем по делам башкир и т. д. Туркин посвятил свое творчество описанию этой жизни как нескончаемой драмы – без каких-либо проблесков надежд, обнаружив исключительную способность к состраданию. Показательна оценка последнего сборника писателя «Степное» в одной из рецензий на него: «Нет светлых лучей, даже коротких блесков нет на широкой равнине мрачности без просвета... Здесь от частого повторения, от целого цикла зверств и жестокостей колорит черной ночи приобретает почти убедительность. Ищешь хоть одно светлое пятно и не находишь» [1, 124].

Указанная тенденция формируется с первых творческих шагов писателя (цикл «Уральские миниатюры») и сохраняется до последнего сборника, лишь усиливаясь.

Основной жанр в творчестве Туркина – рассказ с остро конфликтным сюжетом и нередко трагическим финалом. Основу таких конфликтов, как правило, составляет социальное противостояние (бедный – богатый, имеющий власть – бесправный и т. д.), что воплощено в сугубо конкретном историко-этнографическом материале уральской действительности и, естественно, в иных масштабах обобщения и осмысления, чем это делалось в «большой» литературе. Специфика уральского социума состояла в особо высокой степени произвола, самодурства, беззакония и жестокости так называемых хозяев жизни. Власть имеющий, сильный здесь – это вообще человек, от которого зависит кто-либо или что-либо в окружающей среде: чиновник любого уровня, лавочник, просто мужчина (отец или муж в башкирской семье).

Сюжетно-конфликтная структура произведений Туркина определяет и тот типологический принцип, который положен в основу их персонажной структуры, и структуру характеров персонажей. Все персонажи Туркина

разведены по двум основным типологическим группам. Строгая закрепленность персонажа за конкретной социальной ролью выступает как главная детерминанта в психологическом и нравственном облике того или иного героя, в его образе жизни, поведении, судьбе. Между двумя группами проходит четкий водораздел – это как бы два разных человечества в одном жизненном пространстве. Субъективная авторская точка зрения представляет одних исключительно отрицательно, других – исключительно положительно, одних – с ненавистью и отвращением, других – с любовью и состраданием. Отрицательные персонажи предстают длинной безымянной чередой однородных лиц, непременно с указанием должностного положения (исправник, пристав, башкирский старшой, мулла и т. д.). В другую социальную группу входят такие герои, как тетушка Василиса, Вага, башкиры Ибрагим, Юмангулов, рудокопы, все женские образы и др. (рассказы «Тетушка Василиса», «Ходатель», «Грех», «Рудокопы», «Вага», «Ибрагим», «Башкир Юмангулов»).

Образы разного рода начальников сатирически заострены, в них подчеркнуто выявлены такие черты, как алчность, плотоядность, похотливость, тупость душевная и интеллектуальная. Ни в одном из персонажей такого типа нет даже проблеска живой человеческой сущности. Мысль писателя, видимо, состоит в том, что бесконтрольная власть над людьми необратимо умерщвляет личность, то есть социальный статус имеет как бы абсолютную власть над человеком, извращая его природу. В рассказе «Исправник» изображается человек, судьба которого резко меняется: из категории начальников он переходит в категорию тюремного заключенного и переживает многие унижения. Туркин показывает, как под влиянием другой жизни и новых впечатлений и переживаний меняется мироощущение бывшего всесильного исправника. Однако через подробности, и довольно тонкие, писатель подчеркивает, что это ненадежные, неустойчивые перемены: окажись он в прежних обстоятельствах – восстановится прежний Крысин. Одна из подробностей, например, такова: в исправнике всегда что-то радостно вздрагивает, когда он слышит в свой адрес обращение «Ваше благородие». Что изменения в герое неубедительны, говорит и отношение к нему заключенных: они убивают его из мести за прежние злые дела, нимало не сомневаясь, что, выйдя на свободу, он вернется к своим «обязанностям».

Персонажи из народа, напротив, – это люди, чистые в своих делах и помыслах, жертвенные, умеющие любить, бескорыстные, честные, открытые, трудолюбивые. В их образах нет ни одной черточки, которая затуманила бы их светлые лики, они выписываются автором тщательно, представляя довольно разнообразный типажный ряд. Таковы смелые и дерзкие Вага и Ибрагим, воплощение жертвенного терпения Антип, согретая теплом авторской любви тетушка Василиса.

Герои Туркина – это не только русские люди – в сборнике «Степное» целый цикл посвящен башкирской жизни. Писатель знал эту жизнь, чув-

ствовал ее национальный колорит. Однако следует подчеркнуть, что ее осмысление подчинено той же социологической схеме, которая воплощается в «русских» рассказах. Но благодаря живому восприятию автором этой жизни, знанию башкирского национального быта, башкирской ментальности образы персонажей-башкир выглядят убедительно и достоверно.

Описанная выше схема реализуется аналогично тому, что мы видели в «русских» рассказах: она определяет персонажно-сюжетную структуру и структуру собственно характеров персонажей.

Портреты персонажей-башкир моделируются в той же поэтической системе, что и портреты в «русских» рассказах. Например, портрет старшины Каримова («Грех») с его «синими, как у мертвеца», губами столь же физиологичен, как и портрет лавочника Лушникова («Душа болит»), «круглого, жирного, с белыми пухлыми руками».

Башкирскую жизнь отличает от собственно русской особое значение в ней внутрисемейных отношений, абсолютное рабство женщины, чему Туркин уделяет много внимания, показывая, что жизнь низовой и бедной части башкирского населения еще более тягостна, темна и драматична.

При всей писательской честности Туркин остается безразличным к проблеме национально-самобытного характера, вообще к проблеме индивидуального, к проблеме национально-специфического типа мировосприятия. Его интересует человек социума жестко-антагонистической структуры с четким распределением социальных ролей. Социологическая антропология Туркина и его народнические пристрастия препятствовали выходу писателя на более содержательные уровни.

Но попытки такого выхода в произведениях Туркина все же имеются, что связано прежде всего с образом автора, голос которого четко проявлен в повествовании как выражение активной, идеологически оформленной позиции: так, в публицистически открытых фрагментах текста лейтмотивно звучит тема сострадания. Вот типичный пример: «Люди жили, работали, как лошади, наживали болезни, умирали, и их хоронили на тихом кладбище... и было здесь временами страшно, точно в мутной и глубокой яме, где барахтались и тонули жизни» [2, 200].

Не исключается и намерение автора увидеть конкретно-историческую жизнь в свете некоторых универсальных законов мироустройства. В связи с данной задачей в произведениях Туркина разрабатывается мотив борьбы в сопряжении с мотивом счастья – радости.

В рассказе «Рудовозы» конторщик Алексей бежит с толпой рудовозов, «задыхаясь от скрытого счастья», и кричит «звенящим голосом, что необходима борьба за право жить, что нужно вырвать это право....». И далее: «Он кричал, кричал дико, исступленно, и радость озаряла его худое, измученное лицо... Он говорил про жизнь, про солнце, которое одинаково светит людям, про избитую лошадь, про всю эту тяжелую, бессмысленную жизнь» [2, 209]. Очевидно, что борьба восстанавливает человека, что он переживает ее как счастье, как радость.

Но все сюжеты с мотивом борьбы («Ходатель», «Рудовозы», «Как он запел» и др.) завершаются трагически – гибелью героя: начатая борьба не имеет логического завершения и не достигает цели. Так складывается картина современной жизни – жизни, которая закоснела в своей неправде и лишена устойчиво динамической энергии.

Социальный мир оттеняется образом природы, которая есть тоже, собственно, форма выражения авторской позиции. Этот образ антропоморфен: как было характерно для манеры М. Горького, природа у Туркина мыслит и чувствует: «За окнами, насквозь промерзшими, по-прежнему хохотала пурга и кричала, что все в мире – жизнь и краски, радость и солнце, все берется только в борьбе. Кричала об этом, заламывала трепетные белые руки, царапала стекла, кружилась в плясе и под конец с тоненьким детским плачем металась, безумная, в степи» [2, 132]. Из текстов Туркина следует, что именно природа знает тайную правду бытия, которой она никогда не откроет человеку. Не в борьбе, а в стремлении к постижению вечной мудрости природы – истинный смысл и оправдание жизни. «Вся эта гармония жизни, – рассуждает повествователь в рассказе «Тетушка Василиса», – которая звенит вокруг него в звучном аккорде, приближает усталое сердце к правде, и никакая черствая душа не устоит перед ясным и чистым взглядом природы... А впрочем, что за дело природе до того, что у человека на душе? А все же в эту душу просится мысль, отчего так прекрасно это небо, отчего так чист и прозрачен воздух и зачем молчит этот благоуханный лес, когда на свете пронеслось это, прошумело, как крупные капли дождя, и опять все своим чередом идет: опять жизнь и горе, опять солнце и опять это безмятежное небо... А если бы все это говорило человеческим языком? Что бы рассказала мне эта старая береза, под которой я лежу, и что бы нашептал мне этот тихий ветер, от которого чуть дрогнули истомленные зноем листья?» [2, 181].

Человек, по Туркину, обречен на мучительную и вечную тоску по этой гармонии, которая не может иметь надежды на утоление. Такова финальная нота одного из ранних рассказов писателя «Тетушка Василиса». Именно в этом раннем рассказе дается ответ на мучительный вопрос о главном законе жизни, ее смысле. Этот ответ – в образе заглавной героини. Пережив немало горя (трагическая смерть дочери, затем мужа), она, вопреки всему, является в рассказе как образ просветленной душевной красоты, гармонии и покоя. «Я смотрю на это старое доброе лицо с молодыми глазами, и мне почему-то становится весело, наверное, потому, что лицо у тетушки Василисы такое славное, такое доброе, со складками добродушной иронии около губ» [2, 175]. Образ героини органично вписывается в различные контексты: в ее собственный сад-огород, где все замечательно растет и цветет, взращенное ею, в среду городского поселка, где все ее любят и где она нужна со своей всегдашней готовностью помочь в болезнях ли, в бедах ли. Этот персонаж Туркина – редкий случай, когда закон социальной детерминации не «работает»: согласно его логике, тетушка

Василиса должна бы иметь совершенно иной нравственно-психологический облик. Но именно здесь, в этой героине Туркина, выявлено прежде всего и исключительно национально-характерное: душевная щедрость, отзывчивость и готовность любить мир и жить в миру. Тетушка Василиса – как бы воплощенная в человеке тайна природы как тайна гармонии, о чем и размышляет повествователь в рассказе.

Выводя в тупиковую перспективу идею социальной борьбы, Туркин по существу дискредитирует саму концепцию социологическо-просветительско-народнической антропологии, поскольку оказывается, что человек, согласно ей намертво закрепленный за своим социальным статусом, фатально детерминированный им, не может быть способным к какой-либо эволюции или трансформации.

И. А. Дергачев в свое время указывал на эту же черту в художественном сознании А Туркина, когда писал о том, что он «не знал и не показал истинных путей к осуществлению идеала...» [3, 264].

Примечания

1. Современник. 1914. № 7.
2. Туркин А. Г. Повесть и рассказы. Уфа, 1988.
3. Дергачев И. А. Туркин. «Душа болит»: Послесловие. Свердловск, 1960.

И. Е. Васильев
Екатеринбург

УРАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ АССОЦИАЦИЯ: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ОТКЛИКИ В ПЕЧАТИ, ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА*

Уральская литературная ассоциация (сокращенно Улита) – одно из первых литературных объединений на Урале. Уральскими и екатеринбургскими историками, краеведами, литераторами многое сделано для освещения забытых и малоизвестных страниц культурной жизни послереволюционного Урала. Писали они и об Улите (см. [1], [2], [3], [4], [5], [6]). Опора на их труды, знакомство с текстами улитовцев, изучение газетно-журнальных материалов той поры сделали возможным появление данной статьи, целью которой является систематизация имеющихся сведений в аспекте проблем возникновения, истории существования, культурного значения и творческого опыта группы Улита.

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

Организационно она оформилась в конце января – начале февраля 1922 г., но имела свою предысторию или, в некотором смысле, латентное существование – без официально признанного названия – в предыдущем 1921 г. Душой и заводилой этого общества считается Борис Федорович Малкин (1890–1942) – ответственный советский работник, присланный в августе 1921 г. из Москвы в качестве заведующего губполитпросветом. Малкин многое сделал для открытия в Екатеринбурге Дома печати, который предоставил свою площадку для культурно-просветительской деятельности уже в октябре 1921 года [7]. Здесь читаются лекции для населения, оглашаются доклады по разным вопросам культурной жизни (прежде всего самим Малкиным), проводятся диспуты и чтения художественных произведений. Таким образом, Дом печати выполнял важную задачу по мобилизации местных сил литературы, искусства и науки.

Литераторы же мечтали о создании собственного объединения. Как пишет А. Р. Пудваль, «идея создания Уральской ассоциации в Екатеринбурге, что называется, витала в воздухе и до организации Дома печати, и даже до приезда в город Малкина» [6, 147]. Уже в июне 1920 г. тогдашние пролеткультовцы попытались образовать литературную студию для творческой части трудящихся. В газете «Уральский рабочий» появилось знаменательное объявление: «Товарищи рабочие и работницы! При Екатеринбургском Пролеткульте открывается первая пролетарская литературная студия. Если вы пишете в какой бы то ни было форме (стихи, рассказы, пьесы), идите в эту студию. Поделиться своими достижениями с другими товарищами, работающими в этой области. Если вы только начинаете работать и ваши произведения нигде еще не печатаются, или вы только интересуетесь вопросами литературы. Идите в студию, где вы получите возможность свободно работать по созданию новой пролетарской литературы» [8].

Студия была рассчитана только на рабочую аудиторию. Интеллигенты и прочие «элементы», как тогда говаривали, были вынуждены искать альтернатив. Возможно, именно этим объясняется попытка создания «Общества изыскания искусств» в августе 1921 г. Вот как выглядело объявление о создании общества: «В Екатеринбурге образовалось “общество изыскания искусств”, поставившее себе целью искание новых революционных путей в искусстве, которые соответствовали бы великой эре социальной революции, наступающей во всем мире.

Первое публичное заседание этого общества состоится в субботу, 13 августа, в 9 часов вечера в кафэ потребкоммуны... (Вознесенский, возле Лоранжа) и откроется докладом на тему “Творчество переходного периода”, после которого состоится диспут. Вход на это заседание для всех художников, литераторов, артистов, музыкантов, а также всех интересующихся искусством – свободный.

В ближайшие дни состоится ряд очередных докладов, чтение стихов и пр.» [9, 2].

«Общество изыскания искусств» какое-то время действовало, но пестрота состава, отсутствие единой платформы и своего места проведения мероприятий привели к развалу этого многообещающего начинания.

Еще одной альтернативой пролеткультовским усилиям явилась попытка создания екатеринбургского отделения Всероссийского союза поэтов. Ее осуществлял поэт Д. Виленский, курсировавший в начале 1920-х гг. между Москвой и Екатеринбургом и являвшийся полномочным представителем Всероссийского союза поэтов. Он неоднократно выступал на поэтических вечерах, чаще всего вместе с «вождем екатеринбургских футуристов», как аттестовали тогдашние газеты Иосифа Маргулиса [10].

10 сентября 1920 г. «Уральский рабочий» поместил объявление, в котором, в частности, сообщалось: «В воскресенье 12 сентября в 4 часа дня в помещении профессионального союза работников искусства (Красноармейская, 8) состоится организационное собрание Екатеринбургского отделения всероссийского профессионального союза поэтов, на которое просят прибыть всех находящихся в настоящее время в гор. Екатеринбурге поэтов». Уточнялось, что «членами союза являются поэты всех направлений, групп, национальностей, объединенные лабораторными исследованиями стихосложения» [11, 4].

Объединение поэтических сил шло трудно, в несколько приемов (из-за постоянной неявки основного состава), пока, наконец, в январе следующего года удалось собрать половину ожидаемых членов инициативной группы. В местной прессе это событие получило характерную оценку – «Поэты организуются»: «18 января в местном гарнизонном клубе состоялось первое организационное собрание инициативной группы поэтов всех течений г. Екатеринбурга. <...> Главный животрепещущий вопрос был организационный, требовавший особого обсуждения и внимания присутствующих. <...> После недолгого обсуждения собранием тут же было избрано организационное бюро в составе трех человек, и одному из членов бюро поручено немедленно войти в переговоры с литературным подотделом губернского отдела народного образования о возможности создания при подотделе секции поэтов.

Вслед за этим присутствующими для ознакомления друг с другом были прочитаны стихи, изобразившие течение и направление каждого поэта в частности. Собравшиеся горячо выражали готовность при первой возможности устроить обширный вечер для читки своих произведений перед гражданами г. Екатеринбурга» [12, 3].

Надо сказать, что автором этой заметки был М. Черныш, который вместе с другими будущими улитовцами: Г. Амурским (первым руководителем создаваемого екатеринбургского отделения союза поэтов), П. Гончаровым, П. Козиным – являлся участником проводимых в 1921 г. поэтических вечеров [13, 2] и автором стихов, обильно представленных в екатеринбургской печати [14].

Стихи были в основном агитационно-пропагандистского содержания,

часто носили откровенно газетный, злободневный характер, определяемый темами войны с Польшей, революционных праздников и дат. Наряду с казенным оптимизмом в них много по-весеннему жизнерадостных, ликующих нот, уверенности в достижимости благополучия и счастья:

Молод, весел, жизнерадостен
Разогнал печали тучи я.
Эй! На волю из громады стен
Лейся вольница кипучая [15, 2].

Этот личный тон, апелляция к собственному внутреннему опыту и личным переживаниям станут определяющими для поэтов Улиты. Как свидетельствовал уже в 30-е гг. участник и негласный секретарь ассоциации Сергей Качиони, они собирались по пятницам в Екатеринбурге, на Пушкинской 12, для творческого общения, не имея устава и твердой программы: «Каждый, кто практически посещал регулярно пятничные собрания, считался членом Улиты. Душой ее был Малкин, вокруг которого и навивался клубок деятельности лиц, чисто явочным порядком образовавших весьма активную членскую массу этой странной теперь “ассоциации”» [6, 144].

Название нового объединения «Уральская литературная ассоциация» стало оформляться с начала следующего, 1922-го, года. 27 января газета «Уральский рабочий» поместила сообщение о созыве организационного собрания нового писательского объединения: «Инициативная группа екатеринбургских поэтов и писателей устраивает в воскресенье, 29 января, в читальне Центропечати при Доме Октябрьской Революции общее собрание поэтов и писателей для организации уральской ассоциации.

На собрание персонально приглашаются: Амурский, Рубановский, Черныш, Леонтьев, Коробицын, Буйницкий, Келер, Козин, Казаров, Сысин, Гершгорн, Грызлов, Малкин, Быков, Трухановский, Акулов, Якушев, Суслов, Юдин, Гордеева, Можаров, Рожновский, Павловский, Павлов, Константинопольский, Элиасберг, Попов (губполитпросвет), Блиновский, Колотовкин, Решетин, Юрасов, Захолустный, а также другие поэты и беллетристы, работающие в пролеткультах и литературных студиях, и писатели-одиночки» [16, 2]. 2 февраля газета подтвердила факт создания нового объединения в заметке «Ассоциация поэтов»: «...Местными поэтами Екатеринбурга организовалась «Ассоциация Екатеринбургских поэтов и литераторов. <...> 29 января в Доме Октябрьской Революции состоялось первое организационное собрание членов этой ассоциации, на котором разрешен ряд вопросов организационного характера. Избран президиум в составе: т.т. Амурского, Казарова, Малкина, Леонтьева, Рубановского. <...> В конце заседания некоторыми членами ассоциации были прочитаны свои произведения» [17, 2].

4 февраля прозвучало, наконец, полное название организационно оформившегося объединения в заметке «Дом печати и Уральская литературная ассоциация», в которой сообщалось, что Дом печати вобрал в себя

«небольшую группу местных литераторов, разросшуюся в данное время в довольно обширную ассоциацию поэтов и писателей». Далее констатировалось: «Организационное собрание ассоциации привлекло наиболее интересующихся судьбами нашей литературы и культуры вообще и есть надежда, что в дальнейшем общественно-культурное движение разрастется и захватит количественно большую часть передовой рабочей и интеллигентской массы» [18, 1].

Когда же появилось столь выразительное говорящее название – Улита? Как свидетельствуют разыскания Анатолия Пудваля, в начале февраля. Известный краевед пишет: «Аббревиатура эта с ее расшифровкой сначала появилась не в газете, а на... пригласительном билете, сохранившемся в архиве П. Козина», – и приводит текст:

«Уральская Литературная Ассоциация.

Правление Уральской Литературной Ассоциации приглашает Вас прибыть на открытие своего клуба («Улита»), имеющее быть в четверг, 16 февраля 1922 года, в 9 час. вечера, в помещении клуба (Пушкинская, 12, Уралгосиздат, первый этаж).

Правление» [6, 145].

Как явствует из цитируемого, название «Улита» первоначально относилось не ко всему объединению, а к его литературному клубу. Это подтверждают данные газетных публикаций. Так, 12 февраля в «Уральском рабочем» на первой полосе сообщается: «На днях состоится открытие литературного клуба «Улита» – Уральской литературной ассоциации. <...> Правление ассоциации стремится сделать клуб центром литературной жизни города. При клубе – читальня, снабженная последними столичными изданиями» [19, 1]. 23 февраля в заметке, названной «В “Улите”», значилось: «В клубе литераторов, 20 февраля состоялся импровизированный вечер, посвященный чтению поэтических новинок. Читали свои стихи Амурский, Мамин и Леонтьев». Ниже еще одно объявление: «В пятницу 24 февраля в клубе Уральской литературной ассоциации “Улита” устраивается вечер памяти Блока» [20, 2].

Правда, уже 4 марта встречается обозначение «Улита» без уточнения, что это именно клуб: «В понедельник в “Улите” состоится доклад Б. Малкина на тему “Литература и революция”. После доклада диспут» [21, 2]. Видимо, постепенно на почве метонимического переноса название «Улита» распространилось на всю ассоциацию, которая, собственно говоря, и не могла существовать без своего места сбора, площадки для выступлений и дискуссий и поэтому составляла с ним (клубом) единое целое.

Уже П. Бажов в статье 1939 г., видя вещи в некоторой исторической перспективе, называл Уральскую литературную ассоциацию «Улитой» и подразумевал под этим именно писательскую организацию, литературную группу: «Улита, по мысли изобретателей этого названия, должна была означать уральскую литературную ассоциацию...» [22, 260]. Относился Бажов к поэтам Улиты скептически, называл их стихи «вымученными»,

хотя не отрицал их «относительной грамотности» и ориентированности на известные литературные образцы конца XIX в. (подразумевались, скорее всего, произведения символистов). При этом Бажов следовал сложившейся традиции негативного отношения к творчеству улитовцев, заложенной еще современниками объединения.

Одним из первых бросил камень в Улиту Илья Невский в статье «Литература на Урале», появившейся спустя три месяца после объявления о создании Уральской литературной ассоциации. Невский называет ее «Приуральской Литературной Ассоциацией», а наименование «Улита» в соответствии с тогдашним положением вещей относит к клубу при этой ассоциации: «Литературные силы Екатеринбурга группируются вокруг недавно открытого Приуральской Литературной Ассоциацией литературного клуба “Улита”. Эта попытка создания единого организационного центра, задачей которого является объединение и учет литературных сил Екатеринбурга, увенчалась частичным, далеко не полным успехом» [23, 2]. Неполноту успеха начинаний улитовцев Невский связывает с их молодостью, невысоким уровнем культуры и образованности.

Мысль о молодости поэтов Улиты нуждается в уточнении. Можно, конечно, назвать молодым Павла Николаевича Козина (ему было тогда 23 года) и уж с тем большим основанием – семнадцатилетнего Бориса Викторовича Липатова или девятнадцатилетнего Иосифа Исааковича Келлера [24, 4], но Владимира Владимировича Буйницкого [3, 20–21], активно печатавшегося в периодике 1910-х гг., выпустившего в 1918 г. отдельным изданием поэму «Гимн духу», или Георгия Яковлевича Отрепьева (выступавшего под псевдонимами Алмазов и Амурский) [25], автора двух печатных книг (Под блиндажом. Екатеринослав, 1917; Лучи красных дум. Хабаровск, 1920), участника первой русской революции 1905 года, молодыми и незрелыми назвать опрометчиво. Серьезный жизненный опыт стоял за плечами и Виктора Михайловича Быкова [26, 154–155] – одного из организаторов Улиты. Уже упомянутому Михаилу Георгиевичу Чернышу к моменту создания Улиты было двадцать два года, но его молодость искупалась участием в гражданской войне. Прошедший множество испытаний, раненый и контуженный, М. Черныш замечательно сроднился с революционной эпохой на Урале и глубоко и точно выразил сам ее дух с позиции защиты интересов рабочих. А. Шубин, автор статьи о поэзии первой половины 1920-х г., писал о М. Черныше: «Черныш первый запевало уральских рабочих поэтов в тяжелом 1920 году. Его агит-героические революционные стихи и удивительно тонкие по отделке лирические песни не сходили года два со страниц уральских газет и журналов» [27, 15]. П. Ф. Гончарова современные исследователи прямо называют «старым интеллигентом»: «Старый интеллигент, он был выпускником Казанского университета еще предоктябрьских лет. Уже в 1918 году опубликовал в казанском альманахе “Провинциальная муза” восемь стихотворений» [4, 170].

Таким образом, молодость не была преобладающим признаком улитовцев. Откуда же взялись обвинения в незрелости их поэзии? И. Невского явно не устраивало отсутствие политической ангажированности у авторов Улиты, их нежелание хвататься за кричащие приметы современности, выражать свою приверженность большевистскому порядку и новому образу жизни. Это все квалифицировалось как нежелание «отчетливо определить свои общественные убеждения и мировоззрение». На пятом году советской власти такое положение расценивалось как свидетельство творческой несостоятельности. Критика не устраивало также, что многие поэты-улитовцы не коренные уральцы, что они лишены местечкового патриотизма: «Местных мотивов в творчестве приуральских поэтов мы, к сожалению, не нашли. Их стихи и рассказы ни в малой степени не отражают быта, обстановки, колорита данной местности. Общие краски, общие тона – характерны для приуральской литературы».

Указав на «интеллигентскую» составляющую творчества улитовцев, оппонент возвел ее к неодобряемым традициям ушедшего модернизма начала века и отметил главную черту поэзии Улиты (и это у Невского едва ли не единственное объективное свидетельство): «...Поэзия екатеринбургских поэтов по преимуществу поэзия переживаний. Лирика – вот основная стихия творчества поэтов екатеринбургской группы».

В контексте рассуждений критика данное обстоятельство (лиричность стихов) выглядело, безусловно, очередным обвинением. Лирические чувства, погружение в мир человеческих переживаний официальная литературная общественность тогда трактовала как уход от современности (а сам по себе отказ от изображения современности постепенно становился крамолой), нежелание действовать в защиту общественных преобразований, нередко как враждебные намерения. Необходимо было обнаруживать свою лояльность к советской власти и партийному руководству, прославлять осуществление нововведений, демонстрировать предсказуемую гражданскую позицию. Пока все это было полугласно, но вытекало из сущности и логики происходящего. Такое положение очень быстро воцарилось в центре и на местах и действовало так или иначе на протяжении всей истории советского строя [28].

И. Невского, кроме обнаруженных недостатков, не устраивало то, что «клуб до сих пор организованно не демонстрировал своих сил».

В ответ на этот упрек в отсутствии коллективной печатной продукции участники объединения вскоре издали альманах, который тоже назвали «Улитой». Незамедлительно раздалась критика: в «Уральском рабочем» от 29 июня появилась рецензия В. Степановой, в которой наряду с «бесспорной талантливостью» авторов «изящно» изданной книжки отмечались «бедность, трафаретность их переживаний», наличие «футуристических вывертов и эквилибристики стиха» (у Козина и Мамина). Исключение было сделано только для отдельных произведений и двух авторов – Л. Леонтьева и И. Рубановского, которые в целом угодили рецензентке, ждущей «певцов современности, наших огненно-сжигающих дней» [29, 4].

В августе появилась еще одна рецензия на альманах, в которой также преобладало негативное отношение к поэзии «Улиты». Тюменский рецензент, признавая наличие «чувства», «некоторой свежести» у отдельных авторов, в то же время обвинил их в эпигонстве, обозвав Г. Амурского и П. Козина «имажинистствующими и футуристствующими». Было сказано, что поэма Л. Леонтьева «Четыре года» «является слабым подражанием Маяковскому и Блоку», а в стихах О. Мамина обнаружено «футуристическое кривляние» [30, 3].

Обстоятельную рецензию на альманах «Улита» поместил журнал «Сибирские огни». Валериан Правдухин под псевдонимом В. Шанявец в своем обзоре охарактеризовал каждого из четырнадцати поэтов альманаха, отметив их сильные и слабые стороны. Главным критерием оценок поэзии была избрана ее политическая актуальность. В результате возобладала нота неудовлетворенности: «Я попытался нащупать “идею” сборника, но ее не почувствовал, – есть в нем, пожалуй, у некоторых поэтов зрительное приятие революции, попытка так или иначе ее воспеть и прочувствовать, но и это характерно далеко не для всех, и у большинства поэтов найдешь звуки и песни, на которых совершенно нет отблесков недавней бури» [31, 161].

После этих первых откликов попыток анализа творчества поэтов Улиты, насколько известно, больше не предпринималось (за исключением беглых, явно тенденциозных замечаний Л. Кищинской в 1958 г.), поэтому имеет смысл рассмотреть основные особенности поэзии улитовцев на материале стихов из их первого и единственного альманаха «Улита».

Главная черта, которая объединяет всех улитовцев, – это драматическое видение мира. С очевидностью обусловленное кризисным состоянием общества времени войн и революций, оно опровергает обвинения в отходе от современности. В том-то и состоит особенность творчества улитовцев, что современная им действительность представала не столько в злободневном политизированном обличии, сколько в душевных реакциях, эмоциональных откликах – лирическом восприятии. Жизнь осмыслялась с учетом ее сложностей, противоречий и конфликтов. Отсюда мотивы горького скепсиса, неверия в человеческие возможности:

Не говори о правде воздаяний,
О непреложности утрат...
(П. Гончаров) [32, 38].

В альманахе широко разлиты мотивы грусти, печали и тоски. Скорбные интонации, тяжелые предчувствия с наибольшей последовательностью выражал В. Буйницкий:

Душа скорбит... Душа страдает
И тяжких дум опять полна!..
Так бурю ждущая волна
В ночном безмолвии рыдает... [33, 48].

М. Черныш, еще недавно наводнявший газетные полосы оптимистическими славословиями революционным переменам, бодро аттестовавший себя молодым и жизнерадостным певцом весны, разразился в «Улите» совершенно «упаднические» (как тогда говорили) стихами, в которых «рыдают звезды», а лирическим героем владеет черная «вечерняя» печаль, связанная с наступающей ночью и смертью. Лирический субъект тщетно молит, чтобы ему отдали «к счастию ключи», он осознает свою старость, несозвучие своих интересов интересам ликующей молодости [32, 7–9].

Страдания у поэтов «Улиты» зачастую поэтизируются, отливаются в рафинированные, не без претензии на изящество и эстетство строки:

Я рад печали, вызванной во мне,
И сладкому, забытому страданию.
Сегодня плакать буду я во сне,
Метаться в беспокойном ожидании.
(Г. Казаров) [32, 28].

Темам печали и тоски аккомпанируют мотивы потери, разлуки с близкими, падения (иногда физического вреда лирическому герою: «Я упал на дно / Какого-то небоскреба – / Я разбил мои губы, / Руки, ребра» – О. Мамин, [32, 30]). Подбираются соответствующая лексика, эпитеты, сравнения, несущие семантику угрозы, разрушения и смерти: «дышит холодное дуло» [32, 20], «солнце гложет город зубами своих лучей» [32, 17], «месяц глухой и кровавый» [32, 20], «зловеще каркает воронье» [32, 21], «кроваво-пламенный закат» [32, 38]. Как следствие разлившегося в мире зла – частое применение определения «злой» относительно самых разных предметов и явлений: «ветер злой» [32, 42], «злые бредни» [32, 45], «месяц злой» [32, 41], «злая тоска» [32, 21], «злые слова» [32, 47], «злые ресницы» [32, 23].

Несмотря на обилие отрицательных эмоций в альманахе, определить его пафос как однозначно пессимистический было бы неточным. Наряду с негативными впечатлениями в сборнике наличествуют оптимистические устремления. Сквозь все невзгоды и жизненные неполадки пробиваются ростки надежды на лучшее, вера в будущее:

С надеждой жадной вижу, что полна
Благоуханной влагой жизни чаша.
Ты поняла? Еще придет к нам наша
Жестоко запоздавшая весна.
(Г. Казаров) [32, 28].

В поэтах теплится вера в возможность сохранения человеческого в окружающем аде: «Ведь сердца не опалит нам / Полыханье мятежа?» – с надеждой спрашивает Г. Амурский и призывает: «И за мечтой иди тропой заветной, / Встречая жизнь и смерть, и сон и явь...» [32, 62].

Мотив «дали», движения к ней перерастает в мотив индивидуального поиска – поиска «своего Эдема», своего счастья. Лирического героя П. Гон-

чарова окрыляет мысль, что «все возможно! / Но невозможно – какое счастье – пойти назад!» [32, 37], а лирический герой Б. Сергеева-Герасимова в стихотворении «Экстаз» максималистски хочет действовать с размахом, жить по большому счету. Поэты верят, что от поражения их спасут творчество и любовь. Миссия поэта высока и ответственна, ему многое подвластно:

Ты не умрешь. Презреньем одаренный
Ты жил в веках – равны: мечта и явь.
Ты видел мир, мечтой освобожденный,
Ты был рабом, свободу восприяв.
(Г. Амурский) [32, 61].

Любовь в восприятии поэтов «Улиты» сказочна и волшебна, сопровождается традиционными символами цветов и танцев:

Ты ли тайну мне сказала,
Или знойный воздух бала? –
Я люблю тебя. Лилею, –
Горд любовью я твоею.
(В. Юрасов «Мазурка») [32, 46].

Возлюбленная полна таинственности, у И. Келлера она «из выдуманных стран», «небылица старой сказки», «святая», нагота ее достойна поклонения.

Если тема любви у И. Келлера, В. Юрасова и некоторых других поэтов, участников альманаха, решена в традиционно-поэтических тонах, то Ян Бауман освещает ее по-новому, в духе революционного времени. В стихотворении «У ручья» тихому отдыху, любовной идиллии он противопоставляет высокие помыслы, дерзновенные порывы, космические цели, напоминающие романтические устремления биокосмистов и поэтов Пролеткульта:

Мы далеки от клятвы нежной
Пигмеев крошечной любви –
В сердцах у нас огонь мятежный,
У нас вселенная в груди!.. [32, 47].

Так входит в стихи современность, не только опосредованная переживаниями и лирической формой, но и вполне опознаваемая по внешним признакам, – процесс, упорно игнорируемый как прижизненными критиками «Улиты», так и позднейшими историками литературы [34]. Новая революционная действительность предстает «красной, воскресшей Магдалиной, крещенной огнем стихий». Она приносит «новый глагол», «новую веру». В этих условиях и «небо новое и суша». По мнению И. Рубановского, автора цикла «Новым дням», необходимо принять это новое, стать «участником величайших дней», чтобы увидеть «века счастливых поколений» [32, 51–53]. Другой поэт (Я. Бауман) ликует: «бьет, бьет освобожденья час!» [32, 47].

У большинства авторов «Улиты» обнаруживается недюжинная поэтическая сноровка, неплохое владение поэтической техникой. Они прибегают к выразительной рифмовке («глашатая – душа твоя», «городе – воротом», «стекла – взмокла», «черепахою – аховый», «крыши – колышет»), метафорическим сравнениям и параллелизмам (у Г. Казарова: женщина = осень; у В. Буйницкого: душа = волна), строят целые ряды развернутых уподоблений (П. Козин о городе: «Город – вечно бьющий молот, / Город – жадный черный рот...» [32, 18]; Б. Сергеев-Герасимов об экстазе: «Экстаз – молитва ранняя в стенах уединенных, / Экстаз – мгновение в таинствах, любовью озаренных...» [32, 49], используют антропоморфизацию (у П. Козина в стихотворении «Осень»: «Дома нахлобучили крыши, / Окна надели очки» [32, 15]; у М. Черныша лес «шапкой машет», небо «шепчет звездные сказки» [32, 12–13] и противопоставления (город/природа; осень/весна и др.).

Вместе с тем бросаются в глаза и явные издержки поэтических стараний улитовцев. Если даже не учитывать очевидных грамматических неправильностей (не самые удачные неологизмы: «безгранность» вместо «безграничность» [32, 37]; «сгиб» вместо «погиб» и «сегодний» вместо «сегодняшний» [32, 57, 62], нельзя не заметить наличия расхожих рифм (розы-грезы; нежный-мятежный), стертых поэтизмов («блеск очей»; «цветок печали»; «песня скорби»; «тяжкие думы»), витиеватых конструкций («моей нежности длинные космы» [32, 55]; «черные рощи ресниц, словно над озером ивы» [32, 10]; «я в кубок дорогой налью вино экстаза» [32, 49], псевдопафосных строк:

О, глубина небес! О, сладость песнопенья!..
О, трепетность начал! Далеких зорей рденье,
Вино и кровь, любовь и опьяненье...
(Б. Сергеев-Герасимов) [32, 50].

Все эти погрешности связаны с тягой к красивостям, к «изящному», что свидетельствует о недостатке вкуса, желании «вещать» от имени большой поэзии, стремлении касаться «вечных» аспектов бытия и творчества, но пользоваться при этом общим поэтическим арсеналом, опробованными готовыми формами. Так что обвинения в банальности не лишены основания.

Особняком в альманахе стоит поэма Л. Леонтьева «Четыре года», размещенная в конце книги. Это произведение представляет собой значительный вклад в развитие уральской поэзии начала 1920-х гг. Судя по названию, поэма создавалась к четырехлетию Октябрьской социалистической революции. Она состоит из Вступления и двух частей. Во Вступлении обозначена ситуация последних лет, полных лишений, материальных трудностей, свалившихся на население России и на поэта в том числе. Но, вопреки всем невзгодам, стихотворец с веселым отчаянием готов стать художником во славу революции. Обращаясь к самому себе во втором лице, поэт пишет:

Иконоборец,
Образом ввысь захочешь бросать,
Полнеба затянешь пылающим стягом,
Что по нем огневыми словами писать –
Слава тебе, Октябрь. [32, 67].

Первая часть называется «Мятеж». Она содержит четыре главки. В первой дается общий смысловой план. Здесь представлено символическое шествие революции по пространству разоренной страны. Движение в «завороженный путь» сопровождается огнем и ветром, грохотом войны. В результате участия в этих процессах люди изменились, они сплотились в новое единство:

И единой верой скованные,
Разъяренные слились –
За победы златокованые,
За сияющую высь! [32, 71].

Вторая главка изображает отдельный эпизод военного времени: прохожий погибает в «треске случайного расстрела», оказавшись в зоне боевых действий. Судя по всему, прохожий на стороне красных, он пытается пробиться сквозь строй «черных» солдат, но попадает на мушку офицера «в папахе смушковой». Фигура прохожего опоэтизирована: он назван «безвестным рыцарем», он идет «напрямик» к «близкой цели», «к победе» («прямота» большевиков, их целеустремленность – известные пропагандистские клише). Итак, смерть этого человека – явная аллюзия в сторону жертвенного аспекта революционной деятельности.

