РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 5

Национальные образы мира в региональной проекции

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2010

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94
Л 642

Рекомендовано к печати ученым советом
Института истории и археологии УрО РАН

Издание подготовлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда «Урал»,
грант 09-04-83404 а/У

Ответственный редактор д-р филол. наук *Е. К. Созина*

Рецензенты: д-р филол. наук *Н. В. Серебренников*
(Томский государственный университет);
д-р филол. наук *М. В. Серова*
(Удмуртский государственный университет)

Л 642 **Литература Урала : история и современность :** сб. ст. Вып. 5 : Национальные образы мира в региональной проекции / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. — 562 с.

ISBN 978-5-7996-0513-1

В статьях сборника на материале произведений, созданных преимущественно в пределах Урало-Сибирского региона, исследуется национальная специфика литературы. Предлагаются анализы текстов, созданных в рамках различных национальных традиций, а также классической и современной литературы, в ракурсе взаимодействия в них традиций и новаторства, включенности словесности в широкие социальные, культурные, географические контексты. Конкретизируется представление о многообразии творческих индивидуальностей Урала.

Адресован литературоведам и всем, кто любит литературу, интересуется ее историей и современным состоянием.

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94

ISBN 978-5-7996-0513-1

© Учреждение Российской академии наук
«Институт истории и археологии УрО РАН», 2010

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 6

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ МИРА

Созина Е. К. Национальные лица России. Зырянский мир в русской литературе XIX века 7
Блажес В. В. Тюркские истоки литературы Урала 27
Надергулов М. Х. История всемирная и региональная в башкирских тарихнаме 39
Шаяхметов Р. А. О параллелях к башкирским нарративам из работ П. И. Рычкова 42
Ванюшев В. М., Камитова А. В. Творчество Григория Верещагина и Кузебая Герда как активное начало формирования удмуртской литературы 51
Кривонос В. Ш. Национальные аспекты образа мира в поэме Гоголя «Мертвые души» 58
Новик О. П. Слобожанщина в романтической парадигме пространства произведений О. Стороженко 69
Пращерук Н. В. «Россия как целое» и региональные акценты в прозе 1910-х гг. 75
Власова Е. Г. Пермяки о пермяках: коми-пермяки в изображении русской периодики Перми XIX – начала XX в. 81
Лимеров П. Ф. «Власть тьмы» и суд поэта: эсхатологическая тема в поэзии И. А. Куратова 90
Лимерова В. А. «Текст языка» в творчестве И. А. Куратова и его современников 99
Подлубнова Ю. С. Поэтические письма народов товарищу Сталину: советская интерпретация национального образа мира 108
Васильев И. Е. Образ мира в коми поэзии (на материале стихов 1920–1930-х гг.) ... 120
Снигирева Т. А. Поэт и его Слово в национальном мире современной коми поэзии 130
Лукьянин В. П. Межнациональные литературные связи: уровень языка и уровень смысла 136
Колчева Э. М. Образ Мирового древа в творчестве современных марийских художников 144
Зайцева Т. И. Удмуртская «производственная» проза 1970–1980-х гг. 155
Шибанов В. Л. Этнофутуризм как современная тенденция в развитии национальных культур Урало-Поволжского региона 163
Исхаков Р. Л. Исламская концепция миропорядка и тюркская печать Урала 172
Прокофьева О. С. Образ человека и образ места в творчестве хантыйского поэта М. Новьюхова 180
Рогачева Н. А. Национальный быт в литературе Тюменского Севера 186

ГЕОПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ УРАЛО-СИБИРСКОГО РЕГИОНА

Абашев В. В. К истории геопоэтики Урала: очерки Вас. Ив. Немировича-Данченко ... 192
Анисимов К. В. Климат как мотив и идеологема (на примере текстов, связанных с Сибирью) ... 201
Ларкович Д. В. Державинские страницы пермского текста (опера «Рудокопы») ... 215
Эртнер Е. Н. Поэтика городского ландшафта в повести М. С. Знаменского «Исчезнувшие люди» ... 223
Абашева М. П. Урал в современной историко-приключенческой прозе ... 230
Мароши В. В. Локус Каракорума в русской литературе XX века ... 237
Разувалова А. И. Мифопоэтика Севера в повести В. П. Астафьева «Кража» ... 249
Ковтун Н. В. Мотивы дома и пути в повести В. П. Астафьева «Перевал» ... 258
Онуфриева Н. И. «Рифейский миф» Ольги Славниковой и «уральский текст» Бориса Рыжего ... 271
Подлесных А. С. «Уральский язык» Алексея Иванова ... 279
Козьмина Е. Ю. Литературная проекция легенд о екатеринбургском Доме Расторгуева-Харитонова ... 283
Меньщикова А. М. Взаимовлияние мифа и истории: нарративы о поселке Заводоуспенском ... 291
Миронов А. В. Вариации на тему пограничного локуса в стихах тагильских поэтов ... 303
Садриева А. Н. Петербургский «след» в символическом ландшафте Нижнего Тагила ... 308

ТЕРРИТОРИЯ КУЛЬТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ

Прокофьева А. Г. Уральские казаки в прозе В. И. Даля ... 318
Беньковская Т. Е. Фольклорные мотивы в «оренбургском» рассказе Н. Вагнера «Телепень» ... 325
Каменецкая Т. Я. Жанровое своеобразие произведений литературного отдела «Екатеринбургской недели» ... 329
Клочкова Ю. В. Освещение дела Бейлиса в екатеринбургской газете «Зауральский край» (1913 г.) ... 337
Слаутина М. В., Серебрякова Ю. Е. Рекламный текст начала XX века (по материалам газеты «Уральская жизнь») ... 343
Синицына С. Ю. Творчество Антона Кунгурцева сквозь призму искусства «примитива» ... 348
Журавлева Н. С. Из повседневной жизни уральских писателей в 1930-е гг. ... 357
Достовалова П. Д. Литературное объединение Уральского университета 1930-х гг. и творчество Владислава Занадворова ... 362
Дубцова Е. К. «Грибные» повести В. Солоухина и В. Одноралова: опыт сопоставительного анализа ... 370
Дуреко Е. Ю. Образ Екатеринбурга в медийном дискурсе: динамика актуальных смыслов ... 374

ЛИТЕРАТУРА В ИСТОРИИ

Мангилев П. И., прот. Агиографические памятники Урала 381
Полетаева Е. А. О составе рукописного «цветника» XVIII в. из библиотеки Екатеринбургской духовной семинарии (к вопросу о круге старообрядческого чтения) 393
Зырянов О. В. Роль авторских комментариев в поэзии И. И. Бахтина (журнал «Иртыш, превращающийся в Иппокрену», книга стихов «И я автор...») 405
Кубасов А. В. Хоровой рассказчик и герой в прозе Ф. М. Решетникова 415
Якимова Л. П. Рассказы Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. «В худых душах» и «Все мы хлеб едим» 422
Слобожанинова Л. М. Рассказы Мамина-Сибиряка «Кормилец» (1894) и «Макарка» (1904) 436
Мангилева А. В. Особенности изображения духовенства в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка 441
Житкова Л. Н. Образы социума в произведениях А. Туркина 446
Королева В. Б. Национальное и наднациональное в произведениях Г. Белорецкого о войне 451
Приловская О. В. Роль П. П. Бажова в изучении творческого наследия Д. Н. Мамина-Сибиряка 458
Маркова Т. Н. Молчание о любви в лирике Л. Татьяничевой 467

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА УРАЛА

Орлицкий Ю. Б. Особенности стихотворной поэтики Геннадия Айги 478
Арсенова Т. А. «Если в прошлое, лучше трамваем...»: об одном стихотворении Бориса Рыжего 487
Вяткина Г. Ю. Особенности поэтического дискурса в стихах Ю. Казарина 507
Барковская Н. В. Стратегия жизнетворчества в книге А. Ильенкова «Еще о женьщинах» 516
Драчева С. О. Деструкция в художественной аксиологии Янки Дягилевой 523
Кузнецова Т. Л. Киноповесть Ю. Екишева «Ангел рода»: особенности художественного осмысления 533
Ившина М. В. Время и люди в пьесах удмуртского драматурга Е. Загребина 538
Харитонова Е. В. «Конфликт плюс конфликт»: о повестях Елены Габовой 542
Багдасарян О. Ю. «Моделирование катастрофы»: конец истории в пьесах современных уральских драматургов 550
Кислова Л. С. «Русский регтайм» в пьесе О. Богаева «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» 556

ОТ РЕДАКТОРА

В настоящее издание включены статьи, подготовленные участниками Пятой Всероссийской конференции по литературе Урала, состоявшейся в Екатеринбурге в октябре 2009 г., а также статьи авторов, не выступавших на конференции, в отдельных случаях даже не подававших заявку, но затем вдруг «проявившихся» и приславших нам свои материалы. Как выяснилось, тема прошедшей конференции, ставшая основной темой сборника, достаточно актуальна для многих, несмотря на то, что пик увлечения концепцией Г. Гачева, с легкой руки которого мы употребляем теперь это выражение, ставшее образом-термином, – национальные образы мира, – казалось бы, давно миновал. Кстати, не грех вспомнить, что задолго до того Г. Федотов ввел понятие «национальное лицо» культуры, полагая его социальным выражением христианской идеи личности и – в 1931 году! – считая, что, будучи перенесена в политику, эта идея и порождает «непрерывный ряд национальных войн и революций»[1]. В ту пору выход из «трагедии национализма» он видел в «областничестве»: «Областничество, как правило, свободно от насильственных эмоций. Оно чуждо началу отцовства, которое представляется в удел большому национализму государства. <...> Оно – драгоценный намек на возможную эволюцию национального сознания. Национализм должен стать на путь возвращения: от отечества к родине, к материнскому началу, утраченному вместе с иррациональными комплексами культуры»[2]. Думается, к словам русского философа стоит прислушаться. Не случайно в теме конференции и сборника мы попытались соединить идею «национальных образов мира» с региональным (в старой транскрипции областническим) началом.

Мы полагаем, что это издание является закономерным продолжением предыдущих книг, посвященных изучению литературы Урала в аспекте различных методологий, в разнообразных исторических, географических и социокультурных контекстах.

В редактировании статей данного сборника принимали активное участие кандидат филологических наук **Е. В. Харитонова** и студентка 5-го курса филологического факультета Уральского государственного университета **Т. А. Арсенова**. Выражаем благодарность директору сети магазинов «Главный проспект» г. Екатеринбурга **Вере Николаевне Логиновских**, без участия которой выход этого издания в свет был бы весьма затруднительным.

Примечания

[1] *Федотов Г. П.* Сумерки отечества // Федотов Г. П. Судьба и грехи России : в 2 т. СПб., 1991. Т. 1. С. 322.

[2] Там же. С. 325.

Е. К. Созина
Екатеринбург

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИЦА РОССИИ. ЗЫРЯНСКИЙ МИР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА*

Мозг земли не может быть только великорусским.
Лучше, если бы он был материковым.

Велимир Хлебников

1

Автор концепции национальных образов мира как Космо-Психо-Логосов Г. Гачев так определял свой предмет: «Каждый народ видит Единое устроение Бытия (интернациональное) в особой проекции, которую я называю “национальным образом мира”. Это – вариант инварианта (единой мировой цивилизации, единого исторического процесса)». Национальный образ мира «просвечивает в наборе основных архетипов-символов в искусстве. Ближайший к нам путь – анализ национальной образности литературы и рассмотрение чрез нее всей толщи культуры, включая и естествознание – как тексты научной **литературы** (п/ж автора. – *Е. С.*)». «Национальное самосознание неотделимо от работы познания других народов»[1]. Иначе говоря, свой собственный образ – образ своего народа – складывается у нас в зеркале Другого и через Другого, в отношениях и взаимодействиях с Другим. По-видимому, тут применима метафора зеркала, которую при характеристике познания себя как Другого, Другого как себя использовали многие мыслители – от К. Маркса до М. Бахтина, от В. Ленина до Ж. Лакана.

Россия, как известно, до сих пор остается одним из самых многонациональных государств Евразии, хотя уже и не в таком масштабе, как когда-то Советский Союз. Называется она Россией по имени титульной нации, однако парадокс состоит в том, что исторически официальная государственная концепция России основывалась не на национальном принципе, а на принципе вероисповедания. По словам специалистов в этой области, в число русских

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Созина Е. К., 2010

включались украинцы, белорусы и вообще любые православные, тогда как нехристианское население входило в категорию «инородцев» и подвергалось ограничению в правах и обязанностях[2]. С. Лурье указывает: «Слово “русский” определяет, по сути, не этническую, а государственную принадлежность», т. е. «гражданством империи национальность снимается»[3]. Надэтнический и наднациональный характер носила установка ряда образованнейших людей прошедшего времени, работавших на государство и церковь. Так, Николай Иванович Ильминский – известный ученый-ориенталист, член-корреспондент Санкт-Петербургской академии наук, профессор Казанского университета и Казанской духовной академии, разработал свою систему христианизации народов Поволжья и Приуралья, последовательно, но не напрямую ведущую к их русификации. В основе этой системы лежало создание сети учебных заведений для «инородцев», готовящих кадры национальной интеллигенции (как сказали бы мы сегодня), искренне преданной России, и издание религиозной литературы на национальных языках; не менее нужным он считал вести богослужение на местных языках, что входило в противоречие с правилами Русской церкви и не поддерживалось другими миссионерами. Характерно, например, что в переписке (1863–1871) Ильминского с архиепископом Вениамином Иркутским последний рассказывает, что когда один миссионер вздумал было окрестить бурята по монгольскому требнику, тот остановил его и сказал: «Ты зачем меня крестишь в монгольскую веру? Крести в русскую». «Для бурята русская вера и русское просвещение на бурятском языке не мыслимо», – комментировал этот случай отец Вениамин и замечал дальше: «А крещеный бурят почел бы для себя тяжким оскорблением, если бы кто назвал его бурятом, а не русским. <...> Невод наш не лучше Апостольского, попадают рыбы и добрые и худые; зато все делаются русскими»[4]. Правда, излагая свои убеждения в необходимости и правомерности русификации бурят, о. Вениамин называет их тоже «бурятскими» и в порядке самокритики говорит: «Живу среди бурят, так поневоле становлюсь бурятом»[5]. Отвлекаясь от нити изложения, замечу, что подвижность и всеобъемлемость категории «русский» основывалась, по-видимому, еще и на особом характере самосознания и самоощущения русских – их способности к достаточно легкому и быстрому перениманию чужих «космо-психо-логосов», что Ф. Достоевский своим высоким слогом называл нашей «всемирной отзывчивостью». По ее поводу сокрушались подчас многие. Так, наблюдая на Новой Земле симбиотические союзы русских и «самоедов», в итоге которых зачастую не «самоеды», а русские начинали жить по образцу своих ближайших соседей, с горечью писал об этом явлении К. Д. Носилов[6], полагавший, что именно русские благодаря своей неприхотливости и привычке к холодам должны обживать северные территории, где вымирает коренное население.

Возвращаясь к переписке Н. И. Ильминского и о. Вениамина, упомяну еще один любопытный факт – их полемику по поводу словоупотребления

«крещеный инородец». Для Ильминского выражение «крещеный татарин» было и верным, и политкорректным, отец же Вениамин возражал следующее: «Так же странно стало прибавлять к якуту эпитет “крещеный”, как странно было бы сказать “крещеный русский”»[7]. Проще, по его мнению, переименовать крещеных в русских, и на это есть все основания: сами татары, буряты и прочие называют христианство «русской верой», а значит, «кто принял ее, тот уже не татарин, а русский»[8].

Во второй половине XIX в., в пореформенное время христианизация нерусских народов России набирает темпы, и политика Ильминского получает официальную поддержку: в 1907 г. Синод разрешает проводить богослужение на «инородческих» языках. Как подчеркивают авторы обобщающего исследования «Сибирь в составе Российской империи», «...распространение православия правительство рассматривало как важную составную часть общегосударственной политики “обрусения” нерусских народов окраин империи, сословного приравнивания их к основному крестьянскому населению империи»[9]. А потому и формально «русских» становилось все больше, титульная нация теряла свои идентификационные границы. Показательно, что в опросных листах первой всеобщей переписи России 1897 г. вопрос о национальности отсутствовал, он появляется только в переписях советского периода. Космополитизм русской интеллигенции на рубеже XIX–XX вв. становился модным и прогрессивным; в 1890-е гг. выразителем этих идей выступал журнал А. Волынского и Л. Гуревич «Северный вестник», в начале 1900-х гг. – «Мир искусства», а потом и другие издания модернистов (подъем национального патриотизма происходит в связи с Русско-японской, а в большей степени – лишь с Первой мировой войной). Не лучше обстояло дело и с русской народной идентичностью. Как пишет современный исследователь, она строилась преимущественно не на этнических, а на традиционных основаниях: конфессиональных («православные», «хрестьяне» – и «басурмане», «нехристи», «поганые»), сословных («крестьяне», «мещане» и пр.), территориальных («орловские», «тверские», «сибиряки» и пр.)[10]. Закономерности этого процесса прослеживаются в работах многих авторов. По исследованию И. В. Зеленевой, «...на фундаменте российской имперской государственности складывался и развивался наднациональный русский суперэтнос», уникальность которого «по сравнению с европейскими нациями и афроазиатскими этноконфессиональными общностями» состояла в преобладании пространственно-территориального фактора над иными – социально-экономическим, духовно-религиозным, национальным[11]. Его-то, по сути, и «обслуживала», сама того не ведая, российская интеллигенция мессианско-профетическими идеями и лозунгами в духе Достоевского, Соловьева, Бердяева и др.

Считается, что формирование российского – или русского, или великорусского, что в данном контексте равнозначно, – суперэтноса отчетливо идет с XIV–XV вв., когда происходило оформление Московского государства и

присоединение к нему Казанского царства, Перми Великой и др. В русле этого подхода, поддержанного Л. Н. Гумилевым, нерусские народности страны рассматриваются на правах субэтнических образований, к ним относятся как зыряне, черемисы и пр., так и донские казаки или поморы – разные группы равно этнического и территориального характера. В настоящее время это положение оценивается по-разному: с одной стороны, по словам И. В. Зеленевой, «...только в эпоху глобализации мы, наконец, можем оценить те преимущества, которые дают русскому (российскому) суперэтносу реалии современного мира»[12]. С другой, по мнению П. М. Бицилли, высказанному еще в 1929 г., неспособность народа России сформировать из себя нацию привела к трагедии русской революции[13], так же как позднее ориентация СССР на формирование не национальной, а наднациональной и надэтнической идентичности «советский народ» при наличии большого числа национальных образований (республик, автономных областей, округов и т. д.) в конечном итоге явилась одной из причин развала советской империи. Интересно, что и теперь, согласно оценке специалистов, «процесс раскола и дробления этноса» происходит «по территориальному признаку» и... «приближается к своей завершающей стадии»[14].