Третья главка эскизно намечает сценки революционного бунта, когда «солдаты под портретом Блока / Прилаживали пулемет», падала со стены статуэтка Христа, а генералу кто-то «снес затылок». Мятежники охвачены страстью разрушения, но для автора поэмы они «предтечи освобождаемых веков».

В четвертой главке демонстрируется разрастание революционного пожара вширь. Площадкой действия становится движущийся бронепоезд (паровоз – распространенная метафора революции) с пестрым командным составом («Кочегар из Вознесенска. / Политрук – гимназист. / Машинист – рабочий ленский. / Командир – артиллерист» [32, 78]), «разудалой братвой» («Разгулялась питерская вольница, / Полная бездумного задора» [32, 79]). Деятельность этого революционного отряда показана суммарно, обобщенными мазками в перспективе эмоциональных оценок автора, который намерен не живописать отдельный конкретный образец, а изобразить стихию всеобщего разгула:

Обжилась, слилась с машинами
Обожженная душа,
Рассыпая над равнинами
Огневище мятежа.

Уперлись в заводы лапами.
Всколыхнулись на полях.
Понеслись с Востока к Западу
В гулких бронепоездах. [32, 80].

Доминируют отношения безоглядного отчаяния, бесшабашной удали:

Накалился путь железный,
Ветру стало невтерпеж.
Громыхай под ношей крестной,
Огнедышащий мятеж! [32, 81].

Вторая часть поэмы названа «Мертвые города». Автор показывает здесь последствия революции и гражданской войны: разорение и обнищание народа, рост цен и отсутствие товаров. Рельефны реалистические зарисовки и бытовые сценки:

Барышня торгует кружевом,
Баба – чайным котелком.
Башмачишки у досужего.
Две фуражки на одном. [32, 86].

Поэт гордится, что Россия, «устояв, не умерла». Он видит возвращение домой фронтовиков и надеется на восстановление мирной трудовой жизни:

Отцветает жуть кромешная,
Сколько славы, слез, огня!
Подымайся радость вешняя –
Шум машинного ремня! [32, 93].

Таким образом, поэма вполне лояльна по отношению к победившей власти. Она утверждает конечные ценности большевизма. В ней нет ничего контрреволюционного, как и во всех других произведениях альманаха [35].

Тем не менее, Улита просуществовала недолго. С отъездом 18 марта 1922 г. Б. Ф. Малкина в Москву, появлением разгромной статьи И. Невского и отрицательных рецензий на альманах «Улита» активность объединения начала падать (хотя еще 4 сентября улитовцы проводят вечер памяти А. Блока). В 1923 г. в журнале «Товарищ Терентий» один из участников группировки констатировал, что Улита «распалась из-за отсутствия идеологической связи между ее членами» [36, 26].

Примечания

1. Журавлева Н. С., Сибиряков И. В. Уральская литературная ассоциация: первый опыт объединения // Проблемы российской истории. Вып. 2. Магнитогорск, 2003. С. 460–471.

2. Журавлева Н. С. Литературные и художественные объединения на Урале в 20-е годы XX века: Дис. ... канд. ист. наук / Южно-Уральский гос. ун-т. Челябинск. С. 51–57.

3. Голдин В. Н. Узорщики слова и пробы пера: Документальная повесть. Екатеринбург, 2002 (глава первая – «Зарождение). С. 4–28. (Журнальный вариант см.: Урал. 2002. № 4–5).

4. Коровин А. Улита – дополнения и уточнения // Урал. № 7. С. 169–172.

5. Пудваль А. Штрихи к портрету // Урал. 1980. № 6. С. 175–176.

6. Пудваль А. Улита – факты и наслоения // Урал. 1982. № 1. С. 141–154.

7. См. заметки «Дом печати» и «К открытию “Дома Печати”» в газете «Уральский рабочий» (Уральский рабочий. 1921. № 223. 1 окт. С. 4; № 230. 9 окт. С. 2). Во второй заметке сообщалось, что принят устав «Дома Печати» и избрано правление из пятнадцати человек.

8. Уральский рабочий. 1920. № 147. 23 июня. С. 3. Полностью повторено в июльском номере газеты (см.: Уральский рабочий. 1920. № 160. 8 июля. С. 4) и более чем через год в ноябрьском номере под заглавием «Первая пролетарская литературная студия» (Уральский рабочий. 1921. № 272. 27 ноября. С. 2), что свидетельствует об определенных трудностях в создании студии. Тем не менее в заметке «Пролетарская культура», опубликованной в июле 1920 г., читаем: «В клубе имени Вайнера, кроме работающей весьма успешно театральной студии, открывается студия литературная» (Уральский рабочий. 1920. № 158. 6 июля. С. 4)

9. Новое общество искусства // Уральский рабочий. 1921. № 182. 13 августа.

10. См. отчеты о некоторых вечерах: Вечер поэтов // Уральский рабочий. 1920. № 212. 9 сент. С. 4; Извещения // Уральский рабочий. 1920. № 242. 14 окт. С. 2; Вечер поэтов // Уральский рабочий. 1921. № 53. 9 марта. С. 2.

11. Уральский рабочий. 1920. № 213. 10 сент.

12. Черныш М. Поэты организуются // Уральский рабочий. 1921. № 18. 27 янв.

13. См. отчет в местной прессе: Студент. Вечер поэтов // Уральский рабочий. 1921. № 53. 9 марта.

14. Прежде всего в «Уральском рабочем». В однодневной газете «Призыв», в литературном приложении «Твори» к «Красноармейской газете» печатались Г. Амурский, Г. Казаров, П. Козин, И. Рубановский.

15. Уральский рабочий. 1921. № 96. 1 мая.

16. Уральский рабочий. 1922. № 21. 27 янв.

17. Уральский рабочий. 1922. № 26. 2 февр.

18. Гер А. Дом печати и уральская литературная ассоциация // Уральский рабочий. 1922. № 28. 4 февр.

19. Уральский рабочий. 1922. № 35. 12 февр.

20. Уральский рабочий. 1922. № 44. 23 февр.

21. В «Улите» // Уральский рабочий. 1922. № 52. 4 марта.

22. Бажов П. П. В начале пути // Бажов П. П. Избр. произв.: В 2 т. М., 1964. Т. 2.

23. Невский Илья. Литература на Урале (Вместо критического разбора) // Уральский рабочий. 1922. № 96. 1 мая.

24. См. заметку о прозе бывших улитовцев Келлера, Гиршгорна и Липатова: Алымов Х. Трое из «Улиты». Позывные прошлого // На смену. 1992. № 168. 4 сент.

25. См. о нем: Красноштанов С. Партизанские песни Г. Я. Отрепьева // Дальний Восток. Хабаровск, 1968. № 1; Ревоненко А. Трубачи на заре. Хабаровск, 1972; Трушкин В. Из пламени и света. Иркутск, 1976. Аркадий Коровин, говоря о наследии Г. Отрепьева, констатировал: «... Это наследие обширно: более 500 стихов, несколько революционных песен, десятки рассказов, героико-революционная драма “В волнах революции”. Есть у него стихи, посвященные героям эпохи гражданской войны. <...> Весь Дальний Восток в свое время распевал отрепьевский “Наш Трансвааль” и другие его песни. <...> На Урале до сих пор живы люди, которые хорошо помнят песню “В воскресенье мать-старушка к воротам тюрьмы пришла”. Написал ее Г. Я. Отрепьев в стенах Петропавловки (в 1907–1910 гг. поэт был в заключении. – И. В.). И она полетела по всей России, стала народной. Таким был поэт Улиты Г. Я. Амурский» (Коровин А. Улита – дополнения и уточнения. С. 170).

26. См. о нем: Макашина Л. Поэтические строки борьбы: К 80-летию первой русской революции // Урал. 1985. № 9.

27. Шубин А. Узорщики слова. О поэтах Урала // Уральская новь. Екатеринбург. 1926. № 7.

28. Приведу более позднюю оценку деятельности Улиты, концентрированно выражающую

советский подход к явлениям культуры, которые не укладывались в отведенные рамки благонамеренности: «Непонимание революционной действительности, растерянность перед ней, отсутствие связей с народом, творящим новую жизнь, проявилось в деятельности Уральской литературной ассоциации “Улита”» (Кищинская Л. Первые шаги // Урал. 1958. № 5. С. 167).

29. Степанова В. «Улита» // Уральский рабочий. 1922. 144. 29 июня.

30. Сандерс. «Улита»: Альманах Уральской литературной ассоциации. Вып. 1. Екатеринбург, 96 стр. // Трудовой набат. Тюмень. 1922. № 1060. 24 авг.

31. Шанявец В. Улита. Первый альманах Уральской литературной ассоциации. Екатеринбург, 1922 // Сибирские огни. Новосибирск. 1922. № 3.

32. Здесь и далее тексты стихов с указанием фамилий авторов и страниц цит. по: Улита: Первый альманах Уральской литературной ассоциации. Екатеринбург, 1922.

33. Вышедшая несколькими месяцами позже альманаха «Улита» книжечка В. Буйницкого «Осеннее» с такой настойчивостью демонстрировала склонность поэта к аффектированному выражению тоскливых настроений, что рецензент Н. Шушканов, отметивший несоответствие интенций автора сборника пафосу времени («в наше время как-то прямо дико не только печатать, но даже читать подобные излияния») иронизировал: «В книге 46 стихотворений, и в любом читатель непременно услышит рыдания – у автора все рыдают – и галки, и море, и лес, и метель, и земля, и ветер, но больше всего – душа, и только очень немногое плачет. У него даже испокон веков тихо плачущая ива – рыдает навзрыд» (Шушканов Н. Зябкие рыдания. «Осеннее», сборник стихотворений Влад. Буйницкого // Уральский рабочий. 1922. № 233. 14 окт. С. 4).

34. Та же Л. Кищинская, например, утверждала: «Полная выключенность из реальной жизни, замкнутость в кругу мелких чувств характеризуют почти все стихи сборника» (Кищинская Л. Первые шаги // Урал. 1958. № 5. С. 168).

35. Л. Кищинская усматривала в творчестве поэтов Улиты «крайнее выражение буржуазно-мещанского индивидуализма и почти не прикрытой контрреволюционности» (Кищинская Л. Первые шаги // Урал. 1958. № 5. С. 168).

36. Келлер И. Ассоциация пролетарских писателей на Урале «Мартен» // Товарищ Терентий. 1923. № 4–5.

Ю. С. Подлубнова
Екатеринбург

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ СЕРГЕЯ ФРЕЙДЕ И ЭПОХА УралАПП*

Начиная с весны 1926 г. в Свердловске идет формирование и организация работы Уральского отделения Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП). Создание отделения РАПП на Урале становится следствием глобальных политико-литературных процессов, идущих по всей стране, в частности – экспансии РАПП в регионы, во многом обусловленной проведением в жизнь параграфов резолюции ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». Главные требования к советской литературе, которые были выдвинуты ЦК

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

ВКП(б) в резолюции: партийность и массовость, – оказались созвучны РАППовской эстетической платформе. Теоретики и практики РАПП начинают интенсивно «кроить» литературу страны под себя и делают ставку не только на столицу, но на регионы. Урал и Сибирь вполне логично оказываются крупными центрами сосредоточения РАППовского идеологического и художественного потенциала. 12 марта 1926 г. [1] на очередном собрании свердловской литературной группы «На Смену!» в помещении газеты «Уральский Рабочий» публицист и пролетарский писатель П. Скородумов читает доклад о политике партии в области художественной литературы. Несколькими неделями позже, 4 апреля, в клубе Работника просвещения проходит организационное собрание писателей и поэтов Свердловска по созданию областной АПП. Наиболее активно ратуют за создание уральского отделения Ассоциации редактор газеты «Уральский рабочий» В. Филов и «насменовцы», часть которых совершенно естественно входит в тут же выбранное правление УралАПП.

Новая расстановка литературных сил в городе, сплочение их под эгидой единой организации означает, что литература все более становится делом общественно и государственно значимым. Весь 1926 год УралАПП работает на полную мощность: в Свердловске и области устраиваются литературные вечера, собрания, различные общественные мероприятия, – и к концу 1926 г. литература города оказывается полностью сосредоточена вокруг Уральской ассоциации. В последующие два года в Свердловске проходит ряд акций, свидетельствующих об усилении УралАПП и командно-административного руководства в области литературы в целом, среди них: исключение «эстета» В. Шипулина из рядов группы «На Смену!», Первая конференция пролетарских писателей Урала, широкомасштабное празднование юбилея М. Горького, командирование группы поэтов и писателей на Всесоюзный Съезд пролетарских писателей в Москву и последующее обсуждение его итогов, официальное прикрепление правлением РАПП к Уральскому отделению И. Новича и В. Ермилова и, наконец, творческий смотр УралАПП – фактически, первая чистка рядов Ассоциации. Вплоть до 1932 г., когда вначале постановлением секретариата Уралобкома ВКП(б) будет снято руководство УралАПП, а потом ЦК ВКП(б) распустит РАПП вообще, Ассоциация будет полностью контролировать литературу города.

При этом деятельность УралАПП не ограничивается лишь блестящим проведением общественных акций, но также в корне меняет издательскую политику. С мая 1926 г. по 1928, точнее – по ноябрь 1929-го, Свердловск остается без серьезных литературно-художественных изданий. Так, в мае 1926 г. закрываются журналы «Уральская новь» и «Колос», затем перестает функционировать «Рабочий журнал», основные литературные силы перемещаются в центральные газеты города «Уральский рабочий» и «На Смену!». Их страницы (в том числе страницы специального литературного приложения к «Уральскому рабочему» «14 дней», начавшему выходить

с октября 1928 г.) заполняет творчество все тех же «насменовцев» и «уралаповцев», писателей безукоризненных с пролетарской точки зрения. Публикуются стихи Я. Бердникова, С. Васильева, А. Исетского, Е. Копылова, А. Кунгурцева, В. Макарова, Е. Медяковой, рассказы А. Бондина, С. Белова, Т. Мещерякова, Я. Окунева, С. Птицына, Ф. Тарханеева, С. Шмакова, статьи Б. Киреева, И. Новича, И. Панова. Официальная печать второй половины 1920-х гг. все более тщательно цензурирует поступающее в редакции художественное слово. Произведения, оторванные от советской действительности или сомнительные с пролетарской точки зрения, не допускаются на страницы изданий. Кроме того, к концу 1920-х гг. формируется некое определенное жанрово-тематическое поле, вне рамок которого советская литература перестает быть советской. Основная тематика произведений конца 1920-х гг. (Партия, Ленин, Сталин, революция, гражданская война, борьба с капитализмом и его пережитками, радость труда, завод, весна, Май и т. д.) и основные жанры (сатира, ода, панегирик, эпическая поэма, рассказ из истории Гражданской войны, историческая повесть и т. д.), – определят тематику и жанровое своеобразие последующих произведений советской литературы на Урале. Писатели и поэты, творящие вне установленных рамок, уже в 1930-е гг. окажутся за бортом литературы города.

Однако конец 1920-х гг. – это время, когда художественная свобода все же не была еще однозначно погребена под бременем официоза и в опубликованных произведениях местных авторов, наряду с пролетарской тематикой, могли появляться элементы «эстетизма». В 1929 г. в ведущей для литературы города газете «На Смену!» публикуются три стихотворения Сергея Фрейде...

Наши розыски какой-либо биографической информации об этом поэте результата пока не дали. Возможно, Сергей Фрейде был коренным уральцем, а возможно, и «гастролером», недолгое время проживающим здесь. Возможно, он более или менее профессионально писал стихи, но по каким-либо причинам не печатался в изданиях города, а возможно – ограничился только несколькими нам известными. В любом случае, литературный розыгрыш, фальсификация, когда один автор или коллектив авторов создают некого поэта Сергея Фрейде, исключаются: время было строгое, литературная страница «На Смену!» скрупулезно отбирала произведения для печати, учитывала биографию авторов, их происхождение, партийность и т. п. Произведения Фрейде опубликованы в окружении стихов, рассказов, статей таких известных в городе авторов, как С. Васильев, Б. Уральский, С. Тельканов, Г. Троицкий, Н. Петров, Н. Тихвинский, Л. Левин. Кроме того, стиль произведений Фрейде резко отличается от некоего унифицированного стиля уральских авторов того времени. Именно особый поэтический стиль, особый взгляд на мир выделяют данного поэта из всей группы авторов, публикующихся в изданиях 1929 г., и ставят его особняком в литературе города.

Первое стихотворение Фрейде «Дома» появляется в газете 13 апреля [2]. Его тематика для поэзии того времени достаточно традиционная: красноармеец, в данном случае – отпускник военфлота, на побывке. Однако сюжетное решение не совсем стандартное: матрос не изображается, как это принято, идущим по дороге домой и замечающим свершившиеся в его отсутствие перемены, не встречается матерью и родными, не рассказывает землякам о ратных подвигах, а всего лишь косит траву и «вкладывает в деревенский труд» «тепло своей работы». Примечательна стихотворная живопись, которая окружает труд моряка:

Татуированный матрос,
Раздвинув плоские лопатки,
В волнистый врезался покос
Косой отточенной и гладкой.

И как весло в тугих кистях,
Уверенной отдавшись гребле
На солнце лезвие блестя [3],
Встречается с зеленым гребнем.

Очевидно, что основополагающей для стихотворения метафорой становится метафора «волна травы». Волна травы – такая же родная стихия для матроса, урожденного сельского жителя, как и вода. Изображение объектов производится по кольцевой схеме: от матроса и его крепкого тела к волнистому покосу и косе, севам и вновь к матросу. Стихотворение на глубинном уровне воплощает мифологему «вечного возвращения», несет в себе идею цикличности всего сущего: «сельский сын» некогда стал матросом, но, приобщившись на побывке к процессу деревенского труда, он через «омовение в травах» вновь перерождается в «радостного и смелого» «сельского сына». Эпитеты, сопровождающие предметы изображения: «татуированный матрос», «плоские лопатки», «волнистый покос», «отточенная и гладкая коса» и ряд других – создают мощный зрительный образ, продуцируют эффект присутствия читателя в вещественном мире, смоделированном автором.

При этом данное стихотворение Фрейде нельзя назвать технически безупречным: например, третий и четвертый катрены не содержат живописи двух первых и наполнены, в основном, общей для своего времени риторикой, прославляющей радость труда. В целом же, лишь некая установка на вещественность, мастерское владение эпитетом и экспрессивные краски выделяют «Дома» из всего потока опубликованного в апрельских номерах «На Смену!» литературного материала.

Следующее произведение Фрейде «Подвал» появляется в номере от 16 июня [4]. Основная коллизия «Подвала» в контексте эпохи УралАПП и пролетарской поэзии 1920-х гг. традиционна: автор изображает тяжесть существования рабочего класса в буржуазном мире, гнет и несправедливость капиталистического строя. Действие происходит в Берлине:

Берлинских окраин
Малы этажи.
Путь мостовых
Короток.
И тянется пара
Трамвайных жил
Из центра
В глухой околоток.

Герой стихотворения – пролетарий, фабричный рабочий. Он беден и вместе со своей многочисленной семьей живет в фабричном подвале.

Максу жутко
Идти домой –
К детям голодным
В объятья...
Он ищет деньги
Дрожащей рукой
В карманах
Фабричного платья.

Дешевая картошка больше не спасает семью Макса, и его жене в ближайшем будущем придется искать место кухарки. Вернувшись с работы домой с «двумя зелеными марками в кармане», отчаявшийся рабочий «в десятый раз» читает голодным детям Ленина. Картины бедствования пролетариата перемежаются в стихотворении с критикой капиталистического строя и буржуазной действительности.

А пышный Берлин
С огнями кино,
С колоннами
Замков шатких
Обходит шуцман
В шлеме стальном –
И в белых
Кровавых перчатках.

Финальная метафора, созданная за счет столкновения двух противоположных по смыслу эпитетов, – наиболее сильное место в стихотворении. Перчатки шуцмана, очевидно, сделаны из белого материала, и это – существенный признак времени: вспомним парадные мундиры эпохи кайзеровской Германии, перчатки военных и полицейских. Однако в представлении русского человека эпохи 1920-х гг. белые перчатки – символ, и с однозначно негативной семантикой. Во-первых, такие перчатки традиционно носили лакеи, и, следовательно, данная вещь потенциально выдает лакейскую сущность их хозяина. Во-вторых, актуально было изречение Ленина, что «революцию в белых перчатках не сделаешь», и, по этой логике, хозяин подобных перчаток находится по ту, вражескую, сторону ре-

волюционных баррикад. Наконец, белизна перчаток обманчива, раз они принадлежат слуге капитализма: перчатки, как мы видим, на самом деле лишь внешне белые, но за ними кроются руки, омытые в крови пролетариата. В немецком языке Schutz – «защита, охрана». «Schutzmann» – так называли до 1945 г. полицейских. То есть шуцман – это человек, призванный охранять порядок Берлина. Его экипировка, главной деталью которой является стальной шлем, выдает, казалось бы, миролюбивый характер владельца: он защищает и защищается. Стальной шлем свидетельствует о том, что шуцман – скорее объект агрессии, а не ее инициатор: в функции шлема убийство не входит. Однако стоит разобраться, что конкретно защищает шуцман и от кого. Он защищает «пышный» развратный Берлин с его шаткими замками (символами вырождающейся аристократии), а стальной шлем – лучшая защита от булыжника, оружия пролетариата. Кроме того, в немецком языке есть и другое близкое по звучанию слово, которое также необходимо учитывать при анализе данного стихотворения: Schütze, что означает «стрелок». Перчатки шуцмана, внешне белые, но, по существу, кровавые, подобны Берлину, внешне пышному, но на самом деле милитаристическому. Шуцман, полицейский, на самом деле, – злостный враг Макса и рабочих Берлина. Перед нами, несомненно, воплощение милитаристического духа «города казарм», убийцы пролетариата.

Обратим внимание на размер «Подвала»: дольник и строфы здесь намеренно «ломаные». Это подчеркивает крайний трагизм изображенной коллизии (данная строфика перекликается со строфикой «Черного человека» С. Есенина).

Выбранное место действия, сюжет, экспрессивность при изображении капиталистического Берлина, обличительные интонации при общем трагическом пафосе, элементы языковой игры манифестируют романтические интенции автора. «Подвал», с одной стороны, близок антигородским и антибуржуазным стихотворениям Блока, Маяковского, с другой – созвучен поэзии романтического направления 1920-х гг., «западным» стихам Э. Багрицкого, М. Светлова, Н. Тихонова. Из произведений уральских авторов 1929 г. только «Китайские мотивы» [5, 3] Валериана Шипулина, уже выгнанного из литературной группы «На Смену!» за «эстетизм», могут быть названы классикой романтического направления поэзии Урала и поставлены рядом с данным стихотворением Фрейде.

Последнее известное стихотворение Фрейде появляется в печати 11 августа. Оно называется «На Днестре» [6] и выполнено с учетом особенностей сюжетообразования песни. В зачине автор прибегает к традиционному фольклорному ходу, предваряет завязку любовной коллизии описанием природы:

Голубь с дикой абрикосы –
По рассвету и туману
Через мешанку и просо
Прыгнул в заросли баштанов. <...>

Вышло солнце спелой дыней
Из-за туч густых и низких,
Осветив за синим дымом
Пограничников румынских.
Трутся утки в очерете.
Пробегает зыбь по сини,
Шевелится теплый ветер
В лепестках душистых лилий.

Далее сюжет развивается согласно логике песни: сначала появляется молдаванка, которая моет ноги в советских водах Днестра, затем румынский пограничник, которому молдаванка призывно машет красным шарфом. Пограничник улыбается и в ответ машет зеленым шлемом. Казалось бы, между героями завязываются любовные отношения. Однако очевидная фольклорная сюжетика стихотворения Фрейде вынуждена уступить требованиям современности: «На Днестре» создавалось в эпоху УралАПП, и потому молдаванка оказывается политически подкованной советской женщиной, вероятнее всего – комсомолкой. В любовных отношениях она берет инициативу в свои руки и внушает «кучерявому румыну»: «*Если б ты любил, как надо – / Ты б мундир зеленый бросил. / Убежал бы из отряда...*». И далее: «*Не гордился б так убийством / Большевистских командиров / И еврейских колонистов...*». Любовная коллизия завершается практически ничем, не успев развиться. Это трансформирует жанр традиционной любовной песни, превращая ее в песню советскую.

Финал «На Днестре» вновь фольклорно-песенный: автор прибегает к кольцевой композиционной структуре и завершает стихотворение описанием природы. Здесь уже нет героев, а клонится от ветра и «шепчется рожь густая», по небу «тянется устало» солнце. Очевидный прием олицетворения стихийных сил и реалий природы полностью соответствуют фольклорным образцам.

Жанр песни традиционен для советской поэзии: от стилизаций 1920-х гг. (вспомним знаменитую «Гренаду», 1926, М. Светлова) до мощнейшего песенного потока 1930-х гг., когда именно песня выйдет в центр литературного процесса эпохи. Заслуга Фрейде в данном случае – в особом стилистическом исполнении «На Днестре», в мастерском исполнении природных образов, в особой внеполитической художественности.

Подведем итог. Все три стихотворения Сергея Фрейде, появившиеся в печати весной-летом 1929 г., являют собой образец не пролетарской, а некоей особой, компромиссной лирики эпохи. С одной стороны, тематика и сюжетный состав стихов во многом соответствуют требованиям эпохи РАПП и УралАПП. С другой стороны, ряд конкретных художественных решений свидетельствует о внутренней свободе автора, о мере его независимости от поэтических шаблонов времени. И напоследок заметим также, что хотя Фрейде не попал при жизни в ряды поэтических лидеров Свердловска, как например, В. Шипулин или Г. Троицкий (мы говорим сейчас лишь об авто-

рах, для которых было приоритетно художественное в поэзии), его стихи в случае биографического подтверждения «уральскости» автора, несомненно, должны приводиться в хрестоматиях поэзии Урала 1920-х гг.

Примечания

1. Все датировки в статье приводятся на основании изучения литературного материала, помещенного в газетах «На Смену!» и «Уральский рабочий». В ряде случаев использованы сведения из архивов Фонда ОМПУ. Учитывается также исследование В. Голдина (Голдин В. Н. Узорщики слова и пробы пера: Документальная повесть. Екатеринбург, 2002).

2. Фрейде Сергей. Дома // На Смену! 1929. № 84 (839). 13 апреля.

3. Скорее всего, явное несогласование форм – опечатка. Здесь и далее орфография и пунктуация оставляются авторские.

4. Фрейде С. Подвал // На Смену! 1929. № 135 (890). 16 июня.

5. См.: Шипулин В. Китайские мотивы // 14 дней. 1929. № 1 (6). 13 янв. Данная публикация, по всей вероятности, была последней публикацией стихов Шипулина в Свердловске и области.

6. Фрейде С. На Днестре // На Смену! 1929. № 181 (936). 11 августа.

З. С. Антипина
Пермь

«ВООБРАЖАЮ СЕБЯ НЕ ГЕНИЕМ, А МАСТЕРОМ С ТЕМПЕРАМЕНТОМ»: В. КАМЕНСКИЙ В РОЛИ СОВЕТСКОГО ПОЭТА (1920–1930-Е ГГ.)

Русская культура начала XX в. проходила под знаком игры, театрализации жизни. Игра определяла не только характер литературной культуры, но и стиль жизни ее создателей. В «этой адской арлекинаде», как потом назовет атмосферу «серебряного века» А. Ахматова, у каждого представителя литературного мира была своя роль и своя маска. После 1917 г., в период становления новой советской литературы каждому участнику «арлекинады» пришлось искать новые творческие пути. Одним удавалось выйти из литературной игры (А. Ахматова, Б. Пастернак), для других эта попытка закончилась гибелью (В. Маяковский, С. Есенин) или переходом на новые роли, которые формировались в соответствии с требованиями изменившегося времени. К числу последних можно отнести Василия Каменского. Литературное самоопределение Каменского 1910-х гг. в духе авангардистского «гениальный Поэт Василий Каменский» во второй половине 1920-х гг. сменилось на другое, которое сам поэт определял так: «Воображаю себя не гением, а мастером с темпераментом» [1].

Каменский одним из немногих дореволюционных поэтов был признан советской властью «годным ко двору». Властью (центральной и местной, пермской) он был востребован гораздо более, чем Владимир Маяковский, а популярности Василия Каменского у массового читателя и слушателя 1920-х – начала 1930-х гг. могли позавидовать многие его собратья по

перу. Творческая позиция В. Каменского оказалась совместимой с теми требованиями, которые предъявляло советское искусство писателю. «Правильная» биография, в которой были сиротское детство, участие в первой русской революции 1905 г., заключение в одиночной камере и дружба с «талантливейшим поэтом нашей эпохи» В. Маяковским, делала Василия Каменского образцом для подражания.

С другой стороны, художнический темперамент Каменского соответствовал программной установке «сверху» на поэзию «бодрую, глубоко жизнерадостную и оптимистическую» [2]. Многие его произведения, сближавшиеся с русским лубком и отмеченные яркостью примитива, могли быть понятны простому советскому человеку.

Кроме того, установка на продвижение искусства в массы, унаследованная со времен футуризма, соответствовала требованиям активного и непосредственного участия писателя в общественной жизни страны. Внешняя, публичная деятельность В. Каменского в 1920–1930-е гг. была схожа с его футуристическим прошлым. Каменский много гастролировал, давал десятки выступлений в месяц перед самой разнообразной аудиторией, провозглашал новое искусство и новую жизнь. В этом смысле он полностью соответствовал тому идеальному типу соцреалистического автора, для которого «огромное значение приобретают различные формы участия в общественной, политической жизни страны и публичность вообще. Они (авторы) должны давать интервью, встречаться с публикой, высказываться в прессе по поводу важнейших событий в стране и за рубежом – одним словом, заботиться об имидже, как сказали бы сейчас» [3, 195].

Поскольку «профессионализм художника в соцреализме измеряется уровнем его административной должности или общественно-политической номенклатуры» [3, 201], официальная власть вносила внешние знаки «легитимности» советского поэта. В их числе были государственные награды и участие (пусть формальное) в работе общественно-политических структур. В. Каменский, один из немногих «бывших», удостоился этих знаков «легитимности»: он был награжден двумя орденами, а также «избран» депутатом совета депутатов трудящихся.

Необходимый статус поддерживался государством не только напрямую, но и посредством прессы. Периодическая печать, центральная и региональная, регулярными публикациями о Каменском, корреспонденциями с его выступлений, сообщениями о прибытии в тот или иной город страны создавала образ активного, энергичного советского поэта [4].

Литературный труд при этом рассматривался как равный труду рабочего и колхозника, и только в таком качестве он становился ценен. Накануне празднования 25-летия творческой деятельности В. Каменского пермская областная газета «Звезда» 26 марта 1933 г. писала: «В. В. Каменский, как поэт и общественный деятель, неразрывно связан с пермскими рабочими и колхозниками», которые знакомятся с его произведениями «задолго до опубликования его творческой продукции в печати». Газета

напрямую сравнивала литературное творчество и производственный процесс, публикуя фотокорреспонденцию из оранжереи Каменского в его троицкой усадьбе с сообщением о том, над какими произведениями и «мичуринскими сортами плодовых деревьев» работает в настоящее время товарищ Каменский [5, 1]. Таким образом, литературная деятельность и садоводческие занятия оказывались в одной плоскости, представлялись одинаково важными для процветания страны.

Особо подчеркивались количественные показатели труда писателя. Столичная газета «Вечерняя Москва» 1 декабря 1931 г. опубликовала отрывок из «Северной поэмы» Каменского, в связи с которым дала следующий комментарий: «Поэт В. В. Каменский возвратился из *трехмесячной экспедиции* (здесь и далее курсив наш. – З. А.) по Северному краю. Он посетил Чердынь, Ныроб и Печорский край, сделав *23 тысячи километров*. Сейчас т. Каменский работает над книгой «Социализм на севере». На эту же тему В.В. Каменский написал *большую* «Северную поэму». Следует заметить, что большая часть произведений, о работе над которыми регулярно сообщала пресса, Каменским так и не была закончена. Таким образом, сам процесс создания литературного произведения оказывался более значимым, чем результат.

Советская культура 1920–1930-х гг. трактовала мастерство как наивысшую форму труда, в том числе труда литературного. М. Литовская указывает на новое советское представление о положительном герое как мастере, профессионале, который готов переделывать окружающий мир в соответствии с требованиями правящей партии [6]. Т. Круглова говорит об «исполнительской установке культуры» и «общей для художников установке на мастерство», когда «труд художника отождествлялся с другими видами труда», и называет мастерство частью модели «идеального типа социалистического автора» [3, 201]. Сходную позицию занимает Н. Григорьева, по мнению которой слово в XX в., как и культура в целом, занимается изготовлением реальности [7].

В литературе, представленной как производственный процесс, авторская индивидуальность становится неактуальной, уступая место технологическому мастерству, умению не творить, а воспроизводить заданные конструкты. Эта общая идеологическая установка на конструирование, воссоздание четко обозначенного эталона отражается в различных явлениях литературной жизни. Характерны в этом отношении некоторые детали уральской литературной жизни того периода. В Перми в 1923 г. было создано литературное объединение «Мы», которое позиционировало себя как «*мастерская* слова». Немного позднее, в 1940-е гг., А. Ладейщиков в статье «Развитие литературы на Урале за тридцатилетие (1917–1947 гг.)» пишет: «Зачинателем советского литературного дела на Урале явился тагильский *слесарь* Алексей Петрович Бондин» [8, 278].

Со второй половины 1920-х гг. Василий Каменский пытается реализовать в своем творчестве заданные государством «трудовые» темы. Он создает стихи и поэмы, посвященные трудовым подвигам строителей, нефтяников, летчиков и т. д. Самыми колоритными можно назвать циклы стихотворений под названием «Стихи железной дороги» [9, 3]: «Песня рабочих депо», «Песня каменного угля» и «Песня шпал» – и «Паровоз Октября» [10]: «Песня рабочих», «Заклепки и гайки», «Уголь каменный», «Шпалы», «Машинист».

Работнички полезные
Мы строим паровозы
И видим результат труда –
стального интереса
Как превращается руда
В двигатель прогресса [10]*

Поэтизация труда определяет почти все произведения. Трудовой подвиг совершается всеми и везде:

Ведь каждая газетная страница
Кует коммунистическую мысль [11, 2].

Агитационная риторика усиливается в стихотворениях, посвященных государственным деятелям и официальным мероприятиям. Иногда воспевание трудовой страсти доходит почти до абсурда. Так, в стихотворении, посвященном выступлению партийного деятеля М. Калинина на Третьем Съезде Советов СССР, читаем:

Первое – чтобы кампания крепче велась
За повышенье производства труда:
Ведь тогда пролетарская власть
Будет впрямь как стальная гряда.
<...>
Работай, крестьянин! Работай, рабочий!
Каждый трудящийся дай крепкий труд!
Цель достиженья будет короче.
Сытые радости сами припрут [12, 2].

Вероятно, ощущение искусственности выдвигаемых системой литературных требований и вынужденность поддерживать их приводят автора к проявлению невольной иронии. Заложником ситуации оказывается сам поэт, который должен наравне с рабочими строить новый мир, быть *поэтом-тружеником:*

Так и хочется
взяться за дело
И отдать свои силы стране,
Где живется мне
радостно, смело,
Где со всеми мой труд наравне [13, 110]

* здесь и далее в цитатах сохраняется авторская пунктуция.

Рефлексия Василия Каменского по поводу своей роли советского поэта, отношение к литературной деятельности в существующих условиях обнаруживаются в его переписке и дневниках 1920–1930-х гг. Свою творческую деятельность советского поэта-орденоносца Каменский описывал не через создание литературных произведений, а через их исполнение, через свое *бытование* в качестве литератора. В 1929 г. он писал: «...И *без конца* выступаю *всюду* с произведеньями, докладами в *бесчисленных* профсоюзах, красноармейских, рабочих клубах» [14, 139]. В письмах к другу, театральному деятелю Н. Евреинову, Каменский часто рассказывал о своих профессиональных успехах, перечисление которых напоминает список должностных обязанностей или отчет о работе: «Вот, как драматург, *должен по договорам* написать 2 пьесы. Как романист – роман... Как поэт *обязан к июню* (для част. изд-ва) сдать книгу стихов – поэм. А пока в качестве лектора читаю лекции», «...всюду успех у меня такой, что лучшего и не желаю. Пример: Маяковский недавно выступал в Баку 4 раза, а я 23. В Тифлисе он же 2 раза, а я 16», «вышел одиннадцатым изданием мой “Степан Разин”» [15]. Количество обязательств и интенсивность публичной жизни кажутся частью сумасшедшей гонки. Очевидно, что Каменский прекрасно чувствовал тот «блуд труда», о котором сказал в одноименном эссе М. Эпштейн: «В этой поглощенности процессом труда... есть какая-то мрачная исступленность, как будто люди подбрасывают поленья в адский огонь, где горит их душа» [16, 127–128], «труд может стать... истинной потребностью отчаявшейся души» [16, 132].

В новых условиях ролевая стратегия Каменского, сформировавшаяся еще во времена футуризма и совпавшая с требованиями нового государственного искусства, превратилась из добровольной в вынужденную. Творческие мотивации сознательно выбранной роли поэта-футуриста сменились исключительно внешними признаками поэта-энтузиаста. В очередном письме к Н. Евреинову Каменский называл занятия литературой необходимостью: «Это как бритье для человека, кто не желает носить бороды и прочих усов» [15]. Схожую мысль он вложил в монолог одного из своих автобиографических персонажей, героя авантюрного романа «27 приключений Хорта Джойса», знаменитого писателя-романиста Рэй Шуа: «Слава подобна кнуту при тяжелой работе» [17, 100]. Литература в советское время постепенно стала превращаться для Каменского в изнурительный однообразный труд, дающий средства к существованию и позволяющий поддерживать сложившуюся репутацию деятельного поэта-энтузиаста.

В конце 1929 г. в письме к своему другу и издателю Борису Корнееву Каменский писал: «Я ли не воспевал эру нашего нового мира, но когда в этом новом мире нельзя хвалиться жонглерами [18], а надо быть куплетистом-фельетонистом, то – извините, делается тошнотворно. <...> Что дальше? Посмотрим в бинокль. Я ничего не вижу, а вы?» [19]. Очевидно, что уже тогда Каменский осознавал внеположенность своей новой роли советского поэта литературному творчеству как таковому. По злой иронии судьбы, советская власть дала Каменскому признание и высокий литературный статус, но лишила свободы творческого самовыражения, без которой все достигнутое утрачивало смысл.