Симптоматично, что ядерная зона формирования великорусского этноса, или суперэтноса, находилась на территории Волго-Камского региона, где традиционно и исторически проживали как раз «инородцы». На данный момент, если посмотреть на географическую карту России, срединное место на ней занимает Волжско-Уральский регион (не случайны попытки разных людей и в разное время перенести столицу России в ее реально-географический центр, т. е. на Урал). По словам еще одного специалиста в области этнополитики – К. Маццузато, «Россия была специфической империей в том смысле, что значительная часть населения одной из ее внутренних территорий конфессионально и лингвистически сильно отличалась от “титульных” (восточнославянских) народов»[15]. О том же писал еще В. О. Ключевский: «великорусское племя» складывалось «в краю, который лежал вне старой, коренной Руси и в XII в. был более инородческим, чем русским краем»[16].

Таким образом, парадоксальность и сложность состояния национального вопроса и, соответственно, национальных образов мира в нашей стране состоит в том, что ни русские, ни нерусские народы империи не сформировали нормальной этнической и/или национальной идентичности в тот период, когда она складывалась у народов Европы, и в настоящий момент, в условиях постсоветской действительности, русские, ставшие заложниками павшей системы, ненавистными буквально для всех своих былых соседей, как внешних, так и внутренних, оказались «без вины виноватыми», ведь этническое легко теряется внутри суперэтнического, а пресловутая «русская идея» и в прежние времена, и сегодня чаще всего обслуживает политические интересы, является слишком одиозной для реальной пропаганды ее среди образованного населе-

ния. В чье же зеркало должны смотреться «другие», а в чье – «другие других», чтобы сформировать свою адекватную национально-этническую идентичность, свой национальный образ мира?

2

На Урале количество различных этносов, имевших гораздо более, чем русские, прав на свою территорию и на гегемонию своего образа мира, в процентном отношении было не меньшим, чем по всей России. Многие из них постепенно становились субэтносами в составе русского суперэтноса, о чем мы сказали выше. В. О. Ключевский характеризовал процесс колонизации в Поволжье: «Происходило заселение, а не завоевание края, не порабощение или вытеснение туземцев»[17]. По-видимому, эту характеристику можно отнести и к Уральскому, и к Сибирскому регионам. Наиболее явные и яркие для русских привходящие потоки этносов, а также, соответственно, их культур, их особых ментальностей дают здесь – как опять-таки по всей России – финно-угорские и тюркские народы. Из их литератур складывалась словесность Уральского региона, о чем пишет в своей вступительной статье к первому тому академической «Истории литературы Урала» В. В. Блажес[18]. Финские племена – это в применении к Уралу воть или вотяки (используя имена племен, употребимые раньше), т. е. удмурты, коми (пермяки и зыряне), а также мордва (мокша и эрзя), обитающие совсем рядом; угры – это вогулы, или манси, остяки, или ханты. Предками финских племен – как уральских, так и западных, балтийских и северных, считалась чудь, предками угров – югра. Именно об одном из этих национальных образов мира в зеркале русского восприятия и пойдет речь далее.

Из затянувшегося этноисторического вступления становится понятно, почему процесс формирования национальных идентичностей народов России, включая и русских, происходил так долго и непоследовательно. Процесс State building, как говорят западные исследователи, предшествовал у нас процессу Nation building и тормозил последний[19]. Геополитические задачи доминировали над геостратегическими. На протяжении столетий Россия развивалась по принципу расширения пространства, внутреннего и внешнего[20], поэтому она просто не успевала колонизовать и осваивать прибывающие земли. Функции направляющего процесс национальной идентичности, причем не только по отношению к своему народу, но и к другим народам империи, выполняла отечественная интеллигенция. С одной стороны, у нее были сильны просветительские идеи и потребности, ибо движение Просвещения в России вообще имело запоздалый характер и, в силу инерционного развития страны в целом, обусловленного комплексом исторических, политических, географических причин, пользовалось популярностью достаточно долго. С другой, – начиная с эпохи Петра Великого христианско-миссионерские устремления направлялись и поощрялись правительством, в ряде своих интенций совпадали с просветительскими – чего стоит деятельность вышеназванного Н. И. Ильминского

и его последователей. Примерно с середины XIX в. на первый план выходят гносеологические, познавательно-исследовательские функции культуры, отчетливым выражением которых стало движение натуральной школы и новая эпистема реализма. Если романтизм осваивал преимущественно окраинные пространства страны, окруженные ореолом красоты, опасности, неизведанности и тайны, да еще и освященные литературной традицией (Кавказ, Украина, юг России, иногда Бессарабия, в меньшей степени оренбургские и среднеазиатские степи – последний топос начал втягиваться в литературу в середине 1920-х гг.), то теперь идет переориентация литературы, и в орбиту ее внимания попадают внутренние «другие», в том числе, хотя и не сразу – «инородцы».

Интерес к своей, внутренней, России развивался параллельно и взаимосвязанно с ускоренным развитием народнического движения в самых разных его проявлениях: чаще всего интеллигенция не отделяла русский народ от мордовского или вотского, полагая, что тот и другой находятся в угнетенном положении и нуждаются в защите. Поэтому просветительские идеи причудливо соединялись с идеями нравственными – долга, вины, ответственности – и порождали весьма своеобразные феномены писательского сознания, как, например, уже в конце века у К. Жакова, П. Инфантьева, Г. Белорецкого. Следует также иметь в виду еще один аспект или план этого общего движения к познанию отечества, А. М. Скабчевский назвал его «административно-бюрократическим»[21], – деятельность Морского министерства, активность которого в середине века была связана с недавним катастрофическим поражением России в Крымской войне и серьезным отступлением от своих геополитических позиций. В 1856 г. по инициативе великого князя Константина Николаевича Морское министерство отправляет целый ряд русских литераторов на исследование и описание различных регионов страны, среди них были А. Островский, Н. Потехин, А. Писемский, С. Максимов. Впоследствии каждый из них создает разнообразные по художественности очерки, путевые записки или заметки, даже книги. Эта «литературно-этнографическая экспедиция», где перед писателями была поставлена задача исследования в том числе и инородческого населения страны, была не единственной. В тот же контекст попадает, скажем, деятельность П. Мельникова-Печерского на посту начальника статистической экспедиции в Нижегородской губернии (с 1852 г.), благодаря которой он создал свои «Очерки мордвы» (1867). А после плановых поездок по России в 1858–1859 гг. ряд писателей и поэтов были отправлены в путешествие по странам Европы и Америки (А. Майков, И. Льховский, Д. Григорович). Тогда же, в конце 1850-х – 1860-е гг., среди ряда демократической интеллигенции страны становятся чрезвычайно популярны пешие хождения по России, тем более что образ странника пользуется особым почетом и уважением среди народа. Известными путешественниками были и С. В. Максимов, и собиратель фольклора П. И. Якушкин, ставший одним из прототипов очерков Лескова.

По итогам своих северных путешествий – а он ездил по берегам Белого моря, Ледовитого океана, Печоры, затем Двины, Мезени и их притокам, – С. В. Максимов написал большую книгу «Год на Севере» (отд. изд. 1859), где среди прочих впечатлений описал и свое знакомство с краем коми-зырян-ижемцев, т. е. живущих по реке Ижме. Однако несколько ранее появились очерки других писателей, впервые знакомящие русскую публику с этим народом и его землей. Беда была в том, что они публиковались в региональных периодических изданиях типа «Вологодских губернских ведомостей» или в научных «Записках императорского географического общества» и не были доступны широкому читателю, а кроме того, отнести их к художественной литературе достаточно трудно. В. А. Лимерова отмечает их пограничность с иными жанрами письма, а также то обстоятельство, что в рамках сугубо русской словесности чаще всего и происходило формирование национальной коми прозы: «Появление собственно художественной коми прозы было подготовлено начинаниями десятков авторов, чья тяга к литературному труду воплощалась в жанрах синкретичных, по преимуществу “учено-художественных”, сочетавших интеллектуальное и образное освоение действительности»[22]. Исследовательца подчеркивает, что сформированная натуральной школой «родиноведческая модель нарративов (этнографических и географических очерков, путевых записок, дневников, “писем с мест”) и дала толчок творчеству провинциальных литераторов, имевших непосредственную возможность представить наиболее адекватное описание этих самых “дальних земель”»[23], и удачно именует складывающуюся в середине и второй половине века литературу «вояжной». Среди ее первых опытов Лимерова называет «Путевые заметки от Усть-сысольска к Вишерскому селению» А. Попова (1848), «Дневник Василия Николаевича Латкина во время путешествия на Печору в 1840 и 1843 годах» (1853) и «Поездку в Соловецкий монастырь» М. Ф. Истомина (1854). Тем самым в вояжной литературе ранней коми словесности выделяются путешествие как таковое, совершенное с познавательными целями (как у А. Попова), колониальное (у В. Латкина) и паломническое (у М. Истомина).

Русские авторы, описывающие свои путешествия и странствия по Северу, далеко не всегда выделяли тот или иной народ как объект отдельного описания: для этого нужна была особая установка, широта мировидения. Так, например, поразителен взгляд Г. И. Успенского. В его очерках «По Шексне: впечатления от двухдневной поездки» (1889), в цикле «Письма с дороги», включающем описание путешествия 1888 г. в Сибирь, а затем в цикле «От Оренбурга до Уфы» 1889 г. основной и практически единственный предмет внимания автора – положение великорусского мужика, все прочее его волнует мало, он обращает свой взор лишь на те реалии жизни, которые помогают лучше понять движение современной жизни, т. е. происходящую в России смену формаций, шествие «г-на Купона» и вызываемые этим глобальные сдвиги в образе жизни земледельческого населения страны[24]. Однако в этот же период

появляются произведения о северных («чудских») народах России, специально сосредотачивающиеся на этом крае и его особенностях. Среди художественных назовем «Охотничьи рассказы» Ф. А. Арсеньева (1864; 2-е изд. 1885), среди относимых к чисто научному дискурсу – этнографические очерки К. А. Попова «Зыряне и зырянский край», опубликованные в «Известиях императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» (1874)[25].

В 1880–1890-е гг. внимание общества к малым народам становится гораздо более пристальным, поскольку ускоряются все социальные процессы, Россия напряженно ожидает перемен, меняются парадигмы культуры и общественного сознания в целом, а главное (в нашем ключе) – получает ускорение процесс национального самопознания, задаваемый все той же интеллигенцией и поощряемый со стороны официальных органов. Публикуются произведения о коми А. В. Круглова, ряд их пишется специально для детского чтения, в этот же круг входят книги Н. А. Александрова, уже известного нам С. В. Максимова – его «Край крещеного света» о жизни различных инородцев России, этнографические рассказы и очерки П. П. Инфантьева, К. Д. Носилова и др. Складывается совершенно особый род литературы, соединяющий полезное с приятным: этнографию и беллетристику – нередко «приправляемый» просветительским пафосом автора. До «высокой» литературы эти вещи не дотягивали, но они и не претендовали на высокое, издавались дешевыми массовыми сериями в книгоиздательствах, рассчитывающих на самого широкого читателя. Назвать их массовой литературой будет не совсем верно, точнее, это была литература массы, но не в том ее значении, которое закрепилось сегодня за произведениями Д. Донцовой, П. Устиновой или П. Коэльо. Занимательность в них не перевешивала познавательность – второе было всегда важнее первого, хотя, в силу нередкой ограниченности дарования авторов, скрепы между этими слоями произведения были всегда видны, сами же тексты создавались чаще всего по законам массовой литературы – с тиражированием найденных самим же автором (не неким образцовым классиком!) приемов и способов конструирования целого. Параллельно в литературу шли уже сами зыряне, вотяки, карелы, черемисы и др. – сама нечерноземная «инородческая» Россия. По-видимому, в области литературы коми наивысшим взлетом того времени явилось творчество оригинального поэта И. Куратова и не менее оригинального поэта, прозаика, философа К. Жакова – основной корпус его произведений создавался уже в начале XX в. Именно им удалось представить свой национальный образ, поистине Космо-Психо-Логос, а заодно показать, наконец, русских в зеркале восприятия иного народа.

3

Вернемся к XIX в. и попытаемся наметить контур зырянского образа мира в русской литературе. Первым автором, художественно описавшим зырян с точки зрения русского человека, был, судя по всему, С. В. Максимов – человек

широкой души и большого интереса ко всему миру, совершивший массу путешествий по России. Однако он заложил в литературу образ зырянина – хитреца и торговца, обирающего своих недалеких соседей-самоедов. «– Поедешь ты в Ижму – увидишь там храмы божьи каменными и во всем благолепии; угощать тебя будут по-купецки; станут тебе сказывать, что в Бога веруют, – не слушай: врут! Тундра у них грехом на совести давно лежит. Смотри не поддавайся же этим зырянам: плут народ!..»[26], – передает автор предостережение своего знакомого из Пустозерска. Письмо Максимова сориентировано на рассказ в сиюминутной ситуации получения и проживания впечатлений – нарративное время максимально приближено к фабульному, однако автор, мастер литературного рассказа, основанного на «правде факта», перемежает его замедляющими повествование, но необходимыми для незнакомого с этим краем читателя своеобразными ретардациями – объяснительными пассажами, содержащими описания местности и народа, его обычаев, образа жизни, характера и т. д. Автор сохраняет за собой статус лица активного в событии повествования, причем эта особенность «вояжной» литературы типологична: не сюжет ведет рассказчика, а рассказчик и его дорога – сюжет, хотя далеко не всем авторам удавалось простроить текст с соблюдением хотя бы относительного равновесия между фактуальной и фикциональной сторонами его. Так, в пределах одной главы об ижемских зырянах Максимов успевает и заинтриговать читателя загадкой этих людей, с первого взгляда решительно не похожих на тех двуличных ханжей и фарисеев, которых рисовал ему знакомый, но упорно таящих что-то про себя, не желающих расставаться с тайною, и дать их объективный этнографический портрет, в котором нет ничего особо загадочного – народ как народ, по-своему интересный и внешне даже похожий во многом на русских. Так закладывается некая амбивалентность в изображении коми-зырян: восприятие с внешней стороны не всегда согласуется с внутренним, наблюдатель словно чувствует присутствие какой-то тайны, чего-то не вполне понятного, не до конца объяснимого в жизни ли, душе ли этого народа. Это романтическое ожидание разрешается у Максимова просто – ссылкой на историю народа, о которой сами ижемцы не хотят говорить, а также их грубо прозаическим настоящим, которое они по уже вполне понятным причинам скрывают (спаивают и обирают жителей тундры, самоедов).

В одном из последующих очерков автор намечает исторический дискурс, который в дальнейшей литературе коми и о коми нередко будет определять притягательность этого народа для русских читателей. Речь идет о «чуди белоглазой» – «аборигенах всего северного края России... имя которой слышится и по реке Онеге, и по реке Пинеге»[27]. Максимов рассказывает несколько услышанных им преданий о чуди, в том числе и то, по которому «чудь в землю ушла», и называет племена, считающиеся ее потомками-«отростками»: корелы, лопари, зыряне, вотяки, чухонцы, мордва и пр., однако нельзя сказать, чтобы он видел в историческом (точнее, легендарном) прошлом северных народов

нечто более интересное, нежели, например, история Марфы Борецкой или протопопа Аввакума. Зырян он воспринимает как один из прочих народов, живущих в этих местах, и осуждает их лишь за обман и криводушие.

В цикле книжек, издаваемых под общим заглавием «Край крещеного света» (1-е изд. 1862) и предназначенных для народного, а потом и детского чтения, очерк Максимова о зырянах входит в раздел «Дремучие леса, или Рассказ о народах, населяющих русские леса», тогда как «чудские» народы, живущие на Севере, попадают в раздел «Мерзлая пустыня». Здесь устанавливается некоторое различие среди самих зырян: продувные ижемцы – лишь часть народа, а есть еще зыряне вологодские, архангельские, есть лесные; особняком стоят пермяки, живущие «по глухим трущобам Чердынского уезда». Создавая книжки, Максимов руководствуется нехитрой идеей, сложившейся в эпистеме реализма: «Каков житель – такова и обитель – говорит русская пословица, выродившаяся из обиходных наблюдений, в узком кругозоре домашнего быта. Но если поставить пословицу эту наоборот и сказать: какова обитель, таков и житель, то мы получим еще более характерную формулу, выражающую истину, которая равно применима ко всем странам и народам...»[28] Поэтому лесной край определяет жизнь и формирует душу зырянского народа: «...лесная дичь сидит в нем целиком, не выветрилась и только прикрыта купеческим нарядом, спрятана в кое-каких русских домовитых обычаях»[29], и это несмотря на то, что, по мнению автора, зыряне вполне обрусели и скоро окончательно сольются с русскими. Концепт «лесной души» (а в данном случае, буквально – «душидичи») зырян Максимов задает всем, кто будет описывать народ впоследствии. Обратим также внимание на великорусский дискурс писателя: в «**русских** лесах (из заглавия, выделено нами. – *Е. С.*)» живут у него тунгусы, якуты, вогулы, зыряне, вотяки, черемисы, чуваши, мордва, а на севере и северо-востоке – корелы, чухна, эсты, литвины и латыши. Двусмысленно звучит и заглавие: в каком смысле употреблено слово «край»? Оказывается, не в значении «место». Одна из книжек снабжена эпиграфом: «Край крещеного света; дальше небо досками заколочено и колокольчик не звенит. Туземная поговорка»[30]. Парадокс состоит в том, что «край света» оказывается у Максимова везде, на всем пространстве России: и на севере, и на юге, и на востоке, и на западе, и в самом центре ее – в «русских лесах», заполненных все теми же «инородцами».

А вот как возникает тема зырян в книге Ф. А. Арсеньева «Охотничьи рассказы», которая впервые так панорамно познакомила широкого русского читателя с зырянским краем и народом, его образом жизни, обычаями, легендами и пр.: «Ведь в *зырь*, батюшка, едем, так-таки в самую *зырь*... чай, совсем особливый народ эти Зыряне?» – спрашивает сопровождающий рассказчика Абрам у ямщика[31]. «В зырянскую сторону, в Усть-Сысольск, в этот глухой отдаленный городок, где нет проезжающих, а есть только приезжающие, тянулся на этом возке со своей Руси на службу ваш покорный слуга» (125), – комментирует далее цель своего дальнего путешествия автор-рассказчик. Интересно,

что и после Арсеньева довольно долгое время сохранялся тот же принцип представления зырян – приоткрывания автором страниц жизни нового для читателя народа. В книге А. В. Круглова «Лесные люди» читаем: «Зырянский край – terra incognita не только для тех, кто вовсе не изучал географии. “Зыряне... зырянский край... что это такое? Вы шутите: я никогда не слыхала таких людей!” – воскликнула знакомая мне дама, обладательница институтского диплома. Одно лицо напр<имер> смешало зырян с остяками, а другое серьезно доказывало, что зыряне – те же самоеды, только уже не кочевые, а переселившиеся несколько южнее. Мне приходилось даже слышать мнение, что зыряне – это “обрусевшие татары, потомки сибирских, изгнанных Ермаком”»[32].