Примечания

1. Каменский В. Лето на Каменке: Романтический дневник. 22 июля 1922 г. // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 232. Л. 29.
2. Бухарин Н. Поэзия, поэтика и задачи поэтического творчества в СССР // Литературная газета. 1934. 30 августа.
3. Круглова Т. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург, 2005.
4. См., напр.: Приезд Василия Каменского // Звезда. 1927. 27 июля. С. 3; Поэт В. В. Каменский в Перми // Звезда. 1936. 24 января. С. 4; В. В. Каменский в Свердловске // Уральский рабочий. 1933. 1 декабря. С. 4; Юбилей жизни в деревне // Уральский рабочий. 1935. 12 августа. С. 4.
5. Звезда. 1937. 30 мая.
6. Литовская М. Мастер как положительный герой русской литературы 1930-х годов // Творчество П. П. Бажова в меняющемся мире: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П. П. Бажова, 28–29 января 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 12–18.
7. Григорьева Н. Anima laborans: Писатель и труд в России 1920–30-х гг. СПб., 2005.
8. Ладейшиков А. Развитие литературы на Урале за тридцатилетие (1917–1947 гг.) // Уральский современник: Альманах Свердловского отделения Союза советских писателей. Свердловск, 1947. № 11.
9. Красное знамя. 1925. 29 марта.
10. Каменский В. Автобиография. Поэмы. Стихи. Тифлис, 1927. С. 18–22.
11. Каменский В. Газеты СССР // Звезда. 1925. 5 мая.
12. Каменский В. // Три пожелания М. И. Калинина. Звезда. 1925. 24 мая.
13. Каменский В. Стихи. Поэмы. Пермь, 1981.
14. Каменский В. Лето на Каменке. Тифлис, 1929.
15. Каменский В. «Мне пора быть с вами в Нью-Йорке...»: Письма Н. Евреинову // Звезда. 1999. № 7. С. 165–184.
16. Эпштейн М. Все эссе: В 2 т. Т. 1: В России. Екатеринбург, 2005.
17. Каменский В. 27 приключений Хорта Джойса. М.; Пг., 1924.
18. «Жонглер» – одно из последних опубликованных заумных стихотворений В. В. Каменского, которое было негативно воспринято советской критикой. См., напр.: Сосновский Л. О якобы революционном словотворчестве // На посту. 1923. Т. III; Мустангова Е. Каменский В. В. // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929–1939. Т. 5. М., 1931. Стб. 83–85.
19. Письмо В. Каменского Б. Корнееву. 01.10.[1930] // РГАЛИ. Ф. 2563. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 45.

Н. В. Мосеева
Екатеринбург

ДИАЛОГ МИРОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УРАЛЬСКОЙ МАРСИАНЫ

Понятие мира (или миров) – одно из важнейших в фантастоведении. Мир в фантастическом произведении всегда определенным образом смоделирован, это особого рода «проект», заданный автором и особым образом относящийся к действительности, помогающий посмотреть со стороны на свой собственный мир, ведь, говоря о звездах, человек зачастую говорит о себе.

Диалог миров (в данном случае – мира Земли и мира Марса), их взаимодействие и взаимоотражение – тема настоящей статьи. Каждая эпоха предлагает свой «проект» земной и марсианской жизни, поэтому попробуем рассмотреть этот процесс в динамике, ориентируясь на ряд произведений уральской марсианы и не претендуя на полноту подборки.

Первое в России произведение о путешествии на Марс было создано уральским автором, уроженцем Троицка, Порфирием Павловичем Инфантьевым. Это повесть «На другой планете», вышедшая в 1901 г. в Новгороде, куда автор был выслан под надзор полиции после почти годичного заключения в камере-одиночке в петербургской тюрьме «Крестах». Повесть вышла в исковерканном цензурой виде, в ней отсутствовали целые главы. Более полный вариант представлен в рукописи под названием «Обитатели Марса», датированной 1896 годом [1].

В повести сочетаются элементы социальной утопии со стилем этнографа, посвятившего большинство своих книг описанию быта и нравов народов Севера и Сибири. Идеальный марсианский мир представлен как высокоразвитое сообщество существ, значительно обогнавших в своем развитии человечество. Книгу Инфантьева можно назвать провидческой, ибо в ней можно увидеть прообразы телевидения, солнечных батарей, роботов. С другой стороны, это и предтеча многих идей и гипотез, появившихся в более поздней фантастической литературе (как в русской, так и в зарубежной): путешествие на электролете, погружение живых организмов в низкотемпературную среду с целью замедления биологических процессов для того, чтобы, проснувшись, человек мог жить в уже другом мире, в будущем – всего этого не было до Инфантьева. Сама идея перемещения на Марс заслуживает особого внимания: герой не летит туда на ракете или сверхбыстром звездолете, но с помощью гипноза обменивается с марсианином, желающим путешествовать по Земле, телесными оболочками – нечто подобное начнет появляться в фантастической литературе только в конце XX в. Однако обладание *чужим* телом становится серьезным испытанием для землянина. Будучи уверен, что «высшие существа не могут быть некрасивыми» [2], герой ужасается при виде настоящего марсианина. Осознание же того, что и сам он теперь стал «таким же чудовищем,

точно таким же циклопом с птичьим носом, с птичьими ногами, с рачьими клешнями и хвостом» [2], приводит его в исступление: «Я бился головой о стены, катался по полу, стараясь отшвырнуть от себя безобразные члены своего нового тела, избавиться, выпрыгнуть из той отвратительной формы, в которую переместилось мое сознание, мое “я”» [2]. Марсианин Пакс осознает все, что творится в душе героя: «Ведь вы, обитатели Земли, привыкли считать себя центром мироздания, венцом творения и, если подозреваете о существовании разумных существ на других планетах, то почему-то воображаете, что эти существа непременно должны быть и по наружному виду похожи на вас, так как вам кажется, что лучше и совершеннее форм человеческого тела нет и быть не может. Вы с детства проникаетесь антропоморфическим взглядом на природу и на разум в природе, приписывая ему те же самые свойства, какими обладает ваш разум» [2]. Между тем, «красота ведь вещь... совершенно условная... Даже и у вас на Земле люди расходятся во взглядах на красоту, в особенности на красоту форм человеческого тела» [2]. Герой осознает справедливость слов марсианина: «В самом деле, с чего это я воображал, что обитатели Марса непременно должны быть похожи на нас – людей? Почему я думал, что природа, произведя человека, истощила на нем всю свою художественную, творческую способность и, создав этот шедевр своего искусства, уже сделалась неспособной творить что-либо более совершенное? Какое дикое самомнение и самообольщение! Какое невежественное недоверие к творческим способностям природы!» [2].

Герой знакомится с семейством Паксов и на следующий же день отправляется с их дочерью Либерией в путешествие вокруг Марса. Либерия дает ему имя Не-Он: ведь герой поменялся телесными оболочками с ее братом и теперь он одновременно и *он* (т. е. ее брат), и *не он*. Имя, таким образом, отражает двойную, марсианско-земную, сущность героя.

Постепенно герой адаптируется к марсианским условиям. Он знакомится с достижениями марсианской культуры, науки и техники, любуется загадочными марсианскими пейзажами. С другой стороны, у него есть возможность узнать много нового и о своей планете: ведь в марсианских старинных библиотеках хранится огромное количество видеоинформации об истории и культуре Земли. И, главное, он познает себя, отличие человеческой психической природы от марсианской. Случай с психоскопом – один из примеров такого познания. Земная человеческая природа оказывается более эгоистичной, нежели марсианская. Жители Марса в большей степени способны понять иное, они проницательны и обладают почти телепатическими способностями (это проявляется практически во всех диалогах: Неону порой не приходится даже отвечать, ибо и Либерия, и Пакс угадывают его мысли).

В конечном итоге герой привязывается к Марсу и марсианам. Однако угроза остаться навсегда на этой планете пугает его: «...Там, на Земле, остались все мои привязанности, все мои привычки, вся моя любовь.

Я предпочитал лучше жить вместе с людьми, чем оставаться чужим среди благоденствующих марсиан» [2].

В 20-е гг. XX в. фантастика на Урале начинает активно развиваться, что вообще свойственно «...тем регионам, где имеются крупные культурные центры, <где есть> хорошо развитая научная и производственная инфраструктура, где существуют давние профессиональные объединения литературных сил и формируются необходимые традиции» [3, 298]. В это время фантастические произведения появляются в уральской периодике, выходят отдельными книгами. Важное место в них занимает производственная тема, что соответствует как промышленному характеру региона, так и духу эпохи.

С середины 50-х гг. фантастика в литературной жизни Урала становится постоянным явлением. Первые произведения пермского писателя Бориса Фрадкина появляются в печати именно в это время. В 1967 г. выходит сборник его фантастических произведений «Настойка из тундровой серебрянки», в который включен рассказ «Каналы Марса».

Сюжет рассказа максимально приближен к реальности и будто бы не содержит в себе ничего фантастического. Кроме одной загадочной детали: как мог при трагических обстоятельствах утерянный в Гималаях, в пещере Рмонг-Тау, термос (он находился в рюкзаке сорвавшейся в пропасть девушки, спелеолога Ани) оказаться на Южном Урале, в Кулымской пещере (где его находит астрофизик Ланго)? В течение 18 лет термос, двигаясь по подземным водным потокам, преодолевает расстояние более 4000 километров.

Этот случай дает толчок мысли, научному поиску: прежде всего, он подтверждает гипотезу о непрерывном расширении Земли. Однако Ланго, всю жизнь посвятивший изучению марсианских каналов, делает следующий шаг. Земля и Марс – это «космические близнецы» [4, 41], но только разделенные во времени: «Все, что уже совершилось на Марсе, только начинается на нашей планете... Марс – не пустыня, как принято считать. Каналы Марса – это гигантские разломы, возникшие в результате постоянного расширения планеты. И туда, в эти трещины, ушла вода с поверхности, как со временем уйдет она и на Земле» [4, 40–41].

Сравнительный анализ природы Земли и Марса говорит о новом этапе человеческого сознания. 60-е годы – это время успешного развития науки и техники, время, когда человек впервые вышел в космос, когда освоение ближайших к Земле планет кажется близкой, актуальной задачей. Стремление к интеграции наук дает новые, неожиданные результаты в различных областях знания. В данном случае спелеология оказывается тесно связанной с астрофизикой и космонавтикой. Изучение *недр земли* – то, чем с давних пор занимались на Урале, что всегда давало ему статус производственно-промышленного горнозаводского региона, становится изучением *недр Земли* – Земли как одной из планет Солнечной системы. Меняется сам ракурс восприятия: глубины Земли оказываются глубинами Космоса, ибо ставятся в один ряд с марсианскими каналами. И даже

гибель спелеолога Ани в финале рассказа перестает быть нелепой случайностью. Бредущая среди непроглядного мрака девушка представлена как разведчик космоса: «Она первой увидела то, о чем еще не догадывались люди и что им только чудилось» [4, 45].

Космическое мышление – новая стадия развития человечества. Человек – существо космическое: «Освоив землю, он устремляется за ее пределы, сам становится силой, влияющей на Вселенную, а поэтому несет ответственность за судьбы мироздания» [5, 9]. Космическое мироощущение возникло в России: им проникнуто творчество М. Ломоносова, Г. Державина, Ф. Тютчева. Вся русская философия рубежа XIX–XX вв. космична, пронизана идеей всеединства, взаимной связи микро- и макрокосма. Русский космизм – это «...ответственность духа за космос, за культуру, за ноосферу, которой суждено стать новым фактором развития Вселенной. Ноосфера есть новое геологическое явление на нашей планете, когда человек впервые становится крупнейшей геологической силой» [5, 9], – писал В. И. Вернадский. Во второй половине XX в. ученые обратили внимание на возмущения *биосферы* в связи с воздействием на нее человечества: «Миллиарды лет биосфера сохраняла способность к устойчивости, несмотря на перепады солнечной активности, падения на Землю космических тел, огромные выбросы вулканической деятельности. А человечество стало производить отбросы органического происхождения в 2000 раз интенсивнее, чем вся остальная биосфера. Выходит, именно мы, дети Природы, готовим Землю, дом наш, к переходу в мертвое космическое тело» [5, 9–10].

Проблемы экологии занимают важное место в фантастической литературе начиная со второй половины XX в. Так, отношение человека к природе – центральная тема в творчестве уральского писателя Сергея Другаля. Сборник его рассказов «Тигр проводит вас до гаража» состоит из двух циклов: «Дела земные» и «Дела небесные», пронизанных чувством ответственности человека за сохранение жизни на Земле и других планетах. Цикл рассказов «Дела Земные» посвящен главным образом деятельности Института Реставрации Природы (ИРП). Главные герои, переходящие из рассказа в рассказ, – Нури и Олле – родились и выросли на Марсе, на одной из станций освоения. Это герои с особым видением и восприятием: воспитанные на Марсе, своей родиной они считают Землю, хотя знают о ней лишь по книгам и рассказам. И даже Марс маленький Нури преобразует по образу и подобию Земли: «...после него в марсианских пустынях остались разноцветные и чересчур самостоятельные киберы, которых он десятками выпускал на волю. Его, видите ли, угнетала бедность марсианской фауны, он дополнял ее» [6, 7]. На Земле Нури, Олле и их дед Сатон становятся основателями заповедника ИРП, где «все перемешалось – настоящее и синтезированное, природное и привнесенное» [6, 50]. Ко времени прибытия Нури и Олле на Землю на планете практически не осталось настоящих животных. Создание заповедника – это попытка сохранить оставшиеся виды флоры и фауны и, на основе генной инженерии, восстановить исчезнувшие и создать

новые: «Сейчас здесь образуются микрозоны со своими особенностями, своим микроклиматом, новыми видами растений, животными-мутантами и потомками мутантов. Я недавно отловил двухметровую змею, сплошь покрытую колючками. И до сих пор не пойму: то ли это уж съёживался, то ли ёж суживался. Змея бросалась на меня и тихо гавкала. Откуда взялась? Биологи говорят, что такую никто не делал...» [6, 50].

Рассказы С. Другаля проникнуты любовью к животному и растительному миру во всех его проявлениях. Животные необходимы человеку, они делают человека человеком. Так, в рассказе «Жизненно необходимый», завершающем цикл, отсутствие животных грозит «освоителям» Марса настоящей бедой. Из-за нелепой случайности в погоне за кибером, нужным лишь для игры, погибает один из новых жителей Марса, Альдо. Нури пытается выяснить причину этой трагедии и видит, что не интересуются киберами только на той базе, где живет маленькая собачка. Там, где рядом есть настоящее живое существо, людям не нужны пустые развлечения. И Нури отправляет на Землю телеграмму: «Внеочередным рейсом отгрузите на Марс девять одиноких псов. Отбор животных прошу поручить Олле. Уполномоченный Совета Метти» [6, 139]. Собака, друг человека, жизненно необходима в суровых условиях работы на Марсе – там, где все всегда думают только о Земле.

Повесть В. Крапивина «Оранжевый портрет с крапинками» (1987) проникнута неподдельной тревогой за будущее Земли. Здесь соприкасаются две темы: тема войны, угрозы ядерной катастрофы, и тема предательства. Вернее, это одна тема: «Если война, это ведь всегда предательство для планеты» [7, 648], – говорит главный герой повести Фаддейка Сеткин, он же сет Фа-Дейк из марсианского племени иттов.

Являющийся для марсиан пришельцем, «что родом с той голубой звезды, которая так ярко светит на заре» [7, 700], Фаддейка и для землян таит в себе много необычного. Начиная с внешности: «...он был не просто рыж – в его нестриженых космах смешались оттенки апельсинов, томатного сока, терракоты и угасающих закатных облаков» [7, 575], такого же цвета была и одежда. На Земле Фаддейка не раз называет себя «марсианином», на Марсе же Фа-Тамир совершенно справедливо замечает ему: «Когда ты думаешь о наших заботах, ты думаешь о своей Земле» [7, 675].

Действие повести разворачивается и на Земле, и на Марсе. Более того, история Земли и история Марса, прошлое и будущее настолько переплетены, настолько связаны, что в конце концов непонятно, разные это планеты или одна и та же: «Странную вещь сказал мне сет Фа-Дейк, когда мы прощались на краю Стана... – говорит Фа-Тамир: “Может быть, и нет разных планет, а есть только одна на разных оборотах Звездного круга... может быть, мы жители одной земли, только в разное время...”.

– Что-то подобное слышал я от наших старцев, которые хранят в тайных подвалах древние книги. Но отчего такие мысли пришли в голову ребенку?

– Он говорил и дальше... “Я очень боюсь, Фа-Тамир, что это в недалекое от меня время люди превратили планету в пески. А потом поставили в память о всем, что было, колокола. Те, что стоят сейчас в песках. Их и при мне было на Земле уже немало... Я должен вернуться, должен успеть, Фа-Тамир”» [7, 700–701].

Образ колоколов, оставленных в песках Марса древними народами и звонящих сами собой «медленно, печально. Будто в память о ком-то» [7, 677], непосредственно связан с образом земной Верхотальской колокольни, где однажды Фаддейка провел в размышлениях целую ночь: «Просто интересно: что думается, когда весь город спит, а ты выше всех над землей?

– Совсем один, да? – спрашивает Юля.

Он не согласился:

– Наоборот. Будто вместе со всеми. Внизу-то всех не видать, а тут сразу целый город перед глазами. И огоньки... И поезда бегут... Везде люди. И будто я их всех охраняю, как старинный часовой на башне...» [7, 642].

Позже он сознается, что там, на колокольне, у него «всякие мысли были. Даже дурацкие... Вот ты представь хорошенько. Город весь спит, огоньков почти нету... И будто вся Земля спит. А я один не сплю, будто у ракетного пульта. И у меня приказ: через пять минут нажать кнопку. И вот уже совсем другая сделается Земля. Половины Земли вообще не будет, только огонь... Ты могла бы нажать?» [7, 649] – спрашивает Фаддейка Юлю. Или потом: «А ты согласилась бы умереть, если бы сказали: вот ты сейчас умрешь, а за это на Земле больше никогда не будет войны?» [7, 649]. И приходит к выводу: «Значит, все мы висим на ниточке?» [7, 649].

Однажды взглянувший с высоты на спящую землю и ощутивший тревогу за каждого человека, Фаддейка осознает ответственность за судьбу целой планеты. Более того: самое незначительное, казалось бы, предательство или, наоборот, его отсутствие почему-то влияет на историю как Земли, так и Марса. Марсианский обычай гласит: «Если человек кого-то предал, от него уходит любимый конь» [7, 693]. В этом контексте глубоко значимым оказывается финал повести: «Золотисто-оранжевый конь шел за ними в пяти шагах. Мягко ставил копыта на гибкие доски тротуара» [7, 706]. Это был Тир, потерявшийся на Марсе конь Фа-Дейка. Тир возвращается к своему хозяину и потому, что верховной властью, которую передал ему умирающий король Рах, Фаддейка своим словом остановил войну на Марсе, и потому, что не совершил предательства на Земле, сумел простить своего отца.

Таким образом, Земля и Марс представлены в уральской фантастике как «космические близнецы», а то и вовсе как одна планета. Особенность положения Марса относительно Земли такова, что он не только удален от нее на миллионы километров, но и является соседом. Это соседство очень часто придает ему статус «своего» пространства: «Все мы дети одного солнца» [7, 700], – рассуждает Фа-Тамир в повести «Оранжевый портрет с крапинками».

Другая особенность Марса – в специфике его цвета и, следом за этим, его названия. Красные пески Марса присутствуют практически во всех произведениях об этой планете. Символика Марса как планеты, названной именем бога войны, ярче всего выражена у Крапивина, что тесно связано с тематикой произведения. Интересно в этом смысле и имя Фаддейка – Фа-Дейк: может быть, случайно, но по звучанию оно схоже с именами спутников Марса – Фобоса и Деймоса (хотя, казалось бы, при чем здесь «страх» и «ужас»?). И еще о цвете. У Крапивина присутствуют не только воинственные красные оттенки: в описаниях марсианских пустынь, в еще большей степени – в описаниях верхотальской осени и тем более самого Фаддейки гораздо больше оранжевого цвета, в крапивинской символике выступающего как цвет надежды и спасения.

И последнее: планета Марс гораздо старше Земли, что задает особый хронотоп всем произведениям о Марсе. Это и взгляд в глубокую древность, в историю Марса, которая является неким подобием современности Земли, более молодой планеты, то есть, по сути, взгляд на себя со стороны. Это и попытка описать современный Марс, схожая с попыткой заглянуть в будущее Земли. И сколь же различно представление об этом будущем у писателей начала и конца XX века!

Примечания

1. См.: Блюм А. Первая русская «Марсиана» и ее автор // Уральский следопыт. 1970. № 5. С. 58–61.

2. Повесть П. П. Инфантьева «На другой планете» цит. по: http://bookz.ru/authors

3. Осипов А. Фантастика от А до Я. М., 1999.

4. Фрадкин Б. Каналы Марса // Фрадкин Б. Настойка из тундровой серебрянки. Пермь, 1967.

5. Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века: Материалы заседания международной научной конференции // Культура и время. 2004. № 1.

6. Другаль С. Тигр проводит вас до гаража. Свердловск, 1984.

7. Крапивин В. Оранжевый портрет с крапинками // Крапивин В. Голубятня на желтой поляне. М., 2004.

Л. М. Слобожанинова
Екатеринбург

МОЛОХ РЕВОЛЮЦИИ: О РОМАНЕ НИКОЛАЯ НИКОНОВА «СТАЛЬНЫЕ СОЛДАТЫ»

Роман «Стальные солдаты» (2000) – последнее завершенное произведение екатеринбургского писателя Николая Никонова (1930–2003), почти не замеченное литературной критикой. Между тем, этот роман об Октябрьской революции и ее вождях, над которым, по свидетельству близких, писатель трудился всю свою сознательную творческую жизнь, принадлежит к числу произведений, достойно завершающих уральскую литературу XX столетия.

Революция осмысляется Никоновым в самом широком философско-мифологическом плане извечной борьбы между светом и тьмой, добром и злом, Богом и Дьяволом. Это преходящая победа Дьявола, разрушительное Антихристово деяние. Соответственно, вождь революции Ленин – Антихрист, сошедший на землю в облике небольшого, картавящего, суетливого человека, который отличается от всех прочих людей «необъяснимо-странной, отталкивающе-притягательной аурой». Образ Ленина-Антихриста шокирует какую-то часть читательской аудитории, однако так ли уж неправ Николай Никонов? По библейской логике, Антихрист – тот, кто церкви Божии разрушит, святые иконы огнем спалит, руки вымоет в крови невинных. По сути, писатель договаривает то, что уже возникало в сознании русских интеллигентов. Сошлемся на документалиста.

«В первые годы революции, в пору разрухи и голода, власть выделила двенадцати самым известным писателям академический паек, среди этих тут же в шутку окрещенных “бессмертными” счастливчиков был и Бердяев. Охранная грамота позволяла ему еще иметь и квартиру, и рабочий кабинет, и библиотеку. И каждую неделю в его гостиной – пожалуй, это был единственный такой дом в Москве – собирались люди разных убеждений, от крайне левых до крайне правых, и вели дискуссии на самые разнообразные злободневные и классические темы. Как-то газета “Известия” опубликовала сообщение-донос об одном из таких собраний, где обсуждалось, Антихрист ли Ленин; пришли к выводу: нет, не Антихрист, а лишь предшественник Антихриста...» [1, 183].

У Русской Православной церкви немалый счет к революции и к Ленину. 1918-й год начался «Декретом об отделении церкви от государства и школы от церкви» и одновременно неслыханными гонениями на церковь и ее служителей. «Расстрелы крестных ходов, групп верующих при отнятии церковного имущества. Осквернение мощей святых угодников Божьих. Газетная кампания, запрещение церковной печати, кощунственные процессии, закрытие Поместного собора, закрытие монастырей, домашних церквей, всех духовно-учебных заведений, прекращение преподавания Закона Божия в школе на частные средства...» [2, 154]. На Урале в 1918 г. были замучены архиепископы Пермский Андроник и Тобольский Гермоген. После ареста патриарха Тихона (ум. в 1925 г.) преследования священников и разрушение храмов, как известно, не прекращаются, о чем Никонов мог знать из множества источников. Что касается христианской морали и библейских понятий, то всему этому он учился у своей бабушки Ирины Карповны. Сердечные слова, обращенные к бабушке, можно встретить во всех автобиографических произведениях Никонова. Особенное значение имеет его публицистический трактат «Закон милосердия» (1990), полностью опубликованный в год смерти писателя [3].

Отказ от классовой идеологии и признание приоритета за общечелове-

ческими ценностями на рубеже 1980–1990-х гг. сопровождались для писателя Никонова освоением библейской и мифологической образности. Революция, преступившая основную из христианских заповедей, развязавшая преступную гражданскую войну, уподобляется чудовищу, которое пожирает людей. Она же формирует тип человека, способного отказаться от законов добра и милосердия во имя «светлого будущего». Стилистически этот «момент истины» выражается в крайней сатирической заостренности изображения Ленина. Вместе с тем, по мысли автора, есть сильные натуры, способные противостоять Дьяволу и хотя бы частично сохранить в себе человеческое. К таким людям Никонов причисляет Сталина. Спору нет, «верный ученик» был сыном Антихриста. Однако было в нем «и много человеческого, не присущего Старику, но было и от Антихриста, слугой которого как ни крути, он был или старался быть таким» [4, 3, 14].

В принципе, в оценке Сталина как крупной исторической личности, которую «ни объехать, ни обойти», Никонов сближается с Леонидом Леоновым. В начале 1970-х гг. в беседах с сотрудником Института русской литературы (Пушкинский Дом) Натальей Александровной Грозновой Леонов говорил: «Сейчас плевки и оплеухи в адрес Сталина. Это – чушь. Сталин – историческая необходимость. Мы еще не изучили и не поняли, на каких координатах прошло это очень серьезное явление» (26 сентября 1970 г.); «Сталин – единственный, который заслуживает большой литературы» (18–19 мая 1971 г.); «Это единственная по-настоящему шекспировская фигура в нашей революции» [5, 6, 9].

Важно определиться, о чем вести речь, не «спутать предмет с автором», на что в свое время сетовал Михаил Зощенко, который обличал мещанство и пошлость, а его самого называли мещанином и пошляком. Никонов создает сложнейший исторический и социально-психологический тип, в котором взаимодействуют «дьявольское» и «человеческое», рискуя навлечь на себя обвинения в реабилитации тирана и возрождении сталинизма. Однако предмет разговора – не столько исторический Сталин, сколько писатель Никонов: удается ли ему передать динамику личности Сталина, который был разным «на пути к власти», «на вершине власти», в период Отечественной войны и в последние годы своей жизни? Уместна ли в романе историческая мистификация? Наконец, тактичен ли Никонов в своем стремлении постичь личную жизнь вождя, засекреченную куда больше, нежели жизнь любого из советских руководителей?

Одним из первых Никонов отказывается от условного Сталина, иллюстрирующего какое-либо историческое событие: парад на Красной площади 7 ноября 1941-го (роман К. Симонова «Живые и мертвые», 1958); заглавную роль страны-победительницы на совещании Большой тройки в Постдаме в июле 1945-го (роман А. Чаковского «Победа», 1979); начало массовых репрессий в стране после убийства Кирова (А. Рыбаков «Дети Арбата», 1989) и т. п. В каждом из произведений Сталин – не характер, не личность, но определенная функция.

На «своего» Сталина автор романа «Стальные солдаты» не жалеет психологических красок. Исследование характера начинается с момента, когда у постели безнадежно больного Ильича появляется «тихий с виду, невысокий и невзрачный человек с желтовато-белым лицом, иногда словно потертым керосиновой тряпкой» [4, 3, 13]. Он не кажется опасным «вождям» из ленинского окружения, напоминает заурядного канцеляриста. Да он и был «канцелярской машиной, – охотно соглашается автор. – Он корпит за столом по 17–18 часов в сутки, довольствуется простой домашней едой, ходит в солдатской шинели с крючками, носит самую простую одежду – “толстовку” – так называли тогда подобие кителя с отложным воротником, брюки, заправленные в сапоги, фуражку полувоенного покроя, на улице он обычно ее не снимал». Более известные тогда Зиновьев, Каменев, Троцкий незамедлительно усваивают барственный образ жизни, а Сталин работает. «Работает на свой авторитет, – уточняет Никонов. – И всю жизнь будет работать. И ничего не брать в свой карман. О счетах Сталина никогда не было известно. Скорей всего, по крайней мере в тот особенно воровской период, их действительно не было» [4, 3, 17–18]. Сбежавший за границу Федор Раскольников, которого трудно заподозрить в симпатиях к генсеку, писал: «В домашнем быту Сталин – человек с потребностями ссыльнопоселенца. Он живет очень просто и скромно, потому что с фанатизмом аскета презирает жизненные блага: ни жизненные удобства, ничто его просто не интересуют» [6, 615].

«Умный ястреб прячет свои когти», – приводит Никонов восточную пословицу. Наступит час, когда, заручившись поддержкой своих сторонников, Сталин столкнет с дороги всех претендентов на власть. Политические процессы 20–30-х годов остаются за кадром – важно, что в этой борьбе далеко не последнюю роль сыграют шинель, сапоги, фуражка и трубка. Если для самого Сталина в этом не было ничего показного, то в глазах той маргинальной массы, которая составляла главную опору революции как в городе, так и в деревне, демократический имидж генсека обретал некую магическую силу: *такому* вождю верят истово, он *свой*, ему прощается *все*, даже если это будет беспрецедентная подтасовка результатов голосования на XVII съезде ВКП (б) (гл. «Когда в делегатов целятся из винтовки»).

С тем же психологизмом выписаны взаимоотношения Сталина с Кировым. Что это были за отношения? Соперничество? Но Сталин уже не боялся соперников, хотя к началу 30-х Киров выдвигается как бы на второй пост в партии. Да и сам Киров «четко держался на втором месте и не лез поперек батьки. За это единственное качество Сталин и играл в дружбу с Кирычем». Двойственные чувства испытывает Сталин после трагедии, случившейся в Ленинграде 1 декабря 1934-го. «Горько терять друзей и единомышленников... Но, пожалуй, теперь и легче дышать. Нет постоянной озабоченности, куда его пристроить, чтобы не мешал. А в кремлевской стене места много... Сталин снова *один*, быть может, так и лучше для

вождя. “Если б Бог хотел иметь брата, он бы сотворил его” – это грузинская пословица» [4, 3, 68].

Убийство Кирова вызвало у Сталина серьезные опасения за собственную жизнь; как следствие, «Киров, сам того не ведая, развязал ему руки. Уходящий 34-й год дал начало и 35, и 36, и 37, “варфоломеевскому”, году. И не случайно: Киров был так же выкупан в невинной крови, как и все “вожди” этой “революции”» [4, 3, 69]. Возможно ли после этого, что Сталин, по Никонову, «первым рванул дьявольскую сеть», опутавшую страну со времен Антихриста? Двадцать лет шел к верховной власти этот человек, «накапливая тот страшный опыт, который уже не останавливает в применении любых крайних средств к противникам». Возможно, если принять язык Библии, язык веры за язык искусства, как это делает Николай Никонов. «Грешный вождь шел от последователей и продолжателей черного дела Антихриста к Богу сложным, долгим и мучительным путем самопрозрения... Самопрозрения! Ему невозможно обучить! На то оно и само... прозрение...» [4, 3, 33].

И все-таки за непостижимым «самопрозрением» угадываются реальные факты. Где-то во второй половине 30-х Сталин приостановил аресты священников, уберег от разрушения здание Исторического музея и храм Василия Блаженного, отклонил проект Дворца Советов – «чудовищной махины с тридцатиметровой статуей Антихриста вместо шпиля». В начале Отечественной войны восстанавливается Патриаршество.

Историки объясняют это событие как расширение социальной базы в борьбе с фашизмом, но как знать, возможно, имели место не только политические соображения. Современный церковный писатель и проповедник о. Дмитрий Дудко пишет: «Сталин с внешней стороны атеист, но на самом деле он верующий человек. Не случайно в Русской Православной церкви ему пропели, когда он умер, даже вечную память, так случайно не могло произойти даже в самое безбожное время» [6, 638].

Современным биографам Сталина известен еще один факт. 22 июня 1941 года местоблюститель Русской Православной церкви митрополит Сергий обратился с «Посланием пастырям и пасомым Христовой Православной Церкви», которое «собственноручно отпечатал на машинке... Сталин не мог не обратить внимания на то, что аргументы высшего иерарха Русской православной церкви совпали с аргументами Советского правительства: “Повторяются времена Батыя, немецких рыцарей, Карла Шведского, Наполеона... Но не первый раз приходится русскому народу выдерживать такие испытания. С Божией помощью и на сей раз он развеет в прах фашистскую вражескую силу... Вспомним святых вождей русского народа Александра Невского, Дмитрия Донского, полагавших свои души за народ и Родину... Господь дарует нам победу!”» [7, 225].

Известно, что имена русских полководцев были «взяты на вооружение» Советской Армией. Важен, однако, не только этот факт. Не подсказано ли сталинское обращение к «братьям и сестрам» этой церковной проповедью?

На правах современника Никонов утверждает: сердечные слова вождя никого не шокировали и не звучали фальшиво. Они удивляли своей неожиданностью, подкупали и объединяли людей на борьбу против общего врага.

При этом у Никонова нет однозначного взгляда на образ вождя. Взять ли мотив «Сталин и Кремль», растиражированный литературой и прессой с конца 30-х гг. По Никонову, «инородцу» Сталину бывало неуютно в древних палатах московских царей, и он тяготился продолжительным пребыванием в Кремле, хотя «был вынужден словно подчиняться этому месту... В нем приходится коль не жить, то работать, работать, работать. В этом Кремль помогал Сталину. Был как трон, как мономахова шапка, как скипетр и держава» [6, 47]. Кто же тогда: «кремлевский властитель» или «кремлевский пленник»? Есть и другая парадоксальность. Руководитель страны, где «в основном» победил социализм, в чем-то оказывается продолжателем русских царей. «Вождю народов» импонировала имперская политика «приращения» пограничных с Россией земель. В «воссоединении» Прибалтики с Советским Союзом и «возвращении» части финской территории Сталин усматривает историческую справедливость: именно за эти земли продолжительные войны вели когда-то Иван IV и Петр I. По сути, об этом он ведет речь в «доверительной» беседе с Гитлером на встрече во Львове 18 октября 1939 г., где фюрер, со своей стороны, делится планами относительно Франции и Великобритании.

Встреча «двух тиранов» – историческая мистификация. Скорей всего, такой встречи не было, как не было, впрочем, одного из «свойственников» Иоанны д’ Арк в пушкинской «подделке» из французской истории – «Один из свойственников Иоанны д’ Арк». Тем не менее вымысел необходим автору для характеристики двух потенциальных противников: «самоуверенного авантюриста и расчетливого, самовластного и умного диктатора». Менее чем через два года они сойдутся в смертельной схватке, но сегодня им нужен «союз». Гитлеру – для подготовки агрессии на Восток, Сталину – для укрепления обороноспособности страны. Оба предельно вежливы и внутренне настороженны и ироничны: один – к «недалекому актеришке», другой – к «хитрому азиату».

Авторские характеристики предопределяют исход предстоящей борьбы: побеждает «не ломовая сила, а расчет и выносливость».

Никоновский Сталин периода Великой Отечественной войны подается под углом зрения фольклоризации этой исторической личности. Аналогичное явление отчетливее проявляется в отношении к маршалу Жукову – очевидно, в силу большей однозначности этой фигуры. «Где Жуков – там победа», – в этом народном представлении о прославленном полководце вряд ли что-либо изменилось после того, как Виктором Астафьевым были сказаны самые беспощадные слова о крайней жестокости и даже лицемерии Жукова, не щадившего солдатских жизней (повесть «Веселый солдат», 1998). Народ судит по конечному победному результату, хотя подчас он расходится с реальными фактами. А потому в майские дни

люди несут неувядающие цветы к памятнику «Маршала Победы», с именем которого связывают падение Берлина, несмотря на то, что Берлин штурмовали не только армии Жукова.

В своем восприятии крупной исторической личности народ великодушнее профессиональных историков. Неписаная народная история «очищает» героя от всего мелкого, преходящего, суетного. Вероятнее всего, так оно и было по отношению к личности киевского князя Владимира, московского Димитрия Донского, Ермака, Разина и других героев. Николай Никонов не ставит в вину Сталину, что «немецкий ефрейтор», предложивший в 40-м году пакт о ненападении, обманул «вождя народов». На то он и Гитлер, коварнейший из европейских политиков своего времени. Автор «Стальных солдат» не подсчитывает ошибок, допущенных Сталиным в первые трагические месяцы Отечественной войны. Просчетов не могло не быть, ибо «солдатами не рождаются»: Сталину, как и всем советским людям, приходилось «учиться воевать», то есть планировать, маневрировать в масштабах огромного фронта. Этот фактор редко принимается во внимание при всей очевидности, что армия Гитлера превосходила советскую организованностью и дисциплиной, боевой выучкой, отработанными методами наступательных боев.

В 14–19 главах, посвященных событиям Отечественной войны, Никонов откровенно полемичен. Он не считает справедливыми упреки в «преступной нерешительности» вождя в самый канун войны: если Сталин не реагировал ответными действиями на провокации со стороны немцев, то был по-государственному осмотрителен, не опережал событий и не давал Гитлеру столь выгодную политическую карту. «Он хотел выиграть не только время – выиграть право быть правым» [4, 4, 58]. С точки зрения большой политики – далеко не просчет, но единственно верное решение, позволяющее сохранить авторитет страны в глазах мировой общественности. По минутам просчитанные биографами Сталина его рабочие часы с 22-го по 29-е июня не позволяют писателю присоединиться к мнению о «прострации» и о том, что растерявшийся вождь «удалился от государственных дел: “за авторов, преподносящих читателю явную ложь, становится стыдно”». Лишь к ночи 29 июня Сталин уезжает на свою ближнюю дачу, где в полном одиночестве и величайшем душевном напряжении работает над «генеральным планом разгрома наступающих немцев» и над выступлением перед народом.

Битва за Москву – своего рода кульминация «военных» глав романа. В объяснении этой «величайшей битвы» Николай Никонов остается в кругу традиционных советских представлений: не русским морозом, не случайным стечением обстоятельств, но железной волей Сталина и полководческим талантом Жукова была обеспечена эта победа. Писатель не покушается на первоначальную литературную версию о двадцати восьми гвардейцах-панфиловцах, преградивших дорогу немецким танкам по Волоколамскому шоссе (А. Бек «Волоколамское шоссе», 1944). Не соблазняется новейшей версией о генерале Андрее Власове – единственном человеке, которому достало решимости в атмосфере всеобщей сумятицы направить урало-сибирские дивизии в нужном направлении и тем обеспечить общее наступление (Г. Владимов «Генерал и его армия», 1991). Сталин и Жуков в романе «Стальные солдаты» – настоящие герои этой битвы, и, разумеется, тот «самый большой или самый малый ее герой в Александровском парке у краснокровавой стены Кремля, под вечным огнем, в могиле неизвестного солдата» [4, 4, 92].

События Отечественной войны подаются в романе «Стальные солдаты» пунктиром – от одной битвы к другой. Никонов не претендует на батальные эпизоды, однако оставляет за собой право изображения Отечественной войны на уровне планов Верховного Главнокомандования. Полагает, что поколениям, не пережившим войну, необходима не только «окопная правда», но также иной, более широкий угол зрения.

Великая Отечественная – высший подъем всей жизни и деятельности Сталина, который вложил в победу «все свои физические и психические силы – недаром же Сталина в 45-м постиг первый еще не слишком сильный удар. Как бы ни оценивать Сталина, но не видится иная фигура того времени, равная этой» [4, 5, 42]. Было бы несправедливым усматривать в последних главах романа лишь неизбежный процесс биологического угасания личности. Никонов видит другое: Сталин оказался заложником собственной системы, рабом марксистской догмы, «парализовавшей, как и у Ленина, нормальную работу его мозга» [4, 3, 16]. За неполное, временное «прозрение» Сталин расплачивается величайшим одиночеством, которое ничем не снимается, даже искренним участием полувымышленной Валечки Истриной. Получается, что, потрясенная скорбным видом вождя, она усиливает собой трагедию одиночества. Молох революции не щадит самого Сталина.

Роман «Стальные солдаты» привлекает внимание свободным обращением с материалом и завершенностью авторской концепции. Никонов не стремится к тому, чтобы разрешить все вопросы в историческом феномене Сталина. Роман пишется для того, чтобы предостеречь от прямолинейных и легкомысленных оценок советского прошлого. «Эпоха Сталина» была эпохой великих заблуждений, великих трагедий и, несмотря ни на что, эпохой величайшего народного подвига.

Примечания

1. Шенталинский В. Осколки серебряного века // Новый мир. 1998. № 5.
2. Булгаков Н. Подвиг патриарха // Москва. 1990. № 12.
3. Никонов Н. Закон милосердия // Урал. 2003. №12.
4. Никонов Н. Стальные солдаты // Урал. 2000. № 3, 4, 5. В нашем тексте указываются номер журнала и страницы.
5. Роман Л. Леонова «Пирамида»: Проблемы мирооправдания. СПб., 2004.
6. Цит. по: Сталин в воспоминаниях современников и документах эпохи. М., 2002.
7. Цит. по: Емельянов Ю. В. Сталин. На вершине власти: Досье без ретуши. М., 2002.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: РАЗБОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т. А. Снигирева
Екатеринбург

«ПЛОВЕЦ: КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ...» Ю. КАЗАРИНА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРА ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ТРЕТИ XX в.*

При чтении записных книжек русских классиков как XIX, так и XX в. возникает чрезвычайно сложный рецепционный комплекс: безусловное узнавание авторского лица, его художественного голоса при странной аранжировке этого «лица» бытом, в том числе счетами, адресами, констатацией здоровья / нездоровья, фиксацией ежедневных забот и проч. З. Паперный в монографии-размышлении о записных книжках Чехова выдвинул два, только на первый взгляд парадоксальных тезиса: «Записные книжки Чехова – это не только записные книжки, это сам Чехов» [1, 19] и «Записная книжка Чехова – одна из самых загадочных его книг» [1, 2]. Встреча знакомых фраз, мотивов, сюжетов, которые даже в неизмененном виде приобретают иной смысл, перемещаясь в канонический текст, и одновременно – обязательный эффект радости от этого узнавания, которое дает возможность увидеть движение от «дамы с мопсом» к «Даме с собачкой». Записные книжки – это чаще всего писательская установка на прямоговорение для себя, оборачивающееся особой недоговоренностью, «мерцанием» текста для других. И одновременно записные книжки – тот жанр, в котором с особой очевидностью «проговаривает» себя тип личности писателя, его психология творчества, неповторимость его «трудов и дней».

Отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой и авторской личностей, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего не возникало желания публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершенного самой жизнью, обусловило осмысление этого жанра как маргинального. А резко индивидуальный характер его

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

внешнего оформления создает ощущение невозможности приведения его к общему жанровому знаменателю. Отсюда – разнообразие авторских обозначений жанра: записная книжка, рабочие тетради, наброски, зарисовки, листки из дневника, тетрадь, заметки, записки, записи и даже «письменные книги» (Достоевский) вплоть до: «психоз, образовавшийся за долгие годы» (Твардовский) и «прерывистый след», «порыв к отдушине» (Нагибин). Отсюда – метафоричность и оценочность в определении жанра со стороны исследователей, самое «спокойное» из которых – «творческая лаборатория». О записных книжках и тетрадях Достоевского: «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал». О записных книжках Чехова: «бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр». О Хлебникове: «поэтическая обсерватория». О записных книжках и «листках из дневника» Ахматовой: «новеллы», «бесценный материал». О рабочих тетрадях Твардовского: «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души». О Ерофееве: «малый миф». О записных книжках Довлатова: «книга небывалого жанра», жизнь, превращенная в «соло на ундервуде».

Важнейшей в попытке номинации жанра становится сложная диалектика документального и художественного, бытового и бытийного, случайного и закономерного, написанного «здесь и сейчас» и воспринимаемого как сотворенное для «везде и всегда». Одной из центральных проблем жанра записных книжек становится проблема исследования самого механизма скрещения, со-бытия в нем внеэстетической и эстетической реальности.

Третья треть XX в., определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможным саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно/бессознательно эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Так, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, невзирая на специфику процесса их создания, являются неотъемлемой частью его личного художественного мифа: «Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов – но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить “в разряд преданий молодых”. Итак, чтобы понять идею времени, мы должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе 20 века останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?» [2, 3]. Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагмен-

тарны, что подчеркнуто графической разорванностью, несут в себе материалы подготовительного характера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя. Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием: «Осталось: 600 раз пообедать, 12 раз сходить в (?) и т. д.» [3, 317].

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги – жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра – «записные книжки», указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую (хорошо известно признание писателя, неоднократно повторенное им, в том числе и на страницах своей записной книжки: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» [4, т. 3, 271]) конфликтно подзаголовкам – «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград. 1967–1978)» и «Часть вторая. Соло на IBM (Нью-Йорк. 1979–1990)», которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста, с прямой констатацией его пространственно-временных координат. В довлатовском тексте существуют, пересекаясь, дополняя друг друга или вступая в некий конфликт, две дискурсивные практики – внешняя необязательность записей и их внутренняя строгая собранность. Первая идет от открытого следования традиции жанра. Вторая – от явной задачи преобразовать и постичь «мелочи жизни» художественно.

Записки Ю. Казарина «Пловец: Куда ж нам плыть...», первоначально опубликованные в журнале «Урал», позже изданные в книге под тем же названием, но уже открывающиеся поэтическими разделами «Путем воды» и «Прощание с Иосифом», ориентированы одновременно на два литературных феномена. На записные книжки, не претендующие на статус художественности (не случайно в научных трудах автора столь часты ссылки именно на записные книжки писателей XIX–XX вв.), которые откомментированы в казаринском тексте как «своего рода сочинение, являющееся остатком – то ли литературным, то ли поэтическим, может быть, даже и бытовым, если не бытийным, скажем, так: послетекст – комментарий к таланту, ко всему, что этим талантом произведено» [5, 205]. И на сложившийся в конце XX в. жанр «записных книжек», который в рамках жизнедеятельности автора претендует на художественный статус: «Может быть, настоящее писание, т. е. не-литература и не пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции – что не-сочиняется, а – записывается где и когда угодно и на чем попало. Главное в таких (и моих?) записках – не искренность и не правдивость, а достоверность союза и единения нерасторжимого (временно, естественно) мысли и речи, мыслеречи и мышечно-моторных навыков графического

письма, записи. Что-то вроде “сделалась метель”, “я Вас любил”, “на Васильевский остров я приду умирать”, “наедине с тобою, брат” и т. д. Это уже поэзия. А поэзия – не литература, не музыка, не живопись, не искусство, а – воздух, кровь и небеса» [5, 204].

В «Записках» Ю. Казарина естественно и закономерно возникают имена Довлатова и Ерофеева, в частности, и столь откровенное признание: «Довлатова я не могу любить или не любить, потому что он – это во многом я сам, собственной, так сказать... персоной» [5, 204].

Казарин идет уже апробированным путем. Художественное целое «Записок» создается прежде всего единством авторской концепции, которая с достаточной очевидностью воплощена в четырех важнейших для автора сферах размышлений.

1. «Поэт. Поэзия. Стихи. Литература. Лингвистика. Язык. Речь».

Нельзя забывать, что «Записки» – проза поэта и профессионального филолога-лингвиста, поэтому их страницы переполнены попытками определений, что есть поэзия: «Поэзия – скорее всего – мышление, не способ передачи мысли, а само мышление. Аномальное. Ненормальное. Мышление человека, лишенного нормального ума нормального большинства людей...» [5, 100]; «Поэзия – явление Божие, т. е. она есть язык» [5, 105];

«Стихотворение – единство пространства, времени и духа» [5, 171]. Что есть поэт: «Поэт больше, чем поэт; поэт меньше, чем поэт; и поэт – в тютельку. Именно последних люди добрые и не любят» [5, 99]. Что есть талант и какова плата за него: «Вдохновение – не мука, не “муки музы”, а необходимое таланту самоистребление, которое называют в литературоведении самореализацией» [5, 293]. Какова судьба поэта в России: «Бог останавливает поэта при явном приближении его к себе. Таковы остановки Пушкина и Бродского. Остальные – обычное дело – останавливаются сами» [5, 280]; «Стихотворец – как кот – умеет нормально передвигаться только по кромке – семейной жизни, бытия, сумасшествия» [5, 159].

В «Записках» откровенно развивается лингводицея И. Бродского (напомним, что в книге «Пловцу» предшествует поэтический цикл «Прощание с Иосифом»): «Его (Бродского – Т. С.) концепция языка – орудия и языка – деятеля, когда поэт – орудие языка, великое предположение, догадка, неправда, которая может стать, в этом я не сомневаюсь, истиной» [5, 228]. Казарин «расписывает», лингвистически конкретизируя, формулу «поэт – часть речи»: «Пушкин – глагол, Тютчев – глагольный инфинитив, Фет – существительное; Цветаева – сплошное коннотативное тире, Маяковский – графический многозначительный перенос слова, Пастернак – наречие, Ахматова – прилагательное (к Пушкину), Мандельштам – предикат (любая значимая часть речи в тексте), Бродский – часть речи в текстовом синтаксисе. Основная же масса стихотворцев – предлоги, союзы и частицы и даже междометия (Ахмадулина)» [5, 159]. Бродский в этой книге становится «вечным собеседником», с которым ведется весьма напряженный диалог. Например, после собственных наблюдений над ук-

рупнением узора современной цивилизации автор делает следующий пассаж: «...жаль, что Бродский забыл это заметить в Осеннем крике небывалой птицы: скоро станешь ветром и травой, красный ястреб с белой головой» [5, 237]. «Красный ястреб с белой головой» – строка из стихотворения Ю. Казарина, написанного вне зависимости и еще вне знания «Осеннего крика ястреба». Здесь являет себя принципиальное мировоззренческое различие двух поэтов рубежа веков: поэт у Бродского растворен после смерти в Слове, у Казарина – в погоде и природе. Думается, Казарин-поэтолог ближе к Бродскому, нежели Казарин-поэт.

2. Концептосфера «Россия. Урал. Народ. Водка».

Этот пласт устойчиво сопровождается горько-саркастической интонацией. Россия и ее народ для Казарина – «страна добрых, симпатичных и талантливых идиотов». «Опорный нищий край державы» – край, в котором трудно жить, «жить на границе Европы и Азии: плечи оттягивает чудовищных размеров котомка – мешок – рюкзак Сибири и Д. Востока, – когда стоишь лицом к западу, в лицо тебе, захлебываясь, "чернилами плюясь напропалую", что-то эдакое тараторит Европа» [5, 238].

3. Жизнь / Смерть.

Концептуально важная сфера размышлений Ю. Казарина-поэта, Казарина-ученого, Казарина-автора «Записок». Здесь он лаконичен, поэтически точен и неожиданен: «По-настоящему в жизни художника не случается ничего, кроме смерти. Основные события начинаются только после нее» [5, 169]; «Исчезновение, смерть – метафора. Все остальное, т. е. жизнь, – оксюморон» [5, 280]; «У жизни всегда избыток пространства и недостаток времени. У смерти – наоборот» [5, 139].

4. Погода.

Эта сфера максимально связана с поэтическим творчеством автора «Записок», с его постоянным обращением к «природе и погоде» (достаточно вспомнить названия поэтических сборников Казарина). И поскольку «Погода – настроение Бога» [5, 170], то и все явления, состояния, события мира соотносимы прежде всего с ней: «Умер Бродский – и наступила снежная весна» [5, 156].

В «Записках» используется ряд частных приемов моделирования из текста, внешне должного быть эстетически «непричесанным», текста, сделанного внутренне весьма жестко и определенно. Например, наличие ситуативных, лексических, синтаксических повторов: «Походка языка...»... «вихляющей походкой языка»... и вновь: «Походка языка». Любопытно сравнить с ерофеевским, также повторяющимся на протяжении его «Записных книжек»: «И еще женское имя: Агентура»; «Еще женское имя: Прокуратура (просто Прошка)». Принципиальное значение имеет название «Записок», которое не только сразу отсылает к смысловой магистрали русской словесности, но, варьируясь, уточняет авторскую концепцию: «Поэт – пловец. Он знает, куда ж нам плыть: прочь от берега. В одиночество. В одиночества Бога и Пловца» [5, 180]; «"Творец" – богохульство. Как же номинировать

этакого господина "пишущего"? А все равно – как: хоть "пловец", то бишь одиночество человека в воде, во чистом поле и постоянное присутствие чего-то или кого-то в небе – Того, кто не отбрасывает тени и, не отражаясь в водах, норовит отразиться в пловце. Словом, писатель – это тот, кому, кроме как с Богом, не с кем поговорить» [5, 100].

Особую роль в «Пловце», как и в «Записных книжках» Вен. Ерофеева и в «Соло» С. Довлатова, играет их пространственно-временная организация.

В «Из записных книжек» Ерофеева временной дискурс распадается на время конкретно-историческое – «советское», отрефлектированное автором в открытом язвительно-саркастическом ключе, а также на личное и творческое время писателя, которое не только не подчинено конкретно-историческому, оно вне его и соотнесено со временем культурным, прежде всего – библейским: «О благородстве спорить нечего. У Матфея уже изложены все нормы благородства» [3, 285]. Заданные в записных книжках временные координаты не только крепят их художественный мир, они легко узнаваемы. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв к Вечности заложен в поэме «Москва – Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художническую концепцию мира и человека.

С. Довлатов очень внимателен к приметам и знакам своего времени, не случайно для его записей характерны временные зачины. Но, во-первых, Довлатов не преминет дискредитировать бытовое время категорией абсурда, во-вторых, обязательно обнажит принципиальную многоверсионность его восприятия и оценки. Именно Довлатову принадлежит ставший знаменитым афоризм: «Наша память избирательна, как урна».

Авторская личность в «записных книжках», как это и положено творческой личности, существует в ином временном измерении. Прежде всего – во времени культуры, которое воспринимается как вечная и личная, приватная «домашность» (О. Мандельштам), противопоставленная конкретному времени. Довлатов не пафосен и не запанибрата с героями культуры, он «свой» в этой филологической «семье», поэтому может с уверенностью завершить первую часть записных книжек утверждением только на первый взгляд иронического характера: «Самое большое несчастье моей жизни – гибель Анны Карениной» [4, 289].

В «Записках» Ю. Казарина три пространственно-временных пласта. Во-первых, это Россия, «страна не первого, не второго и не третьего мира; Россия – страна четвертого измерения» [5, 97], историческое время которой всегда негативно маркировано: «История России после 1917 г. – это в основном история Москвы и москвичей (так в литературе). Это постоянная жажда свободы. Т. е. – еды» [5, 270]. Во-вторых, это Свердловск, «город портовый: в нем море водки и море баб» [5, 212], Уралмаш, улица Сталина, пространство, в котором определился «внешний сценарий жизни автора»: «Энергия отрицания и провинция сделали меня профессиональным стихотворцем-лингвистом» [5, 300] – и его «личное время»: «Я вы-

шел из советского стада к тридцати годам. Из богемного – к сорока. Пора выходить из себя» [5, 111].

Эти пространственно-временные пласты имеют своих двойников: Россия – Пердистан, Свердловск – пивная. Здесь, на наш взгляд, Ю. Казарин чаще всего выходит за рамки эстетически оправданного и этически разрешенного: «В пивной щенок нассал на голую – в босоножке – ногу подвыпившего мужичка: – Эй! Не щекотись!» [5, 159]; «В пивной: – В слове “блиндаж” – сплошная матерщина» [5, 201]; «В Пердистане сегодня дождь. Низкая облачность – ниже среднего лба среднего пердистанца» [5, 196]; «В Пердистане распространена в продаже из-под полы поддельная водка, вызывающая – естественно – поддельное опьянение» [5, 272].

Но подлинное пространство / время «Записок» – то же, что и у Вен. Ерофеева и С. Довлатова, – духовное пространство России и творческое время поэта: «Любой настоящий (т. е. трагический) поэт – Пушкин своего времени и места» [5, 109].

Будучи филологом, Ю. Казарин в рамках своего нового текста, выполненного в весьма своеобразном жанре, не мог не аннотировать его легитимность, «законность» для русской словесности: «Новый литературный (беллетристический) жанр – книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову – прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека» [5, 275].

Таким образом, один из самых странных жанров русской литературы – записные книжки – в ситуации новой рубежности, сохраняя маску достоверности и документальности, продолжает подтверждать и утверждать свой художественный статус.

Примечания

1. Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976.
2. Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995.
3. Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995.
4. Довлатов С. Собрание прозы: В 3 т. СПб., 1993.
5. Казарин Ю. Пловец: Куда ж нам плыть... Екатеринбург, 2000.

А. А. Надольская
Екатеринбург

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Говоря о женской прозе, часто отмечают, что эта проза имеет автобиографический характер. Более того, «жанр автобиографии наряду с жанрами дневников и мемуаров традиционно относится к “женским” жанрам письма» [1, 156]. Это не случайно, поскольку женская литература в России всегда была маргинальной по отношению к канону «большой литературы» и до 1990-х гг. практически не входила в mainstream. В свою очередь, автобиографии также не причисляются к серьезной литературе, ориентированной на высокую художественность, «маргинальность делает их более свободными от сковывающего корсета нормативных предписаний» [2, 55], поэтому не случайно, что женщины заняли эту непривилегированную нишу и именно с женским творчеством чаще всего связывают автобиографичность произведений.

Несмотря на то, что данный жанр существует довольно давно, до сих пор нет его четкого определения, и границы понимания его довольно широки [3], но в целом для данного жанра характерны следующие признаки: 1) «установка на подлинность» [4, 7]; 2) «идентичность автора и повествователя или повествователя и главного героя» [5, 13]; 3) «индивидуальное восприятие» («авторская субъективность») [6, 37]; 4) «рассказ о собственном жизненном пути» [7, 243]; 5) «ретроспективность, то есть обращенность в прошлое» [6, 38].

В нашей работе мы не столько рассматриваем автобиографии как жанр, сколько анализируем автобиографическое начало в текстах, которые автобиографиями не являются и написаны в традиции собственно *художественной* литературы. Отметим, что «можно говорить о явлениях автобиографичности вне самой автобиографии главным образом именно из-за наличия сходства между автором, повествователем и персонажем в художественных текстах» [8, 13].

Под автобиографизмом в таком случае понимается «стилистически маркированный литературный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии; он появляется в текстах, которые сами по себе не являются автобиографией, не писались и не воспринимались как автобиографии» [8, 5].

Акцентируем внимание на том, что в текстах подобного рода «автор сознательно занимает (или не скрывает) позицию эмпирического, частного, лица и появляется в этой роли в произведении, указывая на такую свою роль читателю определенными сигналами» [8, 21]. Однако в художественных текстах, написанных женщинами, автобиографизм видится не как стилистический прием, а как необходимая для женской природы основа творчества, которая с точки зрения «большого канона» разрушает эстетическое совершенство художественной формы – вот почему необходимо скрывать позицию частного лица и указывать на такую свою роль в произведении опосредованно: в женских художественных текстах происходит остранение от традиции автобиографической литературы, диктуемое необходимостью избежать гендерного стереотипа, связавшего воедино столь разные понятия, как «автобиографический», «нехудожественный», «женский». Данная тенденция характерна как для женской прозы XIX в., так и для современной женской прозы.

Литература Урала, представленная целым спектром женских имен, также отражает эту тенденцию.

Для анализа были выбраны художественные произведения Анны Александровны Кирпищиковой [9] и Ольги Александровны Славниковой [10], поскольку данные авторы, будучи наиболее известными на Урале и за его пределами, не вписываются в обыденные представления о женской прозе, а скорее ориентируются на установки традиционной (классической, «мужской», «настоящей») художественной литературы. Однако автобиографическое начало, являющееся приметой женского письма, представляется одной из основных черт их произведений.

А. А. Кирпищиковой написаны как произведения, прямо указывающие на их автобиографический характер («Прошлое. Из записок управительской дочери», «Недавнее. Из воспоминаний управительской дочери» и «Двадцать пять лет назад. Воспоминания из жизни на одном из приуральских заводов» – три произведения, по всей вероятности, составляющие трилогию), так и произведения, в которых можно говорить лишь об автобиографическом начале (повесть «Как жили в Куморе» и «Петрушка Рудометов. Очерки горнозаводской жизни»).

В данной работе не рассматриваются произведения первого типа, поскольку они являются довольно типичными для женской прозы и хорошо разработаны в литературе [11]. Наше внимание привлекают произведения, относящиеся ко второму типу, и прежде всего повесть «Как жили в Куморе», в которой, несмотря на заявленный автором жанр ***повести***, – жанр *художественной* литературы, обнаруживаются автобиографические черты.

В связи с тем, что произведения А. А. Кирпищиковой написаны в русле традиций уральской краевой литературы последней трети XIX – начала XX в., характеризующейся такими чертами, как «фактографичность, злободневность, изображение социально-экономической остроты конфликтов, активность авторской позиции в тексте, доходящая до публицистичности ... беспристрастный анализ действительности» [12, 160], повесть «Как жили в Куморе» имеет очерковый характер с присущей очерку проблемой гражданского и нравственного состояния «среды» (в данном случае представлена среда рабочих завода в Куморе, раскрываются острые социальные отношения между хозяевами, управителями и рабочими этих заводов).

Данная проблематика, «изображение быта, нравов рабочего люда Урала, склонность к этнографическим зарисовкам» [13, 166] свойственны не только А. А. Кирпищиковой, но и Ф. М. Решетникову, и Д. Н. Мамину-Сибиряку. Однако особенность А. А. Кирпищиковой заключается прежде всего в том, что, несмотря на то, что в ее произведении нигде прямо не указывается на автобиографический характер происходящих в повести событий и даже место действия не является географическим (напомним, что Кумор – название выдуманное, так Кирпищиковой скорее всего назван Полазинский завод, управителем которого был ее отец), в повести

остро ощущается один из основных признаков автобиографической прозы – «идентичность автора и повествователя», которая создает самобытную атмосферу в произведении и выражается в своеобразных формах повествования.

Особое место в повести Кирпищиковой «Как жили в Куморе» занимает третья глава, которая имеет повествовательный характер, в ней практически нет диалогов (только в конце главы есть две фразы, которые явно служат некоей связкой со следующей главой повести). Данная глава посвящена рассказу об устройстве управления заводами и имением. Особенность ее заключается в том, что ход событий здесь останавливается, в тексте появляется «пространство», не характерное для повести как жанра: довольно крупный фрагмент (целая глава), представляющий собой нечто подобное исторической справке, традиционному информативному жанру («Например, на места исправников и становых назначались только те лица, которых управляющий надеялся иметь у себя в вассальных отношениях. Что же касается помещичьих людей, состоявших под его непосредственным ведением, то все они вполне находились в его власти, трепетали и дрожали перед управляющим больше, чем перед самим помещиком» [14, 47] и т. д.). Такие фрагменты текста с точки зрения канона Большой литературы утяжеляют произведение, являются лишними и часто воспринимаются как неумение автора передать диалектику души героев, поскольку ритм художественного произведения меняется, происходит замедление рассказа, и основному развитию действия это, безусловно, мешает. Однако если более пристально посмотреть на эту главу, то окажется, что она необходима автору и именно в ней заложено автобиографическое начало произведения. Данная глава стоит особняком в повести, и хотя она связана с сюжетом посредством фигуры приказчика завода Кумора Василия Николаевича Чижова, она построена как открытый диалог автора с читателем, рассказ о том, что лично видел и знает автор, поэтому текст здесь эмоционально окрашен и несет отпечаток личности автора, его судьбы (Кирпищикова с детства видела отношения ее отца – управляющего заводом – и мужиков, рабочих этого завода, знала о проблемах такого устройства, и это было основной темой всего ее творчества, данной проблеме посвящена и ее трилогия). Для автора важно не просто дать историческую справку, изобразить историю одного рабочего поселка, а нарисовать правдивую картину жизни; личное в данном случае выражается через общее.

Среди элементов, образующих автобиографичность произведения, можно также назвать многочисленные изображения заводов и быта рабочих, который Кирпищикова хорошо знала, причем читатели узнают подробности именно от повествователя, идентичного автору, а не от героев произведения. Автобиографическое начало выражается и в описаниях уральской природы, которой определяется мироощущение людей, живущих сложной, но прекрасной и дорогой сердцу автора жизнью. В повести обнаруживается огромное количество просторечий и диалектизмов (например,

«робят», «баял», «баской» и др.), которые представляют собой один из признаков автобиографической прозы и используются автором «в характерологической функции, имеющей тенденцию совмещаться с эмоционально-экспрессивной функцией» [5, 70]. Они характеризуют уральский говор и используются для создания особого колорита местности, в которой А. Кирпищикова прожила всю жизнь. Однако данные элементы частотны и типичны для литературы Урала, имеют место в произведениях других авторов (в том числе и мужчин), поэтому наше исследование повести «Как жили в Куморе» сосредоточено именно на особой форме повествования.

Таким образом, автобиографическое начало выступает необходимой основой для творчества А. А. Кирпищиковой и проявляется на различных уровнях текста.

Столь же важной основой для творчества автобиографическое начало является и в произведениях Ольги Славниковой.

На данный момент в творчестве О. Славниковой не представлены такие жанры, как автобиография, записки, воспоминания и т. д. [15]. Это связано не только с возрастом писательницы, но и с тем, что Славникова пишет публицистику, имеет возможность давать интервью, а также с тем, что данные жанры не столь популярны среди современных авторов, особенно женщин, вследствие их явной маркированности («женские» жанры) и реализации по большей части в массовой, ориентированной на определенные формулы, «дамской» литературе.

Однако О. Славниковой написано несколько романов и повестей, и в аспекте автобиографизма наиболее интересным является роман «2017», несмотря на то, что данное произведение представляет собой антиутопию и с точки зрения жанровых характеристик совершенно не приемлет какого-либо автобиографизма – действие романа происходит в будущем накануне надвигающейся революции.

В центре романа «2017» хитники – люди, которые незаконно добывают драгоценные камни, и в целом этот роман посвящен тайне Уральских гор. Концептуально этому роману предшествовало размышление Славниковой о своем родном городе Екатеринбурге, которое называется «Верхний и нижний пейзажи Екатеринбурга». Именно в этой работе появляется образ Екатеринбурга как Рифейской столицы и говорится о присущей Уральскому краю мифологии, отражающей нашу особую ментальность. Данная мифология не была создана самой О. Славниковой, а была заимствована из сказов П. П. Бажова как самой удачной модели формирования представлений об Урале в художественной литературе. В романе «2017» «рифейцы» считают мифы и сказки частью своей жизни, воспринимают Хозяйку Горы или Огневушку как реально существующих и управляющих этим миром существ, живут в согласии с суровой уральской природой, и ничто не может изменить давным-давно заведенный порядок существования этой горной страны. И не так уж важно, найдены ли будут корунды, главное то, что герои произведения живут мечтой найти их, и ни

революционные события, ни страх умереть от цианидов, ни смерть товарищей их не пугает, так как «связь между телесностью каменной ... и телесностью живой – одна из важнейших составляющих горноуральской мистики» [16, 295]. Именно на платформе специфической уральской мифологии становится возможным применение автобиографического начала в жанре антиутопии. Даже образ Екатеринбурга подан в мифологическом ключе как образ Рифейской столицы – древнего города, находящегося в центре горной страны, хранящего атмосферу холодного, серого, неприветливого и сокрытого от людских глаз края, хотя в нем и угадываются черты реального города (вокзал, Оперный театр, площадь 1905 года, недостроенная телевизионная башня и т. д.).

Так же, как и в повести А. А. Кирпищиковой, автобиографизм в романе О. Славниковой становится возможным вследствие «идентичности автора и повествователя», а также «повествователя и главного героя» и выражается в особой повествовательной структуре, представляющей собой несобственно-прямую речь, «когда слово персонажа связано с ситуацией речи» [17, 9], поэтому неясно, принадлежат данные слова повествователю или герою произведения («Они стали встречаться и делали это втайне от всех, потому что случившееся с ними по нормальной логике вещей было невозможно. Почему именно он? Почему именно она?» [18, 19]; «Несомненно, он забылся и наговорил чего-то лишнего. Неужели опять эта безумная надежда, которой Тамара мучает его четыре года? Неужели опять придется разрушать иллюзию любящей женщины, родной до малейшей черточки на золотой ладони, до последней морщинки на заиндевелых ненакрашенных губах – но уже совсем и никак для него невозможной? Но нет, кажется, нет» [18, 468]). Таким образом, автор вверяет свои мысли, чувства, оценки герою романа, но на них лежит отпечаток жизненного опыта автора произведения, поэтому история становятся еще более реальной, автор заставляет нас поверить в нее.

Акцентируем внимание также на том, что роман «2017», написанный в традиции «женской прозы» – феномена 90-х гг. XX – начала XXI в., представляет собой повествование, в котором диалоги, речь героев сведены к минимуму, они созданы для того, чтобы в романе ощущалось движение, чтобы создавалось действие, то есть эти диалоги функциональны, но не они являются основными с точки зрения сюжета. Можно сказать, что действие в романе стоит на месте, и не только потому, что для него характерна нелинейная последовательность событий, но и потому, что роман повествовательный по своей сути, то есть роль повествователя, близкого к автору, является главенствующей. Мы слышим некий рассказ («То, о чем сейчас будет рассказано, произошло через десять лет после описанных выше событий» [18, 119]). Безусловно, это рассказ авторский, и разговорная интонация, выраженная именно в форме повествования (а не в стиле, как, например, в сказе), создает особое качество прозы, обнаруживающееся прежде всего в автобиографизме произведения. Эта форма повествова-

ния и есть скрытая возможность автора проявиться в тексте, лучше сказать – осуществиться, поскольку женщина, с точки зрения некоторых западных исследователей [19], осознает себя именно посредством разговора, то есть в акте говорения. В таком случае следует говорить не о фрагментах текста с особым замедленным ритмом, а об особой форме повествования, отражающей необходимую основу женской прозы.

Более того, использование данной формы повествования приводит к созданию своеобразной атмосферы доверительности, диалога с читателем, приятия его в свой мир. Но вместе с тем, данная форма повествования требует активности со стороны читателя, отклика на волнующие автора темы, вступления в разговор (не случайно в романе дается широкая панорама действительности, особенно часто автор обращается к криминальным 90-м гг. XX в., несмотря на то, что действие романа происходит в будущем: скрытая «обращенность в прошлое» не только несет на себе оценку автором судьбы своей страны, своего родного города, но и обращает читателя к его личному опыту, знанию событий тех лет).

Идее выражения авторского «я» служат и сравнения, которыми пронизано все произведение. Они становятся особым знаком в романе, поскольку, во-первых, сравнение всегда индивидуально, всегда личностно, именно автор закладывает механизм сопоставления с чем-либо на основе своего личного опыта; и, во-вторых, практически все сравнения, большинство которых, казалось бы, характеризует взгляд Крылова – главного героя произведения, мужчины, отмечены явно «женским» взглядом («...дама ... представала послевоенной красавицей с очаровательными ямками на щечках, словно тронули десертной ложкой взбитые сливки...» [18, 231]; «...овечье стадо, стекавшее, будто овсянка с края кастрюли...» [18, 243]; «...вид с шоссе на сырое зеленое поле, похожее на лоскут вельвета с полуоторванным карманом, – там кривая избушка с курчавым огородом...» [18, 503]).

В романе обнаруживаются и такие традиционные для писателей Урала способы выражения автобиографического начала, как описания уральской природы, которые в романе поданы с любовью, проработаны с особой тщательностью, в них чувствуется достоверность и знание автором многих мест родного края, причем все фрагменты текста, где описываются «Рифейские хребты», всегда рисуются с точки зрения повествователя, идентичного автору, а не с точки зрения героя произведения. Автобиографизм проявляется и в лексическом наборе, хотя диалектизмы носят крайне редкий и функционально-профессиональный характер («каелки», «шурфы», «калаши» и др.). Ключевой лексемой данного текста является диалектное слово «хитники», хранящее тайное старинное значение, позволяющее автору передать особую атмосферу Урала, охарактеризовать людей, проживающих на данной территории, способ их жизни и неумение жить иначе. То есть данное слово автор использует еще и в сюжетообразующей функции.

Таким образом, роман О. Славниковой «2017» является сложным целым, все уровни которого подчинены единой установке автора на выражение своей идентичности, в том числе региональной и гендерной. Поэтому творчество О. Славниковой не требует знания о жизни писательницы, в то время как в повести «Как жили в Куморе» А. А. Кирпищиковой, призванной, согласно традиции натурализма, отражать среду своего поколения с неизменным обращением к истинности и точности выражения событий и чувств, соотнесение с личной судьбой автора часто является необходимым.

Примечания

1. Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000.

2. Савкина И. «Пишу себя...»: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Tampere, 2001.

3. В литературе встречаются следующие термины: документальная литература (Л. Я. Гинзбург), мемуары (А. Г. Тартаковский), мемуарно-автобиографическая проза (Г. Г. Елизаветина), автобиографическая проза (Н. А. Николина), автодокументальные жанры (И. Савкина), эгодокументы (Н. Л. Пушкарева), автореференциальные тексты (М. Медарич). Данные наименования зависят от установки исследователя в изучении данного жанра: для Л. Я. Гинзбург важно размежевать такие понятия, как фактический материал и художественный вымысел, найти соотношение между ними, проводя их сквозь призму памяти как основного механизма написания автобиографических произведений; в свою очередь, А. Г. Тартаковский делает акцент на связи между историей и личностью; Г. Г. Елизаветину интересует время зарождения данного жанра в России, когда французское слово memoires переводилось и как записки, и как мемуары, и как автобиографии, и как дневники; вслед за Г. Г. Елизаветиной Н. А. Николина рассматривает поэтику всего спектра автобиографической литературы XVIII–XX вв., развитие данного жанра от собственно автобиографий до художественных «автопсихологических» произведений; под автодокументальными жанрами И. Савкина прежде всего понимает дневники; с точки зрения Н. Л. Пушкаревой важно отметить личностный характер литературы данного жанра, создание собственного «Я», в том числе и в его гендерной составляющей; М. Медарич обращается к проблеме переноса интереса от «bio» к «auto» и, следовательно, «к автобиографии как одной из форм автотематизации».

4. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М., 1999.

5. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие. М., 2002.

6. Тартаковский А. Г. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. Январь–Февраль.

7. Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.

8. Медарич М. Автобиография / Автобиографизм // Автоинтерпретация: Сборник статей / Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб., 1998.

9. Кирпищикова Анна Александровна (1838–1927) – пермская писательница. Отец – А. Г. Быдарин – был управляющим Полазинского завода господ Лазаревых, муж – учитель, с ним она много лет прожила в Чермозе, затем поселилась в Перми. Печаталась на страницах центральных литературных журналов, таких как «Современник» и «Отечественные записки».

10. Славникова Ольга Александровна (род. в 1957 г.) – екатеринбургская писательница, критик, координатор премии «Дебют». 1998 г. – лауреат премии губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в области литературы и искусства (за роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»). 2000 г. – лауреат премии имени П. П. Бажова (за роман «Один в зеркале»). В настоящее время проживает в Москве.

11. И. Жеребкина в книге «Прочти мое желание...»: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм» называет следующие основные признаки женских автобиографий: 1) вся женская жизнь

достойна описания, а не только определяющие этапы этой жизни; 2) письмо от первого лица с апелляцией к личному опыту не как к отдельному, а как к гендерному опыту группы; 3) содержательное противопоставление своего внутреннего приватного мира миру официальной истории; 4) в формальной структуре текста реализуется эмоциональная последовательность событий.

12. Созина Е. К. «Обыкновенные таланты» // Литература Урала: Очерки и портреты: Книга для учителя / Под ред. Е. К. Созиной, Н. Л. Лейдермана. Екатеринбург, 1998.

13. Проскурина Ю. М. Е. А. Словцова-Камская и А. А. Кирпищикова // Литература Урала: Очерки и портреты: Книга для учителя / Под ред. Е. К. Созиной, Н. Л. Лейдермана. Екатеринбург, 1998.

14. Кирпищикова А. А. Как жили в Куморе / Сост. и примеч. И. А. Дергачева. Пермь, 1987.

15. Известна только одна автобиографическая зарисовка, представляющая собой скорее жанр официальной автобиографии: Славникова О. Труды и дни // http://bazhov.ural.ru/avtograf/slavn.html

16. Славникова О. Верхний и нижний пейзажи Екатеринбурга // НЛО. 2000. № 45.

17. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994.

18. Славникова О. А. 2017: Роман. М., 2006.

19. Coates J. Women's friendships, women's talk // Gender and discourse / Ed. by R. Wodak. SAGE Publications Ltd., London. 1997, p. 245–262.

О. Н. Купцова
Москва

«НОВАЯ ДРАМА» ПО-УРАЛЬСКИ: ВЗГЛЯД ИЗ СТОЛИЦЫ

«Новая драма» – не стихийно возникшее явление, но авторский проект «актуального искусства», московская команда которого (кураторы, модераторы и менеджеры, управляющие этим процессом), хорошо известны. В первую очередь, это Михаил Угаров, Елена Гремина (драматурги, режиссеры, руководители «Театра.doc») и Эдуард Бояков (автор проекта и до 2005 г. генеральный директор национального театрального фестиваля «Золотая маска», а позже – создатель театра «Практика») [1].

«Новой драме» как организованному явлению всего лишь четыре года. Процесс не завершен, поэтому всякие выводы, конечно, преждевременны. Однако напомню, что в 2002 г. созданием ежегодного национального фестиваля «Новая драма» (вышедшего из лона другого национального театрального фестиваля «Золотая маска» и учрежденного совместно с МХАТ им. А. П. Чехова и Центром «Документальная сцена») «драматургический бум» был введен в государственные берега. Как заметил Кирилл Серебренников, один из московских режиссеров, открывших «новую драму», а в особенности уральскую ее часть для столичного зрителя, стихийное обновление «от драматургии» стало «узаконенным радикализмом» [2, 176].

Два первых фестиваля «Новой драмы» проходили в атмосфере эйфории и всеобщего единения. Критика увлеченно и всерьез писала о том, что «драма выходит на территорию прозы, "устной истории", социологии, публицистики. Проповеди, наконец» [3, 19]. После третьего фестиваля наметилась «усталость жанра». Остроумный Николай Жегин описал стиль современных театральных критиков – поклонников «новой драмы», приемы которых напоминают развертывание «гражданской войны на театре» начала 1920-х гг., когда «левый театр» во главе с Вс. Мейерхольдом организовал наступление на ничего не подозревающий «правый фронт театрального искусства»: «Развернув как-то газету, я обнаружил, что началось "тотальное наступление новой драмы", открыв другую, узнал, что "в новой драматургии все будет мощно и крупно". Дальше сообщения напоминали военные сводки: "Новая драма... стала просачиваться в театры, скопилась в пространстве фестиваля, а теперь и штурмом пошла". Мне стало как-то не по себе. И вот последовало штормовое предупреждение: "Волна новых пьес грозит смахнуть со сцены классику" – у меня подкосились ноги... Переведя дух, я огляделся. Было по-прежнему спокойно. Классику как играли, так и продолжали играть, новую же пьесу как не ставили, так и продолжали не ставить. Хорошего в этом, правда, мало, а впрочем, все обошлось без кровопролития» [4]. Другие критики высказались не так остроумно, но зато более определенно. «Новую драму» читают, смотрят, обсуждают одни и те же люди. «Разговоров о "новой драме" больше, чем ее самой» [5, 32], – пишет Г. Заславский. «...Нового фестиваль в этот раз не предложил, хоть и превратился за четыре года в хорошо раскрученный бренд» [6, 155].