Литературная традиция, в которую укладывается повествование Арсеньева, разнообразна: с одной стороны, это многочисленные травелоги и служебно-путевые записки – от путешествий XVIII в. до произведений И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова и пр., с другой – рассказчик едва не сразу сообщает, что надеется найти в новом месте «широкое поприще для охотничьей деятельности», и тем самым вводится контекст богатой в дворянской России охотничьей литературы – это и И. Тургенев, и Е. Дриянский, и С. Аксаков. Судя по началу произведения, Арсеньеву достаточно близка линия «Губернских очерков» Салтыкова-Щедрина (приезд рассказчика, диктуемый служебным назначением, в глухую провинцию), но далее побеждает тургеневско-аксаковская традиция – вольного охотничье-рыболовного путешествия-дискурса. Сталкиваются служба и досуг, дело и удовольствие – с решающей победой последнего, ибо о своей службе Арсеньев, сначала учительствующий в Усть-Сысольске, потом служивший в Вологде и снова в Усть-Сысольске, не рассказывает совсем. Нарратив движется опять-таки традиционно для русской классической литературы: рассказчик приближается к границе цивилизации, культуры и чего-то совсем иного, неизвестного и поначалу даже пугающего, а затем оказывается – самобытного и интересного, поражающего оригинальной свежестью и первозданностью жизни. Впрочем, близки к этому и первоначальные ожидания рассказчика: «...представлял себе эту сказочную страну покрытою непроходимо-громадными лесами, в которых на просторе водится рябчик и глухарь, плодится в лесной чаще росомаха и невозмутимо покойно живет косматый медведь» (126). Однако не сразу зырянская сторона открывается перед охотниками, едущими «по служебной надобности», во всей ожидаемой красоте и силе. «...не громадностью непроходимых лесов, а совершенным их отсутствием» поражает его сначала Вологодская губерния – «те же поля, как и в средней полосе России, те же села и деревни... тот же облик русской серенькой, незатейливой природы» (136), леса же исчезают «в туманной дали под горизонтом» и не торопятся предстать «барскому» взору. На станции Межадор, разделительном пункте зырян от русских (поистине «говорящее» имя), разочарование переживает даже Абрам: «Такие же!» – говорит он с досадой, увидев крестьян. Лишь язык зырян разрешает его недоумения: «Какой, право,

диковинный язык! Все слова на одну колодку смахивают» (138). А уже через три дня Абрам, собрав сведения о здешних лесах и реках, отправляется с зырянами на лесованье – «надо же научиться здешним охотничьим порядкам» (141).

Так начинает складываться образ зырян, закрепившийся в последующей литературной традиции: в первую очередь это охотники и рыболовы, «лесные люди», как будут писать о них буквально все авторы – и сам Арсеньев, и К. Попов, и А. Круглов, и Н. Александров. В своих этнографических очерках К. Попов сообщал, что слово «зыряне» – русское. Произошло оно «от укоризненного прозвища, данного русскими части того народа, который в древности известен был под названием “перми”»[33]. «Зырей» в Вологодской губернии называют человека, много выпивающего. Настоящее же имя народа – коми морт (один человек) или коми войтыр (народ). Как поясняет далее Попов, что такое «коми», неизвестно (хотя иные авторы происхождение слова вели даже к названию реки Кама). «“Коми-морт” соответствует нашему “русский человек”, а коми-войтыр – “северные русские”» (от «вой» – ночь и «тыр» – полон, полный)[34]. Заметим, что «русские» у Попова совершенно непроизвольно становятся метонимией существительного «люди». Ф. Арсеньев в более ранней, чем «Охотничьи рассказы», книжечке о зырянах дал иное толкование имени «зыряне» – «теснить, вытеснять, вторгаться, заступать место другого», а «коми-войтыр» переводит как «пермский народ, обитающий в холодном климате, наполняющий северный край»[35]. «Северные люди» – так будет называть свой народ и К. Ф. Жаков. Такова первая и центральная мифологема, идентифицирующая народ коми.

Образ народа в книге Арсеньева раскрывается постепенно, главным образом через совместные занятия рассказчика и местных жителей охотничьим промыслом. Комментируются разные средства и способы охоты зырян: так, в качестве одного из знаковых для этого народа средств охоты представляются «зырянские петли», подробно рассказывается об охотничьей избушке, пывзане, она же баня; рассказчик узнает, как зыряне рыбачат, потом – как охотятся они зимой, вводит много слов из их языка. Иная жизнь, иной народ познается рассказчиком не только через общий интерес – охоту, но и через общие культурные корни. Первая же зырянская притча, которую пересказывает автор-рассказчик со слов своего приятеля по охоте Алексея, весьма напоминает русские народные сказки о глупом мужике, которого не грех обмануть всем, кто только пожелает, даже птице дятлу. Мужик везде мужик – примерно такой можно сделать отсюда вывод. Потом, когда рассказчик специально указывает на неаккуратность и бестолковость зырян в быту («Вот ведь лесная сторона здесь считается, строевого леса не оберешься, а банишки сделать лень, овинишки сколочены на скорую руку и кое как теньзят, да и жилые-то избы построены так, что смех в люди сказать. Тунеядливый народец эти зыряне, нерачив больно, аккуратности в жизни никакой нет и окромя того, что бестолков...», – выска-

зывает свою оценку Абрам, 214), сходство становится еще более очевидным: образ зырянина предстает подобным образу нашего Ивана-дурака из сказок.

Однако главное, что наполняет смыслом странствия охотников в книге Арсеньева, что очищает и его душу, и души спутников, это, конечно, природа. Жизнь народа, обитающего в глухом краю, отрезанном лесами и реками от всего мира, бедна и кажется скучной, однообразной – одни «пустыни» кругом. Природа гармонизирует и одухотворяет эту жизнь, придает ей целостность и поэтичность. Здесь Арсеньев выступает достойным учеником И. Тургенева: природа для него – это также ни в коей мере не фон, не «мастерская», а главное лицо, главная «персона» жизни. Да и как может она выполнять другую роль в этом лесном северном крае, среди небольшого народа, жизнь которого полностью детерминирована природным естеством: с конца сентября начинается зима – охотники отправляются на первое лесованье, в декабре возвращаются обратно, а в феврале уже спешат на второе, весеннее, ибо от этого зависит их выживание в лесах. Арсеньев описывает природу и как поэт, и как охотник: с чрезвычайной точностью и пристальностью взгляда, со знанием дела, не пропускает тончайших подробностей смены пейзажа, изменения лица окружающего мира во времени – ведь это определяет, какая дичь водится в тех или иных местах, чего ждать охотнику от погоды и пр. Однако природный пейзаж и ландшафт интересуют его и сами по себе, поэтому временами он становится настоящим поэтом-лириком, ему удается передать редкие даже для живущего в деревне человека моменты. Таков осенний отлет птиц, наблюдаемый рассказчиком ночью: «Но диво-дивное творилось в воздухе. Волны неисчислимых звуков неслись на землю, будто шли над головою невидимые дороги, по которым путешествовали с неимоверной быстротой несметные полки воздушных странников. Говор гусей, свист и звон крыльев несущихся стай уток, заунывное курлыканье журавлей, разнородный писк куликов мешался с пронзительными переливами трубного лебединого голоса.

В невольном изумлении стоял я перед этим дивным явлением птичьего отлета. Никогда не случалось мне быть его свидетелем. Я вперил глаза вверх, но, за темнотою ночи, ничего не мог разглядеть. Между тем звуки раздавались все громче и громче; все плыли и плыли стаи, все гуще становилось их в воздухе, так что чувствовалось веяние звенящих от быстрого полета крыльев, как будто над головою вились и парили духи» (244–245).

Арсеньев рисует разные лица окружающего природного мира, в который он входит легко, будто сам всегда жил в этих местах[36]. Однажды, вглядываясь в случайно открывшуюся взору лесную картину, он испытывает странное ощущение «дежа вю» – и потом действительно оказывается, что этот пейзаж, как напоминает ему Абрам, схож с местом на Шексне, где он жил в детстве. Порой он отмечает нечто особенное, неиспытанное или невиданное им в прежних местах. Это и ночной отлет птиц, это и предшествующая ему картина ночного безмолвия, поражающая даже его, видавшего виды охотника: «Много

ночей на разных широтах России проводил я под открытым небом, но не запомню я такой страшной мертвенности, такого полного отсутствия жизни, какое было на этот раз. <...> ...здесь все было мертво как в могиле; казалось, вся природа перешла в непробудное оцепенение» (227).

Картин человеческой жизни в книге Арсеньева намного меньше, нежели природной. Однако есть и они. Вот наступает сентябрь, неприглядна осенняя деревня – русская ли, зырянская. И пейзаж, рисуемый Арсеньевым, поневоле начинает звучать и пушкинскими, и одновременно тургеневскими интонациями: «Все завяло, засохло, опустилось, охохлилось. Вон едет зырянин на двухколеске с возом ячменных снопов. Лениво, понурив голову, выступает его тощая лошаденка. Лениво шагает за ней и зырянин, принарядившийся по осеннему времени в теплую шапку-ушанку, сшитую из молодых оленят, известных под именем пыжиков, и в зипун из толстого домашнего сукна коричневого цвета и с искрой. За возом бежит клокастая исхудалая собака с опущенным хвостом. А за собакой какой-то вертлявый мальчуган в дырявых сапогах, из-за голенищей которых трепещутся полосатые клочья зырянских чулков. У повалившегося забора стоит корова что-то не в духе, смотрит пристально на почерневшую ботву картофеля в огороде да пожевывает. Над всем этим пасмурное, сердитое небо с изорвавшимися, точно после драки, облаками, которые несутся скоро-прескоро куда-то без оглядки. Мелкий, ненастный дождик однообразно падает на влажную землю, и, брызгая в окно, пускает по стеклам извилистые дорожки. Грустное, невыносимо тяжелое, гнетущее время! Куда ни посмотришь, везде все скучно, неприглядно, неопрятно» (194). Эпитет «зырянский», сопровождающий реалии деревенской жизни, в общем-то лишний, так как за его вычетом перед нами предстает картина любой российской деревни, но для автора, по-видимому, этот эпитет важен, не случайно же вторую часть своей книги, рассказывающую об охоте в этих местах, он назвал «В зырянском крае». «***Зыряндия***» (у А. Круглова – Зыр***л***яндия) – такое производное появляется на страницах книги. Ряд глав носит зырянские названия: «Ляйкёдж», «Лём-ю», «Щугор» (по-видимому, общефинское). Однако, как уже говорилось, и деревенская, и охотничья жизнь рисуется Арсеньевым через призму русской литературной традиции. «Непогода. Осень. Куришь...» – словно в ответ на эти фетовские строчки автор описывает сборы на осеннюю охоту: «Лениво поднялся я с кресел, на которых так покойно и хорошо меня пригрело, и отправился начинять патроны. Все они были перебиты и разрознены...» (196).

В согласии с традицией как этнографического, так и литературного описания жизни незнакомого народа в книге Арсеньева дается довольно большой пласт различных легенд и преданий зырян, они раскрывают внутренний облик народа. Многие из них становятся своего рода «бродячими» и путешествуют из одного текста о зырянах в другой. Такова, например, легенда о Ягморте, «лесном человеке», чудовище, нелегкую победу над которым одерживают зырянские богатыри[37]. Эту историю пересказывают затем едва не все

авторы, пишущие о зырянах, А. В. Круглов ссылается при этом на Арсеньева – его книга реально была первым художественным повествованием о жизни зырян, очень авторитетным источником. Характерно, что ценой победы над «лесом», над стихией становится в легенде гибель прекрасной девушки: в инвертированном виде реализуется архетип «красавица и чудовище», причем саму смерть красавицы Райды от рук чудовища можно интерпретировать как своего рода жертвоприношение лесу, доказывающее бессилие людей перед ним. Недаром главными факторами, повлиявшими на характер народа, К. Ф. Жаков считал суровый климат и «обширные леса, покрывающие страну»[38], «бог леса – вэрса – занял центральное место между богами», именно лесу и охоте «обязан своим развитием» мистицизм зырян[39]. Однако интерес к этой стороне жизни зырян – интерес, основанный не на простом коллекционировании народных преданий и не на естественно-научном их описании наряду с «другими» явлениями природы, но на доверии к их жизни и попытке соединиться с этой жизнью и с этими людьми, предварительно отрешившись от себя (новый принцип антропологии, выдвинутый, по мысли К. Леви-Строса, еще Ж. Ж Руссо), возникнет на заре нового XX в. и будет связан с общими изменениями в системе научного, а в первую очередь философского, знания.

Пересказывая истории и легенды, услышанные от своих спутников во время охотничьих странствий, Арсеньев с удивлением замечает, что «у зырян нет родных песен. Душевные восторги, излияния горя и радости не отразились у них в песне, для которой оказался слишком бедным их язык. Вообще же зыряне петь очень любят, но поют русские песни, часто не понимая их слов» (330–331). Свое объяснение этой особенности народа давал опять-таки Жаков: «...однолинейность жизни, беспредельность лесов, однообразие природы наложили свою печать на психический склад народа»; «Звонкие ручьи в лесах, шум деревьев, пение птиц, свист ветров могли развить музыкальные способности, но художественности не на чем развиться». Поэтому все свои чувства зырянин выражает в любви к музыке, и отсюда идет привязанность зырян к гармони: «что ни село то и гармонщик там»[40]. О любви зырян к гармони Жаков пишет также в своих рассказах и очерках, в автобиографической книге «Сквозь строй жизни», о том же неоднократно упоминает Питирим Сорокин – еще одна замечательная личность, сумевшая перешагнуть и перерасти не только свою зырянскую родину, но и большую страну Россию. Зырянская гармошка – отличительный признак народа, маркирующий его не очень приметную музыкальность и гармонический строй душевной жизни.

Общие черты зырян, реконструируемые по самым разным источникам, – это их радушие и гостеприимство, готовность прийти на помощь (рассказчику Арсеньева в его блужданиях по лесам неоднократно помогают найти дорогу случайные встречные, охотники-зыряне), честность и бескорыстие. Буквально всех путешественников, начиная с Максимова, поражает чистота нравов в среде народа, отсутствие таких привычных пороков, как воровство, зависть

к чужому. Однако многие отмечают и порчу нравов, происходящую с приходом в этот край «цивилизации», т. е. главным образом русских. В этой связи известный писатель-народник П. В. Засодимский высказывал утопическое пожелание, характерное для тогдашней интеллигенции России народнического крыла: «Положим, что в одно прекрасное утро город Усть-Сысольск провалился сквозь землю, совсем провалился. Город вдруг скрылся под землей, а люди воспарили к небу или куда-нибудь вообще – все равно!.. Зырянский край от такой неожиданной катастрофы не пропал бы, а развивался бы себе по доброй воле, в затишье своих лесов. Я хочу сказать, что зырянская деревня может существовать и даже благоденствовать без города. Городу она дает много, а сама от города получает ничего или очень мало»[41]. Иная версия будущего народа, общая с прогнозами К. Попова и В. Латкина, возникала у Круглова, ее отличает позитивистский, геоцентрический характер: «Я любовался чудной картиной, – и думал о лесных людях, о бедном, глухом их крае... Что его ждет в будущем? В дебрях некогда слово св. Стефана разрушило кумирницы, и Евангелие – осветило мрак языческого мира... О, пусть же скорее свет знания осветит теперь эти дебри, уничтожит суеверия, смягчит нравы и еще глубже, еще сознательнее укрепит в душе грубого, но честного “коми-морта” – святую истину божественной книги... Говорят, что при развитии просвещения – зырянский народ сольется с русским. Почему знать? А если бы и так? Я от души готов повторить вместе с К. Поповым: “пожелаем зырянам не скудного лишь материального довольства, а всестороннего развития хотя бы и в массе русского народа. Станем ожидать, что население зырянского края в какой бы народный цвет ни окрасилось со временем, когда-нибудь будет считать в своей среде не одних только “мужиков”. Иными словами: крепкая мускульная, физическая сила, одаренная богато природой и способная к просвещению – да явится и силой интеллектуальной на арене общерусского развития!»[42] Пожелания русских просветителей сбылись: в XX в. явились и К. Жаков, и П. Сорокин, и немало других оригинальных талантов из среды коми. Недаром Жаков уже иначе оценивал потенциал своего народа, его будущее, его миссию в общечеловеческой истории. Однако это другая страница книги зырянского мира, которой мы здесь не будем касаться.

4

Обобщая разнообразные сочинения русских писателей и путешественников, совершавших свое реальное и нарративное вхождение в зырянский мир, можно выявить своего рода герменевтическую модель восприятия этого народа русскими и попытаться истолковать ее в русле архетипического, мифопоэтического подхода[43]. Лейтмотивными семами национального образа мира зырянина в зеркале соседей будут: *лес – лесные люди,* яг-морт, где корень МОРТ – человек (по сути, смертный) – состоит из двух морфем: МУ – *земля* и ОРТ – *дух*, *воздух*. Народ коми, человек коми соединяет в себе две основные стихии –

землю и *воздух*. Не случайно его жизнь постоянно сопровождает *дым* – о дыме в избах зырян, о дымных банях-пывзанах пишут абсолютно все путешественники. Значит, это не только **лесные**, но и **дымные** люди. «...мы лесные, дымные, к дыму привыкли, слились и сроднились с ним», – говорит охотник в книге Круглова[44]. Дым обычно соотносится не только с воздухом, но и с *огнем*, и действительно, в жизни коми, как уже говорилось, огромную роль играет пывзан: они любители жара, любители париться. А значит, *огонь* и *вода* – стихии народа в не меньшей степени, что земля и воздух-дым. Лежа на нарах в своих дымных и жарких банях, люди словно пропускают дым через себя; как помнят, вероятно, все эффект особенно жаркой бани, душа при этом словно стремится отделиться от тела, подняться вверх. Недаром у алхимиков дым символизировал душу, покинувшую тело, а в европейской культуре за дымом установилось значение призрачности, иллюзорности существования, добавим, что дым – антитеза леса, дерева. Вспомним строки Тютчева: «Здесь некогда, могучий и прекрасный, / Шумел и зеленел волшебный лес» – и «Здесь дым один, как пятая стихия – / Ленивый, вялый, бесконечный дым»[45]. Но вот его же строки, дающие совсем другой смысл того же концепта: «Как светлый столп светлеет в вышине! – / Как тень внизу скользит неуловимо!.. / “Вот наша жизнь – промолвила ты мне – / Не светлый дым, бегущий при луне, / А эта тень, бегущая от дыма”...»[46] Значит, дым в соотнесении с человеческой жизнью – все-таки светлая стихия, он указывает путь к спасению, он *между* землей и небом. Символическая деталь: в книге Арсеньева рассказчик описывает, как он заблудился в озерах близ устья Щугора, «попав в бесконечный переплет воды и земли между собою» (321).