Четвертый фестиваль осени 2006 г. обнаружил искусственность этого явления даже для сторонников «новой драмы». И главное тому доказательство, что приз «за лучшую драму, написанную на русском языке», присужден не был.

Верно замечание М. Липовецкого о том, что каждая вторая пьеса «новой драмы» «сбивается на пафосный манифест поколения... в течение последних ста лет так входило в литературу любое новое движение, от символистов до постмодернистов. Нормальный жест» [7, 245]. Однако никогда ранее появление обновительного театрального движения не сопровождалось такой мощной внешней поддержкой государственных структур и общественных организаций (множественностью семинаров молодых драматургов, фестивалей «читок» и спектаклей «новой драмы» в столицах и провинции, выпуском специальных периодических изданий и моментальным выходом сборников пьес, консолидацией сил отечественной и европейской молодой драматургии, Интернет-обеспечением и пр.) [8]. «Первое, что всем бросилось в глаза, – широко развернутая рекламная кампания вокруг фестиваля, – начинает свой обзор "Новой драмы–2005" критик М. Громова. – Вся Москва была увешана зелеными плакатами с призывами поучаствовать в поисках нового героя, в спорах о том, что и как ставить на сцене» [6, 155].

Поиски названия движения («молодая драматургия», «младодраматурги» и др.), почти совпавшего по времени с началом нового века и тысяче-

летия, когда «новый» стало ключевым словом миллениума, привели в конце концов к выбору самоименования, цитатно отсылающего к «новой драме» конца XIX – начала XX в. С той первой вторую волну «новой драмы» как будто роднит манифестированное ощущение кризисности театра (и стоящей за ней кризисности общества), антибуржуазность, протест против «хорошо сделанных пьес», необходимость «воспитания» зрителя, поиски новой фигуры театрального лидера (на рубеже XIX – начала XX в. им стал режиссер, в современном театре этот лидер не определен – кто заменит режиссера, если «режиссер умер»?), натурализм (в современном случае – гипернатурализм) новой драматургии.

Но в основе современного проекта «Новая драма» лишь в узком смысле лежит идея «обновления театра». В широком смысле авторов проекта привлекает глобальное противостояние, а за ним возникает и идея «национального обновления» (посредством искусства). Несколько ерничая, эту мысль высказывает режиссер К. Серебренников в программе спектакля «Терроризм» (Малая сцена МХАТа им. А. П. Чехова, сезон 2005/2006): «Ни одного нового элемента не появилось в спектакле в связи с тем, что происходит в жизни. Но вышло так: название пьесы – слово, которое звучит чаще других сегодня, реальные люди – политики, прохожие – произносят сегодня буквально те же тексты, что и персонажи пьесы. Может быть, это пьеса оказала такое воздействие на действительность?.. Может быть, факты нашей сегодняшней жизни оказались сочиненными двумя молодыми авторами из Екатеринбурга? Но это попахивает бытовой дешевой мистикой, а в нее верить не стоит. В любом случае, вопрос о соотношении искусства и действительности остается открытым». А модератор проекта М. Угаров прямо высказывается по этому поводу: «...да, искусство способно и должно изменять жизнь» [6, 156]. Однако (и в этом, вероятно, слабость культур-технологий) «центр» (авторов-модераторов) не спешит поддержать анархическая «периферия» (сами драматурги): с вышеприведенным высказыванием М. Угарова, «конечно, далеко не все согласились» [6, 156].

В проекте «новая драма» делается попытка развернуть не столько модель «цехового сообщества», сколько модель «молодежной революции» (по аналогии с молодежным движением, вызванным драматургией «молодых рассерженных людей» в Англии 1950-х, или майской студенческой революцией 1968 г. во Франции, проходившей под лозунгом Антонена Арто «К власти приходит воображение!»). Этой цели служат, в частности, провокационные лозунги для каждого очередного фестиваля «Новой драмы», срежиссированные диспуты, тематические «круглые столы» и др. [9].

Разумеется, проект «Новая драма» мог осуществиться только при активном выдвижении уже имевшихся драматургических имен. Базой ему, как хорошо известно, послужила многолетняя деятельность драматургических семинаров (Любимовка, Щелыково-Таруса), сотрудничество молодых британских (театр Роял Корт) и русских драматургов, поддержанная

в России Британским Советом. Но московская новая драматургия: документальная драма verbatim (принципиально не имеющая лидеров) и одиночки, не образующие единого направления, – не могла составить серьезной основы для национального проекта. Ключевыми словами начального периода проекта «Новой драмы» стали: молодежь – массовость – провинция (понятно, что обновление не должно было проходить через «сытые» Москву и Петербург).

Необходимо было найти провинциальную, уже сложившуюся школу (достаточно массовую, но с яркими именами) как доказательство существования «новой драмы». Для сравнения: термин «новая режиссура», столь же усиленно внедрявшийся в это время, так и остался московским, петербургским, фестивальным [10, 6]. «Уральская драматургия» идеально подходила для решения этой задачи, а говоря точнее, без нее проект не мог бы состояться. Практически в каждой статье, посвященной «новой драме» первых четырех сезонов, в перечне ее лидеров (или, как сказал К. Серебренников, авторов «классической “новой драмы”»), называют одни и те же имена: Олега Богаева, Василия Сигарева, Олега и Владимира Пресняковых. Далее критики добавляют еще три-четыре «не уральских» имени (в разных комбинациях и сочетаниях, например, Максима Курочкина, Ивана Вырыпаева, Евгения Гришковца, Екатерины Нарши, Ксении Драгунской и др.). Но первые три фамилии (и у сторонников «новой драмы», и у ее оппонентов) – обязательны.

Хорошо известный в столицах Николай Коляда (драматург, режиссер, создатель своего театра) не проходил для проекта молодой драмы «по возрасту», ставка делалась на его учеников, из которых был уже известен к этому моменту Олег Богаев (1999 – спектакль «Комната смеха» в МосТЮЗе, режиссер – Кама Гинкас, в главной роли – Олег Табаков). Появление на московском театральном горизонте В. Сигарева (премия «Дебют» и спектакль «Пластилин» в ЦДиР, режиссер – К. Серебренников в 2000 г.), а затем и открытие драматургии братьев Пресняковых, не принадлежавших к «гнезду Коляды», (читка их пьесы «Половое покрытие» на семинаре в Любимовке в 2000 г.) делало проект «Новой драмы» реально осуществимым [11]. В 2002 г. (на время возникновения проекта), по данным Министерства культуры, из 1340 пьес современных русских драматургов, шедших на сценах России, только 15 принадлежало молодым авторам, при этом половину составляли пьесы В. Сигарева [4]. Таким образом, уже существовал подчеркнуто нестоличный потенциальный лидер «новой драмы» [12, 2]. Критика практически сразу же заговорила о «мощном екатеринбургском клане». Хотя весь клан для столичных зрителей состоял и состоит по-прежнему из трех фамилий. Остальной массовый вал «уральской драматургии» – до трехсот пьес, ежегодно рассматриваемых на конкурсе «Евразия», к тому же, строго говоря, в большинстве случаев географически не имеющих привязки к Екатеринбургу и даже к Уралу, – остается известным лишь ограниченному кругу специалистов.

В узко театральном смысле проект «Новой драмы» призван был завершить процесс децентрализации театра (в европейских странах, в частности, во Франции прошедший уже в послевоенные годы). В СССР этот процесс начался в 1970-е гг. (как естественный, но до конца не осознанный ход событий), продолжился в конце 1980-х – начале 1990-х гг. (в виде государственных реформ, приостановленных перестройкой). В постперестроечном пространстве России при заметном оживлении театральной провинциальной жизни (большую роль в этом, конечно, сыграла «фестивализация» театра) не хватало местной драматургии, которая вышла бы за пределы локальной известности [13].

Актуальный проект «Новая драма» с его подчеркнутой оппозицией «столица» – «провинция» нуждался в провинциальном центре, местном «гнезде» драматургов. Критики (с подачи кураторов) создавали миф об «уральской школе» (вплоть до очевидных ошибок, когда бр. Пресняковых называли учениками Коляды) [14], авторы же высказывали желание остаться поодиночке. Подчеркивание провинциальной биографии – проектный ход, уже не соответствующий реальности: ни бр. Пресняковы, ни О. Богаев не живут больше в Екатеринбурге. Москва и Петербург по-прежнему концентрируют театральные силы.

Модель «школы» была чрезвычайно ценна для проекта, потому что она означала преодоление разрыва с традицией, примирение поколений («учитель и ученики»), разрушение представления об асоциальности молодежи, *коллективный* протест (то, что К. Серебренников назвал новым «театром социального жеста» [2, 174]). То, что в 1993 г. Николай Коляда набрал курс из пяти человек в Екатеринбургском театральном институте для заочного обучения драматургии, даже им самим осознавалось в тот момент «как абсолютная афера» [15, 66]. До финиша дошло трое из пяти, тем не менее был набран второй курс. Постепенно возникла (не берусь утверждать, стихийно или осознанно) программа обучения, несколько отличная от существовавшего и в советские времена, и ныне образования в творческих вузах. В драматургических мастерских Литинститута или на сценарном факультете ВГИКа (в последнем заочное обучение профессии кинодраматурга существует уже достаточно давно) учебные студенческие работы (за редким исключением) остаются учебными и не получают статус профессиональной пьесы или сценария. Николай Коляда воскресил «школьную драму» в ее первоначальном варианте. Его студенты уже с первых курсов представляют свои пьесы на суд широкого читателя и зрителя, участвуют с этими учебными опытами в драматургических конкурсах. Таким образом, снимается сама оппозиция «профессионального» – «самодеятельного» искусства. Возникает установка на массовость / количественность, которую лучше всего сформулировал не Коляда, а М. Угаров в одном из своих провокационных манифестов «Красота погубит мир»: «Принцип продюсерский: каждый человек талантлив и может писать пьесы. <...> Массовость новой драме необходима. Чтобы найти одного автора,

надо дать шанс множеству» [16, 93–95]. Эгалитарность; принципиальный отказ от цензуры, редактуры и отбора; ставка на «несделанность» пьесы (фиксация «живой жизни»; правда, крайний вариант этой установки – документальная пьеса – не прижилась в «уральской школе»); отсутствие театрального опыта у авторов («люди вне театра», «из народа») – все это признаки «агиттеатра», для которого к тому же существенно (это подчеркивается как положительный момент), что «последнее время появляются новые участники, все моложе и моложе» [16, 95]. Все это создает «школьную драму», воспитывающую и обучающую как читателей / зрителей, так и ее авторов; драма, охватывающая поколение подростков (16–17 лет) и двадцатилетних. Социокультурная роль «новой драмы» заключается в том, что она дает возможность высказаться «поколению перестройки», которое в театр не ходит и считает его мертвым искусством, и, таким образом, вернуть это «пропущенное поколение» в театр, поскольку театр по-прежнему остается (если только поставить эту задачу) мощным средством прямого воздействия на публику.

Думаю, что именно уральская «школа» с организованным ею конкурсом «Евразия» (а не давно существующие семинары молодых драматургов в Тарусе и Любимовке) подала пример для других «либеральных» драматургических конкурсов, принимающих пьесы без каких-либо ограничений (по возрасту, теме, времени написания и пр.) [17, 26].

Вторую модель для проекта «уральской драмы» случайно представили родные братья Олег и Владимир Пресняковы. Не исключено, что Пресняковы с их вкусом к смещенности и гротеску рассчитывали на некоторую пародийность своего коллективного авторского имени «братьев». Ибо они попадали в густой социальный контекст «братков» и «братвы», в волну кинематографических «братьев» (фильмы «Брат», «Возвращение», «Мой сводный брат Франкенштейн» и др.), в эпоху активизации мужских сообществ (не кровного братства) [18]. Сама «новая драма» проявляет повышенный интерес к армии, тюрьме (грубому мужскому началу и идущей от него деструкции и агрессии), мужскому языку – мату, гомосексуализму. Таким образом, «братья Пресняковы» в контексте их же творчества – это игра с насилием на языке самого насилия, игра с маргинальностью на языке самих маргиналов. А в общем контексте «Новой драмы» в этой точке возникал игровой момент, снимающий чрезмерную серьезность, дидактичность и сентиментальность проекта.

К слову сказать, когда чуть позже в проекте появилась «тольяттинская школа», кураторы «Новой драмы» отрабатывали те же модели. Тольяттинское объединение драматургов «Голосова, 20» было представлено как *школа* Вадима Леванова и *братья* Дурненковы, Вячеслав и Михаил, на самом деле почти не пишущие вместе. Творческий союз Вячеслава и Михаила Дурненковых уже откровенно подавался как имидж-технология [19], как «писательский бренд братья Дурненковы» [20, 279–302], как ответный ход новой драматургической провинциальной школы.

Смена лидеров в «новой драме» на сегодняшний день налицо. Шум вокруг уральской школы держался около двух лет. С одной стороны, так тщательно выстраиваемая концепция «уральской драматургии» начинает так же старательно разрушаться. Например, «университетская драма» братьев Пресняковых в сегодняшних рецензиях и критических статьях потеряла провинциальную уральскую прописку. С другой стороны, развивающемуся проекту «Новой драмы» потребовался иной геополитический аспект, сформулированный и объясненный М. Угаровым. Екатеринбург (или Урал) никак не конкретизировался в манифестах «новой драмы», подчеркивалось лишь то, что это «не-столица». Тольятти же, новый центр «новой драмы», как отмечает Угаров, город, который «замечателен уже тем, что собрал за сорок лет десятки тысяч людей со всей страны. В нем нет “коренных”, нет наследственности – есть энергия чужих, недавних мигрантов. Этим он схож с Москвой» [16, 95]. Город Тольятти представлен Угаровым «как столица», и в то же время отмечается, что «множество крупных российских городов имеет такие же возможности для развития драматургии, как Тольятти» [16, 95]. Неважно, так ли это на самом деле, существенно то, что взамен оппозиции столица – провинция внутри «Новой драмы» создается образ «единой России». Возможно, это очередной проектный ход – преодоление недоверия к Москве через сравнение Тольятти с Москвой и начало нового стягивания театральных сил в столице.

Когда статья уже готовилась к печати, в Москве завершился драматургический конкурс «Действующие лица» 2006 г. (кстати, в число лучших десяти пьес конкурса вошел фарс уральца Олега Богаева «Мы вас вылечим»). «Новая газета» опубликовала обзор Екатерины Васениной, в котором критик пишет: «Мое отношение к драматургическим конкурсам меняется со временем. Несколько лет назад я ждала от пьес откровений, потрясающих месседжей и манифестов, потому что драматурги и организаторы конкурсов их обещали. <...> Сегодня мне кажется, что драматургия, в прошлом недоступный простому смертному удел выпускников Литинститута, стала тайной психотерапевтической субкультурой народа. Сохранив веру в написанное слово, насмотревшись сериалов, где диалоги убеждают в собственных писательских талантах, люди верят, что их как бы, чё, бедная горькая жизнь интересна... ну, хотя бы организаторам драматургического конкурса, как их домашнее видео – программе “Сам себе режиссер”» [17, 26].

В нынешних условиях «новой драмы» как нового «Пролет-масс-культа» кто из сегодняшних драматургов-уральцев останется «репертуарным» автором и будет привлекать внимание зрителей и критиков хотя бы ближайшие три-четыре года, а кто растворится в потоке современной «коллективной драматургии»? (Нынешняя эпоха стремительно меняет театральных кумиров.) Нужен ли сейчас бренд «уральской школы» проекту «Новая драма»? И жизнеспособна ли «уральская школа» без этого проекта? На эти вопросы ни из столицы (дистанцированно), ни из провинции (внутри самого процесса) сегодня нельзя дать определенных ответов.

Примечания

1. Сцена «Практики» – место осуществления не только театральных спектаклей, но творческих проектов молодых кинематографистов, художников, музыкантов (Я. Каждан, Кс. Перетрухина, М. Дурненков и др.). Это, скорее, клуб, центр актуального искусства, а не театр в традиционном смысле слова. То же можно сказать и о других московских точках «актуального искусства в действии»: «Театре.doc», «Актовом зале», проекте «Фабрика» и др.

2. «Раз в месяц публика хочет быть раздражена». Разговор Полины Богдановой с Кириллом Серебренниковым // Современная драматургия. 2002. № 1. «Существует такое понятие – узаконенный радикализм. Ведь современное искусство на Западе хорошо продается. В России это не так, но скоро, наверное, будет так. Потому что люди устали быть буржуа, они хотят некоей радикальности, они хотят каких-то крайних проявлений. Вероятно, эта тенденция может быть транспортирована и на театр, и на драматургию. Раз в месяц публика хочет быть раздражена».

3. Дьякова Е. Пустующее свято место. Кажется, его пытается заполнить новая драма // Новая газета. № 72 (1002). 30.09–03.10.2004.

4. Жегин Н. Сепаратный штурм. Опыт неторопливого чтения // Культура. 2004. 22–28 января.

5. Заславский Г. Современная пьеса: на полпути между сценой и жизнью // Pro scenium. Вопросы театра. М., 2006.

6. Громова М. «Осторожно! Драматурги!», или Курс на Льва Николаевича. «Новая драма-2005»: вокруг и около фестиваля // Современная драматургия. 2006. № 1.

7. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: Философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73.

8. Только за первые два года фестивали современной пьесы при поддержке проекта «Новая драма» помимо Москвы были проведены в Нижнем Новгороде, Тольятти, Кирове и Чебоксарах.

9. Все в том же обзоре «Новой драмы-2005» М. Громова замечает: «Диспутом “дирижировал” специально подготовленный модератор, в роли которого побывали Михаил Угаров, Елена Гремина, Алена Солнцева, Ольга Погодина, Эдуард Бояков».

10. Казьмина Н. Кто держит пуговицу // Pro scenium. Вопросы театра. М., 2006.

11. К моменту открытия столицей «нового имени» братья Пресняковы не были новичками в драме и театре. Однако их известность как создателей, режиссеров, драматургов Театра им. Кристины Орбакайте при Уральском гос. университете не выходила за пределы Екатеринбурга.

12. Серебренников К. Подтверждение мифа. Современная драматургия. 2003. № 2. История Василия Сигарева напоминает идеальные биографии времен Пролеткульта: родом из «глубинки» – из уральского городка Верхняя Салда; живет в Нижнем Тагиле; знаком с жизнью предместий и социального «дна», но не знал к моменту вступления в профессию грамоты (делал множество орфографических ошибок) и законов театрального искусства; юный «самородок»; фантастически трудолюбив и т. д. К. Серебренников, открывший В. Сигарева для театра и для столичного зрителя, назвал свое вступительное слово, предварявшее публикацию пьесы В. Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю», «Подтверждение мифа», хотя на самом деле оно было «сотворением» биографического мифа: «Премьеры [“Пластилина.” – О. К.] он не видел. Не смог прилететь, а может, не захотел. У меня же сложилось впечатление, что его настораживало, что сделают эти “сытые москвичи” с его текстом, как они, “погрязшие в накопительстве и буржуйстве”, поймут высоту страстей, изложенных в пьесе. И вообще в некоторых немосквичах меня иногда пугает неадекватная агрессия типа: “Да, мы тут бедные, зато мы духовные. А вы там – все наоборот”. От комплексов это у них что ли? Вроде на вид нормальные ребята».

13. Одиночки: А. Вампилов в 1970-е, а в 1990-е гг. саратовец А. Слаповский, барнаулец А. Строганов и немногие др. – не в счет.

14. За исключением М. Липовецкого, противопоставлявшего постмодернистскую «интеллектуальную драму» бр. Пресняковых вполне традиционному гипернатурализму / неосентиментализму Коляды и его учеников. (Липовецкий М. Указ. соч.)

15. Коляда Н. Уральский Антибукер // Современная драматургия. 1998. № 4.

16. Угаров М. Красота погубит мир. Манифест «новой драмы» // Искусство кино. 2004. № 2. Установка М. Угарова на то, что автором может стать каждый, сложилась не без влияния арт-практики Э. Уорхола, а также экономической теории А. Д. Тойнби.

17. Васенина Е. Кого повезли? Не Чехов ли? О «Действующих лицах» современной драматургии // Новая газета. № 84 (1206) 06.11–08.11.2006. Так, конкурс «Действующие лица» (организатор – московский театр «Школа современной пьесы» при поддержке РАО ЕЭС) принял к рассмотрению в этом году 429 пьес из 129 городов мира. Единственное условие для участия – пьеса должна быть написана на русском языке и еще не поставлена в театре. По окончании конкурса издается буклет с информацией обо всех авторах, приславших свои тексты. Все конкурсные пьесы сдаются в библиотеку по искусству, где становятся доступны любому читателю. Есть и Интернет-обеспечение (сайт www.protagonist.ru, на котором выкладывается присланная на конкурс драматургия).

18. Первая публикация драматургии О. и В. Пресняковых в «Современной драматургии» (2002. № 1) предварялась статьей О. Лоевского с характерным заголовком «Братья».

19. Вероятнее всего, автором этого бренда («братской драматургии») был М. Угаров.

20. См., в частности, об этом: Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: О пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // Новое литературное обозрение. 2005. № 73.

Л. С. Кислова
Тюмень

«ЖИЗНЬ НА ОБОЧИНЕ»: ГЕРОИНИ НОВОЙ ЖЕНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ УРАЛА В ПОИСКАХ ГЕНДЕРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Современная женская драматургия Урала достаточно широко представлена в серии сборников пьес молодых уральских драматургов: «Арабески» (2000), «Нулевой километр» (2004), «Транзит» (2004), «Книга судеб» (2004), «Все будет хорошо» (2005). О новой женской драме можно говорить как об особом течении в границах безусловно значительного явления – драматургии так называемой «уральской школы». Имена Гульнары Ахметзяновой, Анны Богачевой, Златы Деминой, Анны Кармановой, Юлии Максимовой, Александры Чичкановой и др. сегодня достаточно известны и за пределами Екатеринбурга.

Интересно, что женщины-драматурги создают произведения жесткие, выразительно агрессивные, даже провокационные. В их текстах представлена инвариантная модель сюжета – своего рода страшилки для взрослых. В пьесах Анны Кармановой «Немое», Златы Деминой «Бог любит», Юлии Максимовой «Русская рулетка», «Я убил Лору Палмер», Гульнары Ахметзяновой «Выхода нет», «Вечная иллюзия», Анны Богачевой «Учиться, учиться и учиться...» и др. исследуется некое маргинальное пространство, мир людей, живущих где-то рядом и в то же время существующих словно в ином временном измерении, в опасной, безнадежной реальности и руководствующихся совершенно непонятными и, на первый взгляд, абсурдными принципами. Жизнь в маргинальном пространстве представляется абсолютно бессмысленной, а попытки вырваться из этого пространства – безнадежными. У героев пьес названных авторов словно отсутствует внутренний закон самосохранения, а потому нивелируется самый смысл их существования. Персонажи (в основном женщины) как будто играют в «русскую рулетку», игру, в которой выигрыш равен проигрышу. Героини – молодые, изначально неблагополучные и чрезвычайно чувствительные к внутренней боли – задают себе вопросы о смысле жизни, тестируясь таким образом на некую человеческую состоятельность. В отличие от маргинальных героев Н. Коляды, персонажи женской уральской драматургии абсолютно адекватны, и жизнь на *обочине* – их осознанный выбор. Героиня пьесы Анны Богачевой «Учиться, учиться и учиться...» Наталья Никитина несколько лет подряд после окончания школы продолжает учиться в выпускном классе. Она каждый год возвращается в одиннадцатый класс новой школы нового города. Ее цель – выпускной вечер, поскольку, будучи реальной выпускницей, героиня попадает в больницу, где умирает ее ребенок. Но в этом Наташа до конца не уверена, поскольку мертвого ребенка она так и не видела: «Всем детей приносят, а мне – нет. Я тогда в коридор уходила. В окно смотреть. Девчонки из класса под окно пришли. В бантах белых, в фартуках. Последний звонок у них. Смеются, кричат, руками показывают что-то. Не слышно ничего, потому что. Окно заклеено. Дуры! Дуры! Дуры с бантами! Я им вот так вот показываю (*крутит пальцем у виска*) и вот так вот (*стучит по лбу*), что они дуры все! А они, дуры, мне то же самое. И смеются. Мол, это ты дура! Ты! Сама! Кто же еще. Взрослой стать захотела. Замуж раньше всех захотела. Да нахрен ты кому сдалась! <...> Где твоя лялька? Родить-то как следует не смогла, дура! У нас выпускной будет! Платья красивые! А ты стой в своей засраной ночнушке липкой, в молоке по колено» [1, 149]. Наташа стремится каждый год в другую школу и погружается в иллюзию продолжающегося детства, вечной молодости. Украденное детство должно быть возвращено, однако героиня, настойчиво дублируя самый, по ее мнению, прекрасный момент жизни, теряет собственное «Я». Наталья больше не понимает, кто же она на самом деле – взрослая самостоятельная женщина или инфантильная и безмятежная гимназистка. Героиня утрачивает способность чувствовать, отказывается от любви, не интересуется ничем, помимо своей тщательно сконструированной школьной жизни. Однако при этом Наташа отчетливо осознает, что ее выбор ущербен, и ни один из многочисленных выпускных вечеров не похож на настоящий именно потому, что стерта свежесть ощущений. Уверенность в том, что все повторяемо, лишает главный бал в жизни Наташи очарования и радости, и праздник, таким образом, превращается в работу. Героиня боится жизни, она отказывается от женского предназначения, не мечтает о семье, ее охватывает ужас от одной лишь мысли о возможности родить ребенка и вновь пережить самые страшные мгновения прошлого. Наташа сознательно не задумывается

о том, что будет, когда она наконец перестанет выглядеть как школьница: «*Миниатюрная, в изящном розовом платьице ... выглядит просто Дюймовочкой*» [1, 132].

В пьесе Юлии Максимовой «Русская рулетка» героиня по имени Арина подвергается жестокому испытанию. Ей предложен выбор: насилие или игра в русскую рулетку. Уцелев, она впервые задает себе вопрос о будущем. Арина инстинктивно чувствует, что после пережитого ее судьба должна измениться. Страшная дорога из цыганского поселка идентифицируется в ее сознании с бесконечной дорогой в никуда: «...Когда с тобою в русские рулетки играют, ты бежишь вот так вот, ты не понимаешь, что с тобой происходит. Ты понимаешь только, что у тебя жизнь – вот – закончилась. <...> Просто тебя вырывает из жизни. <...> В жизнь вот в эту. На эту большую огромную дорогу» [2, 317]. Ощущение катастрофы влечет за собой состояние оцепенения, однако и впоследствии обновления и переоценки ценностей не происходит. Арина, как и Наталья, движется по кругу, снова и снова пробегая свою бесконечную дорогу, но по-прежнему бежит от чего-то, а не к чему-то: «...А сейчас, я не знаю, сейчас я на перепутье таком вот стою, я даже не понимаю» [2, 317].

В пьесе Гульнары Ахметзяновой «Выхода нет» три подруги Аля, Надя и Мила попадают в западню своего бессмысленного существования в небольшом провинциальном городке. Каждый следующий день похож на предыдущий: монотонные ссоры с родителями и родственниками, торопливые глотки разведенного спиртного за баней, вечера в дискоклубе. Эта однообразная жизнь развращает подруг, однако изменить ее они не в состоянии. Разорвать порочный круг не удается никому, поскольку покинуть город и переехать в другое место (как это сделала Мила) недостаточно, необходимо принять решение и выбрать иную жизнь осмысленно. Выхода нет именно оттого, что его никто не ищет. Все три героини сами выбирают свое будущее. Они поддерживают друг друга (тема нетрадиционных отношений), но спонтанно вспыхнувшее чувство Али и Нади вряд ли что-то изменит. Подруги вдруг пугаются новых непонятных ощущений, но не сопротивляются им, поскольку вдвоем существовать на *обочине* легче, чем по одиночке. Выхода нет, и бег по кругу продолжается. Таким образом, покинуть маргинальное пространство оказывается практически невозможно, и для того, чтобы сделать это, необходимо идентифицировать себя с собой.

Героиня пьесы Анны Кармановой «Немое» Юля находит выход ценой собственной жизни. Ее неразделенное чувство к тридцатипятилетней соседке Елене слишком огромно, невыносимо и разрушительно. Жизнь Юли – это бесконечные вечера на вечной стройке. Она мечтает увидеть то, что находится за стройкой, поскольку уверена, что за этой непрекращающейся стройкой существует огромная прекрасная Вселенная. Стройка – это место, которое уготовано таким, как она, выброшенным на *обочину*. Юля надеется освободиться от давящего груза своей вины за то, что не такая, как

все, однако она не знает, как это сделать. Ее возлюбленная Лена предпринимает попытку преодолеть свою инакость, но тем не менее так и остается человеком *обочины*. По пятницам она проходит мимо стройки, для того чтобы вновь встретиться со своим прошлым: «ЮЛЯ. <...> ...по пятницам ты ходишь через стройку, просто проходишь мимо, не завернешь никогда, просто так, посмотришь, а может и – не посмотришь, там народу больше всего, в пятницу, там нас много, десять – может больше, пятница, идти никуда не надо, холодно, сидим – пиво пьем, на плитах, ты же сама так сидела, пока...» [3, 193–194].

Героини женской драматургии Урала могут изменить существующий порядок вещей лишь при определенном условии: понять себя, простить себя и примириться с собой, хотя никаких рецептов спасения в пьесах не предлагается. Женская драматургия Урала призвана в традициях «новой драмы» взорвать атмосферу буржуазной безмятежности посредством изображения жестокости в провинциальной картине мира. Таким образом, пьесы женщин-драматургов ощущают на себе влияние шокирующей эстетики «театра жестокости» Антонена Арто: «...сцены насилия ...выступают как мощный катализатор бессознательного – они взрывают структуры рационального, они “овнешняют” тот непрерывный кошмар, который носят в себе молодые герои благополучного общества, они вызывают травму у зрителей – с тем, чтобы разрушить и их душевный покой. Тем не менее насилие всегда остается в этом театре эксцессом – оно разрывает процесс “нормальной” коммуникации, показывая фиктивность или полную невозможность “нормы”, подрывая дискурс и открывая дорогу для бессознательного...» [4, 248]. Однако именно бытовой характер насилия в произведениях названных авторов обусловливает особую специфику драматургии «уральской школы».

В неабсурдистских по своей природе пьесах активно используются художественные приемы «театра абсурда»: «Театр абсурда выстраивает особый, несообразный мир людей, отчужденных друг от друга. Вместо характеров – или карикатурные типы и маски, или условные фигуры, ведущие столь же условные разговоры в условном мире. Персонаж драмы абсурда подчинен “абсурдистским” эффектам: эффекту “манекена ... эффекту “манипулятивности”, или управления... эффекту разрыва коммуникативной связи... эффекту “пустоты” в конце пьесы...» [5, 126].

Героини новейшей драматургии Урала действительно напоминают манекены, произнося стереотипные фразы и совершая абсолютно предсказуемые поступки. Они зачастую не слышат или недослышивают друг друга, а в финале пьесы у читателя / зрителя возникает шок, ощущение пустоты, бессмысленности и безнадежности происходящего. В названных пьесах сконцентрировано предчувствие тревоги и скрытой угрозы, которые являются константными приемами «театра абсурда». Приближение надвигающейся катастрофы и обязательный акт насилия практически в каждой пьесе создает эффект непрекращающегося кошмара, а психологическая

драма той или иной героини представлена только как эпизод, фрагмент трагической картины мира.

Влияние школы Н. Коляды на выпускников его семинара очевидно, однако женская драматургия осмысливает так называемую «черную традицию» особым образом. Провинциальный мир предстает в текстах Г. Ахметзяновой, А. Богачевой, З. Деминой, А. Кармановой, Ю. Максимовой, А. Чичкановой мрачным, бессмысленным и безнадежным. Гиблое место, каковым является маленький провинциальный городок, «затягивает» героев и развращает их. В текстах названных авторов провинция гибельна по определению и настоящая жизнь в ней невозможна. Персонажам предлагается лишь некая имитация «живой жизни» в пустеющем пространстве умирающего города. Замкнутость, корпоративность провинциального локуса не позволяет развиваться и внутренне совершенствоваться, любое духовное усилие здесь заранее обречено. Существуя в провинции, человек (в особенности женщина – в силу сложившегося маскулинного диктата) находится в эпицентре катастрофы.

Однако помимо катастрофы социальной в пьесах женщин-драматургов явлена и катастрофа внутренняя, глубинная. Чувствуя себя абсолютно бесправными и ущербными, героини пьес женщин-драматургов вынуждены скрывать свою несостоятельность, выбирая агрессию и натиск в качестве доминантной линии поведения.

Героини пьес уральских драматургов словно существуют в двух параллельных измерениях. Мир иллюзий, в который они погружаются, спасаясь от безысходности и перманентной тоски, выбирается ими осознанно. Наталья Никитина («Учиться, учиться и учиться...») находит свою альтернативную реальность, год за годом танцуя на выпускных балах; Лиля («Вечная иллюзия») представляет себе иную жизнь и мечтает о неземной красоте, о мужественных поклонниках, о победах над своими личными врагами; три подруги, Надя, Мила и Аля («Выхода нет»), каждый вечер проводят в дискоклубе, заменяющем им прекрасный сверкающий мир. Спасительная иллюзия, между тем, опасна и разрушительна, поскольку действительность, в которую вынуждены возвращаться персонажи, представляется им еще более жестокой, и они уже не способны адекватно ей противостоять.

В пьесах Г. Ахметзяновой, А. Богачевой, З. Деминой, А. Кармановой, Ю. Максимовой, А. Чичкановой закрытое пространство провинциального города явлено средоточием всех человеческих пороков и слабостей, и значительный внутренний потенциал персонажей в провинции оказывается невостребованным. Маргинальная жизнь *обочины* не требует от них благородных поступков или глубоких чувств, однако героиням, столь типичным и в то же время незаурядным, формирующимся в жесточайших условиях борьбы за выживание, удается время от времени демонстрировать истинные человеческие качества.

Единственная вечная, по мнению Али («Выхода нет»), ценность в мире насилия – это дружба: «...Надя, нельзя друзей забывать, нельзя, мужиков

много, а подруга одна, она никогда не предаст. Мать не предаст, отец, и подруга не предаст» [6, 47]. И хотя реальность, в которой существуют героини пьес, способствует самым негативным проявлениям человеческой сущности, подруги намеренно никогда не предают друг друга.

Провинциальный мир в пьесах уральских драматургов – это мир *иных*, мир женщин. В рассматриваемых текстах количество мужчин непропорционально количеству женщин: мужчин значительно меньше, и они либо выполняют функции статистов, либо олицетворяют собой абсолютное зло. Героини названных пьес одиноки, нелюбимы, а следовательно, вынуждены рассчитывать только на себя и лишены возможности самоидентифицироваться как женщины. Они обречены нести свой крест и постепенно умирать в глухой провинциальной западне, которую ненавидят и из которой время от времени пытаются выбраться. Но спастись им не удается, и героини постоянно возвращаются в свой провинциальный ад, поскольку существовать в пространстве, не приспособленном для жизни, значительно безопаснее. Будучи ущемленными изначально (именно потому, что родились и живут в провинции), они упиваются своей маргинальностью и предъявляют к себе минимальный нравственный счет.

Примечания

1. Богачева А. Учиться, учиться и учиться... // Нулевой километр: Пьесы молодых уральских драматургов / Сост. Коляда Н. В. Екатеринбург, 2004. С. 131–151.

2. Максимова Ю. Русская рулетка // Нулевой километр: Пьесы молодых уральских драматургов / Сост. Коляда Н. В. Екатеринбург, 2004. С. 311–317.

3. Карманова А. Немое // Нулевой километр: Пьесы молодых уральских драматургов / Сост. Коляда Н. В. Екатеринбург, 2004. С. 183–199.

4. Липовецкий М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 244–278.

5. Анищенко М. Перформанс насилия в театре абсурда // Картины мира и образы насилия: Сборник статей. М., 2006. С. 123–132.

6. Ахметзянова Г. Выхода нет // Нулевой километр: Пьесы молодых уральских драматургов / Сост. Коляда Н. В. Екатеринбург, 2004. С. 25–55.

Я. А. Полищук
Краков

НИКОЛАЙ КОЛЯДА В ПОЛЬШЕ: РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА

В современной театральной жизни Польши русская драматургия традиционно занимает достойное место. Правда, абсолютное большинство русских драм – это хорошо известная классика. Начиная с 1960-х гг., в частности, в связи с новаторскими для того времени постановками Ф. Достоевского режиссером Анджеем Вайдой в Кракове и Варшаве, интерес к русской литературе в театре возрастает. Уже несколько поколений польских

театралов воспитываются на русской классике и довольно неплохо ее знают. В последнее десятилетие мало что изменилось в «русском» репертуаре польских театров. Как и прежде, пользуются успехом пьесы Н. Гоголя («Ревизор») и А. Чехова («Чайка», «Три сестры»), театральные версии Ф. Достоевского («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы»).

Однако польскому театру, быстро развивающемуся в последнее время, явно недостает текстов современной драматургии, в том числе и русской. Эту лакуну заполняют посредством активизации переводов, а также многочисленных гастролей, фестивалей, конкурсов. Польская сцена привлекает таким образом новые имена, много экспериментирует в поисках нетрадиционных изобразительных и выразительных средств театра. Так, например, современный российский театр был широко представлен на специально организованном несколько лет тому назад фестивале в Гданьске. Он назывался «Русский Сезон» (*Saison Russe*) и ознакомил польскую публику с театральной жизнью России, с новыми именами талантливых драматургов, режиссеров и авторов. Этот фестиваль, прошедший осенью 2003 г., имел громкий успех еще и потому, что его организатором выступил известный в Польше экпериментальный театр Выбжэжэ (*Wybrzeże*), расположенный на берегу Балтийского моря и собирающий много как туристов, так и специалистов.

«Русский Сезон», между прочим, наглядно показал развитие новых тенденций в культурном диалоге Польши и России. Новые поколения мастеров культуры не воспринимают стереотипов и фобий недавнего прошлого, отразившихся на сознании старших и, кстати говоря, сильно повлиявших на политические элиты обеих стран [1, 231]. Они заинтересованно ищут новые подходы к интерпретации трудных и неоднозначных проблем прошлого, но при этом избавляются от однозначности, доктринерства и нравоучений. Примером такого нового понимания национальной истории и деконструкции стереотипов может служить культовый роман молодой популярной писательницы Дороты Масловской «Польско-русская война под бело-красным флагом» («*Wojna Polsko-Ruska pod flagą biało-czerwoną*», 2003) [2]. Это репортаж периода упадка коммунизма, где автор пытается обнаружить не только то, что разъединяет народы бывшего соцлагеря, но и то, что их сближает в эпоху кризисов, разочарований и реформ. Представленный в книге Д. Масловской пласт впечатлений и рефлексий, обращенный, главным образом, к проблеме обыкновенного, «серого» человека, хорошо определяет культурную топографию молодых художников, с иронией и скепсисом воспринимающих предрассудки недавнего прошлого и его характерную риторику.