Пойдем далее. Предками коми, как считается, была чудь, согласно ряду поверий жившая в землянках и с наступлением христианства совсем ушедшая в землю. Да и сам пывзан коми по описаниям весьма напоминает землянку: «Пывзан покрывается на один скат досками; на крышу его насыпается несколько рядов земли. В углу строится печь, точно такая же, как и в деревенских банях, называемая *каменкой* (курсив автора. – *Е. С.*)»[47]. Итак, круг замыкается: *огонь – дым – камень, земля – вода*. А есть еще, вспомним, *лес* и *охота* – коми слыли как «бичевники», ловили дичь петлями, хотя были у них и ружья собственного изготовления, зачастую разрывавшиеся прямо в руках. Народ, напоминающий «кузнечные» племена – сказочных кобольдов, гномов, цыган и опять-таки чудь, если верить мифам коми, собранным и опубликованным П. Ф. Лимеровым[48], а с другой стороны, родственный сильвестрам – лесным людям, согласно европейской мифологии, или сильфам (воздушным)[49]. Не случайно мифы коми говорят о двух типах чуди: живущие в землянках, маленькие, так называемые «карликовые», и живущие на земле, высокие, красивые, светловолосые – настоящие богатыри[50].

Наконец, слова «коми-войтыр», которыми обычно называют себя сами коми, говорит Арсеньев, «выражают собою не собственное имя народа, а место, занимаемое последним: *вой* – ночь, север, а *тыр* – народ; ближайшее значение

слов “коми-войтыр” будет: пермский народ, обитающий в холодном климате, наполняющий северный край»[51]. Таким образом, это *ночной*, *северный* народ, и позднее на этой языковой семантике имени народа будет выстраивать свою мифологию К. Жаков. Добавим также из книги Арсеньева, что два идола были наиболее значимы для зырян, но сохранились лишь их имена. *Войпель – ночное ухо*: «Может быть, этот истукан считался бодрствующим стражем, верным хранителем и защитником народа»[52]. Другое имя – *Іомала*, Золотая баба, «ему приписывали чудесную силу волхвований»[53], и о нем же как о божестве легендарной Биармии говорится в скандинавских сагах: норвежские купцы, современники нашего Ярослава, ограбили кладбище и обокрали этого «финского идола»[54], позднее русские будут считать Золотую бабу идолом вогулов. Итак, «ночное ухо». Ухо, слушающее зов своей прародины, своих предков, которые, согласно всеобщей мифологии, и пребывают на севере, ведь север – это исток и тот край, куда уходят души предков. Хотя современные носители коми языка[55] дают другое толкование имени божества: *Войполь*, где *-поль* – вздох, дыхание, ветер. Тогда значение имени народа – северный ветер, северное дыхание.

Остается открытым вопрос о том, насколько реконструируемая мифология имени коми используется в литературе народа на протяжении XX в., когда она в основном и начинала создаваться, хотя имя К. Ф. Жакова – по-видимому, родоначальника мифопоэтики коми, неоднократно упоминалось здесь не случайно. Именно он строил свой художественный мир на мифопоэтических цепочках, образующихся при языковой игре с именем народа, на его оригинальной мифологии, которую подчас сам же и творил. В рассказах и очерках Жакова, входящих в книгу «Под шум северного ветра»[56] («Холуницкий завод», «На Богословский завод» и др.), в качестве подземных гномов, занимающихся кузнечным ремеслом, но в более серьезных масштабах – плавящих железо в огромных печах, выступают русские – гораздо более «маленький» и хилый народ по сравнению с богатырями коми[57]. По принципу своеобразного бумеранга происходит возврат сложившегося в русском литературно-общественном сознании образа коми, реконструированного в данной статье, к русским: теперь именно так – как маленький, низкорослый народец, возвращающийся к архаической стадии существования земли, когда кипели и ковались ее недра, народец, живущий на севере (имеются в виду заводы Пермской и Олонецкой губерний, о которых пишет Жаков), долженствующий скоро уйти в землю, – воспринимаются писателем и философом коми русские. Очевидно, бумеранг этот закономерен и объясним теми процессами сложного развития этнического сознания народов, о которых говорилось в начале статьи.

Примечания

[1] *Гачев Г.* Национальные образы мира // Вопр. литературы. 1987. № 10. С. 156, 157.
[2] *Ачкасов В. А.* Этнополитология. СПб., 2005. С. 111.
[3] Цит. по: Там же. С. 111.

[4] *Харламович К.* О христианском просвещении инородцев: Переписка архиепископа Вениамина Иркутского с Н. И. Ильминским. Казань, 1904. С. 8, 10.

[5] Там же. С. 10.

[6] См. его очерк «Через десять лет» в кн.: *Носилов К. Д.* У вогулов : Очерки и наброски. СПб., 1904.

[7] *Харламович К.* Указ. соч. С. 23.

[8] Там же. С. 24.

[9] Сибирь в составе Российской империи. М., 2007. С. 219.

[10] *Ачкасов В. А.* Указ. соч. С. 112.

[11] *Зеленева И. В.* Геополитика и геостратегия России: XVIII – первая половина XIX века. СПб., 2005. С. 18.

[12] Там же. С. 19.

[13] Цит. по: *Ачкасов В. А.* Указ. соч. С. 114. Статью Бицилли см.: *Бицилли П. М.* Нация и государство // Современные записки (Париж). 1929. № 38.

[14] *Васильев А. Д.* Слово в российском телеэфире: Очерки новейшего словоупотребления. М., 2003. С. 192.

[15] *Маццузато К.* Введение // Весна народов : этнополитическая история Волго-Уральского региона : сб. док. / науч. ред. К. Маццузато. Sapporo, 2002. С. 7.

[16] *Ключевский В. О.* Курс лекций по русской истории. Лекция семнадцатая // Ключевский В. О. Русская история. Полный курс лекций : в 3 кн. Ростов н/Д., 1998. Кн. 1. С. 270.

[17] Там же. С. 271.

[18] Том готовится к печати. См. также статью В. В. Блажеса «Тюркские истоки литературы Урала», публикуемую в настоящем сборнике.

[19] *Ачкасов В. А.* Указ. соч. С. 110.

[20] Многие указывают, что эта особенность развития России сохраняется и поныне. Ср.: «Физическая территориальность и глобальная значимость России как географического объекта попрежнему мыслятся более существенными, чем экономическая, политическая и социальная реальность». – *Гусейнов Г.* Карта нашей родины: идеологема между словом и телом. М., 2005. С. 24.

[21] *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы 1848–1908 гг. 7-е изд., испр. и доп. СПб., 1909. С. 219.

[22] *Лимерова В. А.* Жанровые разновидности путешествия в коми-зырянской словесности середины XIX века // Эволюция жанров в литературе Урала (конец XVII–XX вв.) в контексте общероссийских процессов : колл. монография / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург, 2009. (В печати).

[23] Там же.

[24] См.: *Успенский Г. И.* Письма с дороги // Успенский Г. И. Полн. собр. соч. М. ; Л., 1952. Т. 11.

[25] Очерки и книги упомянутых авторов, а также и некоторых иных, о которых еще пойдет речь в нашей статье, не получили отражения в брошюре с обобщающим заглавием: Зыряне в истории русской словесности : докл. науч. конф. Сыктывкар, 18–19 нояб. 1997 г. / Мин-во культуры Респ. Коми, Нац. б-ка Респ. Коми, Союз писателей Респ. Коми ; отв. ред. А. Н. Власов. Сыктывкар, 2000.

[26] *Максимов С. В.* Избр. произведения : в 2 т. Т. 2 : Год на севере, ч. 3. М., 1987. С. 32.

[27] Там же. С. 115.

[28] *Максимов С. В.* Собр. соч. Т. 19 : Край крещеного света и др. СПб., 1896. С. 199.

[29] Край крещеного света. II : Дремучие леса, или Рассказ о народах, населяющих русские леса. С. Максимова. 8-е изд. СПб., 1896. С. 29.

[30] Край крещеного света. I : Мерзлая пустыня, или Повесть о диких народах, кочующих с полуночной стороны России. С. Максимова. 8-е изд. СПб., 1897.

[31] *Арсеньев Ф. А.* Охотничьи рассказы. М., 1885. С. 124. Далее страницы будут даны по этому изданию в нашем тексте в скобках.

[32] *Круглов А. В.* Лесные люди: Очерки и впечатления (1883 г.). СПб., 1886. С. IX–X.

[33] *Попов К. А.* Зыряне и зырянский край // Изв. Императ. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. Тр. этногр. отдела. Т. 1, кн. 3, вып. 2. С. 1.

[34] *Попов К. А.* Зыряне и зырянский край. С. 2.

[35] *Арсеньев Ф. А*. Зыряне и их охотничьи промыслы. М., 1873. С. 4–5.

[36] Писатель был родом из ярославских крестьян, учился в престижном Ярославском Демидовском лицее, но не закончил его и уехал учительствовать в Усть-Сысольск.

[37] О популярности этой легенды и частом использовании ее в литературе коми и о коми пишет В. А. Лимерова. См.: *Лимерова В. А.* «Яг-морт» М. Ф. Истомина как разновидность повествовательного произведения в коми (зырянской) словесности середины XIX века // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008. С. 331–338.

[38] *Жаков К. Ф.* Под шум северного ветра. Сыктывкар, 1990. С. 315.

[39] Там же. С. 316.

[40] Там же. С. 318.

[41] *Засодимский П. В*. Лесное царство. М., 1908. С. 126. Надо сказать, что и сама коми интеллигенция не питала особой любви к главному городу своего края. К 1865 г. относится стихотворение И. Куратова «Усть-Сысольск», начальная строфа которого такова:

Город пошлый, город грязный!
Заместил твои концы
Сброд какой-то безобразный,
Подлецы все да глупцы!
Из грязи без сквернословья
Ног не вынешь! Пять домов,
Храм один, а все сословья
Ходят в двадцать кабаков.

См.: *Куратов И. А*. Менам муза – Моя муза : собр. худож. произв. Сыктывкар, 1979. С. 331. «Прецедентный» текст здесь очевиден, далее также активно используются некрасовские мотивы. Возможно, о стихотворении Куратова, опубликованном на русском языке, знал и П. Засодимский. (Текст Куратова был сообщен нам П. Ф. Лимеровым.)

[42] *Круглов А. В.* Указ. соч. С. 208.

[43] Уже проделав данный анализ, мы обнаружили своих «предшественников»: *Теребихин Н. М., Несанелис Д. А*. Географические образы этнокультурного ландшафта коми-зырян // Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 3 : Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера : сб. науч. ст. / сост. Н. М. Теребихин, А. О. Подоплекин, П. С. Журавлев ; отв. ред. Н. М. Теребихин ; Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Архангельск, 2008. С. 141–148. Однако в указанной статье (как и в других работах Н. М. Теребихина) ощутима установка на своего рода сакрализацию объекта исследования – этнокультурных ландшафтов народов Севера, которая нам чужда. А кроме того, национальный образ мира коми в отмеченной статье воссоздается по литературным источникам (во многом тем же, что и у нас, за исключением книги Ф. Арсеньева и работ С. Максимова) без осознания того, что русский писатель представляет этот образ со стороны – как образ Другого мира. Оставляем в стороне вопрос, насколько корректно на основании опять-таки литературных текстов (основа которых – художественный вымысел) говорить о «религиозной шаманистско-колдовской парадигме этнокультурного ландшафта коми» (*Теребихин Н. М., Несанелис Д. А*. Указ. соч. С. 147. См. также: *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера : монография. Архангельск, 2004. С. 258–267). Рискнем допустить, что сами авторы этой концепции находятся «в плену» мифопоэтического, мифологического сознания.

[44] *Круглов А. В*. Указ. соч. С. 130.

[45] *Тютчев Ф. И*. Полн. собр. стихотворений : в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 189.

[46] Там же. С. 28.

[47] *Круглов А. В.* Указ. соч. С. 129.

[48] См.: Му пуксьцм – Сотворение мира: Мифология народа коми / ав.-сост. П. Ф. Лимеров. Сыктывкар, 2005.

[49] См.: *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов / пер. с нем. Г. Гаева. М., 2000. С. 296.

[50] Сотворение мира... С. 39–50. О двойственности национального характера зырян, наряду с двойственностью их этнокультурного ландшафта, говорят и Н. М. Теребихин с Д. А. Несанелисом. Исходя, главным образом, из сочинений К. Жакова, эти авторы пишут: «С лесной природой этнокультурного ландшафта коми связана и важнейшая форма традиционного природопользования зырян – охота, которая явилась источником колдовства, мистического и поэтического творчества лесного народа и которая определила такие свойства его национального характера, как “подвижность”, “космополитизм” и “предприимчивость” с одной стороны, так и “скрытность”, “замкнутость, недоверие и неуважение к другим”» (*Теребихин Н. М., Несанелис Д. А.* Указ. соч. С. 146–147). Заметим, что о некоей тайне национальной души («душе-дичи») народа коми и неоднозначности его характера писал еще С. В. Максимов. Что касается этноландшафта коми, то в нем указанные исследователи выделяют два основных типа пространства – сакральное и мирское, т. е., соответственно, лес и деревню (*Теребихин Н. М., Несанелис Д. А.* Указ. соч. С. 147). Подозреваем, что аналогичные типы пространства могут быть выделены у любого «лесного» народа России, и не только ее.

[51] *Арсеньев Ф. А.* Зыряне и их охотничьи промыслы. М., 1873. С. 5.

[52] Там же. С. 12.

[53] Там же.

[54] Там же. С. 4–5.

[55] За указанное толкование выражаю признательность Валентине Александровне и Павлу Федоровичу Лимеровым. Другой исследователь мифологии коми пишет: «Войпель – это персонификация северного ветра... Связь Войпеля с миром мертвых вытекает не только из буквального значения – ночное ухо (северное), но и с его способностью “замораживать” охотников, производящих шум. ...по коми представлениям, на севере находится царство предков». – *Семенов В. А.* Сакральная оронимия Северного Приуралья // Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 3 : Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера. С. 382–383.

[56] Имеется в виду книга, вышедшая в 1990 г. в Сыктывкаре. Под тем же заглавием книга Жакова выходила в 1913 г. в С.-Петербурге, но современные издатели расширили ее состав за счет включения в сборник других произведений писателя.

[57] См. об этом в наших статьях: *Созина Е. К.* Этноландшафт в произведениях писателя коми К. Ф. Жакова // «Мультикультурализм» в современном художественном мышлении : сб. науч. ст. / отв. ред. Н. В. Горбунова. Тюмень, 2007. С. 168–180 ; *Она же*. Комиэтничность К. Ф. Жакова в контексте русской культуры // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки, вып. 14. 2007. № 53. С. 222–230.

В. В. Блажес
Екатеринбург

ТЮРКСКИЕ ИСТОКИ ЛИТЕРАТУРЫ УРАЛА

Литература Урала – это региональная межлитературная общность трех национальных блоков – тюркского, славянского (русского), финно-угорского – в их содержательной, этнопоэтической и исторической динамике, начиная от времени формирования и до наших дней. Но сегодня история литературы Урала во всех публикациях освещается как история русской региональной литературы,

© Блажес В. В., 2010

которая начинается с миссионерской деятельности Стефана Пермского, с его жития, написанного Епифанием Премудрым в начале XV в., с сибирских летописей XVII в. и т. п., хотя русские пришли на Урал, когда там уже жили финно-угры, тюрки, в частности башкиры, которые имели свои культурные традиции. И ради объективности следует обратиться к начальным страницам истории литературы Урала, к ее тюркским истокам.

Сохранившиеся источники дают основание с полной уверенностью считать, что литература Урала возникла на основе тюркской культуры, развивавшейся уже в X–XI вв. под влиянием ислама. Иными словами, литература Урала формировалась в зоне тюрко-арабо-персидского взаимодействия и во время перехода башкирских племен от язычества к исламу, во время образования башкирского этноса вместе с его устной и письменной словесностью. Поэтому необходимо обратиться к данному процессу и содержательно обозначить его основные вехи.

Урал – родина башкирского народа, хотя до VII–VIII вв. предки башкир жили не только на Урале, но и в Южной Сибири, Средней Азии, на Северном Кавказе. Начало истории башкир относится к VIII–IX вв., когда они стали называться в письменных источниках башкирами и встали на самостоятельный путь развития. К этому времени башкиры занимали обширную территорию от Яика до Тобола, по обеим сторонам Уральских гор. Но центр башкирского этноса формируется в X в. между Волгой и Яиком, на Бугульминско-Белебеевской возвышенности, здесь окончательно определяется территория древнего Башкортостана. Башкирские ученые связывают этнокультурную историю своего народа с Волжским Булгарским государством. Р. Г. Кузеев пишет, что западные башкиры входили в это государство вместе с булгарами, суварами, буртасами и другими племенами[1]. Причем связи башкир с булгарами были достаточно древними. Если одна ветвь этногенеза башкир берет свое начало в эпохе гуннов, то другая относится к периоду совместного проживания баджгардов и бурзянских кочевников на Северном Кавказе – на территории Великой Булгарии. Бурзяне и другие башкирские племена вместе с булгарами переселяются к X в. в Поволжье, Приуралье, и башкирско-булгарские связи вступают в новый этап своего развития: среди булгар и башкир образуются общие родственные племена биляр, юрмый, еней, гайна, табын. В XII–XIII вв. влияние Булгарии простиралось уже до Агидели на востоке и до Яика на юге[2].

Представление о духовном облике башкир и их фольклоре дают записки Ахмеда Ибн-Фадлана, совершившего поездку в Волжскую Булгарию в X в. На этом источнике следует остановиться подробно, поскольку он содержит репрезентативные сведения о доисламской культуре башкир. Нужно только учитывать, что Ибн-Фадлан смотрел на все как правоверный мусульманин, чувствовал себя носителем высшей истины, поэтому позволял себе пренебрежительно говорить о той или иной народности. Например, огузы (гуззы) у него – «блуждающие ослы», русы – «грязнейшие из творений Аллаха». Когда Ибн-

Фадлан пишет, что башкиры – «худшие из тюрок, самые грязные из них», что они выискивают насекомых в своей одежде, он также смотрит на них как араб, который исповедует ислам и в своих характеристиках исходит из требований мусульманских омовений.

Ибн-Фадлан отмечает, что ему и его спутникам приходилось опасаться башкир («мы остерегались их с величайшей осторожностью»), потому что они – «более других посягающие на убийство»: при встрече с чужаком башкир может его обезглавить («Встречает человека, отделяет его голову, берет ее [с собой], а его [самого] оставляет»[3]). Ибн-Фадлану здесь видится жестокость башкир, их открытая враждебность к пришельцам, но можно увидеть и воинственность как позитивное свойство башкирских мужчин, их готовность защищать свою территорию, свой род. Ведь они не сделали ничего плохого Ибн-Фадлану, более того, он через переводчика разговаривал с ними, спрашивал об их верованиях, обычаях и узнал следующее: «Каждый из них [мужчин] вырубает палочку величиной с фалл и вешает ее на себя. И если он захочет отправиться в путешествие или встретит врага, то целует ее, поклоняется ей и говорит: “О господи, сделай для меня то-то и то-то”. Я сказал переводчику: “Спроси кого-либо из них, какое у них оправдание этому [действию] и почему он сделал это своим господом?” Он [спрошенный] сказал: “Потому что я вышел из подобного этому и не знаю относительно самого себя иного создателя, кроме этого”»[4]. А. П. Ковалевский справедливо видит здесь фиксацию фаллического культа[5] – перед нами предстает воинственный башкир-язычник, который мыслит себя находящимся в орбите природных сил и верит в силу самодельного амулета.

Продолжая описывать агрессивных башкир, Ибн-Фадлан отмечает: «Кое-кто из них говорит, будто бы у него двенадцать господов: “у зимы господь, у лета господь, у дождя господь, у ветра господь, у деревьев господь, у людей господь, у лошадей господь, у воды господь, у ночи господь, у дня господь, у смерти господь, у земли господь, а господь, который на небе, самый больший из них”. Однако он объединяется с теми в согласии, и каждый из них одобряет то, что делает его сотоварищ»[6]. Здесь фактически обозначено бинарное противопоставление, с помощью которого башкиры описывали мир в своих мифах: зима – лето, дождь – ветер, деревья – люди, лошадь – вода, ночь – день, смерть – земля. С современной точки зрения некоторые пары могут вызвать сомнение, например, лошадь – вода, но для средневекового кочевника это было настоящей парностью, явленной в жизни, потому что у башкир одно из основных значений лошади связано как с перемещением в пространстве, так и с ним самим, с самой территорией, землей, сушей. Башкиры признавали неоднородность членов числового ряда – из описания Ибн-Фадлана видно, что на качественно-количественную оценку сориентированы все числа. В мифопоэтическом контексте башкирского предания число 1 выступает как первый элемент нумерологического ряда и одновременно как высшая целостность –

бог («господь, который на небе, самый больший из них»); число 2 несет в себе идею разделения, противопоставления и одновременно связи, в конечном итоге – парности (зима – лето, день – ночь и т. п.). Поскольку башкиры выделяли 6 пар, то в этом можно видеть обычное и для мифологии других народов удвоение числа 3, которое у древних квалифицируется как совершенное число и как основной элемент макрокосмоса и социума; число 12 – произведение чисел 3 и 4 – несет в себе значение совершенства числа 3 и значение устойчивости, статичности числа 4. Таким образом, в представлениях башкир миропорядок имеет строгую и достаточно сложную структуру. Что касается человека, то он еще не царь природы, а зависимое от нее существо.

И еще одно свидетельство Ибн-Фадлана: «Мы видели, как [одна] группа из них поклоняется змеям, [другая] группа поклоняется рыбам, [еще одна] группа поклоняется журавлям. Мне сообщили, что они когда-то вели войну с [какими-то] людьми из числа своих врагов, причем они [враги] обратили их в бегство, и что журавли закричали позади них [врагов], так что они испугались и сами обратились в бегство. <...> Поэтому они [эти башкиры] стали поклоняться журавлям и говорить: “Эти [журавли] наш господь, так как он обратил в бегство наших врагов”. За это они им и поклоняются»[7]. Восприятие башкирами рыб и птиц как сакральных существ типологически может быть сближено с самыми разными по месту средневековыми традициями – рыбы и птицы также фигурируют в них как элементы мифологической системы и ритуала. Если птицы выступают как особые мифологические классификаторы верха, неба, грома, ветра и т. п., то рыба или змея – это зооморфный классификатор нижней космической зоны. Тотемно-генеалогический миф о журавлях, пересказанный Ибн-Фадланом, несет древние мотивы и может быть типологически соотнесен с другими национальными традициями, где с журавлями связывается идея плодородия, долголетия, верности[8].

Таким образом, информация Ахмеда Ибн-Фадлана дает основание считать, что в X в. башкиры в своих верованиях и мифах были типичными язычниками, представлявшими свое бытие включенным в природную сферу и обусловленным воздействием сил, персонифицированных в птице, рыбе, змее или даже фаллическом амулете; в то же время для их мифологических воззрений характерна бинарность и содержательная символика числа. Что же касается замечаний Ибн-Фадлана об агрессивности башкир, что они – «более других посягающие на убийство», то, повторимся, в этом можно и нужно видеть воинственность, повышенную тягу к действию, избыточную энергию и шире – высокую пассионарность, если употреблять термин Л. Н. Гумилева. Не случайно название народа – башкорт, известное с IX в., можно этимологизировать как «главный» (баш) и «волк» («корт» в огузско-тюркском языке), т. е. «волк-вожак». История башкирского народа убеждает, что именно пассионарность средневековых башкир, будучи атрибутивным свойством их этнической сущности, способствовала формированию территории Башкортостана, башкирского этноса

и сохранению им своего культурного национального облика. В исторической динамике башкиры постоянно испытывали какие-либо инонациональные влияния вплоть до того, что в XIII в. были покорены монголами и вошли в Золотую Орду, а в XV–XVI вв. территория Башкортостана оказалась поделенной между Казанским, Сибирским ханствами и Ногайской ордой. Но все контакты и влияния обнаруживали способность башкир усваивать чужие культурные ценности, превращать их в свои и продолжать цивилизационное развитие.

Истоки устной башкирской словесности уходят в древнетюркскую эпоху – VI–IX вв., когда в Центральной Азии формировались тюркские этнические группы и возникали государственные образования кочевых племен. От того времени дошли рунические памятники, так называемые орхоно-енисейские надписи. Исследователи считают, что они воплотили особенности древней тюркской поэзии, содержат поэтические клише и восходят к бытовавшим в тот период устным сюжетам, песням и преданиям о деяниях батыров[9]. Мотивы древнетюркской поэзии получили развитие в башкирских эпических песнях «Акбузат», «Урал-батыр». Об истоках башкирской словесности можно судить по «Словарю тюркских языков» («Дивану мугат ат-тюрк») ученого XI в. Мухмуда Кашги, а также по таким древним огузским памятникам, как «Книга об Огузе» («Огуз-наме») и «Книга моего деда Коркута» («Китаб- и дедем Коркут»)[10], поскольку в VII–X вв. часть башкирских племен входила в этнические контакты с огузами на обширной территории от Южной Сибири, долин Сырдарьи, Эмбы, Яика до Приазовья. Мощным толчком в развитии культуры, в том числе в появлении письменной словесности (литературы), стал ислам – башкиры-язычники встретились с ним в X в., находясь в зоне влияния Волжской Булгарии.

Булгарская культура изначально формировалась как культура всех народностей, всех тюркских племен, объединенным Булгарским государством. В основе булгарской культуры была не только социально-историческая, территориальная, этническая близость племен, но и религиозная. Проникновение ислама в Булгарию началось еще до X в., а официальной датой считается 922 г. К этому времени булгарский падишах сам изъявил желание принять ислам и перейти в подчинение багдатскому халифу – в Булгарию прибыло мусульманское посольство, в составе которого были ученые, строители мечетей, служители культа. Ислам был объявлен государственной религией. Булгарское государство стало центром мусульманской подготовки служителей культа, которые активно занимались миссионерской деятельностью среди народов Урала и Поволжья. Башкиры в течение X–XII вв. находились в орбите булгарского политического влияния и в это время уже проходила их исламизация. Более «активное проникновение мусульманской религии в башкирскую среду относится к XIII–XIV вв., о чем свидетельствует ярко выраженная тенденция уменьшения на территории Башкирии курганных захоронений языческого типа и увеличение грунтовых могильников, где умерших укладывали в соответствии

с предписаниями ислама. Исламизация Башкирии в XIII–XIV вв. связана с вхождением ее в состав Золотой Орды»[11]. Определенную завершенность исламизация башкир получила в XV в.

Ислам вошел в жизнь и быт башкирского народа и стал ценностью, во многом определяющей духовность всего этноса. Ислам утверждал новое сообщество: людей объединяло не родство по крови и племенным связям, а вера в единого Аллаха. Ислам привнес в культуру формирующегося башкирского этноса как общечеловеческие, так и мусульманские культурные ценности. В мусульманском бытовом контексте общечеловеческие нормы, конечно, приобретали свое смысловое наполнение. Утверждая через религиозную практику эти нормы, ислам выводил башкир-язычников из состояния варварства, учил применять правила человеческого общежития, общественного порядка. Мусульманские морально-этические и правовые нормы, проникая в быт башкирских племен, формировали новую семейно-брачную обрядность, сопровождавшую человека от его рождения до конца земной жизни, а также регулировали межличностные и общественные отношения.

Ислам вводил башкир-язычников в прогрессивную для того времени систему мироустройства, где человек находился не во власти стихийных природных сил, а в сфере влияния Творца, который, будучи источником добра, предопределял жизнь человека и нравственно регламентировал ее, предоставляя возможность морального совершенствования и право общения с собой через регулярные молитвенно-словесные действия (пятикратная молитва, пост, милостыня, паломничество в Мекку и т. п.). Очень важным культурным моментом было привнесение в башкирский быт праздников мусульманского календаря.

Благодаря исламу к башкирам пришла книжность и в первую очередь Коран – один из основных памятников человеческой культуры. Распространение мусульманского образования способствовало появлению сословия служителей культа и формированию во всех башкирских родах круга грамотных людей, обращавшихся к религиозным и светским произведениям. Именно в этом круге появляется книжность, т. е. мусульманские тексты, которые были необходимы для распространения ислама, а также собственно литературные произведения – башкиры начали приобщаться к арабской, персидской письменной литературе.

Литература составляла значительную часть мусульманской культуры, которая, начиная с X в., вводится, внедряется в быт и духовную жизнь башкирского народа и, сталкиваясь с его языческой культурой, стремится вытеснить ее. Эта борьба шла на протяжении многих столетий и не завершилась, да в принципе и не могла завершиться, абсолютным подавлением язычества. Как христианство не смогло искоренить язычество у восточных славян, так и ислам оказался не в силах справиться с башкирским язычеством, и дело здесь не в наступательной силе религии, а в том, что не все духовные и материальные потребности человека способна удовлетворить даже мировая религия. Поэтому

у башкир сохранялась вера в хозяев природных стихий, в могущество природных демонов и т. п. наряду с верой в Аллаха, а в башкирской культуре сосуществовали фольклорные жанры с языческим содержанием и исламские религиозные тексты наряду с арабскими и общетюркскими литературными произведениями.

Языческие представления сосуществовали в культуре также с сакральными новациями – в среде башкир, не умевших писать и читать, содержание мусульманской религиозной литературы передавалось в устном виде в форме пересказов, устных рассказов, преданий, легенд и других жанров, составлявших в своей общности «народный ислам», который заключал представления и знания масс, их интерпретацию основополагающих позиций новой религии. Не вдаваясь в эти особенности, следует подчеркнуть, что «народный ислам» появился с началом исламизации башкир и, существенно обогатив традиционный национальный фольклор, стал формой хранения и одним из способов трансляции мусульманских культурных ценностей в народных массах. Но основную роль в распространении мусульманской культуры играл Коран – он считался в Средние века «непревзойденным шедевром художественного мастерства», и мусульманские теологи даже ввели в употребление применительно к Корану особый термин «и'джаз» (уникальность, неподражаемое совершенство)[12].

Освоение ислама вводило башкирский народ, как и других тюрков, в мир многовековой восточной литературы на арабском, персидском языках. Приобщение к ней способствовало появлению таких произведений тюркской литературы, как дидактическая поэма «Благодатное знание» («Кутадгу билиг»), созданная Юсуфом Баласагунским в XI в., – в ней отражаются представления автора об идеале просвещенного правителя, характерном для классической арабской и персидской литератур, а в целом ощутимо не только влияние Фирдоуси, но и Абу Али Ибн Сины; или можно назвать общее достояние башкирского и татарского народов – «Сказание о Юсуфе» («Кысса- и Юсуф»), написанное Кул Гали в XIII в. Воздействие литературы на арабском и персидском языках, начавшееся в булгарский период, оставалось столь же значительным в последующее время, когда на исторической арене появилась Золотая Орда.

С одной стороны, трехсотлетняя история Золотой Орды – со второй четверти XIII до середины XVI в. – это цепь трагических событий, связанных с жестоким насилием многих народов, подвластных ханам, это борьба за ханский престол и междоусобные войны, несущие опустошение земель и разорение. Одно из таких кровопролитных сражений произошло в 1381 г. между Тохтомышем и Хромым Тимуром возле башкирского аула Кундузлы. Эти трагические события получили отражение во многих фольклорных произведениях, например, о булгарских богатырях Баяне и Жике, о кыпчагском батыре Бачмаке, поднявшихся на борьбу с монголами, или о семье Ялык-бея (сказание «Последний из рода Сартай). В этом же ряду «Мэргэн и Маянхылу», «Заятуляк и Хыухылу», «Таргын и Кужак», «Сказание о мурзе Мамае» и другие

башкирские народные произведения. В XV–XVI вв. мастера поэтического слова – йырау – Хабра, Асан-Кайгы, Казтуган, Шалгыйыз создают эпические произведения, которые были фольклорным достоянием казахов, каракалпаков, ногайцев, башкир и других тюркских народностей, входивших в состав Золотой Орды. В XV – первой половине XVI в. сформировался цикл героического эпоса о башкиро-ногайских батырах – «Идукай и Мурадым», «Мамай хан», «Сура батыр», «Амат – сын Гайсы», «Коблан батыр», «Карасай батыр»[13].

Но, с другой стороны, ислам, став государственной религией Золотой Орды, обусловил ее выход на новые рубежи цивилизации: можно говорить о многих культурных достижениях уже в XIII–XIV вв., начиная со строительства мечетей, распространения образования, в частности обучения арабскому языку, и кончая привлечением в Сарай Бату и Сарай Берке поэтов, эпических певцов, ученых не только из арабского мира, но и из дальних провинций – Хорезма, Азербайджана, Крыма. Феодальная элита Золотой Орды, приобщаясь к исламу, формировала ту культурно-литературную сферу, которая удовлетворяла ее эстетические потребности и способствовала идеологическому господству. Культурную сферу создавали также поэтически одаренные личности, мыслители, сочинявшие литературные произведения и входившие в круг приближенных к элите, – по крайней мере, они стремились в него войти, поэтому посвящали свои сочинения хану или беку, что гарантировало некие материальные блага, иногда какую-нибудь должность, приобретение значимого статуса. Поэты преподносили правителям свои сочинения, потому что поднимали в них социально важные вопросы, связанные с функционированием феодальной государственности. Потребности феодальных верхов Золотой Орды в определенной мере удовлетворялись привнесенным вместе с исламом корпусом литературных произведений на арабском и персидском языках, и этот корпус был основой, на которой создавались местные тюркские литературные произведения.

Здесь нужно указать на одну из специфических особенностей средневековой литературы. Тюркские писатели находились в русле средневековой эстетики подобия и руководствовались ее принципами, когда приступали к сочинению собственных произведений. Эти установления требовали включения в литературную традицию и ее развития посредством творческой полемики с предшественником имярек, строгого следования жанровому канону и т. п., а также через создание современного варианта (художественной версии) ранее написанного произведения – последнее могло быть иноязычным, тогда создавался современный тюркский вариант, который считался авторским литературным произведением и в дальнейшем мог подвергаться новому вариативному перевоплощению. Именно так появились в XIV в. дастаны, которые можно считать оригинальными литературными произведениями башкир, татар, казахов, ногайцев, каракалпаков и других тюркских народов. К их числу относятся: поэма Кутба «Хосров и Ширин» (1342) – вариант одноименной поэмы, написанной в 1181 г. на персидском языке Низами: Кутб освещает события на

фоне действительности Золотой Орды, вводит многочисленные тюркские реалии (титулы, предметы обихода), сокращает объем более чем на две тысячи двустиший и т. д.; «Книга о любви» («Мухабат-наме») (1358), написанная Хорезми как лирический дастан из восьми писем на тюркском и трех на персидском языках и созданная под влиянием произведений Амира Хосрова Дехлеви в процессе творческого состязания с ним; дастан «Череп-султан» («Джумджума-султан»; 1370) Хусама Катиба, как вариант, коррелирует в жанрово-содержательном плане с дастаном «Джумджума-наме» персидского поэта XII в. Фаридаддина Аттара. И еще пример: дастан Сайфа Сараи «Гулистан по-тюркски» («Гулистан бит-тюрки») (1391), являющийся тюркским вариантом книги «Гулистан» великого персидского поэта Саади. Появление этих произведений было обусловлено также тем, что слияние древнего книжного тюрки с кыпчакскими языковыми элементами сформировало смешанный тюркский литературный язык, который обычно называют общим литературным языком входивших в Золотую Орду татар, башкир, узбеков, казахов и других тюркских народов.

В это время продолжается освоение башкирами суфийской литературы. Суфизм как форма аскетизма и выражение идей мусульманского мистицизма возник в VIII в. и в последующее время породил обширную религиозно-философскую и художественную литературу, в которой принцип единобожия совмещен с утверждением набожной покорности, с идеализацией возможностей человеческой личности. Зачинателем суфийской поэзии на тюркском языке был шейх и поэт Ахмад Ясави (1105–1116), создавший ряд произведений, в том числе книгу «Собрание мудрых изречений» («Диван-и хикмат»), в которой, в частности, представлен духовный путь человека к Аллаху, – в нем четыре ступени: «Это шариат (выбор правильного пути), тарикат (религиозно-нравственное самосовершенствование, мистическое познание), магрифат (духовно-религиозные знания), хакикат (постижение истины)»[14]. Верным последователем Ахмада Ясави был Сулейман Бакыргани, написавший «Книгу о конце света» и другие суфийские произведения. Широкую известность имели сочинение Махмуда ибн Гали «Путь к райским садам» («Нахдж аль-фарадис»), книга Насреддина Рабгузи «Жития пророков» («Кыссас аль-анбия»), а также «Книга об Отсеченной голове», авторство которой иногда связывается с именем турецкого поэта Кирдаджи Али, хикматы Умми Камала и другие произведения суфийской литературы.