Почетным гостем недавнего фестиваля в Гданьске был известный драматург и театральный деятель из Екатеринбурга Николай Коляда [3]. В то время он уже был известен в Польше, а здешние театры успели поставить ряд его драматических текстов. Именно Н. Коляда в последнее время успешно представляет на польской сцене новейшую русскую драматургию.

Конечно, он не пользуется здесь такой славой, как, например, в России. Но все же пьесам Н. Коляды удалось закрепиться на подмостках авторитетных польских театров. Они получили высокие оценки со стороны молодых и перспективных режиссеров, а также критиков. Очевидно, что драматургия екатеринбургского автора очень своеобразна, она проецирует духовно-нравственный мир человека совсем по-другому, чем это делали классики XIX в., нередко вызывает шоковую реакцию критиков и публики. Но это как раз тот материал, который ищут молодые мастера польского театра и который дает им достаточно широкие возможности для творческой самореализации.

Сейчас на сценах театров Польской Республики показывают несколько пьес Николая Коляды. Наиболее известной среди них является, конечно, «Мурлин Мурло». Правда, в польской версии название передано эвфемизмом и звучит несколько иначе – «Мерилин Монгол» («*Merylin Mongol*»). Премьера этой драмы состоялась 13 сентября 2003 г. в солиднейшим из краковских дворцов Мельпомены – Театре имени Ю. Словацкого. «Мерилин Монгол» идет на малой сцене театра, где обычно ставят экспериментальные и современные драмы. Режиссер Рудольф Зёло (*Rudolf Zioło*) предложил публике занимательную версию произведения, в которой сместил акценты с конкретных реалий на универсальное значение затронутых автором проблем. А талантливые актеры Барбара Кужай и Марцин Кузьминский успешно воплотили его замысел в жизнь, сыграв главные роли пьесы.

Как нам кажется, интерпретация Рудольфа Зёло существенно отличается от других постановок «Мурлин Мурло», чуть ли не самой популярной драмы Николая Коляды. Польский режиссер поставил перед собой задачу своеобразной культурной трансплантации, так как вещественно-бытовая сторона действительности российской глубинки, изображенная в драме, не совсем понятна жителям современного стабильного города, каким является Краков, столица национальной истории и современного туризма. Следовало найти такой ключ к пониманию проблематики Коляды, который не казался бы слишком узким и не вызывал бы ассоциации только с российской ситуацией «безвременья». Режиссер такой ключ нашел. Его увлекли сами человеческие характеры, возможность их контрастного сопоставления. Вот как он сам комментирует творческий замысел постановки: «Для меня самой интересной у Коляды является конфронтация различных современных мировоззрений. Это ведь герои нашего времени: интеллигент – псевдообщественник – псевдохудожник – манипулятор; хам – король жизни – тупой эгоист – циничный прагматик; огорченная, потерянная, деградировавшая женщина – прах возможностей и стремлений. А среди них – оскорбленная и униженная главная героиня из галереи великих русских *юродивых*, мучеников духовности и чуственности. Я не интерпретирую этот текст с социологической точки зрения, а считываю внутренние карты и пейзажи героев, которые находятся по ту сторону их кожи. Нас интересуют не типы нищих, а утрата системы ценностей. В дей-

ствительности это история о крушении и деформации внутреннего мира человека. Раздражающая и впечатляющая запись внутренних катастроф, катаклизмов и апокалипсиса человека» [4].

Важно, что творческий коллектив, занятый в краковском представлении «Merylin Mongoł», отдает себе отчет в том, что в игре следует передать прежде всего экзистенциальную сущность человека. Ситуация безысходности, блестяще воссозданная в пьесе, в глубине души знакома каждому человеку, хотя внешние условия жизни могут быть совершенно различными. Такую универсальную истину и хотел донести до зрителя режиссер постановки. Позволим себе процитировать еще один фрагмент из его интервью, данного прессе по случаю премьеры. Вот как Рудольф Зёло комментирует эту тему: «Ведь и мы среди бела дня в открытой и европейской Польше переживаем моменты шокирующего бессилия, у нас перехватывает дыхание от окружающих нас аморальности, непорядочности поведения и намерений. Бессилия по отношению к сомнительным авторитетам, превратности и цинизму действий антиавторитетов... Такими являются качества мира и жизни у Коляды. Такие они и у нас. Но этот текст, кроме родового значения, несет в себе также метафизику, которую я стараюсь оттуда извлечь» [4]. Режиссер сделал ставку именно на метафорический, или символический, пласт содержания драмы, стараясь уловить за актуальными и душераздирающими историями современной российской провинции что-то более существенное, присущее самой натуре человека нашего времени, потерянного в цивилизационной суматохе и нередко ощущающего среди человеческой массы полное одиночество и неразделенную тоску. Поэтому шокирующие сцены спектакля заставляют зрителя глубоко прочувствовать предапокалиптическое состояние героев, их безысходный поиск Бога в окончательно профанированном мире.

Еще одна постановка этого текста была осуществлена в Быдгощи. Ее создателями являются режиссер Збигнев Бжоза (*Zbigniew Brzoza*) и сценограф Александра Семенович (*Aleksandra Semenowicz*) вместе с актерским коллективом Быдгощского театра имени Хиеронима Конечки (*Teatr im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy*) [5]. Кстати, этот спектакль был отмечен в 2004 году на фестивале современной драматургии в Силезии, о чем будет сказано ниже.

Кроме «Мурлин Мурло», на польской сцене идут также «Гусеня» и «Мертвая царевна». Еще 10 ноября 2001 г. режиссер Павел Шкотак (*Paweł Szkotak*) осуществил постановку «Мертвой царевны» («*Martwa królewna*») в познаньском Польском театре. Пресса откликнулась на это событие с энтузиазмом. Надо заметить, что Павел Шкотак из Познани впервые поставил пьесу Н. Коляды в польском театре. Этого режиссера уже хорошо знает театральная публика: он был создателем открытого театра «Бюро путешествий» («*Biuro podróży*») и заявил о себе как сторонник экспериментальных жанров. Интуиция не подвела режиссера и на этот раз. Представление «Мертвой царевны» Николая Коляды вызывает силь-

ные эмоции, но, с другой стороны, автор постановки не перегибает палку со сгущением черных красок, имеющих место в тексте екатеринбургского автора.

Успех драмы обеспечила не только удачная режиссура, но и талантливая игра актерского коллектива, в частности, Беаты Бандурской, выступившей в роли Риммы, главной героини пьесы. Вот оценка одного из рецензентов (*Jacek Sieradzki, «Polityka»*): «Четверо героев могли бы найти себе место в звериных клетках, до такого ничтожества доходят их человеческие интересы. Павел Шкотак не допустил излишнего их смакования. Он сконцентрировал внимание на характере Риммы, исполняющей роль палача беспризорных животных; Беата Бандурска проникновенно, тактично и пронзительно сыграла ее постепенное дозревание до самоубийства. То есть – до гуманности» [6].

Новая постановка Н. Коляды осуществлена в Лодзи одной из самых молодых театральных трупп, собственно, в театре-студии. Речь идет о «Гусыне» (*«Gąska»*). Не случайно молодых мастеров театра из Лодзи заинтересовала до сих пор не открытая грань таланта Коляды. Им близка тема из жизни провинциального театра, актеров, сплетен и интриг. Ведь сами молодые актеры пока еще учатся профессии, они в данное время являются студентами знаменитой Высшей Школы Фильма (*PWSFTv i T*), подобной ВГИКу в Москве. Режиссером спектакля выступил Вальдемар Сьмигасевич (*Waldemar Śmigasiewicz*), а успех во многом обеспечил актерский состав. Несмотря на то, что спектакль только что появился (2005), он уже был отмечен на XXIV Всепольском фестивале театральных вузов второй премией Министра культуры страны. А одна из актрис, Мариета Жуковска (*Marieta Żukowska*) стала также лауреаткой Международного фестиваля молодых деятелей театра в Брно (Словакия, 2006). Критики отмечали живость, динамику действия, смелые эксперименты молодых исполнителей с пространством, возможностями человеческого голоса и пластики. Представление получилось яркое, самобытное. Богатство реквизита также в этом случае было уместным.

Несмотря на то, что до сих немногие пьесы Николая Коляды увидели свет польской рампы, успех этого авторского проекта не вызывает сомнений. Прежде всего следует отметить качественную сторону подобных предприятий. За постановку Н. Коляды берутся в основном молодые, экспериментирующие, открытые новым формам режиссеры и актерские труппы. Популяризации екатеринбургского драматурга в Польше способствовало также недавнее издание его пьес отдельной книгой. Эта книга была подготовлена к печати в известном краковском издательстве «Академическая книга» («*Księgarnia Akademicka*»), причем она вошла в серию, репрезентирующую современную драматургию разных стран Европы и мира [7]. Перевод произведений Николая Коляды осуществил Ежи Чех (*Jerzy Czech*). Надо отдать должное его усилиям, ведь далеко не все в этих драмах переводимо. Нередко Ежи Чеху приходилось тратить немалые усилия на по-

иск адекватного варианта. Сложно перевести игру слов, поговорки и тому подобные особенности текстов Коляды, очень уж «русских», органично связанных с реалиями быта и культуры современной России, Урала, глубинки. Так как подобные элементы текста вне языковой и культурной среды становятся нефункциональными, переводчик должен был искать соответствующие выражения в польском языке. Поэтому, например, Мурлин Мурло оказалась в переводе Мурлин Монгол. Но в целом, как считают критики, Ежи Чеху удалось найти удачную формулу перевода и адекватно воссоздать дух и букву драматических произведений Николая Коляды.

Наиболее успешным для популяризации Н. Коляды на польской сцене был сезон 2003–2004 гг. Выше мы уже упоминали, что в это время сам драматург приезжал на театральный фестиваль в Гданьск, где, правда, выступал в качестве режиссера и актера своего екатеринбургского театра. В Гданьске 14 ноября 2003 г. уральские артисты показали спектакль «Клаустрофобия» по пьесе Константина Костенко. Естественно, при полном аншлаге. В ноябре следующего, 2004 года в Польше опять много говорили о Коляде. В это время в Силезии, в городе Забже проходил IV Общепольский фестиваль современной драматургии «Сыгранная действительность» (*«Rzeczywistość Przedstawiona»*). Решением жюри этого солидного конкурса в номинации лучшей современной драмы гран-при было присуждено Николаю Коляде как автору «Мурлин Мурло». На фестивале эту пьесу показывал городской театр из Быдгощa. Организаторы конкурса, правда, сетовали, что не могут вручить награды автору лично. В прессе появились заметки с интригующим заглавием «Опять в розыске Николай Коляда» («*Wciąż poszukiwany Mikołaj Kolada*») [8].

Читатели-театралы помнят Коляду также по его интервью, данному «Газете Выборчей» (*Gazeta Wyborcza*), самому читаемому в Польше таблоиду. Писатель и режиссер рассказывал там о своей жизни, творческой карьере и написанных пьесах интересно, занимательно, с юмором и иронией. Складывалось впечатление, что Н. Коляда и в жизни не менее талантливый актер, чем на сцене, что он продолжает играть, отвечая на вопросы журналиста. Блестящие ответы, оценки и размышления, данные в этом памятном интервью, укрепили авторитет драматурга в Польше. Автор «Игры в фанты» много говорил о своем восприятии мира, об особенностях творческого метода и стиля своих произведений, а также о своей работе с молодыми творческими личностями. Он жаловался также на режиссеров, которые зачастую уродуют его творческий замысел, внося некорректные акценты интерпретации. Впрочем, если раньше подобные вещи его сильно раздражали, то сейчас знаменитый мастер относится к этому почти равнодушно. Быть может, из-за того, что трудно уследить за всем, ведь его произведения ставят во всем мире, на разных континентах, в разных странах. Николай Коляда не считает нужным что-то объяснять режиссерам или убеждать их. Его позиция другая: «Нет смысла никому ничего объяснять! Если кто-то не понял того, что я написал, то, значит,

уже не поймет. Даже если бы разорвал себе грудь, вынул сердце и показал, как бьется... Раньше я пробовал разговаривать, ездил на репетиции, пока не понял – жалко нервов. Режиссеры, за редкими исключениями, кретины, актеры порабощены. Режиссер приказывает такому играть ветерана афганской войны, а не педика, и он играет ветерана. Что я могу здесь изменить? О Боже, спаси меня от российских режиссеров! Что бы мне ни предлагали – соглашаюсь в первом же телефонном разговоре, только бы с ними поменьше контактировать» [9].

Так высказывался Николай Коляда о своем творчестве – неординарно, смело, а иногда безапеляционно и контраверсионно. В его словах хорошо отражается неспокойная и страстная творческая личность писателя, режиссера и актера. В Польше иногда повторяют распространенное мнение, будто Коляду недолюбливают критики, обижаются за острые оценки и в целом мало пишут о его драмах. Здесь, за рубежом России, трудно говорить о предвзятости, и, как нам кажется, ее не существует. Зато входят в счет другие проблемы: театр в Польше развивается под сильным влиянием рыночных механизмов, европейской культурной интеграции. Здесь много значит реклама, промоушн. Произведения автора «Мурлин Мурло» конкурируют с весьма неплохой продукцией современных польских, немецких, американских и других драматургов и сценаристов. Впрочем, приведенные выше факты убедительно свидетельствуют, что театральный проект Николая Коляды находит свою культурную нишу и имеет все шансы на дальнейший успех в Польской Республике.

Примечания

1. Хорев В. А. Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки. М., 1985.

2. Masłowska Dorota. Wojna Polsko-Ruska pod flagą biało-czerwoną. Kraków, 2003.

3. Ňě.: Ulik Jacek. «Śpiewam o tym, co widzę»: Nikołaj Kolada // Panorama kultur: www.pk.org.pl.

4. Zioło Rudolf. Bohaterowie naszych czasów // Dziennik Polski. 2003. 11 września.

5. Wciąż poszukiwany Mikołaj Kolada // Dziennik Zachodni. 2004. 02.11 (nr 257).

6. Panorama kultur: www.pk.org.pl.

7. Kolada Nikołaj. Merylin Mongoł i inne sztuki / Przekład Jerzy Czech. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.

8. Wciąż poszukiwany Mikołaj Kolada // Dziennik Zachodni. 2004. 02.11 (nr 257).

9. Kolada Nikołaj. Odrażający, brudny, zły… Rozmawiała Anna Żebrowska // Gazeta Wyborcza. 2004. 12 stycznia.

Д. М. Давыдов
Москва

ПОКОЛЕНИЕ VS. ПОЭТИКА: МОЛОДАЯ УРАЛЬСКАЯ ПОЭЗИЯ*

В заглавии настоящей работы содержится тройная проблема, которая требует хотя бы предварительного рассмотрения. Следует выяснить: 1) что мы подразумеваем под «молодой литературой» – т. е. под определенным литературным поколением; 2) в чем специфика региональной (в данном случае – уральской) словесности; наконец, 3) каково соотношение данных социокультурных факторов с проблемой собственно поэтики. Рассмотрим все эти аспекты последовательно.

1. Проблематика поколения является одной из центральных в социологических, антропологических и т. п. исследованиях (ср. работы К. Мангейма, Х. Ортеги-и-Гассета, П. Нора и мн. др.). Частный, но от того не менее значимый случай в рамках данной проблематики – поколения литературные, также часто становившиеся предметом рассмотрения. Не останавливаясь на истории вопроса, обратимся непосредственно к поколенческому вопросу в современной критике.

В целом, несколько упрощая картину, можно выделить два принципиальных подхода к поколенческому делению в рамках современного литературного процесса. При этом за скобками остается такой важнейший вопрос, как сам критерий деления, механизм помещения автора в ту или иную поколенческую группу. Можно исходить из возрастного, «биологического» принципа, но можно ориентироваться не на физический возраст автора, а на время его вступления в литературную жизнь (тем более что многочисленны примеры дебюта физически немолодых авторов и, напротив, инкорпорирования на равных основаниях автора существенно более молодого в поколенческий круг старших). Впрочем, «инициационный» подход требует выработки совершенно отдельных дефиниций, а эта работа почти не начата и требует отдельного внимания.

Априорно согласившись с «возрастным принципом», оба рассматриваемых нами подхода предполагают разные шкалы поколенческого деления. Первый – это выделение своего рода микропоколений, охватывающих несколько лет или даже один год рождения. Эта идея неоднократно высказывалась Олегом Дарком [1, 3], [2, 261], была поддержана и другими аналитиками и культуртрегерами. Данный подход ценен углубленным вниманием к небольшой группе авторов, возможностью их внимательного прочтения. Но, во-первых, он побуждает к волюнтаристичности оценки, и, во-вторых, он не позволяет создать сколь-нибудь масштабную историко-литературную схему.

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ 05-04-10338-а «Русская литература. Русский литературный процесс 1985–2000 гг. Социоисторический аспект».

Второй подход, более распространенный, предлагает деление большего масштаба (в разных случаях от 6–7 до 12–15 лет, объединяющих поколения). Здесь главной проблемой является точка отсчета. Мы не претендуем на построение целостной модели, а лишь попытаемся выстроить поколенческую схему так называемой «молодой» литературы (или, еще уже, поэзии). При этом концептуальной точкой отсчета мы полагаем, вслед за Дмитрием Кузьминым, 1967–69 гг. рождения авторов. Этот возраст Кузьмин, благодаря практике Союза молодых литераторов «Вавилон» и смежных проектов, вывел эмпирически, но за опытом здесь стоит весьма четкое обоснование: именно начиная с этого возраста авторы, вступавшие в литературу, имели дело уже не с полем советской литературы (и/или полем андеграунда, литературы неподцензурной), но с новой, переходной фазой существования литературного процесса.

Итак, в рамках так отграниченной молодой поэзии мы, в свою очередь, выделяем три «субпоколения»:

а) Поколение «позднего андеграунда» (годы рождения: конец 1960-х – начало 1970-х), на раннем этапе формирования творческой индивидуальности заставшие дробление литературного поля на «официальные» и неофициальные субполя. В этой связи характерной особенностью данного субпоколения становится ориентация на доступные образцы, самостоятельное заполнение историко-культурных прорех и лакун в личных иерархиях ценностей. Среди уральских поэтов сюда можно отнести Григория Данского, Андрея Ильенкова, Антона Колобянина, Александра Петрушкина, Виталину Тхоржевскую и др.;

б) Поколение «промежутка» (годы рождения: середина – конец 1970-х), вступившее в литературу в 1990-е гг. Эта эпоха, являющаяся и моментом «слома», и моментом «приумножения» одновременно, вскрыла огромные пласты так называемой «возвращенной» (эмигрантской, неподцензурной, не переводившейся ранее зарубежной, неопубликованной модернистской и авангардной) литературы, в том числе поэзии, при этом подобное «вскрытие» не сопровождалось усилиями по структурированию материала, было, в сущности, хаотичным. В этих условиях молодые поэты, как правило, склонны были ориентироваться на самые различные образцы, комбинируя в рамках личных иерархий самые несочетаемые сегменты поэтической традиции. В результате данное субпоколение в большинстве своем состояло из поэтов, создававших максимально авторские художественные языки, построенные на весьма причудливых схемах наследования и новаторства. Отсюда – и тотальный разброс в методах их письма: от брутального постакмеизма Бориса Рыжего и Олега Дозморова до психоделического авангарда Александра Гааба, Ёжи Пальмова, Максима Анкудинова и Ивана Бахрушева, от неопримитивизма Алексея Сальникова до гендерной поэтики Василия Чепелева, Натальи Стародубцевой и Елены Сунцовой (опять-таки перечисляем только уральских поэтов);

в) Поколение «новой стилистической централизации» (годы рожде-

ния: начало 1980-х), вступившее в литературную жизнь уже в 2000-е гг. Для этого субпоколения характерен генезис в Интернете, ориентация на сетевые формы литературной организации. Отсюда – уравненность традиций, равная возможность опереться на самые различные литературные источники, не перекомбинируя их, как предыдущее субпоколение, но воспринимая как единое целое. Здесь же можно наблюдать и тенденцию к некоторому «мейнстриму», выработке «большого» стиля; не усреднению, но устранению крайностей. В рамках этого движения то, что ранее представало бы элементом эпатажа или хотя бы простой поэтической смелости, является нормативным высказыванием, лишающимся свой нарочитой остроты. В рамках этого субпоколения назовем Елену Баянгулову, Евгения Сидорова, Екатерину Симонову, Дениса Сюкосева, Тараса Трофимова и др. молодых уральских поэтов.

Безусловно, грани субпоколений не абсолютны, и многие поэты, находясь на пограничье субпоколений, испытывали на себе влияния противоположных тенденций.

2. Поколенческие тенденции, описанные выше, оказались характерны для всей русскоязычной поэзии, но позиционно были установлены лишь в Москве и Петербурге. Поэтому естественным становится вопрос об «уральском акценте» данного феномена.

Проблема региональной поэзии как некой целостности, безусловно, лежит в плоскости взаимоотношений Центр vs. Периферия. Региональность региональна по отношению к чему-либо; в разных национальных литературах дело здесь обстоит по-разному. Если, предположим, в литературе США странно говорить о взаимоотношениях калифорнийской и нью-йоркской «региональных литератур» как о взаимоотношениях периферии и центра, а возможно лишь как о взаимоотношениях двух регионов, обладающих сопоставимым символическим капиталом, то в России (и, шире того, в пространстве русского языка и русской поэзии) исторически выработалась моноцентрическая модель (в которой даже две «законные» столицы либо символически спрямляются в единый Культурный Центр «Москва / Петербург», либо выступают как антагонисты в борьбе за единственность). Следовательно, «региональность» определяется через распределение символического капитала, производимое в столице.

При этом разные столичные элиты реализуют различные программы по отношению к региональным «школам» письма. Условно можно выделить три подхода:

а) Взгляд на провинцию как на источник «нового», который может реализовываться по-разному: и как банальная страсть к экзотизмам, и как чуть ли не самоотверженный интерес к различным инверсиям традиционной оптики. Последний тип заинтересованности автоматически переносит нас к иным подходам; страсть же к «экзотизмам», особенно распространенная на неопочвенном фланге словесности, обыкновенно прикрывается определенного рода риторикой, в рамках которой, если разобраться, сама

«периферийность» автора оказывается более ценной, нежели свойства его письма;

б) Деконструкция самого различения Центра и Периферии, т. е. символическое изъятие из тех или иных локусов определенных авторов как агентов «актуального», «современного» и т. д. письма. В рамках этого подхода место обитания поэта не имеет принципиального значения (за исключением сугубо бытовых коммуникативных проблем, впрочем, отчасти преодолимых ныне с помощью Сети), а значение имеет исключительно инновационный потенциал того или иного автора (группы авторов). Этот подход весьма действен, но в его рамках снимается сам вопрос о потенциальной многополярности отечественной поэзии, в том числе и географической;

в) Манипуляция понятиями «региональная литература», «региональная поэтическая школа» и т. п., позволяющая за счет подобных конструктов (подчас мистифицирующих и мифологизированных) умножить символический капитал в качестве агентов Периферии в Центре. Как ни странно, второй и третий подходы, будучи в стратегической основе противоположными, в конечном счете нередко тактически сближаются.

Не имея возможности рассматривать здесь проблему литературной регионалистики более подробно [3], вернемся собственно к Уралу. Здесь, благодаря многообразной культуртрегерской деятельности, в первую очередь Виталия Кальпиди (а также Владимира Абашева, Юрия Казарина, Евгения Касимова, Вячеслава Курицына), создана весьма уникальная ситуация. Причем уникальность ее даже не в том, что уральская литература позиционируется как самостоятельная единица литературной карты (подобные претензии высказывали Владивосток или Калининград, за пределами России, но в рамках русского языка – Рига, Фергана, Ташкент), но то, что эта целостность является именно региональной, охватывающей не город и не область, но регион (ни о поволжской, ни о сибирской поэзии речь обыкновенно не идет). В рамках многих литератур существуют особые анклавы (например, Алжир, Марокко, Тунис и Квебек для литературы французской; в русской литературе подобный анклав формируется в Израиле, с несколько меньшей степенью вероятности – в Германии и США), претендующие на внутреннюю самостоятельность в данном литературном языке. Меж тем, проект Кальпиди, по сути дела, предлагает видеть в уральской литературе (по крайней мере, поэзии) особый анклав внутри метрополии. В этом – особое значение данного проекта.

Кальпиди пишет: «Современная уральская поэзия – это единый психо-геологический ландшафт и единая климатическая макроэстетика, скреплённые пластилиновой опалубкой единого информационного поэтического пространства. Это пространство ощущается большинством участников процесса как несомненное, чётко персонифицированное и ценностное явление. При таком положении дел не важно, как дела обстоят с точки зрения “объективной реальности”» [4, 14].

И далее: «...немаловажен тот факт, что уральская поэзия в массе своей не конструктивна для диалога с европейской поэтической культурой, как, впрочем, и любой другой»[4, 15].

По сути дела, проект Кальпиди представляет собой утопию, но утопию четко продуманную. Кальпиди не столько предлагает видеть в уральской литературе «особый» регион, сколько борется с Центром за символический капитал, предлагая именно Урал считать «подлинным» Центром. Эта борьба позиционирований втягивает в себя поэтов, в том числе (а может, и особенно) молодых.

Характерный пример – публикация в журнале «Несовременные записки», редактировавшемся Кальпиди, подборки молодых уральских поэтов с редакционным вступлением: «...”НЗ” настойчиво будет публиковать молодых авторов, даже если для этого потребуется понижать эстетическую планку журнала... (Все авторы этой подборки публикуются впервые)» [5, 147]. На деле, ряд авторов этой подборки (Анкудинов, Бахрушев, Гааб, Пальмов) публиковались до того в ряде московских альманахов и сборников, в том числе в вестнике молодой литературы «Вавилон». В ответ московская газета «Книжное обозрение» опубликовала письмо протеста (против замалчивания факта первопубликаций и оскорбительности идеи о «понижении эстетической планки»), подписанное молодыми поэтами, но, с очевидностью, инспирированное московскими публикаторами. Подобное «перетягивание каната» отражает не только борьбу символических капиталов (заложниками которой становятся молодые поэты, собственным символическим капиталом пока не обладающие), но и принципиально различное представление региональной и столичной элит об устройстве литературного процесса.

3. Тем не менее, можно говорить, что уральская литература представляет собой некое единство – социокультурное, отчасти институциональное и, в конце концов, мифологическое, поскольку миф о единстве оказывается одним из источников формирования единства. Однако говорить о стилистическом единстве уральской поэзии не приходится – и особенно это касается молодой поэзии. Центральными ее фигурантами сейчас становятся представители субпоколения б) в нашей классификации, тридцатилетние поэты. Именно они – носители разностилья и разнообразия подходов к письму. В поисках сколь-нибудь объединяющего начала для молодых уральских поэтов мы перебрали ряд обобщающих эпитетов, потенциально возможных в данном контексте (брутальность, энергетичность, почвенность, метареалистичность и т. д.), но единственно подходящим нам показалось понятие «суггестивности», поэтики внушения (единственный яркий поэт, выпадающий из этого ряда, – Марина Хаген из Челябинска, мастер лирической миниатюры, построенной, скорее, на отстраненном созерцании, – но она довольно давно перебралась на жительство в Москву). Это эмпирическое обобщение, однако, неспособно описать уральскую поэзию как «школу» (здесь нельзя не упомянуть про так называемую «нижнетагильскую школу», представленную рядом ярких молодых поэтесс: Баянгулова, В. Корнева, Симонова, Стародубцева, Сунцова; их проблематика: плавающий гендер, смещенный субъект и т. д. – действительно выделяет их в подобие «микрошколы», нарочито выделяющейся в большей общности уральской литературы).

В результате мы можем утверждать, что уральская молодая поэзия есть, но не как осознанная целостность, а как своего рода «поле возможностей», «поле потенциальных смыслов», возможность геобиографии как материала для письма. При этом включенность в неуральские контексты (Сеть, неуральские издания и издательства, антологии, фестивали, премии, переводы на иные языки и т. д.) позволяют молодым уральским поэтам находить «двойную самоидентификацию»: как участникам целостного литературного русскоязычного процесса и как носителям мифа о региональной школе.

Примечания

1. Дарк О. Поколение земноводных. Русская проза конца века: Предварительные итоги и продолжение // Ex Libris НГ. 10.06.1999. № 72 (94).

2. Дарк О. Аутизм как новейшая задача литературы // Новое литературное обозрение. 1999. № 5 (39).

3. Подробнее см.: Давыдов Д. Стратегии подмены и мифологизации (парадоксы литературной регионалистики в свете дихотомии Центр vs. Периферия) // Серая лошадь «Москва – Владивосток». Поэтический альманах. М.; Тверь. 2001. № 4. С. 144–150.

4. Кальпиди В. Вступление // Современная уральская поэзия 1997–2003 гг.: Антология. Челябинск, 2003.

5. Несовременные записки. Процесс-журнал Уральского региона. 1996. № 3.

В. Л. Шибанов
Ижевск

СВОЕОБРАЗИЕ ТЕКУЩЕЙ УДМУРТСКОЙ ПОЭЗИИ (КОНЕЦ 1990-х – НАЧАЛО 2000-х гг.)*

Данная статья посвящена анализу современной литературной ситуации в Удмуртии конца 1990-х – начала 2000-х гг., когда поэзия начинает переживать творческий кризис. Но кризис и поэтический страх, как известно, – это приближение к новой сверхзадаче и сигнал того, что в национальной культуре создается почва для раскрытия новых скрытых сил.

Говорить о современности всегда сложно. Даже многие маститые критики не наделены чувством современности. В текущем процессе мы видим, как правило, то, к чему нас подготовило предыдущее десятилетие

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, грант № 05-04-80403а/у.

культуры. Новое же, что рождается в недрах старого, часто кажется случайным, «наносным», негативным и т. п. Образно выражаясь, в наши ранее уготованные литературоведческие «сети» народившаяся рыба не попадает, а крупная смело разрывает снасти и уплывает на свободу. Однако отсюда не следует, что текущий литературный процесс изучать невозможно. Важно лишь не спешить делать обобщающие выводы и чаще обращаться к *фактам* литературной жизни, общественной ситуации и читательской реакции на происходящие события.

В Союзе писателей Удмуртии в настоящее время насчитывается 68 членов, удмуртоязычных – 48. Поэтов из них (с учетом того, что некоторые писатели работают в разных литературных родах) – около тридцати. Стихи регулярно печатаются в двух республиканских ежемесячных журналах – «Кенеш» и «Инвожо». Книг издается крайне мало, в год обычно 2–3. Наиболее значимыми поэтическими событиями последнего десятилетия были сборники стихов Сергея Матвеева «Ъ (Твердый знак)» (1999), Аллы Кузнецовой «Из яви... Из снов...» (2000), Петра Захарова «Зеленый мост» (2001), Александра Белоногова «Подъёмистый путь» (2002). Пик поэтического подъёма падает на 1999–2001 гг., и поэзия постепенно идет на спад [1]. Это не значит, что стихов в журналах становится меньше. Но креативное, творчески-поисковое начало из поэзии постепенно уходит, она становится вторичной по отношению к прозе. Читать прозу становится интереснее. Современная лирика теперь большей частью копирует то, что создавалось поэтами-этнофутуристами в 1991–2002 гг. И все-таки в ней налицо некоторые новые поиски, о чем речь будет ниже.

Итак, удмуртская поэзия, господствовавшая с начала 1990-х гг., начинает уступать прозе. Словно мистическое знамение, за 2002–2005 гг. трагически уходят из жизни Эрик Батуев, Алла Кузнецова (наиболее ярко экспериментировавшие лирики), а также Андрей Самсонов, Анатолий Уваров. Для небольшой удмуртской литературы это было сильным ударом. Ряд поэтов переходит на другие жанрово-родовые поиски – в национальный эпос (Анатолий Перевозчиков, Василий Ванюшев), в прозу (Вячеслав Ар-Серги, Сергей Матвеев), в драматургию (Петр Захаров, Галина Романова), в критику (Людмила Кутянова). Наступает своеобразный кризис поэтического этнофутуризма (подробнее об этнофутуризме см. [2]). Удмуртская проза, в свою очередь, становится непредсказуемой, о ней больше говорится в критике [3], ее трудно втиснуть в рамки какого-нибудь одного известного метода. В этом ряду примечательны повесть Генриха Перевощикова «В пору цветения земляники», документальная повесть Егора Загребина «Любовь моя... ревность моя...», повесть Вячеслава Ар-Серги «Мальчик и Полкан», роман-бред Сергея Матвеева «От имени рыбы» и др.

Если сопоставить текущую удмуртскую прозу с поэзией, легко заметить, что в первой заметно усилилось лирическое начало. Вячеслав Ар-Серги в вышеназванной повести глазами 6–7-летнего мальчика заглянул в

конец 1960-х гг., при этом описание «застойной» удмуртской деревни усложняется и обогащается за счет органично введенного экспрессивно-оценочного начала. Творческая эволюция Сергея Матвеева от стихотворного сборника «Ъ (Твердый знак)» (1999) до романа-бреда «От имени рыбы» (2005) тоже весьма показательна. Так, включая свое стихотворение «После прочтения И. Бродского» в романную ткань (теперь текст дается уже прозой), С. Матвеев откровенно говорит, что эпическое начало в новом его произведении всецело подчинено лирическому сюжету. Егор Загребин в документальной повести «Любовь моя... Ревность моя...» лирическое начало усложнил еще и высоким драматизмом. Судьба молодой актрисы Анны Колесниковой (1916–1947), покончившей с собой из ревности к мужу-кэгэбэшнику и стрелявшей в своих детей, напрямую оказалась созвучной судьбам героини еврипидовской «Медеи» и Катерины из «Грозы» А. Островского (примечательно, что эти две женские роли особо привлекали талантливую актрису). Генрих Перевощиков в повести «В пору цветения земляники» продолжает развивать ту же тематику и проблематику, над которой работает уже более десяти лет: судьба удмуртов, стремящихся выжить, творить и оставить свой род в индустриальном городе. Однако фабула повести настолько проста и символический накал повести так высок (и образ земляники, и образ города, и объяснение природы раковых заболеваний), что художественный смысл произведения приходится искать в синтезе эпического и лирического начал. Следует добавить, что финское общество им. М. Кастрена (г. Хельсинки) в 2005 году отметило эту повесть Г. Перевощикова как лучшую в финно-угорской литературе России за последние пять лет. Таким образом, текущая удмуртская проза начала интенсивно и творчески осмысливать те завоевания, которых добилась поэзия в 1990-е гг., при этом актуализируя и свой внутренний потенциал.

Но вернемся к текущей удмуртской лирике. Что же примечательного мы наблюдаем в ней?

Во-первых, заметно возросло число поэтических переводов на удмуртский язык и с удмуртского на другие языки. Важными событиями стали издания поэтических переводов на удмуртский язык С. А. Есенина (2002) и Н. А. Некрасова (2005). В первую книгу включено 111 стихотворений и маленьких поэм С. Есенина, параллельно даются русские оригиналы и удмуртские переводы. Часто печатается не один перевод, а два, три, иногда и больше. Во второй книге содержится 63 стихотворения и фрагмента из поэм Н. А. Некрасова. Сборник по структуре составлен аналогично есенинскому, принцип расположения текстов хронологический. Составитель этих сборников Н. В. Витрук отмечает: «Выбрать для печати один-единственный перевод из нескольких – дело архисложное... Тем более, что каждый перевод содержит нечто оригинальное, более адекватное есенинскому духу, языку, чем иные переводы. Не хотелось терять эти “изюминки”» [4]. На удмуртский язык также переводятся стихи с эстонского

(Н. Пчеловодова), с финского (А. Уваров), с татарского (В. Ар-Серги). На эстонском языке составлена антология удмуртской поэзии «Серебряная лодка» (Таллинн, 2005. – 455 с.), куда включены стихи более ста пятидесяти удмуртских авторов. Кроме того, отдельные сборники стихов на эстонском языке в 2006 г. напечатали Петр Захаров, Сергей Матвеев, Виктор Шибанов и Вячеслав Ар-Серги (все четверо в переводе Арво Валтона). Переводческая работа, как известно, – это интенсивное впитывание опыта других литератур, и она всегда плодотворна в периоды больших творческих поисков. Заметно, что в переводческой деятельности сейчас сосуществуют две тенденции – классическая (с учетом формальных особенностей поэтики стиха) и вольная (в духе европейских смысловых опытов).

Во-вторых, тот вакуум, который постепенно образовался в удмуртской лирике, интенсивно заполнили женщины-поэтессы. Еще не было в удмуртской литературе такого периода, чтобы в разных жанрах поэзии работало так много женщин, причем добрая половина из них – молодежь: Лидия Нянькина, Лариса Орехова, Люза Бадретдинова, Надежда Пчеловодова, Лариса Марданова, Екатерина Макарова, Любовь Тихонова, Светлана Любимова, Елена Панфилова, Любовь Виноградова, Светлана Петрова, Наталья Ильина, Наталья Кондратьева, Ольга Ведрова, Зинаида Рябинина, Юлия Разина, Наталья Глебова, Милитина Гаврилова, Серафима Благинина-Пушина, Зоя Трухина и др., не говоря уже об известных поэтессах Людмиле Кутяновой, Галине Романовой и Татьяне Черновой. Поэтессы большей частью работают в духе «тихой лирики» 1960–70-х гг. – с элементами творческой учебы у А. Ахматовой и М. Цветаевой. Для тех, чьими кумирами стали Михаил Федотов (умер в возрасте 36 лет) и Эрик Батуев (умер в возрасте 32 лет), характерны также традиции этнофутуризма. Не вдаваясь в особенности поэтики каждой поэтессы, сейчас отметим лишь следующее: стремление не быть похожим на других усиливает процесс творческих поисков; хочется верить, что количество так или иначе перейдет в качество.

В-третьих, особенность современного этапа удмуртской поэзии заключается также в том, что снова усиливается интерес к модернистским экспериментам и формальной стороне стиха. Национальная лирика всерьез подошла к новому освоению общемировой поэтической формы – верлибра. В послесловии к удмуртско-эстонской антологии «Серебряная лодка» Арво Валтон пишет, что хотелось бы больше видеть удмуртских верлибров, базирующихся на национальной фольклорной основе [5]. Благо, молодым удмуртским поэтам есть у кого учиться. Прекрасные образцы верлибра оставили еще в 1970–80-е гг. Флор Васильев и Владимир Владыкин. А сейчас, читая свободные стихи молодых, все чаще вспоминаются слова Ю.Минералова, сказанные им по поводу русской поэзии: «Короче говоря, верлибр – это не просто некий записанный “столбиком”, по-стихотворному, текст, лишенный при этом ощутимой рифмовки и стихотворной метрической упорядоченности. Верлибр, прежде всего, – это *особый ход мысли*, далеко не каждому художнику слова присущий. Огромный процент считающихся у нас опытами “русского верлибра” словесных текстов на самом деле “верлибрами” не является» [6]. Толчком к освоению новых верлибровых форм в удмуртской поэзии, кажется, послужила организация пен-клуба Удмуртии и издание в связи с этим каталога «Удмуртский ПЕН-клуб» (Инвожо. 2005. № 9). Примечательны в этом ракурсе поэтические эксперименты Алексея Арзамазова, Ларисы Ореховой, а также опыты перевода Геннадия Айги на удмуртский язык Петром Захаровым. Хотя выполненные переводы и нельзя считать образцовыми в том смысле, что «особый ход мысли» (Ю. Минералов) на русском и удмуртском языках не совпадает, но сам факт актуализации верлибра П. Захаровым особенно значим.

Трансформационные процессы, проходящие в удмуртской поэзии в 2000-е гг., выход прозы на первый план и оттеснение ею поэзии свидетельствуют прежде всего о том, что удмуртская литература находится в непрерывном идейно-эстетическом поиске и творческом диалоге с русской и мировой литературой. Этнофутуризм, созвучный русскому постреализму, становится все более значимым и в удмуртской прозе.

Примечания

1. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 459. Примечательно, что М. Н. Эпштейн 11 сентября 2001 года считает концом эпохи постмодернизма. Это событие стало «не просто началом мировой войны – между цивилизацией и террором, – но и исходным пунктом в построении новых отношений между цивилизацией и реальностью». Вполне возможно, что процессы, проистекающие в удмуртской поэзии и литературе в целом, так или иначе, стали созвучными общемировому ходу истории.

2. Особенно важны критические работы Т. И. Зайцевой, среди которых см.: Зайцева Т. И. Современная удмуртская проза (1980–2000-е гг.). Ижевск, 2005.

3. Шибанов В. Л. Литературный этнофутуризм как диалог культур // Литература Урала: История и современность. Екатеринбург, 2006. С. 136–143.

4. Витрук Н. В. Сергей Есенин в контексте удмуртской поэзии и искусства: Удмуртская есениана. Ижевск, 2005. С. 4.

5. Валтон, Арво. Послесловие // «Серебряная лодка»: Антология удмуртской поэзии. Таллинн, 2005. С. 441.

6. Минералов Ю. История русской литературы: 90-е годы XX века. М., 2002. С. 174.

М. В. Серова
Ижевск

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВЛАДА ШИХОВА

Но мы ведь языка не предавали
И не презрели прошлого дары
В. Шихов. Из неопубликованного

В социокультурной парадигме творчество В. Шихова можно отнести к явлению, условно обозначенному «Русская поэзия в Удмуртии». На сегодняшний день эта поэзия представляет довольно пеструю картину, в которой можно выделить отдельные имена (Д. Бесогонова, В. Трефилова, С. Гулина, А. Коромыслова, И. Чурбанова, О. Киселевой, М. Зиминой, Е. Лабынцевой, Д. Клеопова etc) и распределить их по опять же условно и весьма приблизительно обозначенным направлениям, как то: эзотерическое, этнофутуристическое, бардовское etc.

Системное изучение литературного процесса, находящегося в стадии становления и развития, – задача будущего. Но уже сегодня в нем начинают утверждать себя важные интенциональные приоритеты. В этой связи совершенно естественно актуализируется проблема (само)идентичности поэтического сознания. Именно в ее основании располагаются так называемые «проклятые» вопросы: писать или не писать? зачем писать? для кого писать? Словом, *кому это вообще нужно?* Эти вопросы, несмотря на их интеллектуально-эстетический инфантилизм, имеют глубинную экзистенциально-онтологическую и историософскую подоплеку.

В литературно-поэтическом контексте Ижевска данная подоплека наиболее обнажена в творчестве Влада Шихова.

В. Шихов родился в 1972 году в Ижевске. Он закончил филологический факультет Удмуртского государственного университета по специальности «Русская филология». В настоящее время работает начальником информационного отдела ТРК «Удмуртия», активно занимается политической деятельностью в республике. Автор двух поэтических сборников: «Тени» (2000 г.) и «Руны» (2005 г.). Первый сборник издан при поддержке местных властей тиражом 1000 экземпляров, второй – 300 экземпляров за свой счет. Помимо поэтических книг, имеет ряд публикаций в литературных журналах: «Луч», «Аквилон» (г. Ижевск), «Дикое поле» (г. Донецк), «Новая юность» (г. Москва).

По типу человеческого и творческого темпераментов В. Шихов – «вещь в себе». Он не вращается в кругах артистической богемы Ижевска, как сейчас говорят, «не в тусовке», никогда не участвует в общественных мероприятиях, связанных с пропагандой местного поэтического творчества. По отношению к этой стороне жизни Влад Шихов – профессиональный аналитик и наблюдатель.

Стихотворные сборники Влада Шихова воспроизводят другой, мифопоэтический тип реальности, через которую поэт пропускает «обыденное» сознание человека начала двадцать первого века. Проблема идентичности, решаемая этим сознанием, проходит разные, закономерно сменяемые стадии своего воплощения. Пока перед нами три стадии поэтического самоопределения, которые в мифопоэтическом дискурсе можно назвать *инициациями* лирического Я.

Рассмотрим их в дневниково-хронологической последовательности, то есть проследим развитие сквозных сюжетов двух поэтических книг, обладающих внутренним единством, обеспеченным психологической цельностью биографического и концепированного автора.

Книга «Тени» – поэтический дебют Влада Шихова. С точки зрения жанра, это именно лирическая книга, а не объемная подборка поэтических текстов, представляющих художественное самосознание начинающего поэта. Единство темы и настроения, реализованное в сюжете книги, задано названием, лаконично и емко отражающим ее содержание. Впрочем, «Тени» – более чем название. В данном случае это еще и угол зрения на внешний и внутренний миры лирического героя, это принцип их воплощения. Причем внутреннее и внешнее в поэтическом пространстве книги пересекаются, фокусируются, оказываются органично сплетенными. Точкой, а вернее, узлом такого сплетения является «душа» – самый частотный образ первого сборника. Приведем избранные фрагменты его художественного воплощения:

На темный, на апрельский наст,
На ельничный, на, боже мой, ненастный
Уж больше небо не подаст
Свой снег последний и прекрасный.

В холодном воздухе поток
Не засквозит, не запорошит.
Неужто вправду зимний срок,
Как в спячке, незаметно прожит?

О, как испуганно твоя
Душа глядит, не понимая,
Что вот уж близится земля,
Еще глухая и немая! [1, 10].

***

Чем дольше остаешься здесь,
Тем прошлое все незаметней.
Пчелиным светом увеличен лес
Сквозь призрак лиственности летней.

Еще тревожит дальний гул,
И ветви чистые, как ветер,
Но как свободно развернул
Ноябрь сырых деревьев веер.

И стало видно, как душа
Уже пределов тех коснулась,
Как медленно, как не дыша
К тебе испуганно вернулась. [1, 12].

Сам по себе факт обращения к теме души в раннем поэтическом творчестве может несколько настораживать, вызывать опасение, казалось бы, неизбежной банальности традиционно предлагаемых лирикой «обстоятельств». Однако в данном случае смущения, вызванного «обратными общими местами», не возникает.

В чем же своеобразие подхода В. Шихова к традиционно лирическому разговору о душе? Чудо искусства, эксклюзивное право, ставящего его «над жизнью», здесь явлено отдельным, самостоятельным существованием «эмансипированной» души, за чьей свободной прогулкой по прекрасному, но бренному миру учится наблюдать человек. Результатом созерцательного акта становится *встреча*, которая обеспечивает гармоническое единство тела и духа, ощущаемое в процессе творчества.

Гармоничность мироощущения в поэтическом мире Шихова не исключает, а скорее предполагает знание о темной, трагической стороне бытия. Трагическое здесь не профанировано символистско-романтическим ореолом «неведомого» и «тайного». Трагедия жизни буднична и конкретна:

Весну мы встретили едва,
Как без убора голова
Уже взорвалась в вихре ветра.
И, задыхаясь на ветру,
Мы жадно слушали игру
Такую грустную, как ретро.

Весну мы встретили, когда
Уже почти ушла беда,
Но оглянулась напоследок.
И вновь беспамятные дни,
И тени темные внутри,
И свет зеленый вокруг веток. [1, 11].

***

Констатация смерти. О трупных
Пятнах, глазу простому доступных,
Речь пока не идет, но
Смерть всегда бесподобна,
И поэтому не умолчать,
и гортань разбивает печать.

Реставрация памяти. Рядом
Ты была всегда, смерть, но взглядом
Мы увидеть тебя не могли,
Точно как притяженье земли.
Только лишь на последний показ
Возникает способность у глаз.

Демонстрация прошлого. Буду
Помнить вечно тебя, не забуду,
Как твой нежный и детский испуг
Прижимался тесней, чтобы вдруг
Без тебя смерть меня одного
Не повергла в свое торжество. [1, 14].

В самом деле, только «констатация» факта: без переживания и надрыва. Но в подобной «уместной» сухости – не опровержение, а утверждение благого смысла мира, в котором существуют страдание, боль, утраты. Все это непререкаемое условие жизни, сама жизнь, мгновение, которое, если нельзя продлить, то можно постараться запомнить. Творческий порыв в стихах В. Шихова как раз является попыткой такого запоминания.

Идея победы бытия над небытием реализована в книге художественной формой, гармоническое равновесие которой обеспечено органично усвоенной литературной традицией. В своих стихах В. Шихов преломляет опыт поэтов начала XX в., которые всей своей жизнетворческой практикой утверждали, что все-таки «в начале было Слово»: И. Ф. Анненского, В. Хлебникова, И. Бродского etc. Из многочисленных претекстов уже в первой книге В. Шихов сумел создать свой текст, позиционируя себя по отношению к предшественникам в статусе молодого поэта-эфеба. Тема поэтических диалогов В. Шихова требует отдельного и детального разговора. В данном случае позволим себе обозначить только некоторые приоритеты, главным из которых представляется О. Э. Мандельштам. В первом, программном, стихотворении книги «Тени» отчетливо ощущается дыхание поэта-акмеиста, впитавшего в себя дух пушкинской гармонии:

Вся комната озарена –

Аквариум солнечных пятен.
Когда не хватает звена,
навязчивый сон неприятен.

С душой в мешковину зашит
И камнем подводным придавлен.
Как призрачный дом, мельтешит
Над грудой заросших развалин.

И темных теней легион
Сознанье усиленно гонит
Пока в голове эмбрион
При старом знакомом не вздрогнет. [1, 9].

Акмеизм, или Адамизм, провозгласил принцип любовно-мужественного отношения к миру и исповедовал веру в его бессмертие и нетленность. С посвящения в эту волевую веру начался поэтический путь Влада Шихова в эпоху фундаментального словоборчества. И весьма симптоматично, что дальнейшее *посвящение* в изначальный смысл бытия, завещанный в Слове, случилось в его судьбе при участии знаменитого современного клас-

сика. Суть данного посвящения воплотилась в самоопределении не только в культуре, но и в истории.

Приведем целиком краткое, но емкое, злободневное высказывание Ольги Седаковой, открывающее вторую книгу стихов В. Шихова «Руны» с подзаголовком «И руны, и руины»:

«Владислав Шихов выбрал трудный поэтический путь. Для современного поэта, пишущего по-русски, открывается много путей куда более легких. Ирония, пародия, гротеск, все виды эксцентрики, все виды “деконструкции”...

На этих путях почти гарантированно создаются тексты и складываются успешные имена. Владислав Шихов делает другое. Он не отказался от того образа поэзии, который вызывает в памяти прежде всего имя Мандельштама (но, конечно же, этим именем не исчерпывается): от поэзии, живущей в “пятой стихии” – стихии человеческого творчества.

Нам четырех стихий приятственно господство,
Но создал пятую свободный человек.

Все четыре стихии мира, весь обиход у него пронизаны памятью об их бытии в творчестве: в греческой античности, в средневековой, новоевропейской и русской культуре. Не буду приводить примеров. Читатель увидит это на любой странице “Рун”.

Трудность этого пути в сравнении с магистральным путем “спекуляции на понижении” состоит не в том, что автору такого рода – и его читателю – необходимо быть культурно вменяемым, то есть проделать значительную работу ума и сердца. Самое трудное здесь – приняв такую эстафету, оказаться по меньшей мере на ее уровне, а говоря всерьез, и в определенном отношении превзойти предшественников, делая “то же, но еще шибче, еще горячее”, словами Пастернака. Традиционным можно назвать лишь то, что выдерживает суд традиции, как определил это Т.-С. Элиот. В наше время, которое любит называть себя “бедным”, “поздним” и т. п., выдержать такой суд – суд Эсхила и Шекспира, Бодлера и Ахматовой – представляется просто невероятным. Но если мы что и любим в поэзии, то это ее способность делать невероятные вещи! Этого просит душа, это просит время, уставшее от “разрушительства”. Этого мы и пожелаем автору “Рун”» [2, 4].

В данном случае невозможно не принять горькую правоту Ольги Седаковой, связанную с характеристикой общекультурной ситуации. Совокупность неведомых нам усилий на пороге третьего тысячелетия от Рождества Христова превращает историю великой русской литературы в *миф о великой литературе*. Иосиф Бродский в «Письмах римскому другу» поэтически засвидетельствовал деконструктивный результат мифотворческих усилий нашей историко-культурной эпохи: «...Мы, оглядываясь, видим лишь руины. Взгляд, конечно, варварский, но верный».

Но в эпоху сверхскоростных компьютерных технологий и историческое время осуществляет себя с демонической быстротой. Уже состарилось

поколение, которое еще вчера играло в постмодернизм с юношеским злым задором, прикрывая его трагической маской культурного разочарования. Сегодня рискованный эпохальный эксперимент существования *вне великой поэзии, культуры, истории* проваливается на наших глазах. Все-таки традиция – это не то, что можно стряхнуть, как прах с сандалий. Великие поэты – «могущественные мертвецы», по выражению теоретика англоязычной поэзии Хэролда Блума [3], не сдают без боя своих позиций. Они время от времени выбирают себе в жертву эфеба, посредством которого продолжают жить не только в вечности, но и в истории, ибо любое настоящее стихотворение, считает Блум, – это память о другом стихотворении, и для того, чтобы написать *свое* стихотворение, эфеб всякий вынужден вступать в борьбу со своими сильными предшественниками. Так реализует себя вечный конфликт: борьба за место культуры в культуре, за место культуры в истории. Именно этот конфликт определил основную внутреннюю коллизию «Рун» В. Шихова. Он наглядно развернут, например, в стихотворении «Скудельница», название которого означает «общая могила»:

Пойду по полю собирать своих
В скудельницу грудную, словно стих.
Как яблоки осенние, их плоть
С ветвей рассыпал по земле Господь.
Но жизнь и смерть во власти языка.
Я был немым под небом, как река...

———————————————

Кто пожалеет о тебе, Эней?
Кто назовет, как звезды, имена?
Кто выпьет чашу горькую до дна... [2, 83].

«Невидимая война» имеет не только внутрипоэтический характер. Она захватывает и сферу истории. В данном направлении ее смысл сводится уже не только к «определению масштаба», а к его *восстановлению*. Об этом стихотворение «Слова» с примыкающим к нему поэтическим контекстом:

Когда язык народа моего,
Не растворяя уст, в моем подобье ходит,
И дом вечерний пуст, и я забыл его,
И ничего уже не происходит.

И вижу я, как видящий во сне,
Холодный город, весь в огнях пчелиных,
И слово устаревшее, *оне*,
Как призраки, несут прозрачные личины...

———————————————————

Иссяк источник крови, съеден мед.
Иссохли горние на древнем древе.
Они теперь пусты. Никто в них не живет.
Никто не носит в материнском чреве.

Никто не знает, что они пусты,
Что ничего уже не происходит,
Что через бесконечность пустоты
До нас последний поздно свет доходит. [2, 54].

Идею необходимости восстановления исторического масштаба силами поэзии сформулировал Владимир Муравьев в своих воспоминаниях об Анне Ахматовой: «Для тех, кто близко общался с Ахматовой, было понятно значение этого общения и значение ее существования – это было восстановление масштаба. Поэзия всегда занимается тем, что восстанавливает значение жизни. Любой жизни, даже обыденной. Мы это значение в быту теряем. Теряем, растрачиваем, обходим, затираем, если угодно. Ахматова, если угодно, жила в другом эоне, в другом, как выражается Бахтин, хронотопе. <...> В общем делом последних лет ее жизни... делом, которое делалось каждый день, ежедневно, ежечасно, было восстановление масштабов человеческого существования. Масштабов совершенно мистифицированных и потерянных» [4, 63].

Для Влада Шихова поэзия – это «другой эон». В «Рунах» он *по традиции* пытается продолжить серьезное поэтическое *дело* – восстановление масштабов индивидуально человеческого и эпохального существования нашего современника. Ибо этот масштаб вновь мистифицирован и потерян. Именно *потерянность* определяет образ героя стихотворения «И осени замешана палитра...»:

И осени замешана палитра.
И вечера. И ты уже никто.
И нет тебя. За пазухой пол-литра
Имеется увесисто зато,
И рукава довязанные свитра
Длиннее, чем у старого пальто. [2, 59].

В русле восстановительных усилий в поэтическом пространстве «Рун» осуществляется третья стадия инициации лирического сознания на путях установления его идентичности. Ее можно обозначить как *обретение своего места*. Обретение происходит в акте пространственного воспоминания о «потерянном рае»:

И, словно кисть, воспоминаешь город
Жалчей своих нахлынувших обид.
И, заложив отчаянно за ворот,
Пускай внутри и светит и горит,
Когда вселенский повсеместный холод
Притягивает верно, как магнит. [2, 59].

Внутренний сюжет «обретения места» выстраивается в самостоятельный цикл, выделенный автором в тематическую журнальную подборку et urbi et orbi. Название в данном случае ориентировано не только на тему, но и на традицию ее воплощения. Это тема современного города, то есть

пространственно-временного локуса, где осуществляется (*течет, протекает* –см. мотив воды в цикле) жизнь человека, постепенно «истекающего кровью и потом» (см. мотивы *течения, иссякновения*) в эсхатологическом ужасе и «тоске вечных будней» (И. Ф. Анненский).

Образ «плывущего города («И мы с тобой в поток переселенья / Вошли и вышли на чужой песок. / Как перепись проводят населенья, / Стирают волны отпечатки ног») отсылает нас к архетипам «петербургского» [5] и «венецианского» [6] текстов, отражаемых друг в друге благодаря водно-зеркальной поверхности своих пространств и отражающих, в свою очередь, вневременную модель города-мира, покоящегося на трех китах.

На основе этой модели В. Шихов создает «ижевский текст». Естественно, для заполнения готовой формы требуется новое мифологическое содержание, и поэт находит его в пространстве промышленного, сравнительно молодого города элементы для мифотворчества. Главный из них – улица Пушкинская, которая, подобно Невскому проспекту в Петербурге, представляет «прямую линию», «горизонталь», «стрелу» (А. Белый). Эта стрела, осененная именем гения, размыкает роковой круг «дурной повторности» городского существования, построенной на неизбежном возвращении путешествующего человека «из жизни в смерть», хотя цель его путешествия была обратной. Об этом – «Кенотаф» с эпиграфом Morituri te salutant:

Растратив нить сурово, как иголка,
Измученная плотным полотном,
По истеченье данного мне срока
Я возвратился в позабытый дом,
В котором не был уж не знаю сколько. [2, 45].

Будто бы случайное попадание человека «в смерть» происходит постоянно. Так герой воспринимает «возвращение к себе», к своим истокам – в *хрущебу (трущебу, склеп)*, где для него уже все приготовлено: и поминальная трапеза, и погребальная земля:

Привет тебе, ижевская хрущеба,
Идущие по Пушкинской тебя
Приветствуют гортанно и особо,
Как в водосточную трубу трубя,
И эхом отзывается утроба.

Как хорошо, что выжили две вербы,
Посаженные бабушкой моей,
А в комнатах так вкусно пахнут хлебы,
Как трапеза полуденных теней,
И мне бы с крупной солею, и мне бы... [2, 45].

Подобное возвращение случается с ним ежедневно во сне, где отчетливее и яснее вырисовываются контуры тех, с кем герой повстречался днем и чей «завет» он исполняет в творчестве, возвещая нам «последние проклятия» и возвещая про «последний свет», взыскуя при этом спаси-

тельного воздержания от всепроникающей энергии своего собственного слова:

Познай, что лучше для тебя и нет
Молчания. Я все тебе прощаю.
Я, мертвых исполняющий завет,
Прощальные проклятия вещаю. [2, 54].

«Городские тексты» – неизбежно «тексты смерти» – так уж повелось в культурной традиции. Город по определению – некрополь. Но любой некрополь одновременно выполняет функцию акрополя.

В поэтическом мире В. Шихова скудное духовное пространство нашего существования преобразуется в Акрополь. Усилиями поэта «ижевский текст» вписывается в универсальный «городской текст» мировой культуры. Запечатлевая мертвый городской пейзаж в слове, поэт тем самым «оживляет» его, защищая от тлена, энтропии, исчезновения, и обретает свой собственный онтологический статус: genius loci – гений места. Разумеется, это не имеет никакого отношения к «местному гению». По сути, данный результат и гарантирует решение проблемы национальной, человеческой и творческой идентичности в поэзии Влада Шихова.

Остается понять, чем обеспечена эта гарантия.

Владимир Муравьев посчитал не лишним напомнить нам о том, что пока мы еще живем в эпоху Anno Domini. А значит, каждое мгновение нашей жизни происходит в «Лето Господне»: «Так что можно сказать, что мы живем христианскую эпоху, в том эоне, центральные события которого евангельские, ничего не поделаешь. Да и другие события соотносятся с ними и даже стилизуются под них».

Образ лирического героя «Рун» – образ частного человека, сознающего себя, по формуле В. Муравьева, «сообщником и соучастником всемирной истории, христианизированной культуры» [4, 70]. Его духовный путь начинается от Книги:

Дождь незаметен, но земля в глазах
Темнеет между взглядами *от Марка*...

Энергетический потенциал Евангелия придает поэтическому высказыванию особого рода визионерскую провиденциальность:

А потому восстань, возьми постель,
Ходи по водным улицам, но где бы
Ты ни ходил, пусть световой туннель
Над головой скитается сквозь небо,
Сквозь город, что, как ветхие меха,
Вином бурлящим надвое распорот,
Как хлебы предложения, стиха,
Неубранными съеденные в голод. [2, 6].

Шихов не использует Евангелие как набор хрестоматийных сюжетов и образов. Ему в самом деле дано чувствовать *красоту библейского предания*. Дано поэтически пережить магистральный сюжет христианской истории. В этом смысле книга «Руны» оправдывает название, восходящее к форме древнего священного текста. «И жизнь и смерть во власти языка» – так определена в них область приложения поэтической воли. Условия осуществления власти слова над миром обозначены здесь не менее четко. Они сводятся главным образом к *явлению человека*, который понесет на себе слово и *пронесет* его сквозь историю:

Когда бы взгляд мой пропустили трубы
В дымящейся кромешной темноте.
Я за гарпун с собой еще тянул бы
Рабочий град, растущий на ките. [2, 58]

Путь «исторического» человека в «Рунах», начинающийся *от Евангелия*, – путь в направлении к тому пункту, где история, превратившись в миф, поворачивает в «другую сторону начала». «Исторический человек», дошедший до этого рубежа, становится мифологическим героем.

Героико-трагический пафос «руин и рун» настраивает на чувство личной ответственности за происходящее и, как ни странно, внушает социальный оптимизм. «Гиератической важностью» (О. Мандельштам) звучат слова поэта:

Мы победили в той войне,
И я в ответе...

Примечания

1. Шихов В. Тени. Стихотворения. Ижевск, 2000.
2. Шихов В. Руны (и руины, и руны). Вторая книга стихов. Ижевск, 2005.
3. Блум Х. Страх влияния: Теория поэзии. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.
4. Муравьев В. Воспоминания об Анне Ахматовой // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001.
5. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва, 2005.
6. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

Е. В. Гарник
Екатеринбург

ФОРМАТ ЖУРНАЛА (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ГЛЯНЦЕВЫХ И НЕЗАВИСИМЫХ ЖУРНАЛОВ ЕКАТЕРИНБУРГА)

Журнальная ситуация Екатеринбурга последнего времени стремительно меняется: появляются и исчезают новые журналы, развиваются и успешно функционируют устоявшиеся печатные издания. Всё многообразие журнальной продукции города можно типологически разделить на три большие группы: «толстые» журналы, независимые и глянцевые.

«Толстые» журналы (в Екатеринбурге – «Урал») в силу специфики материала резко отличаются от остальных двух типов журналов. Сам набор приемов создания формата для этого типа журналов существенно расширяет сферу применения понятия «формат». Формат этих журналов как группы в общем виде сложился несколько веков назад, поэтому на каждом новом этапе в истории «толстых» журналов практически не происходит кардинальных изменений.

Подзаголовок «Урала»: «ежемесячный литературно-художественный и публицистический журнал» – выводит на общую тему и стиль журнальных публикаций, а это, в свою очередь, даёт представление о журнале как о системе.

Глянцевые журналы во всем разнообразии занимают ныне основную нишу на рынке журнальной продукции и в Екатеринбурге, и по всей России. Поэтому екатеринбургских изданий этого типа достаточно много: «Я покупаю», «Стольник», «Эпатаж», «Harpy», «Банзай!», «Ле», «Вкус», «Сомелье», «Татлин», «Колумб», «Екатеринбург» и мн. др. Каждое из этих изданий занимает свою нишу и находит своего читателя, а значит – имеет свое лицо, формируемое рядом взаимозависимых признаков.

Эти журналы редко отличаются региональными признаками (за исключением изданий, посвященных определенной стороне жизни Екатеринбурга, как, например, «Екатеринбург», «Столица Урала» и некоторые другие – их «местная» принадлежность обозначена уже в заголовке). Жители столицы Урала – представители целевой аудитории каждого из этих журналов – хотят видеть свою жизнь и свой быт вписанными в столичный контекст.

«Уральский акцент» намеренно приобретают журналы третьей группы – независимые журналы («ZaArt», «Рубильник», «Э. Ф.», «Комод», «Вкл./Выкл.») – как правило, практически целиком посвященные культурной среде Екатеринбурга. Если глянцевые журналы можно рассматривать как относительно новое либо заметно модифицированное явление в истории российских журналов, то независимые журналы, как и «толстые», имеют весьма последовательную связь с предшественниками – андеграундными, подпольными журналами различных эпох. Но если раньше целью этих изданий была независимость от политических норм, то теперь появилась идея о независимости от массового сознания, навязанных стереотипов красоты, образа жизни и проч., а также от основных законов коммерции.

Итак, формат – это такое явление, которое объединяет выпуски журнала и с точки зрения читательского восприятия, и с точки зрения создания журнала.

Из обозначенных «толстых», глянцевых и независимых журналов материалом для исследования понятия «формат журнала» стали только два типа журнала – глянцевые и независимые – как, во-первых, наименее изученные, а во-вторых, как близкие друг другу в форматном отношении. *Формат* – типологизирующее журналы понятие.

Значительную роль в типологизации журналов и складывании их форматов играет система участников создания журнала. Эта система независимого журнала состоит из звеньев «издатель-журнал-читатель», а в глянцевых журналах позиция «издатель» замещается «рекламодателем» («рекламодатель-журнал-читатель»), что приводит к изменению характера диалога читателя с журналом.

В связи с этими общими моделями выстраиваются основные компоненты формата журнала: цель создания журнала, целевая аудитория (фокус-группа), письма читателей, поэтика заглавия, периодичность, тираж, соотношение визуальной и текстовой информации, тематическое разделение и наполненность, стилевые характеристики материалов, жанровые особенности, реклама самого журнала (или ее отсутствие).

Все выделенные компоненты взаимозависимы, при этом очевидно, что все используемые средства подчинены цели создания журнала и интересам целевой аудитории.

В самом общем виде разделение журналов на глянцевые и независимые связывается с целевой установкой: глянцевые журналы нацелены на коммерческий успех и высокий социальный статус, но для независимых это средство, а не цель. Кроме того, независимые журналы претендуют на создание альтернативы существующей коммерческой прессе. При этом, какую бы цель ни преследовал издатель журнала, он видит перед собой определенного читателя.

Поскольку читатель (или «листатель») глянцевых журналов – одна из важнейших фигур, то в качестве примера форматных различий есть смысл рассмотреть характер визуального способа подачи информации – как наиболее очевидный и первым бросающийся в глаза. А именно – креолизованность текста и так называемая «защита читателя».

Рыночные отношения в системе СМИ заставили каждое отдельное издание привлекать внимание читателя разнообразными способами, апеллировать не только к рациональной части сознания, воспринимающей и оценивающей содержание текста, но и к чисто рефлекторной привлекательности яркого, красивого, броского. В силу этого стали меняться иллюстрации к журнальным публикациям. Простейший случай иллюстрирования – цветные обложки или цветная вклейка в середине номера. Но эти способы в наше время практически не используются из-за упрощения технического воплощения иллюстраций и обогащения полиграфических возможностей издательств. Принято считать, что элементы визуальной информации являются не только декоративным средством иллюстрирования, но и способом привлечения внимания читателя (а это – уже маркетинговая стратегия) [1]. Особенно эффективно такой тип текста используется в рекламных материалах и называется креолизованным текстом.

Первоначальная и основная задача креолизации – обеспечить читателю необходимые условия понимания текста, то есть создать коммуникативный эффект. Но в рекламных материалах появляется еще одна задача:

создание определенного образа рекламируемого товара, а также его потребителя, чтобы органично вписать этот образ в систему ценностей и привычек читателя журнала, т. е. представителя целевой аудитории. Эти тексты представляют собой тексты полной креолизации: изображение становится неотъемлемым элементом текста, а текст зависит от визуального ряда, поскольку предложенная иллюстрация (фотография, изображение товара, рисунок и др.) проще для целостного восприятия, чем текст.

Статьи журнала, в свою очередь, могут представлять собой и текст частичной креолизации, где текст независим от изображения, а визуальный ряд переходит в статус иллюстрации [2, 75]. Как раз такие тексты составляют, как правило, независимые журналы. Например, в журнале «Рубильник» статья, посвящённая истории Белой Башни, сопровождается иллюстрациями с изображением Башни. Вербальный и визуальный коды неизбежно вступают в диалог, а это также влияет на понимание информации читателем. Это преобразование можно наблюдать на тексте любого жанра, что уже заложено в суть журнала (и независимого, в частности).

Таким образом, коммуникативное напряжение достигается не столько сосуществованием словесной и визуальной информации, сколько «в силу их различного аксиологического веса» [3, 181].

С явлением креолизации тесно связана активизация графики текста, при которой текст «разбавляется» не только иллюстрациями, но и выделением текстовых фрагментов. Обратим внимание, что выделению из общего массива текста подвергаются заголовки и подзаголовки статей, лиды (лида – вступление в журналистский текст, обычно выделяемый графически на полосе отдельно от основного текста), отдельные наиболее характерные фразы и информативные врезки. Все эти элементы должны находиться с текстом в отношениях отталкивания, поскольку они, являясь этапами построения и прочтения текстов, помогают при просмотре, а не глубоком прочтении текста.

В 1930-е гг. А. А. Реформатский назвал такую работу с текстом «защитой читателя», разработав это понятие на материале собственной издательской практики. Он писал, что для достаточной «защиты читателя» необходим «какой-либо один дополнительный графический признак» [4]. Критериями отбора наиболее подходящего варианта «защиты» служат тип издания, контекст и конкретные условия работы. Сегодня следует сделать серьезную поправку на развитие технических возможностей. С этих позиций рассмотрим выделенные нами элементы.

Самым распространённым типом достаточной «защиты» и в глянцевых, и в независимых журналах является оформление реплик собеседников интервью, где «защита» подчиняется необходимости показать, где следует реплика автора или героя интервью.

В журнале «Ле» заголовки и названия рубрик выделяются цветом (рубрика – серым оттенком, заголовок – зеленым – при основном тексте черного цвета), размером кегля и шрифтом. По количеству характеристик

такая защита, конечно, может считаться избыточной (особенно если учитывать, что значение кегля изменяется не на соседнее, а намного больше). Но, например, выделение заголовка цветом непостоянно, поскольку зависит от фона, на котором располагается и заголовок, и текст. Так, на темном фоне и текст, и заголовок, и название рубрики выполняются белым цветом. При этом шрифтовая модель (соотношение шрифтов и кеглей в различных элементах текста) остается постоянной и внутри отдельного номера, и сквозь подшивку – до изменения облика журнала в целом.

Изменением типа шрифта и кегля в заголовках пользуется и журнал «Банзай!». Но если в «Ле» положение заголовка по отношению к тексту не закреплено, то в журнале «Банзай!» он располагается строго над текстом.

В журналах «Стольник» и «Эпатаж» заголовок также отталкивается от текста благодаря изменению кегля и (реже) шрифта. В «Колумбе» изменениям подвержены цвет и размер шрифта, но не сам тип шрифта.

Таким образом, для заголовков глянцевых журналов характерно сильное отталкивание от основного текста, но это отталкивание выполняет не только декоративную функцию, но и основную – защищает читателя. И поскольку текст прочитывается, эту защиту нельзя назвать избыточной, несмотря на изменение двух, а иногда даже трех признаков графического изображения заголовка.

Более свободно эти отношения выстраиваются в независимых журналах. Это может быть простое увеличение значения кегля («Э. Ф.»), а может быть и использование трудночитаемого шрифта в заголовках («Рубильник», 2004, № 5). При этом следует отметить, что в независимых журналах шрифт в заголовке не постоянен (ср. «Рубильник», 2004, № 5 и «Рубильник», 2004, № 1–3).

Интересен для формирования журнала способ отбора цитат из статьи для врезок, в также соотнесение «цитатных» врезок и информационных.

Например, в журнале «Банзай!» набор врезок составляет пересказ содержания самой статьи. Причём эти фразы не только дают представление об общем содержании материала или акцентируют наиболее яркую мысль, но и предлагают укороченный «вариант» статьи вкупе с иллюстрациями: «В действительности же Бонни с Клайдом совершали налеты в основном на мелких предпринимателей – владельцев бензоколонок и ресторанчиков, изредка перемежая это дело угонами автомобилей, а на банки нападали всего несколько раз», – следующая врезка для этой же статьи: «Впрочем, убыток, который несут банкиры в результате ограблений, не слишком высок: всего около 70 млн. долларов в год...», «Один решил улепетывать на авто, а второй, не мешкая, сбросил одежду и в одних подштанниках нырнул в канал, надеясь сбить со следа полицейских собак» [5, 28–31]. Из этих врезок очевидно, что в статье речь идет о различных крупных ограблениях, и читатель уже может сделать вывод, стоит ли ему читать эту статью.

Текстовое акцентирование (полужирным шрифтом или курсивом) призвано обратить внимание и помочь запомнить именно ту информацию, которую, по предположению автора, читателю запомнить необходимо. Очевидно, что, как и многие другие способы «защиты», чаще всего акцентирование применяется в текстах рекламного характера: «Превышать ожидания всегда было одной из главных целей компании **Bertone:** чувства должны появляться благодаря инновационным идеям, разрушению правил и стереотипов. Неординарный образ концепта **Villa** предлагает уйти от однородности большинства современных автомобилей...» [6, 29], «Появившийся здесь не так давно **Superclub** – уже третий в сети – оказался как нельзя более уместным. Датское архитектурное бюро **Concrete** создало место, где, по их собственному определению, можно сбежать от реальности в бункер...» [7, 65]. Сыграть роль здесь может и частота появления акцента в тексте (ритм), и то, что в приведённом примере акцентируемые единицы не транслитируются, поэтому дополнительно выделяются из контекста.

Вполне естественно, что в читательском восприятии журнала именно визуальная сторона наиболее активна при форматном различении. Это обосновано иным механизмом восприятия визуальной информации по отношению к вербальной. И при наличии общей схемы (использование креолизованного текста и различных «защит» читателя) каждый тип журнала избирает собственный способ её наполнения.

Примечания

1. Система средств массовой информации России. М., 2001. С. 170–172.
2. Анисимова Е. Е. О целостности и связности креолизованного текста (к постановке проблемы) // Филологические науки. 1996. № 5. С. 74–85.
3. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990.
4. Реформатский А. А. Техническая редакция книги // Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика. М., 1987.
5. Симеонов Г. Последователям Бонни и Клайда посвящается... // Банзай! 2005. № 7.
6. Быков А. Роскошный минимализм // Ле. 2005. № 8.
7. Бахтурова Е. Ночи в Амстердаме // Ле. 2005. № 8.

В. В. Блажес
Екатеринбург

СОВЕТСКИЙ И ПОСТСОВЕТСКИЙ ЮРИЙ КОНЕЦКИЙ

В названии статьи случилась рифма и сначала хотелось ее снять, но рука не поднялась, потому что обозначенные смыслы действительно со- и противо-поставлены в творчестве Юрия Конецкого, и именно о них хотелось бы сказать в предлагаемых заметках. Хотя, конечно, Юрий Конецкий заслуживает обстоятельного аналитического очерка, потому что он почти сорок лет в литературе, выпустил ряд поэтических книг, в том числе антологию «Русская поэзия Урала XVIII–XX веков», и совсем недавно вышло собрание его сочинений в трех томах.

Читая эти тома, еще раз убеждаешься, что поэзия – всегда или почти всегда немножко игра, что творческое поведение любого поэта в большей или меньшей мере, сознательно или бессознательно сопряжено с игровым началом. Например, невозможно представить, чтобы романисты или публицисты проводили литературные марафоны, а поэты, меж тем, играют: устраивают беспрерывное чтение стихов – днем и обязательно ночью – в течение суток, или проводят многочасовые декламации стихов в обычном маршрутном трамвае. Формы литературной игры, игрового поведения разнообразны, поэтам предоставлен широкий выбор. Ю. Конецкий отдает предпочтение вербальной образности в игровой ипостаси. Ему нравится переиначивать свое имя и называться то в японском, то в американском стиле – Юрико Нэцкэ или Йорик О'Нецки, и читатель без труда догадывается, что поэт играет. Еще пример: Ю. Конецкий пишет, что в начале девяностых годов он с «друзьями-поэтами» Юрием Лобанцевым, Валерием Анищенко и Владимиром Назиным создали в городе «Цех Поэтов», что у них же возникла идея Академии Поэзии и они подарили эту идею московскому литератору В. А. Устинову, который реализовал ее. Сегодня Ю. Конецкий на полном серьезе пишет о себе в трехтомнике, что с 1993 г. он – Председатель Цеха Поэтов города Екатеринбурга, а с 1998 г. – академик. Здесь ощутима игра как атрибут поэтического быта, и, кроме того, Ю. Конецкий – уралец, а на Урале говорят: «Сам себя не похвалишь – как оплеванный стоишь». Склонность к игре и веселость, очевидно, изначальны в натуре Ю. Конецкого, по крайней мере, это ощутимо в его произведениях.

Ю. Конецкий родился в 1947 г. в городе-заводе Серове, школьником печатался в местной газете, а после окончания учебы начались его «университеты»: работа на Белоярке, Уралмаше, в Вологде, Ржеве... Однажды оказался в Москве, втянулся в окололитературные тусовки, теряя время и духовную энергию. Но, как он сам пишет, хватило ума прислушаться к словам поэта Николая Рубцова: «Плюнь на Москву, пока пьянка не засосала, у тебя же есть Урал». Он вернулся в Свердловск и начал активно работать.

Е. Захарова назвала свой литературоведческий очерк о Конецком вычурно и неточно: «Шестидесятник: Миф об Урале, или русский писатель Юрий Конецкий» [1, 3]. Сам поэт пишет: «Мы были типичными "шестидесятниками", пытаясь без конфронтации с властью улучшить наличный постсталинский социализм» [2, 11]. Но по публикациям видно, что Ю. Конецкий выступал в шестидесятые годы как автор рабочей темы, ориентирующийся на соцреализм. Например, в поэме «Наследник», вошедшей в

первый сборник «Голуби в цехе» (1971), речь идет о парне, пришедшем на Уралмаш: он попадает в бригаду электриков, и старый рабочий Добычин берет над ним шефство – помогает, учит, наставляет – через два месяца, уходя на пенсию, он назовет неофита своим наследником, и тот искренне благодарен старику:

За реализм, за то, что, будто сыну,
Передавал он все, что сам достиг,
Как Гражданин – другому Гражданину
Порядок дней и классовый инстинкт [3, 45].