Самыми ранними литературными памятниками, сохранившимися на территории Башкортостана, являются стихотворные тексты, выбитые на могильном камне мавзолея Хусаин-бека на кладбище Акзиарат недалеко от села Чишмы, вблизи реки Дема. На одной стороне камня текст на тюркском, на другой – на арабском языке: «Что бы ни делал, чтобы избежать, все же час смерти придет» и «Мир непостоянен, разрушаем, вижу в нем одни разрухи, все временно, нет покоя». Эти эпитафии датированы 1339 годом. Подобных эпиграфических

памятников в Башкортостане несколько десятков, с крайними точками во времени от 1331 г. до начала XIX в.[15]

Возникновение произведений письменной словесности, тематически связанных с башкирской реальностью, относится, скорее всего, к XVI в. В башкирском фольклоре функционировали различные формы хранения и передачи исторической информации, начиная от крупных эпических песен, отражающих события национального масштаба, и кончая локальными преданиями. Особое место занимали родословные (шежере), восходящие к родовым преданиям и обретавшие свой жанровый облик вместе с социально-историческим развитием башкирских родов. С распространением письменности устные шежере начали записываться, и вербальная фиксация постепенно перевела этот фольклорный жанр в литературное русло, поскольку позволяла хранителям родовой истории включать в текст шежере информацию из других источников и превращать родословия в литературные произведения исторического характера. Этот переход шежере из устной словесности в письменную в XVI в. являет собой определенный этап в развитии башкирской литературы. До нашего времени дошло более 150 башкирских шежере, составленных в XIX–XX вв., но часть из них – это списки с родословий, записанных значительно раньше[16].

Некоторые шежере дают лишь перечень имен в хронологическом порядке, другие являются пространными повествованиями, но те и другие – это концентрация исторического времени, это художественно изложенная история рода. Шежере в виде перечня имен доносят информацию в свернутом виде: каждое имя несет содержательный смысл и свою энергетику, если понимать под последней отношение членов рода к конкретному имени. В реальном бытовании смысл имен мог быть устно «развернут», т. е. конкретизирован родовыми или общенациональными преданиями. Иными словами, перейдя в русло письменной словесности, шежере не теряет связь с устной формой бытования – оно в равной мере является жанром устной и письменной словесности. Полифункциональность шежере, их ценность как источника национальной исторической информации обусловили их широкое бытование и влияние на дальнейшее развитие башкирской литературы – влияние связано в первую очередь с объемными письменными шежере племен юрматы, кипчак, табын, усерген и некоторыми другими. Например, влияние шежере очевидно в рукописных книгах с нарративами о Чингисхане, Хромом Тимуре, Тохтамыше, башкирских биях Муйтене, Майкы и многих других произведениях, в которых родословная информация органично контаминируется с фольклорными и литературными мотивами.

Появление письменных шежере обозначило рубеж, когда началось формирование национального облика башкирской литературы. Этот процесс был довольно длительным и для нашей темы нет необходимости его рассматривать. Можно перейти к заключению.

Если структурно определять литературу Урала как региональное единство трех национальных блоков – тюркского, русского и финно-угорского, – то нужно признать, что она начинает формироваться с возникновением башкирской литературы. Истоки литературы Урала – в начальном периоде развития башкирской литературы. Здесь нижней границей являются X–XI вв.: в это время, как свидетельствует Ахмед Ибн-Фадлан, башкиры имели свою мифологию с зооморфными классификаторами верхней и нижней космической зоны, с символикой нумерологического ряда, с бинарной системой природных хозяев и т. п. Отмеченная Ибн-Фадланом высокая пассионарность башкир, а также их связь с Волжской Булгарией обусловили новый этап в цивилизационном развитии – их обращение к исламу в X–XI вв.

Начиналась башкирская литература не с создания какого-то конкретного произведения, а с протяженной во времени ситуации вхождения башкир в мир мусульманской культуры. Поскольку познание Корана требовало обязательного освоения арабского языка, у башкир постепенно возникла гуманитарная элитная прослойка, состоящая из людей, изучивших этот язык и получивших возможность осваивать не только религиозную, но и светскую литературу. Элиту составляли в первую очередь люди, занимавшие верхние ступени социальной лестницы, включая служителей культа, и они были, как говорится, солью башкирского народа, так как определяли уровень и направление развития национальной культуры.

Здесь главную роль играл Коран. Его изучение было основой религиозно-этического воспитания и национального образования в Средние века, поэтому его влияние на всю башкирскую культуру, включая фольклор и литературу, невозможно переоценить. Вместе с Кораном осваивались коранические сказания, агиографические тексты о первых халифах, мусульманских святых, поборниках веры и другие сочинения конфессионального характера – это во-первых. Во-вторых, в элитной среде уже в XIII–XIV вв. читали религиозно-философские притчи и любовные стихи Саади, рубаи Омара Хайяма, поэмы «Шахнаме», «Юсуф и Зулейха» Фирдоуси, поэмы Низами, «Собрание историй» иранского историка Рашидаддина, повесть «Бахтиярнаме», путевые записки арабских путешественников, например Абу Хамида ал-Гарнати, и многие другие светские сочинения на арабском и персидском языках. В-третьих, в творческих контактах с восточной литературой в элитной тюркской среде создавались произведения собственно общетюркской средневековой литературы – это многие памятники, от поэмы XI в. «Благодатное знание» Юсуфа Баласагунского, которая является старейшим тюркским сочинением, основанным на мусульманской идеологии, до сочинений Ахмада Ясави, Сулеймана Бакыргана, Махмуда Гали, Умми Камала. Это рубаи и газели, дастаны «Гулистан по-тюркски» («Гулистан бит-тюрки»), «Сухейль и Гульдерсен» Сайфа Сараи; это эпическая поэма «Череп-султан» («Джумдажума-султан») Хусама Катаба; это «Книга о любви» («Мухаббат-наме») Хорезми, который был

зачинателем лирики в общетюркской литературе, в частности, он разработал жанр любовного письма, или любовного объяснения в письме, и имел последователей: уже в XIV–XV вв. появились «Послания изящества» («Латифатнаме») Худжанди, «Послания влюбленных» («Таашшук-наме») Санда Ахмада, «Десять посланий» («Дах-наме») Юсуфа Амири. Поэма Кутба «Хосров и Ширин» является художественной версией, или вольным переводом на тюркский язык, одноименной поэмы Низами и в дальнейшем вызвала более сорока подобных версий, самая известная из них – поэма «Фархад и Ширин» великого узбекского поэта XV в. Алишера Навои. Понятный всем язык, общие исламские морально-этические ценности, утверждаемые общетюркской литературой, а также связь с фольклорной традицией обусловили ее устойчивое функционирование не только на Урале, но и в других регионах с тюркским населением вплоть до XVI в., когда началось постепенное, достаточно длительное разделение ее на татарскую, башкирскую, казахскую и другие национальные литературы.

P. S. К сожалению, русские читатели лишены возможности познакомиться с историей средневековой башкирской литературы, поскольку «История башкирской литературы» в шести томах (Уфа, 1990–1996) опубликована на башкирском языке. На русском языке есть лишь малотиражное учебное пособие Г. Б. Хусаинова «Башкирская литература XI–XVIII вв.» (Уфа, 1996).

Примечания

[1] *Кузеев Р. Г.* Происхождение башкирского народа (этнический состав, история расселения). М., 1974. С. 152–154.

[2] Там же.

[3] *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. Харьков, 1956. С. 130.

[4] Там же. С. 131.

[5] Там же. С. 193.

[6] Там же. С. 131.

[7] Там же.

[8] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 349.

[9] *Стеблева И. В.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976. С. 95.

[10] См. об этом: История башкирской литературы : в 6 т. / отв. ред. Г. Б. Хусаинов. Уфа, 1990–1996. Т. 1 : Средневековый период (на башк. яз.).

[11] Ислам на территории бывшей Российской империи. М., 2006. Т. 1. С. 59.

[12] *Фильштинский И. М.* Арабская литература в Средние века. М., 1977. С. 138.

[13] *Хусаинов Г.* Голос веков. Уфа, 1984. С. 62–65.

[14] *Хусаинов Г. Б.* Башкирская литература XI–XVIII вв. Уфа, 1996. С. 72–73.

[15] *Юсупов Г. В.* Введение в булгаро-татарскую эпиграфику. М., 1960. С. 111–138 ; Письменные памятники Башкирии. Уфа, 1982. С. 52–57.

[16] См. об этом, в частности: *Надергулов М. Х.* Башкирские нарративные родословия как литературные памятники // Литература Урала: история и современность. Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов : материалы Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 5–7 окт. 2008 г. Екатеринбург, 2008. С. 409–414.

М. Х. Надергулов
Уфа

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНАЯ И РЕГИОНАЛЬНАЯ В БАШКИРСКИХ ТАРИХНАМЕ

Известно, что в Средние века как на Востоке, так и на Западе были широко распространены и популярны историко-литературные сочинения, повествующие о прошлом, начиная с Адама и Евы или со Всемирного потопа. Таковыми на средневековом Востоке были сочинения аль-Балазури, ад-Динавари, ат-Табари и др. Сочинение ат-Табари «Тарих ар-расул ва аль-мулюк» («История пророков и царей») считается лучшим образцом арабских «всеобщих историй» X в. В его начальной части освещается история сотворения мира и излагаются мифы, связанные в мусульманских преданиях с именами библейских патриархов и пророков[1]. Древнерусское сочинение «Повесть временных лет» (XII в.), как мы знаем, также является подобным историко-литературным памятником. Его текст начинается с рассказа о разделении земли между сыновьями Ноя – Симом, Хамом и Яфетом, которым вместе с родителями и невестками удалось спастись от Всемирного потопа, насланного на Землю разгневанным от людских грехов Богом.

Многие исследователи средневековых литератур Востока и Запада, в том числе Н. И. Никулин, К. И. Голыгина и Б. Л. Рифтин, считают, что возникновение «всеобщих историй» так или иначе обусловлено приобщением к одной из мировых религий, ибо все сюжеты и эпизоды о сотворении мира, Всемирном потопе, пророках и святых в конечном счете восходят к Библии, Корану и другим древним священным книгам. В подтверждение своих слов Б. Л. Рифтин ссылается на пример Индонезии, где «всеобщие истории» появились в XVII в., т. е. лишь после того, как население этой страны приняло мусульманскую религию[2].

Подобные сочинения раньше бытовали и среди башкир. Их называют «тарихнаме», что в переводе на русский язык означает «историческая запись», «историческое сочинение». В качестве примера можно назвать сочинение «Тарихнаме-и булгар» («Историческое сочинение о булгарах») Тажетдина Ялсыгула аль-Башкорди. Оно было написано в конце XVIII в. и дошло до наших дней в рукописных списках XIX – начала XX столетий[3].

Начальные строки этой рукописи целиком выдержаны в духе средневековых «всеобщих историй»: упоминаются имена Адама и Евы, излагается мифический сюжет о Всемирном потопе и далее начинается последовательное перечисление потомков прародителей человечества. Причем автор не просто называет имена и события, но стремится строить сюжетное повествование о них. Отдельные мифы и сюжетно-композиционные элементы делают эту часть

© Надергулов М. Х., 2010

рукописи подобной средневековым западным, в том числе и русским, историческим хроникам, начинающимся с описания сотворения мира и возводящим генеалогические линии правящих династий к библейским героям.

Примечательно и то, что некоторые герои начальной части данного тарихнаме (Каюмирас, Хушанк, Тахмурат) повторяют имена и поступки мифических героев знаменитой поэмы «Шахнаме» Абулькасима Фирдоуси, написанной еще в X в. Таким образом, обнаруживается опосредованная связь и с древнеиранской мифологией.

От всеобщей истории Т. Ялсыгул постепенно переходит к освещению прошлого тюркских племен, вернее, к перечислению и описанию тех людей, именами которых названы некоторые тюркские племена и народы. В этой части содержание его рукописи становится более реалистичным и правдоподобным. Встречаются остросюжетные картины, эпизоды приключенческого и трагедийного характера. Автор не обходит стороной и традиционный сюжет об истории принятия волжскими булгарами мусульманской религии. Его вариант этой легенды несколько отличается от варианта, который был записан и включен в сочинение «Таварих-и Булгария» («Булгариевы истории») Хисаметдином ибн Шарафутдином Муслими[4]. Видимо, им был использован другой фольклорный или литературный источник.

Заключительная часть «Тарихнаме-и булгар» ничем не отличается от обычных повествовательных родословий. Здесь перечень имен, сопровождающийся небольшими рассказами, доводится до самого автора и его детей. На первый план выходят авторское «я» и индивидуализм стиля, более отчетливо проявляются собственные мысли и чувства повествователя. По-видимому, первоначальной целью Т. Ялсыгула было составление нарративной генеалогии айлинских башкир. Однако впоследствии его сочинение вышло за рамки традиционных родословий и превратилось в историко-литературное произведение более крупного плана, в котором освещается история не только башкирского племени Айле, но и всего Урало-Поволжья и даже часть «общечеловеческой» истории.

Определенное структурное и идейно-тематическое сходство с «Тарихнаме-и булгар» Т. Ялсыгула имеет сочинение «История Усергана» неизвестного автора, дошедшее до наших дней в двух рукописных списках конца XIX – начала XX в[5]. В нем также сначала излагается «всеобщая история». Но, в отличие от вышерассмотренного тарихнаме, повествование начинается не с имен Адама и Евы, а с имени Нуха (Ноя), якобы раздавшего весь земной шар своим трем сыновьям: Саму, Хаму и Яфесу. После краткого «освещения» всемирной истории анонимный автор переходит к изложению прошлого тюркских племен, а затем – собственно башкир.

В тексте этого тарихнаме есть две параллельно идущие генеалогические линии: генеалогия пророков и святых, с одной стороны, и генеалогия ханов и беев – с другой. Последняя завершается именем башкирского бея Казаксала. Большинство имен в генеалогии сопровождается мифами, легендами и преда-

ниями. В художественно-эстетическом отношении наиболее ценными и интересными являются те строки, которые сопровождают имена Туктамыш-хана, Тура-хана, Урмамбета ибн Исмагила и Сурабан-бея. В них автор излагает исторические события, происходившие на Южном Урале.

В ходе повествования неизвестный автор делает ссылки на некоторые средневековые письменные источники, в том числе на «Китаб-и Джиханнаме» («Книга о Вселенной»). По всей вероятности, он использовал и анонимное «Чингизнаме», которое было написано на Южном Урале в конце XV – начале XVI в. и широко распространено среди башкир и татар, ибо в его сочинении сильно ощущаются мотивы этого письменного памятника, достаточно много места уделено Чингисхану и его потомкам. Неизвестный автор увлеченно рассказывает о взаимоотношениях родоначальника башкир-усерганцев Муйтен-бея с мирозавоевателем, описывает эпизод получения им родовых атрибутов и земельных угодий.

В памятнике нашли также отражение взаимоотношения башкир и ногайцев, история присоединения Башкирии к русскому государству. Здесь говорится, что после взятия русскими Казани по приглашению Ивана Васильевича родоначальники четырех башкирских родов и племен – Усергана, Кипчака, Бурзяна и Тамъяна – прибыли в Казань, рассказали о притеснениях ногайских ханов, приняли подданство белого царя и согласились платить ясак в виде меда и шкур пушных зверей. «Составили указную грамоту, в которой особо написали о наших землях и религии, дали слово и поклялись: башкир, исповедующих ислам, никогда не насиловать в другую религию, и чтобы мы, башкиры, стали нести верную службу. Сославшись на эти оговоренные между нами условия, взяв друг у друга подписи, в городе Казани нашу грамоту записали в книгу (досл. «тетрадь». – *М. Н.*). Записанная в эту же книгу указная грамота все еще имеется у нас в руках...» – пишется в тексте.

Далее анонимный автор рассказывает об истории основания города Уфы, участии башкир в Азовском и Рижском (Шведском) походах русских войск и событиях, связанных с разделом башкирских земель. В рукописном же списке начала XX в.[6], кроме всего этого, упоминается имя легендарного Алдара-батыра Исянгильдина – предводителя башкирского восстания 1704–1711 гг., участника и героя Азовского похода войск Петра Великого. Сообщается, что в 1735 г. он вместе с Таймас-беем в качестве российского посла посетил хана Первого Казахского джуза Абулхайра и вел переговоры о присоединении Казахстана к России. Даются также ценные сведения о башкирском просветителе Зайнулле Расулеве (1833–1917) и его отце. Данный список «Истории Усергана» заканчивается описанием истории рода Мамбет из племени Усерган.

В заключение следует сказать, что вышерассмотренные сочинения – «Тарихнаме-и булгар» Т. Ялсыгула и «История Усергана» неизвестного автора – большей частью построены на сюжетном повествовании и включают в себя много мифов, легенд и преданий, заимствованных как из письменных источников, так

и из фольклора. События и явления прошлого изложены в них преимущественно в эмоционально окрашенной форме, что дает возможность легко уловить личное отношение автора к предмету повествования. В текстах рукописей довольно часто встречаются диалоги, монологи, обращения и другие формы речи. Все это поднимает художественно-эстетическую ценность рассматриваемых тарихнаме и вводит их в разряд увлекательных историко-литературных памятников.

Примечания

[1] *Беляев Е. А.* Арабы, ислам и арабский халифат в раннее Средневековье. М., 1966. С. 128–129.

[2] *Рифтин Б. Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974. С. 17.

[3] Об этом подробнее см.: *Галяутдинов И. Г.* «Тарихнаме-и булгар» Тажетдина Ялсыгулова : (Лингвотекстологический анализ списков памятника. Грамматический очерк, лексика, сводный текст и перевод). Уфа, 1998.

[4] Об этом подробнее см.: *Надергулов М. Х.* Историко-функциональные жанры башкирской литературы (генезис, типология, традиции). Уфа, 2002. С. 100–103, 132.

[5] Науч. б-ка Уфим. науч. центра РАН. Отд. редкой книги. Рб 2279. Усерган таварихы. 69 л. (на араб. графике).

[6] Данный рукописный список «Истории Усергана» ныне хранится в личной коллекции профессора, академика АН РБ Г. Б. Хусаинова. 98 л. (на араб. графике).

Р. А. Шаяхметов
Уфа

О ПАРАЛЛЕЛЯХ К БАШКИРСКИМ НАРРАТИВАМ ИЗ РАБОТ П. И. РЫЧКОВА

Первые научные описания истории, географии, этнографии Южного Урала появились в трудах Петра Ивановича Рычкова[1] «Топография Оренбургская, то есть обстоятельное описание Оренбургской губернии» (1762) и «История Оренбургская по учреждении Оренбургской губернии» (1759)[2]. П. И. Рычков сделал первые описания башкирского быта в период его резкого перелома, к которому сам был причастен. Он входил в состав Оренбургской экспедиции, прибывшей в Уфу 10 ноября 1734 г. На его глазах происходила новая волна колонизации башкирских земель: создание военных гарнизонов[3], массовый приход русскоязычного населения, скупка им земель (согласно Указу от 11 февраля 1736 г.), индустриализация. Военные линии очень быстро расчленили пути сезонных миграций скота, отделили скупаемые башкирские земли от этнокультурного пространства тюркского мира Средней Азии. Кочевники становились оседлыми. Распространение устной культуры стало ограничиваться

© Шаяхметов Р. А., 2010

географически, а не степенью понимания языка. Поэтому столь важным оказывается знание, хотя бы фрагментарное, культуры уходящего поколения кочевых башкир.

В «Топографии...» Рычкова последующим поколениям передается единственное сохранившееся свидетельство о старой Уфе, находящее точные параллели в легендах о возникновении *старой* Казани и *старой* Астрахани.