Лирический герой полон оптимизма, уверен в правильности выбора, в том, что «крылатый пропуск на завод» – это путевка в настоящую жизнь, в которой многое решает «рабочий порядок». И главное:

Среди станков, наяривавших басом,
Моторов, клемм, пускателей, реле
Я принят был в свои рабочим классом... [3, 42].

По мнению рецензентов, поэма в духе соцреализма не получилась, потому что автору не удалось убедительно показать становление героя, его органическую включенность в нравственный мир рабочих. Рецензенты оценивали поэму с позиций соцреализма, поэтому А. Грамолин писал, что «Наследник» – это «скорее наброски с натуры, местами удачные, но в большинстве своем страдающие поверхностью взгляда, скороговоркой... Автор не смог разглядеть и передать главное – духовный мир современного рабочего» [4, 142–143]. Другой рецензент, Э. Молчанов, отметил в «Наследнике» важность темы («приобщение к труду, к рабочему классу, духовное возмужание молодого парня»), но и ее слабое художественное решение: «Автор усиленно нагнетает ложную патетику, особенно в тех частях поэмы, когда главный герой попадает на завод» [5, 3]. Понятно, что поэма не получилась, и, очевидно, поэтому Ю. Конецкий включил в трехтомник только фрагменты «Наследника», выбросив все, что было связано с Уралмашем: и старого рабочего Добычина, и свое гордое вхождение в рабочий класс, и «крылатый пропуск» на завод, и освоение классового инстинкта, и прочую атрибутику соцреализма. Не отрекаются, любя. Но если поэт отрекся, значит, это была просто литературная игра, имеющая сиюминутную ценность.

Тема человека труда остается у Ю. Конецкого сквозной в советский период. Разрабатывая эту тему, поэт не лукавит: он не отдает дань требованию соцреализма живописать тружеников, точнее, он и отдает эту дань, и одновременно искренне расположен к своим героям – кузнецу, бульдозеристу, плотнику, электрику, лесорубу, машинистке Рае и ее мужу шоферу Сереге... Лирический герой Ю. Конецкого гневается на браконьера, убившего олененка, или сочувствует гидрологу, который на трассе случайно потерял ружье и с трудом выбрался из «замерзающей» тайги; он любуется тем, как «дерзкие молодухи» полощут половики на речке; он с

легкой усмешкой рассказывает о влюбленном парне, который учится играть на гармошке и, как горькая редька, надоел всему общежитию; он описывает танцы у завода в сквере, как «слесаря кружили контролерш и крановщиц кружили сталевары»; его герой рад уже тому, что к любимой девушке не пешком идет, а едет на мотоцикле «Ява»... Поэт чутко воспринимает дела и судьбы обычных людей и почти декларативно заявляет в «Февральской сюите»:

Служите, песни, до конца простым земным делам.
Иначе смысла нет в тебе, бессонная строка,
Иначе правды нет в судьбе, что к нам, как мать, строга [2, 203].

Ю. Конецкий смолоду любил стариков и писал о них тепло, проникновенно. Показательно, что первый сборник Ю. Конецкого открывается стихотворением «Дед», а затем идут «Голуби в цехе», давшие название сборнику, да и в трехтомнике первым стоит «Дед». Это меморат о старике «с бесцветными от времени глазами», который всю жизнь только работал, иногда воевал; он хотел бы приучить подростка к ремеслу, передать какие-то жизненные ориентиры; дед давно умер, подросток стал поэтом и понял, что старик «не водил бесед пустопорожних», что юность и старость – «два конца одной прямой дороги». Или лирический герой наблюдает за истовыми молитвами старух в церкви, или идет на «старое русское кладбище», где душу пришедшего греет «ангел покоя», или рассказывает о бабушке Катерине – как она по любви выходила замуж...

Лирический герой Ю. Конецкого сам идет на контакты с ветеранами, бывалыми людьми, инвалидами войны и рассказывает, как счетовод-пенсионер пишет воспоминания о своем партизанстве в военные годы; его трогает неустроенная жизнь инвалида войны: одинокий мужчина, получив пенсию, идет в ресторан...

А потом уснет в канаве,
Как в окопе под Москвой,
Привалясь щекою к маме,
Что лежит в земле сырой [2, 24].

Поэт видит старых женщин и как «толпу старух, от разнохворья слабых», и по отдельности, замечая, как одна благоговейно относится к хлебу, а другая подняла без мужа, погибшего на фронте, всех детей, а потом помогала растить внуков, правнуков – и вот летом сидит в валенках: «Греется на солнышке прабабка, как сама земная доброта». Любить стариков может только человек с доброй душой, кроме того, у Ю. Конецкого, судя по стихам, развито понимание цельности и уникальности жизненного опыта каждого старого человека и совершенно отчетливо явлен фамилизм его натуры – чувство принадлежности к семье, жизни в лоне семьи. Поэтому у него много стихов про счастливую или не сложившуюся семейную жизнь (следует подчеркнуть, что его стихи, адресованные жене, полны благодарности за любовь и семейное счастье), много стихов об обычных домашних,

житейских делах: выкопали колодец, нарубили дров для баньки, убрали урожай с подсобного участка, дали комнату в общежитии... Нормальную жизнь человека может исковеркать только война и необъяснимая любовь-страсть. Например, в стихотворении, названном неточно – «Бобыль», рисуется обычная семейная ситуация: муж, жена, дети, все живут счастливо – что человеку надо, если «дети есть, работа есть и дом». Но жена вдруг

Убежала... Обрубила разом,
Потому что, объяснила, страсть... [2, 342].

У нее страсть, а у него любовь, и он отвергает Нюську-продавщицу – жена, «шальная», ему снится, «как уже не снится малышам». У поэта большая тяга к подобным житейским историям. Но Ю. Конецкий не растворяется в повседневности, он привносит в бытовые дела сопряженность с народной культурной традицией, и быт приобретает свойства бытия и поэтической данности. Вот в обычный разговор входит наказ:

Ты мне, внучок, земельки привези, –
В родных краях давно я не бывала.
Ведь вятскими мы были до Урала...
Насыпь в холстинку... Много не грузи... [2, 96].

В этом ключе у Ю. Конецкого написано мощное по замыслу стихотворение «Отцовский дом»: сельчане сообщили телеграммой двум сыновьям, что у Егора, их отца-старика, сгорел дом, сыновья появились и предложили отцу уехать с ними, однако он категорически отказался, мол, хоть в бане буду жить, но в своей деревне; тогда сыновья купили новый сруб и начали ставить дом – отец помогал, но вдруг сорвался и разбился до смерти. Умирая, отец сказал, что мать умерла, не увидев детей, поэтому он решил действовать наверняка: чтобы повидать сыновей, сам сжег родовой дом. Это настоящая трагедия, крушение семьи, рода, потому что сыновья просто бросили свою малую родину, свое родовое гнездо вместе со стариками-родителями. Поэт не сообщает каких-либо социальных деталей (кем стали сыновья, где работают или служат в армии, есть ли дети), возникает лишь моральный контекст, но и он позволяет почувствовать великое человеческое горе, крушение родительских надежд, горький финал земного пути стариков.

Надо было здесь остановиться. Но поэт, видимо, уступая соцреалистическому канону показать свет в конце туннеля, завершает стихотворение так: на поминках кто-то из односельчан хочет купить недостроенный дом,

Но оказался мигом за порогом, едва завел немыслимую речь...
Всего-то оставалось дел немного – достукать крышу да поставить печь
[2, 197].

Е. Захаровой этот финал кажется оптимистичным, она говорит о «победе личности над судьбой» и т. п. [6, 446]. По-моему, все выглядит с

точностью до наоборот. Поэт очень внятно изложил логику поведения Егора и его сыновей, и если исходить из нее, если даже поверить, что сыновья достроят дом, то он будет стоять пустой, потому что они связали свою жизнь с иным локусом, и в деревню их на аркане не затянешь. Пустой дом – это не отцовский дом, не отчина в буквальном смысле слова, ибо родовой дом – это, по народным понятиям, пространство прошлого, воплощающее связь «своих» предков с нынешней реальностью, т. е. с родственниками, живущими здесь, сейчас, только в этом случае дом аккумулирует идею крепости, устойчивости, продолжения рода.

Примеры можно множить, но главное в стихах 1960–80-х гг. то, что поэт обращен к жизни обычных людей – среди них он вырос, знает их запросы, устремления, мотивацию поведения... Они не рефлексируют, не комплексуют, не погружаются в философские рассуждения о смысле бытия, не встают в позу идеологических борцов – они зарабатывают на жизнь, стремятся к семейному счастью, воспитывают детей, внуков... Работа, дом, семья, малая родина и Россия, которую они защищают на войне, – основные ценности героев поэзии Ю. Конецкого советского периода и самого поэта. Но это и общечеловеческие ценности.

Для поэта особой значимостью обладает факт, случай, отдельное событие из жизни человека, т. е. повседневная конкретика в ее движении, ибо в ней сущность человека являет себя в высоком, сокровенном, сугубо национальном или низком, глупом, злом. Кстати сказать, поэтические сборники поэта строятся также по принципу «и еще был факт, и еще был случай» – стихотворения, давшие названия сборникам, даже не являются тематическими скрепами.

Самое значительное, что создал Ю. Конецкий в постсоветское время, это мениппея «Харизма».

«Харизма» имеет подзаголовок «Менипповa сатира эпохи упадка», указывающий на социально-смеховой аспект всего произведения, но игривый эпиграф «Счастье твое впереди, а наклонишься – сзади» обещает эротизм, обыгрывание телесного низа... Действительно, в «Харизме» несовместимое совмещается в разножанровых формах и обнаруживается связь с античной мениппеей. Хотя стоит заметить, что никто точно не знает, что из себя представляла «менипповa сатира»: сочинения философа-киника Менипа, создавшего этот жанр, не сохранились, и мы о нем судим по произведениям других античных авторов. Например, Лукиан опирался на жанр «менипповой сатуры» и писал сочинения, комически ниспровергавшие устаревшие идеи, обветшавшие догмы, поэтому считается, что менипповa сатира допускает соположенность различных стихотворных и прозаических форм комической тональности. «Харизма» Ю. Конецкого типологически соответствует лишь некоторым параметрам жанра, в частности, в ней нет прозы как таковой, и сатира не является единственной формой выражения комического. Перед нами просто книга с ёрническим названием, потому что у поэта «харизма» – это и обозначение, так сказать, мужс-

кого достоинства, и основа для прозвища «Харизматик», которое дается Ельцину и которое напоминает вербальную модель «маразматик». Кроме того, так кличут капризную телку:

Бабы судачат в платках, с завистью женскою глядя,
Как по деревне ведут телку Харизму к быку [6, 24].

Рецензенты позитивно оценили «Харизму» и даже увидели в ней «успешное» развитие традиции менипповой сатиры [6, 510–513]. Е. Захарова отметила «по-раблезиански озорную и сочную сатиру времен упадка» и близость стихов «Харизмы» «притчевым фантасмагориям Иеронима Босха и гражданственному негодованию “Капричос” Франциска Гойи, сатирической социальной публицистике Франсуа Вийона и Пьера Беранже, Василия Курочкина и Козьмы Пруткова, Николая Некрасова и Владимира Маяковского, Демьяна Бедного и Кукрыниксов... А еще сказывается неунывающее искусство скомороха Кирши Данилова и родовая близость к афанасьевским русским заветным сказкам» [6, 507, 508]. По-моему, так сказать – значит ничего не сказать, потому что подобная литературно-фольклорная «безбрежность» будто бы привносит, а на самом деле размывает смысл. Ряд названных писателей и карикатуристов можно легко продолжить до бесконечности, и сама Е. Захарова в перечне имен ставит многоточие, но она права, когда упоминает Киршу Данилова и заветные сказки. Она не придает принципиального значения этим источникам, а на мой взгляд, именно здесь «собака зарыта». И хотя поэт опирается на литературную традицию, о чем будет сказано ниже, главное для него – это опора на традиции национальной комики.

В народной жизни и фольклоре, в отличие от литературы, не бывает каких-либо идеологических, политических и прочих ограничений: пой и рассказывай, что хочешь и о ком хочешь, лишь бы было к месту, т. е. ситуативность определяет творческое поведение и творчество исполнителя. Советское время ушло вместе со своими идеологическими запретами, появилась возможность говорить свободно, без какой-либо оглядки, чем и воспользовался Ю. Конецкий. Он напечатал «Харизму» под псевдонимом Йорик О’Нецки – эта маска позволила вступить в определенные отношения с читателем. На первой же странице он обращается «К благодушному читателю», кратко говорит о своей мениппее и заканчивает нарочито грубоватым советом: после прочтения «Харизмы»

В лучах копеечной свечи
Проржись, заткнись и помолчи... [6, 9].

Именно так поэт Йорик О’Нецки вступает в фамильярные, даже амикошонские отношения с читателем, и эта игровая позиция дает ему право в дальнейшем не только свободно обращаться к любой теме, проблеме, личности, но и не стеснять себя в способах вербального выражения, привлекая все лексические средства, вплоть до несанкционированных. Игровая позиция позволяет также следовать традициям народной комики, в

которой не просто снимаются, но демонстративно игнорируются этикетные нормы, и люди, как правило, изображаются в атмосфере, где превалируют тематические мотивы еды, вина, обмана, воровства, секса, свободного поведения и т. п. – в этой сфере все равны, одинаковы, независимо от того, какую ступеньку занимает человек на лестнице социальных отношений. В «Харизме» выдерживается подобная направленность смеха.

Хотя подзаголовок книги – мениппова сатира эпохи упадка – как будто обозначает время изображаемого, но поэт без оглядки выходит за эти рамки, да и за «пределы» России. На первый взгляд кажется, что объектом осмеяния избраны негативные черты советской реальности восьмидесятых годов, лидеры перестройки и жизнь демократической России девяностых годов, но фактически две трети объема занимают юморески на тему свободных отношений полов в разное время и в разных странах.

Осмеиваемые люди иногда именуются, чаще бывают безымянными, но узнаваемыми по деталям: «”Главно наґчать” гаркнул смело перестроечный царек, подхватил лихое дело нетрезвеющий пенек, забурбулили Россию, обгайдарили страну, отчубайсили разиню, показали “крутизну”», или:

Взяли бедного сиротку на довольствие –
Обокрал Россию-тетку в удовольствие [6, 35].

Читатель понимает, о ком речь, по названию стиха – «Сиротка из Бутки». Б. Ельцин зло высмеивается за свое пристрастие к спиртному, за развал СССР. Чувствуется, что поэт находится в состоянии, насыщенном такой мощной энергией неприятия этого лидера, что не хочет замечать грань приличия:

Хмель – цена роже Ельцина,
Мель – цена делу Ельцина,
Ель – цена телу Ельцина [6, 34].

Или даже так:

По пьянке вытащив харизму,
Пока до риз не развезло,
Он так народу вставил клизму,
Аж Русь кроваво пронесло [6, 35].

С одной стороны, СССР – это «шалман», где люди жили «словно в туалете, совмещенном с кухней, прихожей и балконом», или в стихах звучит требование сдать в металлолом основные символы советской власти – серп колхозницы и молот рабочего; а с другой стороны, поэт сожалеет, что «высох» фонтан Дружбы народов, что «раскурочили страну», и ему жаль ушедшей в небытие советской державы:

По пьянке подписали развал СССР...
Сначала эйфория, лишь после – огорченье.
Пусть снова соберутся, напьются не в пример,
И от своей подлянки подпишут отреченье [6, 33].

В стихах зло и насмешливо говорится, что сейчас «вся Россия – школа выживания», где правит «демократическая банда», где народные избранники – это «карманники», а общество так «открыто», что каждый сорос гадит «нам в корыто», и вообще нельзя говорить слово «вор» – только «приватизатор», сегодня «кто в России честен – просто “лох”», бывший парторг устроился под «крышей» криминального авторитета... Россия становится прерией, т. е. обширной степью:

Развалили империю, обескровили нацию,
Превращаемся в прерию, «строя цивилизацию» [6, 39].

Или: раньше завод выпускал «самоходки», сейчас – «сковородки», и это называется конверсией; раньше люди спокойно жили, сейчас – «без автомата не разберешься», появились киллеры, перестрелки, разборки, торговля наркотиками, подняли голову мафиози, потому что «больше нету страны Советов», пришла «эпоха криминальных авторитетов». Противопоставление советского и постсоветского ощутимо и в плане политико-экономических изменений. Резко негативно поэт отзывается о кучке дельцов, прибравших к рукам промышленные предприятия и ставших сказочно богатыми олигархами, – отсюда зависимые от них Ельцин, Бурбулис и прочие «коммуняки», которые залезли в Кремль и «сидят, как упыри»; при демократии народ обманывают игрой «в пирамиды», не выдают вовремя зарплату и «крутят» в банке деньги, вообще в жизнь вошли «горе, спид и нищета». Что делать в такой атмосфере обычному человеку? Поэт заканчивает раздел «Школа выживания» шутливо-мажорно: лирический герой едет на пароме, который «несет река» (контекст прочитывается и так: несет река жизни), и хотя идет дождь и пасмурно,

Но все светлее облака и шелковистее река,
И солнца луч сверкнул над лесом, и ничего, что берег крут –
Великолепен мой маршрут к бочонку пива под навесом [6, 43].

Понятно, что если у героя ничего нет, то и тужить не о чем: пей и веселись. И следующий раздел «Причина запоя» как бы усиливает выбор такой линии поведения. Дается подборка стихов, создающих насмешливо-ироническое поле, в которое попадают такие понятия и лица, как вера в Бога, Екклезиаст, Пресвятая Троица, Тайная вечеря, ангелы, потоп, Ной, христианские чудеса, апостолы и т. п., вплоть до сюжетной ситуации с минетом, Евой и Адамом – таким образом становится ясно, что человеку бессмысленно искать жизненную опору в церковно-духовных ценностях, их нет, как нет вечной жизни, и неизбежен финал земного пути. Поэтому далее следует раздел «Эпитафии» с веселыми «надгробными» посвящениями торговке, обывателю, отцу семейства, бабнику, обжоре, поэту, постнику, весталке и т. п., иными словами, как говорится в одном фольклорном тексте, не нужно унывать, все умрем, все сгнием, приходи ко мне, погнием вдвоем. Если социальная жизнь похожа на «шалман» и обычному человеку приходится не жить, а выживать, если у всех один жизненный финал и

он не страшен (что передано через комизм эпитафий), то следует переключиться в иную плоскость бытия – в сферу плотского удовольствия, наслаждения и земных радостей. Поэтому в дальнейшем поэт дает разделы «Нечаянная радость», «Прическа на лобке», «Япона мать» (в последнем названии легко «прочитывается» известное ругательство) и насыщает их только веселыми стихами. Во-первых, радость жизни в отсутствии каких-либо социальных и этических ограничений – в полной свободе: говори о чем хочешь, и поскольку все факты, а также артефакты изначально бинарны, следует судить о них в смеховом плане. Именно смех является выражением свободного, радостного бытия, и в юмористическом плане подается все, начиная от акробатки на канате и до памятника Пушкину в Литературном квартале Екатеринбурга, – возникает ералашный мир радостной насмешки, подначки, подтрунивания, дурачливости.

Во-вторых, в этих разделах превалирует тема телесного низа, плотского наслаждения (в меньшей мере в разделе «Нечаянная радость»). Основные смыслы этих стихов связаны с такими словами, как презерватив, дефлорация, эрекция, заднепроходное отверстие, обрезанье, ширинка, клизма, половые органы, педераст, кастрация, женские прокладки, соитие и т. п. Персонаж «портит воздух» в салоне самолета, подтирается рисовой бумагой с текстом стихотворения, «ставит» засос или замечает, что любовница пришла в одежде со следами спермы... Поэт сознательно преподносит свои юморески в простонародной смеховой манере. А чтобы читателю было интересно, поэт одну и ту же тему телесного наслаждения обыгрывает в разных жанровых формах, например, в стиле японского жанра хайку, садистского стиха, эпиграммы, скороговорки, или задает читателю подряд пару загадок про половой член, или рассказывает на украинском языке, как занимались сексом Моника и Билл Клинтон. Поэт даже обращается к орфическому мифу, воспроизведенному в диалоге Платона «Пир»: там речь идет о предках людей с двумя лицами, четырьмя руками и четырьмя ногами. Зевс разрубил перволюдей вдоль, повернув половые органы и лица в сторону разреза, чтобы люди искали свою половинку. Поэт шутливо перелагает этот миф и показывает, что мужчины-андрогины не только нашли свои женские «половинки», но и пытались соблазнить кентавров, точнее, «полуконедев», что удалось только вождю, и подробно расписано, как он это сделал. Вроде половое извращение, но ведь это миф, и, с другой стороны, на примере эротических вольностей перволюдей поэт утверждает природную изначальность сексуальных удовольствий. К тому же «полуконедева» родила мальчика, и ее подруги тоже захотели «рожать ребят человеколичных» [6, 101–102].

В заключительных разделах «Харизмы» есть также и следование литературной традиции: «Баллада», «Пояс верности», «Кукиш». Не имея возможности дать подробный анализ, отмечу, что здесь поэт, разрабатывая примерно те же темы, обращается опять-таки к разным жанрам (баллада, трагифарс, сонет-акростих...), но входит в рамки этикета. И хотя в разде-

лах довлеет ироническая или юмористическая тональность, некоторые вещи лишь слегка затронуты ею, например, «Космонавт», «Псы», «Богема».

В письменном фольклоре издавна бытует жанр комического словаря, в последние десятилетия он перешел на страницы газет, журналов, и поэт тоже использовал этот жанр для своих «наблюдизмов», объединенных последним разделом «Праведная месть». Ю. Конецкий снова обращается и к социально-политической тематике, и к сфере чувственных наслаждений и предлагает пословично-афористические «наблюдизмы», несущие итоговые суждения в «приличной» юмористической форме.

Обобщая все вышесказанное, можно сказать следующее. В советское время Юрий Конецкий поэтически достоверно писал о человеке, жизненные установки которого исходили из современной ему реальности, коррелирующей с традиционными национальными ценностями. Последние во многом обусловили идеал, с позиции которого в «Харизме» поэт представил в смеховом аспекте постсоветскую Россию. Ю. Конецкий сделал это хлестко, с поэтической выдумкой, опираясь на народную комику, и с такой вербальной свободой, которая органично воспринимается в бытующем фольклорном произведении, но вряд ли эта «свобода» уместна в современном литературном сочинении – здесь она явно избыточна.

Примечания

1. Захарова Е. Шестидесятник: Миф об Урале, или русский поэт Юрий Конецкий. Литературоведческий очерк. Москва; Екатеринбург; С.-Петербург, 2002.

2. Конецкий Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. М., 2006.

3. Конецкий Ю. Голуби в цехе: Стихи. Свердловск, 1971.

4. Грамолин А. Мужество работы // Урал. 1971. № 7.

5. Молчанов Э. «О, первых чувств переизбыток...» // На смену! 1971. 30 июля.

6. Конецкий Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Мениппова сатира. Роман-поэма. Статьи, доклады, эссе. М., 2006.

С. Н. Степин
Саранск

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НАТАЛЬИ РУЗАНКИНОЙ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА «РОССИИ ВАСНЕЦОВСКАЯ ПОРА»)

Начиная с конца 1990-х годов в лирической поэзии Поволжья и Приуралья происходят довольно значительные качественные и количественные изменения. Они обусловлены как процессами внутрилитературного развития, так и влиянием на него современной эпохи с ее динамизмом, поисками путей обновления жизни и, в большей степени, ее духовной сферы. Поэтому этот период, как нам кажется, очень благодатный для

исследования его с точки зрения художественности, проблем традиций и новаторства и многих других, не менее важных.

В текущем десятилетии заметно обогатилось философское содержание всей общероссийской поэзии, что связано и с общим повышением роли философии в научной и культурной жизни страны, и с возрастанием значения самой поэзии в духовной жизни народа, в нравственном и эстетическом воспитании молодого поколения.

Настоящая статья посвящена исследованию феномена лирической поэзии поэтессы Н. Рузанкиной в контексте ее философско-эстетической системы. Творчество Н. Рузанкиной активно обсуждается в публицистике, литературной критике региона, но оно еще не стало предметом специального научного изучения, хотя этот поэтический феномен давно требует комплексного подхода, выработки современных инструментариев исследования.

На литературный небосклон Н. Рузанкина вошла как поэт незаурядного лирико-философского дарования. Ее образные, проникновенные стихи о природе, о любви, о России и родном мордовском крае, раздумья о жизни и смерти глубоко трогают сердца многих читателей. Поэзия Н. Рузанкиной нередко сложна, переполнена абстрактными образами и глубокими ассоциациями, но это не мешает ей просто, легко и доступно говорить о вечном и преходящем, о смысле человеческого бытия. Наиболее отчетливо это прослеживается в ее сборнике стихов «России васнецовская пора», вышедшем в Мордовском книжном издательстве в 2002 г.

Сама Н. Рузанкина определяет поэзию как «сердечный локатор». Очевидно, поэтому в своих стихах поэтесса отмечает не только лучесплетения доброты в человеческих сердцах, но и проявления малейшей фальши в них же. Духовное родство с традиционными формами, по нашему глубокому убеждению, заключается в утверждении поэтического идеала Н. Рузанкиной сквозь призму современного мировидения, в дерзновении поэтического духа и непреодолимого желания жить:

Только сад я помню из прошлого,
Только бабушкин темный лик,
Весь печалью астр запорошенный,
Позабытый старый цветник.

Пусть бессмертием мы не признаны –
Ты меня покидать не смей.
Поменяйся с моею жизнью,
Как любовью, смертью своей... [1, 13].

О разнообразии поэтического дарования Н. Рузанкиной можно судить и по стихам, написанным в более ранний период творчества. Ее вхождение в поэзию критика определила несколько необычным тезисом: «Удачнее всего у нее стихи не с библейскими и античными вариациями, не со стилевыми подражаниями М. Цветаевой и О. Мандельштаму, а те, в кото-

рых она отходит от книжного и передает реалии земной жизни» [2, 21]. Примером этого служат стихи, написанные Н. Рузанкиной еще в начале 1990-х гг.:

Цикады умерли, но звон цикад
Все сны мои, как кельи, посещает,
Пронзительно-лимонный, желтый сад
Мне шелестом печальным отвечает,

Блестит прощальной, жгучей красотой
Луч солнца, золотеющий высоко,
И плачет, поминая летний звон,
Душа моя, осенняя до срока [3, 42].

Не лишним здесь будет вспомнить слова классика: «...критике нет нужды разбираться, что стихотворец описывает, но *как* описывает» [4, 134].

Тяготение Н. Рузанкиной к раздумьям «о времени и о себе» находит свое выражение в стихотворениях сборника «России васнецовская пора». Здесь особенно ярко проявилось свойственное поэтессе богатое, исполненное предметно-аналитической мысли стремление к многостороннему охвату действительности. Размышления лирической героини о жизни и смерти образуют основную канву поэтического полотна, тяготеющего к контрастному изображению явлений жизни, к диалектически взаимосвязанной цепи представлений о человеке и космосе, свете и тени, добре и зле, победе и поражении. Все это выражается через непосредственно личностное отношение поэтессы к миру:

Не станет мир моим единоверцем,
Не обессмертит, сколько не зови,
Но воздух розы заболит под сердцем
Небесной болью, болью о любви.

Когда ж стихи преобразятся в слезы,
Дыханье – в прах, в затихшей мольбе
Я вынесу из мира воздух розы,
Как памятку бессмертья о тебе... [1, 44].

Однако нередко попытка углубленного философского осознания бытия приводит поэтессу к несколько иной жанровой структуре – открытому философскому высказыванию, прямому обращению к читателю, в котором заметна нота публицистичности:

Смерть яблоком закатится в листву,
Его рукой накрою я, играя,
И выпью залпом неба синеву,
И занемею, с миром догорая.

Не говори, что жизни нет иной,
Что бытия окончены законы...
Голубоватой гроздью тает зной,
И яблоко сияет на ладони [1, 18].

В поэзии Н. Рузанкиной последних лет все острее встает вопрос о нравственных исканиях человека. И наиболее благодатной почвой для этого является мотив возвращения к своим истокам. Такая ретроспектива часто служила и служит средоточением философской лирики. В безостановочном потоке современной поэтессе жизни вдруг возникает настоятельная потребность окинуть взглядом прошлое, чтобы понять, так ли, как надо, проходит жизнь:

Не вспоминаю, что давно прожито,
От сквозняков печаль свою тая... [1, 42].

Характер философских исканий Н. Рузанкиной находит свое особое образно-стилевое воплощение, обусловленное российской действительностью, да и воспоминание о Родине у каждого поэта свое, индивидуально-авторское. Тема родины, своих истоков, вошедшая мощной струей в творчество многих художников слова, заняла прочное место и в литературном наследии Н. Рузанкиной:

Где пахнет хлебом и вином,
И колокольни плачут синью...
И что зовется так темно
Печальным именем – Россия [1, 35].

В сборнике «России васнецовская пора» Н. Рузанкина неоднократно касается универсальных категорий, в которых звучит мотив разлада мечты с действительностью, очевидны трудности преодоления этой дисгармонии. Особенностью стихов, входящих в данное издание, является, на наш взгляд, ощущение и переживание исторического времени, прежде всего, выражение нового общественного сознания, сформировавшего новый тип личности, переход от извечных универсалий к новым формам сознания. Поэтому безграничные координаты философского Времени и Пространства чаще всего приобретают вполне конкретный, реальный облик:

С древа Времени жизней слетают листья,
Вечность с веток стекает, века шелестят...
Ни венцов, ни терний, ни впрок засушенных истин,
Ничего мне не надо, кроме тебя... [1, 59].

При этом необходимо заметить, что, располагая возможностями глубокого художественного осознания действительности, философско-эстетическая система лирики Н. Рузанкиной не заслоняет собой другие жанры лирической поэзии. Известно, что, отражая различные стороны действительности и пользуясь различными формами художественного выражения, лирические жанры всегда удовлетворяли разнообразные общественные и индивидуальные потребности, и поэтому все они эстетически необходимы человеку. Но вместе с тем именно философская лирика является своеобразным фокусом, вбирающим в себя некоторые наиболее общие идеи и проблемы других жанров. В связи с этим можно вести речь о некоторых

внутрижанровых различиях самой философской лирики. Особенность их состоит в том, что они как бы обобщают, возводят на «философский уровень» проблематику других лирических жанровых образований. Так, гражданская лирика преимущественно связана с социально-исторической проблематикой философской лирики. Пейзажная лирика выступает в новом качестве натурфилософской лирики. Интимная же лирика становятся философской, восходя до поэтических раздумий о сущности человека, о смысле и целях его жизни:

Приехать бы к тебе среди зимы,
Расцеловать с мороза, да послаще,
Припомнить мир, где не любили мы,
Снег, на Голгофу восходящий.

Снег есть Любовь, и плоти естество
Плоть успокоит только, а не строфы...
Снег есть Любовь, не посылай его,
Лишь выпавшего только, на Голгофу [1, 61].

Примеры каждого из таких «преобразований» мы находим на страницах поэтического сборника Н. Рузанкиной.

Пафос гражданственности, напряженные раздумья о судьбах мира, людей, о сложных проблемах морально-этического плана – наиболее характерные мотивы философской лирики поэтессы Н. Рузанкиной. Ее поэзия заявляет о себе в первую очередь потому, что современный мир полон катаклизмов, общество находится на грани тотального разрушения, гибнут духовные ценности.

Таким образом, заслуга поэтессы Н. Рузанкиной, на наш взгляд, заключается в том, что она не отрывает философию от предметно-изобразительной основы, не увлекается ныне модным абстрактным мышлением, отвлеченными рассуждениями-выводами. Наоборот, она предельно просто раскрывает мир души человека, его психологию, динамику перехода от старого сознания к новому в ходе создания этого самого нового мира. Ее лирика – это стремление во что бы то ни стало вырваться из рамок жанровой и тематической ограниченности, чтобы понять и выразить нашу непростую современность.

Примечания

1. Рузанкина Н. С. России васнецовская пора. Саранск, 2002.
2. Терентьев А. Н. Истоки: Альманах / Сост. Т. Рой. М., 1991.
3. Рузанкина Н. С. Воздух розы. Саранск, 1995.
4. Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1986.

Р. Л. Исхаков,
Ф. Г. Нусратуллин,
Ш. Х. Садиков
Екатеринбург

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ГАНИ ЗАРИФА

Во введении «Не забыть мне эти годы» к первому поэтическому сборнику Гани Зарифа «На боевом посту» («Сафта торам», 2000) бывший редактор газеты Уральского военного округа «Красный боец», заслуженный работник культуры РСФСР И. Х. Каюмов заметил: «В последние годы в нашей литературе появляется новое явление. Выходящие в запас, в отставку военные берутся за перо. И это ничуть не удивляет. Потому что татарским джигитам считалось большой честью носить погоны, быть военным. Умные, здоровые парни посвятили свою жизнь военной службе и выполняли эту задачу с честью». Один из них – Гани Зариф. (псевд., наст. ф. и. о. Гандалиф Фатхуллович Зарипов).

Выйдя в запас в ноябре 1993 г., Гани Зариф по-военному решительно бросился в пучину творчества. Об этом рассказывают его повесть «С любовью к людям», стихи, статьи, очерки, рассказы в журнале «Агидель», газетах «Татар иле» («Татарский мир»), «Областная газета», «Уральский рабочий», «Туган ягым» («Родные края»). Творческое наследие автора составляют 3 прозаические книги «С любовью к людям» (2001), «Десантник остается в строю» (2002), «Потоки жизни» и два сборника стихов «На боевом посту» («Сафта торам», 2000), «Лебеди вернулись» («Аккошларым кайтты», 2002) на татарском и русском языках. В стихах показана красота родных краев, душевная чистота, доброта человеческих отношений и желание видеть в людях только хорошее.

Татарский поэт, писатель, подполковник Гандалиф Фатхуллович Зарипов родился 13 ноября 1953 г. в д. Москово Дюртюлинского района Башкирской АССР. Рано осиротел, и огромную роль в жизни и творческом становлении Гани Зарифа сыграл его старший брат, инженер-нефтяник Мидхат Зарипов. Мидхат тоже занимался литературным творчеством, поэтому Гани Зариф растет под воздействием стихов, очерков, статей брата. (О Мидхате Зарипове можно прочесть в сборнике «Долгая дорога к нефти», который выпустил «Сургутнефтегаз», и в энциклопедии «Югория. Ханты-Мансийский округ»). В 1971 г. Гани Зариф окончил среднюю школу и был призван в ряды Советской армии. В 1973 г. поступил в Свердловское военно-политическое танково-артиллерийское училище. Офицер-политработник служил в войсках Дальневосточного военного округа, группе советских войск в Германии, Уральском военном округе. В 1993 г. в связи с выводом Западной группы войск с территории Германии и ее реорганизацией уволился в запас. Окончил Институт переподготовки кадров УГТУ–УПИ по специальности «Менеджмент» (1997). Гани Зариф

активно участвовал в благотворительном обществе «Жамгыяте хайрия» (Екатеринбург).

Первое стихотворение Гани Зарифа «Скучаю по родным краям» увидело свет на страницах районной газеты «Ленин байрагы» («Ленинское знамя»). Его произведения публиковались в газетах «Красная звезда», «Кызыл тан», «Красный боец», «Советская Армия», «Знамя Ленина».

Гани Зариф выступал и как поэт, и как прозаик. Он писал на татарском и русском языках, в этом заключается его уникальность. (На русском языке пишут национальные литераторы – казахский поэт Олжас Сулейменов и башкирский прозаик Анатолий Генатулин, наш екатеринбургский поэт кряшен Иван Малахеев).

Стихи Гани Зарифа (кстати, подполковника запаса) посвящены патриотической тематике. Первый поэтический сборник **«На боевом посту»** («Сафта торам», 2000) – размышления военного человека. В сборник Гани Зариф включил 51 стихотворение, созданных за 30 лет. Первый раздел сборника «Возвращение» автор посвятил друзьям, а открывает его стихотворение «Скучаю по родным краям». Во втором раздел «Споемте» он предстает как поэт-песенник, раздел содержит тексты 13 песен на музыку самодеятельного композитора Радифа Давлетова и собственную музыку автора. Редактором сборника выступила Асия Зарипова, супруга поэта.

Документальная повесть на русском языке **«С любовью к людям»** увидела свет отдельной книжкой в 2001 г. Эта книга о его друге – трагически погибшем главе администрации Дюртюлинского района Башкортостана Разиле Мусине. Документальная повесть продолжает традицию историко-функциональных жанров восточной литературы. Это не традиционное *шежере*, не биография, не сухая констатация фактов, это очерк жизни простого человека. Все, что написано, базируется на документах и фактах. «Здесь нет вымысла», – пишет Гани Зариф. Повествование перерастает в *тауарих* – сочинение, посвященное жизни исторических личностей на фоне истории родоплеменного объединения региона.

Документальная повесть **«Десантник остается в строю»** вышла отдельной книгой в 2002 г. Ее представил читателю заместитель министра МЧС Герой Советского Союза генерал-полковник Валерий Востротин. Содержание книги навеял простой случай в музее ВДВ «Крылатая гвардия». Во время экскурсии Гани Зариф увидел фотографию приятеля, однокашника и сослуживца, воина-интернационалиста Михаила Пискарева. Повесть как бы продолжает традицию *тауарих*, на примере жизни конкретного человека автор доказывает, что «лучший в мире вуз – армия, а факультет – воздушно-десантные войска».

Поэтический сборник **«Лебеди вернулись»** («Аккошларым кайтты», 2002) стал лебединой песней Гани Зарифа. В него автор включил 73 стихотворения. Сборник представляет собой значительную доработку первого сборника «На боевом посту» («Сафта торам»). Гани Зариф дополнительно включил в сборник 22 новых стихотворения.

14 октября 2003 г. поэта не стало. Ровно один месяц он не дожил до 50-летнего юбилея. 16 октября 2003 г. он был похоронен на Нижнеисетском кладбище Екатеринбурга.

Основную часть нерусского населения Челябинской, Свердловской, Пермской, Тюменской областей составляют татары и башкиры. Литературное творчество их представителей не должно оставаться незамеченным. Для начала представляется резонным провести своего рода «перепись» творческого населения. Если мы включим в современный литературный процесс Урала имена Гани Зарифа, Ивана Малахеева, Марлиса Рафикова, Хафиза Галеева, Лукмана Таналина, Мухаматнура Муллануров а, Даяна Исрафилова, Мунавира Фатхутдинова, Рафаэля Якупова, Халимхана Хабарова, Минсылу Ижгузиной, Габделавала Давлетшина, то их имена обогатят историю литературы Урала.

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ
Сборник статей
Выпуск 2

Ответственная за выпуск: М. В. Дудорова
Верстка: Л. А. Хухарева

Подписано в печать .12.2006. Формат $60 \times 84\ ^1/_{16}$.
Уч.-изд. л. 28,5. Бумага офсетная. Гарнитура Peterburg.
Печать офсетная. Тираж экз. Заказ