Информантом Рычкова стал «знатной *Башкирской* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Р. Ш.*) Старшина *Нагайской* доруги *Каратабынской* волости *Кедряс Муллакаев*»[4]. Как показал Р. Г. Кузеев[5], в основе изъяснения Кедряса Муллакаева лежит шежере племени мин. Его родоначальником был нагайский хан *Тиря Бабату Клюс*[6], последний правитель великого города, что простирался вверх по реке Белой до устья реки Уфы и до Уфимских гор. Город находился на том самом месте, где ныне располагается Уфа, задолго до покорения Казанского царства и башкирцев. «В подданстве его, Тиря Хановом, были Нагайцы и 12 Минских волостей башкирцов, и платили ему Хану ясак куницами и медом; но понеже де на том *Уфинском* месте, кое тогда *Туратав* именовали (а ныне *Казаньтав* называют), оказался великой змей, и приходя в город, многих людей ядом своим заражал и умерщвлял: то оттого со всеми своими *Нагайцами* вышел он на реку *Дему*, где несколько времени жил, уведал о взятии Российскими людьми го́рода *Касимова*, и о намерении их на *Казань*, и для того бояся их, ушел на *Кубань*; а в тогдашнее ж время яко бы и оной ядовитый змей спрятался в находящуюся при реке *Уфе* гору и изчез, так что боле уже́ никакого вреда от него не было»[7].

Связь Змея с горой и пещерой, где он обитает, городом и его жителями наблюдается в казанских легендах об Ак Зилан(т)е (он же Аждаха), хорошо известных в Московии еще из летописи «Сказание о царстве Казанском»[8]. В 4-й из ста глав («О первом начале Казанском Царстве, и о местном угодье, и о змииском жилище») рассказывается, что в 1176 г. царь Саин Болгарский нашел место для города; там было «издавна гнездо змиево», где жил «змий велик и страшен о дву главу: едину имея змиеву, а другую главу волову. Единою пожираше человеки и скоты и звери, а другою главою траву ядяше. А иныя змии около его лежаще, живяху с ним всяцеми образы». Волхв собрал «волшением своим вся живущя змия те от века в месте том к великому змию во едину грамаду согна и всех чертою очерти, да не излезет из нея ни едина змия, и бесовским действом всех умори»; сжёг «вся змия, великаго и малыя»; от «велику смраду змиину» погибли люди и животные; царь «возгради на месте том Казань»[9]. Имя двуглавого дракона не приведено, возможно, по причине буквального его перевода: «змей». В сборнике сказок В. А. Левшина находим: «Зилант, на Болгарском языке значит Дракона, или по Славенски Смока. Сей крылатый змий жил близ города Казани, по горе, коя прозвана по имяни его гора Зилантова, и ныне стоящий на оной монастырь имянуется Зилантов. По днесь еще показывают пещеру, где жило сие чудовище, коего изображение осталось на гербе Казанского царства»[10].

Оттоманский путешественник XVII в. Эвлия Челеби рассказывал в «славословии строениям города Астрахани»[11], что город лежал в руинах и в них обитал дракон-аждерха, пожирая сынов человеческих, обитающих в степи Хейхат, и всех живых тварей, он погубил несколько стран. Впоследствии некий хан-богатырь убил этого дракона, а всю округу сделал безопасной и благоустроенной – поэтому эту страну стали называть Аждерхан[12].

Предание, возможно, было услышано Челеби в Крыму, где он жил в 1655–1667 гг. у крымского хана и известного поэта Мехмед-Гирая. Так можно объяснить не только крымские реалии[13], но и отсутствие в рассказе знакомых черт: *змеиной горы*, *пещеры*. Причем ведь сам *Хаджи-Тархан* строился на горе[14].

Затемнение мифологемы прослеживается и в легендах о шихане Торатау под Стерлитамаком, как описывал ее сам Рычков: «*Тура тау, Кош тау, Юран тау*, три высокие горы на *Белой* реке по течению ея с правой стороны в *Юрматинской* волости»[15] . В одном из преданий говорится, как один хан в пещеру Торатау заключил свою дочь Диафет за то, что хотела бежать с русским воином. Вход в пещеру охранялся огромной змеей[16].

Учитывая, что генеалогическое предание показывает тесную связь с *ногайцами*, *Ногайским ханством*, *нагайским ханом-родоначальником*, то и исследуемая легенда об Уфе может рассматриваться как культурное влияние переселенцев, основавших пра-Уфу.

***

Спустя год после принятия в академические корреспонденты Рычков, как он сам пишет, «побуждаем любопытством, сего 1760 году января 7 числа, нарочно съездить отважился, не взирая на то, что к ней по реке Белой и нигде никакой дороги тогда не было, склонив тутошних бывших у меня знатных башкирцев ласкою и угощением, чтоб верховою своею ездою по глубокому снегу путь мне сделали»[17]. Экспедиция в Нагайскую дорогу Бурзянской волости стала первым исследованием культовой пещеры Шульген-Таш.

В наши дни топоним *Шульген* относят к триаде природных объектов: пещере, пещерной реке и озеру; последнее известно под говорящим названием *Йылкы Сыккан* [куль], «[озеро, из которого] вышли лошади». П. И. Рычков упоминает, что «речку башкирцы называют Шуллюган, а по нем и всю пещеру именуют они Шуллюган Ташы, то есть “Каменное строение”, а... озеро называется от башкирцев Елкичилитан, то есть “конский выгон”. К сему его названию прилагают они басню такую: якобы в давние весьма времена один башкирец Усергенской волости именем Кунурбай, ночуя у помянутого озера, поймал зверя, несколько собаке подобного, и привязал его тут к дереву. И хотя де оный зверь всячески силился, дабы оторвавшись, кинуться и уйтить в то озеро, но оторваться от привязи не мог, и для того визжал и лаял странным голосом, почему из озера вышел престарелый человек, просил, чтоб ту собаку ему отдать, обещая, ежели она отдана ему будет, то он подарит ему за то такого

жеребца, от которого не только он, но и все тутошние башкирцы богаты будут хорошими коньми. Согласившись на то, старик вывел ему из воды преизрядную лошадь, притом дал ему и узду с прибором серебряным, приказав, чтоб он седши на лошадь, назад отнюдь не оглядывался, но ехал бы прямо во свое жилище. Башкирец, едучи, слышал за собой сильной топот и ржание многих лошадей, и оттого, подъезжая к своему дому, не мог утерпеть, чтоб назад не посмотреть. Сие учиня, увидел он, что лошади из оного озера одна за другой выходили, и за ним или паче за тем данным ему жеребцом следовали, но от сего его обороту и взгляду оной выход лошадиный тотчас пресекся; кои близки были к озеру, те, поворотясь, бросились паки во оное и скрылись, а прочие все остались у оного башкирца. И будто б в сей Усергенской, також и в Бурзенской волостях у башкирцев от оных лошадей хорошие кони размножились и для того то озеро Конским Выгоном прозвано. Сию басню слышал я от многих башкирцев, но все с некоторою разностию»[18].

Исключительность сообщения Рычкова, не находящего больше подтверждений в фольклоре, – образ «зверя, несколько собаке подобного», его привязывание к дереву у озера, «*откуда выходят кони*».

Владимир Даль в «Башкирской русалке» вспоминал Рычкова и Лепехина, их описание пещеры Бельской или Шюлюган-таши, где есть каменная собака: «Старики рассказывают о каменной, здесь находящейся собаке: это Див, окаменевший в принятом им образе. Замечательно, что каменная собака эта боится плети, что дождевые облака ей подвластны, и собака не может снести ста ударов плетью; она издает глухой вой, и обильный дождь окропляет окрестность.

Верстах в трех от пещеры есть небольшое озеро Ялки-Кичкан, конской выход или выгон. Озеро это прибывает и убывает не постоянно; оно было в старину жильем и царством могучаго падишаха водяных; он-то наградил смелаго Кунгрбая, Башкира Бурзенской или Усергенской волости, косяком лошадей, выплывших из этого озера, вслед за безстрашным наездником, пустившимся вплавь на знаменитом жеребце своем, через неприступную для других пучину»[19].

Малозначительный эпизод нужно связывать со сказочным вариантом «Урал-батыра». Шульген нарушает запрет – выпивает кровь из турсука; превращается в медведя; появляется женщина, она щелкает по лбу медведя, тот становится волком, «щелкнула ещё – превратился во льва»; женщина села верхом на льва и ускакала; эта женщина была юхой; Шульген навсегда утратил человеческий облик, бродил «по лесам то в обличье медведя, то в обличье волка, пока, наконец, не утонул в глубоком озере»; его «люди потом назвали озером Шульген». У башкир в последний день свадебного туя проходит всеобщий обряд һыу һатыу — букв. «продажа воды», когда источник (колодец, родник, сейчас – колонку) охраняет хозяин или хозяйка воды, разрешающий подходить к воде за вознаграждение. Хранитель воды представляется в облике һыу инәһе, Матери воды (Миякинский р-он), «в облике Медведя – хранителя воды»,

как отмечает фольклорист и сэсэн Розалия Султангареева[20]. В «Акбузате» оборотень Кахкаха, проглатывающий людей и выплевывающий их на дне озера[21], изображается так: «Медведем назвать – шерсть дыбом на нем, / Волком бы назвать – [волка] крупней».

И юха, и вышедший из озера престарелый человек – владыки водного мира; если змей-оборотень ездит верхом на медведе-волке, то старец «преизрядную лошадь» меняет на зверя. В сказке сюжет разворачивается: старик указывает путь к Живому роднику; усмирение коня; Акбузат помогает Урал-батыру, тот – девушке Карагаш[22]; Батыр уничтожает дэвов; из их туш образовалась Ямантау, из могилы Урала – Уралтау и т. д., близко подходя к сюжету кубаира.

Сопоставление помогает вычленить исходный образ Шульгена – медведя-волка, с евразийскими параллелями: в хеттском, славянском, германском[23], в северокавказском ареале[24], у тюрков[25]. Древнейшие ритуалы, отображавшие представления о человеке (прежде всего воине), оборачивающемся в волка или медведя, сопровождались надеванием шкуры животного и соответствующей маски[26]. Становится возможным предположить, что исходно топоним Шульген-таш обозначал культовое изображение в камне Шульгена-медведеволка, ср. ПТМ **sibigē* ‘волк, медведь’.

Отрицательное отношение к собаке – явление позднее и связано с мусульманскими традициями. У пратюрков *it* ‘собака’ в ритуальной практике занимает центральное место. Особенно важна ее охранная функция, распространяющаяся на новорожденных детей. Если первые дети умирали сразу после рождения, то мальчику давали охранное «собачье» имя: у алтайцев *it ködön* ‘собачий зад’, у северных чувашей *Moçka* ‘черная собака’, у якутов *Ыт оҕото* ‘щенок’[27]. Соотношение ‘щенок, ребенок (преимущественно мальчик)’ – ‘волк, воин’ обнаруживается в культовой обрядности, в жертвоприношениях, в одежде: кбалк. *iltik kölek* ‘первая рубашка младенца’; каз. *it köjlek* ‘собачья рубашка’ – шкура и маска волка, медведя у воина.

Имя некой «преизрядной лошади», предводителя табуна, обмененного на зверя[28], восстанавливается как *Акбузат*, *Бузат*. Образ бело-серого коня-помощника (Урал-батыра или Хаубена в «Акбузате») – любимый в башкирском фольклоре (эпосы «Акбузат», «Заятуляк и Хыухылу», «Идукай и Мурадым» и др.). Акбузата видят в созвездии *Етегән* (Большая Медведица), что также находит соответствия в тюркских названиях звезд, входящих в созвездия, именуемые по-европейски Большая и Малая Медведица: кбалк. *saryajγyr* букв. — ‘золотистый жеребец’, *toryajγyr* ‘гнедой жеребец’; каз. *aqbozat* ‘белый конь’, *kökbozat* ‘сивый конь’. У алтайского богатыря *Алып-Манаша* бело-серый, иногда белый, конь-звезда. С этими конями-звездами связаны мифы. Один из них процитировал в 1825 г. И. А. Левшин: «Не разделяя звезд, составляющих *Большую Медведицу (джиды-каракчи),* киргизы говорят, что они состоят из семи волков, которые гонятся за бегущими от них двумя лошадьми, *акбузат* (белый мерин) и *кукбузат* (серый мерин) и что, когда первые, догнав сих последних,

съедят их, то сделается преставление света. Сближение их будет знаком приближающейся кончины мира»[29].

Инфернальный локус *Шульген* связан с черным цветом *kara*, его семантическим кругом и построением дуальной оппозиции с *ak* ‘белый’. А. Н. Кононов в специальной работе о семантике тюркских цветообозначений приводит значения kara ‘черный’; ‘скот’; ‘суша, земля’; ‘холм, сопка’, в устойчивых сочетаниях также ‘большой, крупный, обильный’ (киргиз., ногайск., кар., уйгур. *кара мал* ‘крупный рогатый скот’, у казахов, по Радлову, есть противопоставление рогатому скоту: *ак мал* ‘конь’); ‘темная северная часть небосклона; север’. Словом *кара* тюрки обозначали север, темное небо которого с яркой Полярной звездой (*Темир казык* ‘железный кол’[30]) служило основой для ориентации на местности[31].

Дерево, к которому Кунурбай привязал «зверя, несколько собаке подобного», это Ось Мира[32]. Ее другое обозначение – Полярная звезда. Собакой многие народы называют слабовидимую звездочку 80 UMa Алькор из Большой Медведицы[33].

Отсюда, с конечной точки ойкумены, начнется конец света, как считали по всей Евразии. Сценарий рагнарека различен, см. подробнее мифологический мотив 25С. *Большая Медведица и конец мира*[34].

В записи Рычкова эсхатологическое еженощное противостояние демонической собаки/волка и Акбузата снято; на первый план вышел этиологический миф, с затемнением первичных деталей мотива («преизрядная лошадь», ночевка и пр.) Про их неустанную борьбу сообщают другие предания[35].

Точка сюжета «*привязанная* [за шею] *Кунурбаем собака*» могла быть более узким вариантом сюжетной линии «*Герой удушает злобного Пса*». Такой образ известен в европейских культурах (кельтский *Кухулуин*, лидийский *Кадавл,* греческий *Геракл*). В этих мифологических представлениях встречаются «собаки воды» (выдра, бобер); пес, пьющий кровь (Героя); собака, зализывающая раны Герою. Это соотносимо с реконструкцией образа Шульгена медведя-волка, с реминисценциями в сказке «Урал-батыр», где Шульген resp. ‘волк’ пил кровь, утонул в озере, с записью Даля о каменной собаке, владычице воды.

Как показано Вяч. Вс. Ива́новым в статье «Древнебалканский и общеиндоевропейский текст мифа о герое-убийце Пса и евразийские параллели», существовал евразийский или ностратический миф о кузнеце, выковавшем цепь для чудовищного Пса/Волка. Вяч. Вс. Иванов реконструировал и.-е. **ku(u)on-g^{wh}enti* ‘пса убивает’ для названия основного мотива мифа и основного действия соответствующего обряда, откуда сложное слово **ku(u)on-g^{wh}en-*, позднее трансформированное в имя лидийского царя греч. *Кбндбэлзт* ‘Кандавл’[36]. Удивляет близость звучания онима *Кунур* к и.-е. **kuon* ‘dog’, компоненту сложносоставного **ku(u)on-g^{wh}en-*, к ностратическому названию волка, собаки **kъjna*[37]. Если все-таки схожесть имен и деталей мифа («собака воды», привязанная к дереву; демоническая собака resp. удушенная) не случайное совпадение, то перед нами открывается крайне архаичное представление.

Таким образом, в записи нарратива Рычкова, сопоставленной с другими данными, реконструируются детали древнейших ностратических представлений о медведе-волке.

***

Башкирские нарративы, записанные П. И. Рычковым в эпоху завершения этногенеза башкирского народа, ввиду их уникальности, точности передачи имеют огромное значение для понимания истории башкирских племен, их взаимосвязи с огромным евразийским культурным пространством.

Работа над наследием П. И. Рычкова, большей частью не опубликованным, в будущем может открыть новое в истории и фольклоре народов Урала.

Примечания

[1] См. о нем: *Пекарский П. П.* Жизнь и литературная переписка Петра Ивановича Рычкова. СПб., 1867; и др.

[2] Первая часть была написана в 1755 г. и тогда же получила одобрение Академии наук, но вышла в свет в 1762 г., вместе со вторым томом. В семилетнем промежутке автор написал «Историю Оренбургскую», изданную частями с 1759 г. в академическом издании «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие». Спустя год вышла другая его статья: Описание пещеры, находящейся в Оренбургской губернии при реке Белой, которая из всех пещер, в Башкирии находящихся, за славную и наибольшую почитается // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. СПб., 1760. Март. С. 19–220.

[3] С 1735 по 1750-е гг. на Южном Урале построили 41 крепость, 39 форпостов и редутов.

[4] См. о нем: *Вельяминов-Зернов В. В.* Источники для изучения тарханства, жалованного башкирам русскими государями // Зап. Академии наук. Т. 4 (прилож.). СПб., 1864. С. 22–23.

[5] *Кузеев Р. Г.* Башкирские шежере как исторический источник // Башкирские шежере / сост., пер. текстов, введ. и коммент. Р. Г. Кузеева. Уфа, 1960. С. 15.

[6] Мифологический образ исторической личности, исламского святого XIII века. Башкиры о нем: «Баба-Тукляс, аулия-святой, / С самим аллахом говорил» (эпос «Идукай и Мурадым»). См. еще: *Devin A.* DeWeese. Islamization and native religion in the Golden Horde: Baba Tьkles and conversion to Islam in historical and epic tradition. Pennsylvania State University Press. 1994.

[7] *Рычков П. И.* Топография Оренбургская, то есть обстоятельное описание Оренбургской губернии. СПб., 1762. Ч. 2. С. 195–196.

[8] Около 1560-х гг., завершена на взятие Казани (1552 г.). Известно около 220 редакций.

[9] Текст дан по электронной публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5148

[10] *Левшин В. А.* Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения. СПб., 1780. Ч. 1–2. С. 29.

[11] Сарай-Бату — Астрахань (где была ставка хана Золотой Орды), сожженная в 1395 г. Тамерланом.

[12] *Челеби Эвлия.* Книга путешествия: (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII в.). М., 1961. Вып. 6. С. 132.

[13] Степь Хейхат находится на севере Крыма; в современном крымско-татарском *аждерха*, *аждагъа* ‘дракон, змей’ (*Гаркавец А. И., Усеинов С. М.* Крымско-татарско-русско-украинский словарь. 3-е изд., перераб. и доп., с доб. укр. части. Симферополь, 2002. Т. 1. С. 20).

[14] Вот как увидел Астрахань Велимир Хлебников: «Где Волга прянула стрелою / На хохот моря молодого, / Гора Богдо своей чертою / Темнеет взору рыболова». Так он начал поэму «Хаджи-Тархан».

[15] *Рычков П. И.* Топография Оренбургская... Ч. 1. С. 144.

[16] *Рождественский А. П.* Башкирия : путеводитель. Уфа, 1971. С. 138.

[17] *Рычков П. И.* Описание пещеры...

[18] Там же.

[19] *Даль В. И.* Башкирская русалка // Московитянин. 1843. № 1. С. 97–119 ; см. также: *Даль В. И.* Полн. собр. соч. СПб. ; М., 1898. Т. 7. С. 328–353.

[20] *Султангареева Р. А.* Семейно-бытовой обрядовый фольклор башкирского народа. Уфа, 1998. С. 122.

[21] «В воду бросил [тот враг], / Тут же проглотил меня какой-то зверь. / Пасть у него была так велика, / Что ни одним зубом меня не задел. / Приплыв в свое логово, [меня] изрыгнул». Сюда же, весьма вероятно, можно отнести слова Хаубена, обращенные к врагу людей: «Масем-хан... / бросил яд в озеро Шульген – / И всех, кто поблизости живет, / Истребил [или] оставил без скота; / Он – с острым глазом волк, / Он – медведь, без причины| / Проливший кровь Суры; / Он – див, держащий в руках / Батыра Идели Кыпсака...»

[22] Возможно, связано с обозначенной выше символикой черного цвета kara. По поверьям, у входа в пещеру Шульген-таш на склоне горы появляется дух *Акбузата*, белый всадник или только конь; ему приносили жертвы, читали молитвы. Эта стертая оппозиция повторяется в другом месте, где живут башкиры – у оз. Иткуль (Челябинская область, историческая Башкирия). В озере лежит Шайтан-камень; возле него гора Карабайка, где приносили в жертву *белую лошадь* (см.: *Фонотов М. С.* Священное озеро // Челяб. рабочий. 2002. 19 нояб.). Karabay – букв. «черный правитель», Itkul – один из вариантов перевода «собачье озеро», что в целом хорошо согласуется с реконструкцией. В одном из вариантов сказки «Урал-батыр» Карагаш «ушла к озеру Аслыкуль и там окаменела от горя. Встала на том месте гора Карагаш». В «Башкирской русалке» Даля, варианте сказания «Заятуляк и Хыухылу», Карагач – гора у озера Ачулы (Аслыкуль), где владычествует «черный всадник: конь под ним вороной, чапан черный, шапка черная, оружие черное и черный сокол на передней луке». У него же есть запись о горах Шайтан-сары и Санай-сары и битвы Санай-Батыра с шайтанами. Символика цвета отчетливо проявляется в нартском эпосе, когда «маленький Батраз влез в черном лесу на самый высокий карагач, с его вершины он потряс уздечкой, и белый упитанный куцый конь деда Уона явился к нему со ржанием» (Осетинский героический эпос. Кн. 2. М., 1989. С. 265).

[23] См. работы Вячеслава Всеволодовича Иванова: К балкано-балто-славяно-кавказским параллелям // Балканский лингвистический сборник. М., 1977. С. 143–164 ; О соотношении унаследованного («генетического» в лингвистическом смысле) и ареального в структуре славянских языков // Ареальное и генетическое в структуре славянских языков : материалы круглого стола / отв. редактор Вяч. Вс. Иванов. М., 2007. С. 7–16. [Электронный ресурс]. URL: inslav.ru/livres/o_tipol/ArealGeneticBook-fv.pdf

[24] *Nickols J.* Russian vurdalak ‘werewolf’ and its cognates // Language, Literature, Linguistics. `In Honor of Francis J. Whitfield on His Seventieth Birthday, March 25, 1986. Edited by M. S. Flier and Simon Karlinsky. Berkeley Slavic Specialties, 1987. P. 165–177.

[25] См.: *Харитонов М. А.* Социокультурные аспекты зооморфной символики народов Центральной Азии. Улан-Удэ, 2001.

[26] В якутском олонхо «Грозный-Разящий» («Сюнг Джасын») богатырь Сюнг-Джасын родился оборотнем, «зад ребенка видом – алчный волк, передняя половина его – старый, ярый медведь», его обличье в битве «наполовину алчный волк, наполовину порыжелый медведь». На его темени есть железный винт, куда прикреплена «медведя-волка шкура».

[27] И другие собачьи клички с одновременным называнием собак детскими именами, см.: Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка / колл. авторов. М., 2006. С. 730–733, 737–739.

[28] В других вариациях – на охотничью птицу – кречета (эпос «Кара-Юрга»).

[29] *Левшин А. И.* Описание киргиз-казачьих, или киргиз-кайсацких, орд и степей. Алматы, 1996. С. 357.

[30] «Главной чертой Полярной звезды древние тюрки считали ее неподвижность на северной стороне неба <...> [отсюда название] *qazyq* ‘кол’ <...> может быть сделан из разных материалов, первичным следует признать дерево. Однако название дерева... не употребляется, вместо него... названия металлов, главным образом два, из которых сделан кол: *temir* ‘железо’, *altyn* ‘золото’, что свидетельствует, что эти названия появились после освоенния тюрками указанных металллов» (СИГТЯ. 2006. С. 341–342).

[31] *Кононов А. Н.* Семантика цветообозначений в тюркских языках // Тюркологический сборник – 1975. М., 1978. С. 161–170.

[32] Тополь, мифическое дерево жизни у башкир, известен как байтирәк, ыйык ағас, ыйык тирәк. См.: *Султангареева Р. А.* Указ. соч. С. 74–75.

[33] Баски, французы, украинцы, мари, удэгейцы, орочи, снохомиш, твана, лиллуэт, васко, фокс, мохавки, делавары, сарси, кроу. См.: *Березкин Ю. Е.* Аналитический каталог мифологических мотивов. Мифологический мотив С87 Алькор. [Электронный ресурс]. URL: starling.rinet.ru; ruthenia.ru/folklore/berezkin

[34] Там же.

[35] См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. С. 763: «Южнорусы в созвездии Большой Медведицы видят запряженных коней (Воз); черная собака каждую ночь силится перегрызть упряжь и чрез то разрушить весь строй мироздания, но не успевает в своем пагубном деле: перед рассветом побежит она к студенцу, чтобы утолить жажду, а тем временем упряжь снова срастается. Рассказывают и так: есть на небе три сестрицы-зоряницы (вечерняя, полуночная и утренняя), приставленные сторожить пса, который прикован у Малой Медведицы на железную цепь и всячески старается перегрызть ее; когда цепь будет порвана – тогда и кончина мира. В том же созвездии Большой Медведицы болгары усматривают волка, который грозит смертию двум волам, запряженным в повозку. Поверье это известно и между киргизами, которые две звезды Малой Медведицы принимают за пару небесных иноходцев, а семь звезд Большой Медведицы – за караульщиков. Дьявол, в образе волка, давно подстерегает этих иноходцев, и когда удастся ему пожрать их, то караульщики разбегутся и будет представление света. По другому рассказу, в созвездии Большой Медведицы видят киргизы не караульщиков, а семь разбойников или волков, которые гонятся за иноходцами. Всю ночь кони находятся в большой тревоге, но к утру опасность минуется; когда волки настигнут коней, тогда будет конец вселенной. Отождествляя собаку с демоном-волком, фантазия дает ей эпитет черной и заставляет ее действовать во мраке ночи; с утренним рассветом она убегает».

[36] *Иванов Вяч. Вс.* Древнебалканский и общеиндоевропейский текст мифа о Герое – убийце Пса и евразийские параллели // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. Вып. 4.

[37] *Иллич-Свитыч В. М.* Опыт сравнения ностратических языков (семито-хамитский, картвельский, индоевропейский, уральский, дравидийский, алтайский) // Сравнительный словарь. М., 1971–1984. Т. 1–3. S.v. #238.

В. М. Ванюшев, А. В. Камитова
Ижевск

ТВОРЧЕСТВО ГРИГОРИЯ ВЕРЕЩАГИНА И КУЗЕБАЯ ГЕРДА КАК АКТИВНОЕ НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ УДМУРТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

Вслед за постепенным накоплением предпосылок возникновения художественной литературы удмуртов, начавшемся с фольклорных истоков и письменных памятников XVIII в. (среди которых особенно важное значение имели «Сочинения, принадлежащие к грамматике вотского языка» (1775) и два стихотворения одического характера (1767 и 1781), прочитанные учащимися новокрещенских школ и духовной семинарии в Казани и посвященные Екатерине Второй[1]), в конце XIX в. начинается время становления собственно литературы в виде индивидуального творчества писателей. С глубоким уважением первым из них мы называем Григория Егоровича Верещагина (1851–1930), «дедушку удмуртской литературы», как именовали его впоследствии. Затем в этот процесс включились Иван Степанович Михеев (1876–1937), Иван Васильевич Яковлев (1881–1931), Дмитрий Иванович Корепанов – Кедра Митрей (1892–1949), Кузьма Павлович Чайников – Кузебай Герд (1898–1937), пока не появились писатели нового поколения, начавшие творить уже после революции. Каждый из них как ярчайшая личность внес свой вклад в формирование жанров молодой национальной литературы, в освоение изобразительных и выразительных средств искусства слова, в отображение социальных явлений и внутренних переживаний людей, вызванных обстоятельствами переходных предреволюционных, революционных и постреволюционных лет.

Среди предпосылок формирования национальной литературы значительную роль сыграли рациональные формы познания истории, культуры, быта, хозяйственной деятельности, психологического склада данного народа. Это хорошо видно на примере многогранного творчества первого удмуртского ученого и писателя Григория Егоровича Верещагина. Будучи учителем начальных классов в удмуртской деревне и руководствуясь исследовательскими программами Императорского Русского географического общества, он собрал и осмыслил богатый полевой материал, который был опубликован в Известиях этого научного центра в виде двух монографических очерков – «Вотяки Сосновского края»[2] и «Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии»[3]. Обе работы были отмечены серебряными медалями Географического общества. Они

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Ванюшев В. М., Камитова А. В., 2010

имели заслуженный успех среди этнографов не только России уже в силу того, что о традиционной культуре удмуртов впервые, и так обстоятельно, написал человек, не волею судеб на некоторое время оказавшийся среди них, а коренной представитель самого народа. Однако значение этих работ не исчерпывается их научной ценностью. Это довольно сложные по структуре научные сочинения с элементами сюжетных фрагментов, содержащих признаки художественного творчества. В них выявляется миропонимание, традиционное коллективное сознание и уклад жизни локальной группы удмуртов глубинного района республики, ныне – Шарканского, а также, в плане сопоставления, – Завьяловского района, находившегося поблизости от заводского поселка Ижевск. В этих работах получило отражение образное восприятие мира, во многих случаях тесно переплетающееся с религиозным сознанием народа. Оно представлено, например, в песнях, пословицах, поговорках, загадках. Много здесь и произведений прозаических жанров – сказок, легенд, преданий, а также быличек – рассказов, преимущественно связанных с сюжетами встреч людей с представителями так называемой низшей мифологии. Как правило, автор указывает, от кого услышан и записан тот или иной использованный им текст.

Публикация поэтических и прозаических произведений устного народного творчества является одной из первых ступеней формирования оригинальной художественной литературы народа. Подобного рода сказки, предания и рассказы, записанные от конкретных людей – охотников и крестьян, встречаются в книгах коми писателя и философа начала XX в. Каллистрата Жакова. В среде мордовского народа их записали, а потом и опубликовали известный русский ученый А. А. Шахматов и финский фольклорист Х. Паасонен. Такие произведения принято относить к так называемой крестьянской литературе. Представители национальной интеллигенции, «чаще всего учителя», записывали их из уст рядовых крестьян и, как отмечает мордовский исследователь С. А. Алёшкина, «нередко и сами выступали авторами»[4]. Эти фольклорные произведения, зафиксированные на бумаге и обретшие своих авторов в лице информантов-сказителей, были первыми всходами зарождавшейся национальной литературы и составляли ее весьма небогатый жанровый состав. Учитель сельской школы, изложивший и, по всей вероятности, по-своему обработавший эти сюжеты, становился как бы соавтором своих информантов-сказителей.

Наряду с собирательскими и исследовательскими целями монографии Г. Е. Верещагина решали собственно литературные задачи, представляя поэтический перевод фольклорных произведений с удмуртского на русский язык, письменное изложение и перевод на русский язык устных прозаических рассказов, непосредственное и яркое, с эффектом присутствия автора и читателей, описание жизненного уклада, традиций, обычаев и обрядов народа, художественные зарисовки репортажного типа, написанные автором от первого лица[5].

По первоначальному замыслу многие тексты явно тяготеют к научному исследованию, однако элементы художественно-описательного, образного восприятия мира ощутимы во всех частях сочинений. Нередко они, задуманные как пример, подтверждающий научные размышления автора, так инкрустируются в ход повествования, что приобретают самостоятельное значение сюжетно завершенного художественного произведения (см., например, фрагмент, условно названный нами «Охотник и лебеди», в котором обнаруживаются черты лирического стихотворения в прозе[6]). Чтобы воочию представить сам механизм «прорастания» простейших форм художественной литературы в лоне научно-очерковых сочинений, литературоведам еще предстоит внимательно проанализировать не только черты искусства слова в каждом из этих инкрустированных сюжетов, но и функциональное значение их во всей структуре документально-художественного повествования. Особенно богатый материал для подобного рода изысканий представляет собою повесть «Вуж мыж» («Ранее обещанная жертва»), своей основной сюжетной линией и множеством вставных сюжетов примыкающая к фольклорно-этнографическому исследованию. Конечный вариант ее был обнаружен нами среди рукописей, написанных в последние годы жизни автора[7]. Это свидетельствует о том, что Верещагин-этнограф и Верещагин-писатель были неразделимы на протяжении всего творчества, хотя, скорее всего, первый и породил второго.

В этнографических очерках Г. Е. Верещагина наметились «всходы» всех родов удмуртской литературы – и эпоса, и лирики, и драмы. Последняя дает о себе знать в обстоятельных описаниях традиционных обрядов удмуртов, таких как «Выезд на пашню», «Весенний вход в куалу», «Напольная жертва» и др., в которых последовательно излагаются действия различных групп участников ритуала: жрецов, их помощников, мужчин, женщин, девушек, детворы... В них присутствуют отдельные пояснения от имени автора, подобные ремаркам в пьесах. Расписана целая серия обрядовых действий, связанных с бракосочетанием: сватовство, смотрины, венчание, свадьба в доме невесты, возвращение поезжан со стороны жениха домой, встреча поезжан со стороны невесты в доме жениха и т. д. – вплоть до той поры, когда молодые остаются наедине. Это уже целый сюжетный ряд, так и напрашивающийся после незначительной доработки для постановки на сцене. Основой драмы могли стать записанные и опубликованные исследователем притчеобразные народные сказания, построенные на диалогах.

Такой опыт этнографических описаний и знакомства с народной словесностью сослужил добрую службу прежде всего самому Верещагину-писателю. Уже в 1885 г., когда он работал над этнографической дилогией «Вотяки...», побывавший у него в Сосновском крае венгерский исследователь Бернат Мункачи записал в дневнике, что этот простой учитель сельской школы свои этнографические статьи публикует в Петербурге, «помимо этого – художник и поэт. За его стихи предлагали 2000 рублей, и он их не продал»[8]. Правда, до сих пор не выяснено, о каких именно поэтических произведениях Верещагина идет

речь. Но сегодня это уже общепризнанный факт: Григорий Егорович Верещагин не только первый удмуртский ученый, но и первый удмуртский писатель. В литературный том создаваемого ныне многотомного собрания его сочинений включены четырнадцать стихотворений, четыре поэмы, пять пьес, более десяти очерков и рассказов, одна повесть. Взгляд этнографа на жизненные ситуации в них также занимает немало места, однако это уже литературные произведения с художественной типизацией. Этнографизм в них предстает в качестве национального своеобразия творческих устремлений.

Если стихотворные публикации XVIII в. были привнесены в удмуртскую словесность со стороны, из опыта русской одической поэзии, то здесь мы видим нелегкий путь саморождения литературы в недрах собственной национальной культуры.

Помимо творческого дарования, глубокой заинтересованности в истории своего народа и его культуры, на формирование духовного багажа Верещагина-писателя в немалой степени повлияло упорное самообразование сельского учителя, впоследствии принявшего сан православного священнослужителя. Постижение опыта русской и мировой классики особенно благотворно сказалось при написании русскоязычных поэм «Загубленная жизнь» и «Скоробогат-Кащей», созданных с использованием библейских мотивов и образов[9].

Значительная часть творческого наследия Верещагина осталась не опубликованной при его жизни. Тем не менее сделанные им шаги на пути создания национальной литературы были замечены и сознательно продолжены. Здесь мы в первую очередь должны назвать педагога, этнографа, фольклориста и писателя, одаренного поэта Кузебая Герда. Именно он широтой своих творческих интересов наиболее близок к Верещагину, словно из его рук подхватывает и развивает дело обогащения родной культуры новыми жанрами и видами литературного творчества, новыми исследованиями в области удмуртоведения.

Широк и многообразен творческий багаж Кузебая Герда. По подсчетам исследователя Ф. К. Ермакова, Герд создал около 400 стихотворений, 11 поэм, 2 повести, 1 роман, 4 пьесы и более сотни научных работ[10], в том числе две диссертации – по фольклору и по этнографии. Он стал наиболее известным удмуртским поэтом не только в СССР, но и в международном финно-угорском мире на долгие годы. В краткой статье нет возможности даже пунктирно проследить его вклад в развитие литературы. Ограничимся лишь тезисом о жанровом многообразии его поэзии. И снова вспомним Григория Верещагина, его стихотворение «Чагыр, чагыр дыдыке...» («Сизый, сизый голубочек...»), опубликованное им в качестве образца удмуртской народной колыбельной песни в монографическом исследовании «Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии» (1889). Впоследствии в ходе полевых исследований и анализа текста филологи пришли к выводу, что стихотворение, хотя и написано на основе фольклорных образов, принадлежит перу самого автора монографии. Было признано, что оно является первым оригинальным (в отличие от переведенно-

го с другого языка или записанного в народе) печатным художественным произведением на удмуртском языке.

Кузебай Герд, хорошо знавший и высоко ценивший исследовательские труды Г. Е. Верещагина[11], достойно представил это стихотворение современным ему читателям. Указав, что оно взято у Верещагина, в 1924 г. он поместил его в свою книгу для чтения школьников «Шуныт зор» («Теплый дождь»)[12], а позднее в чуть измененной форме – в хрестоматию для детей «Выль сюрес» («Новый путь»)[13]. Воспитанный матерью-сказительницей на народной песне, он не мог не почувствовать роли песенного жанра в формировании национальной литературы народа, значительная часть которого была неграмотна и словесное искусство воспринимала в живом исполнении. Современники Герда вспоминали, что во время своих многочисленных выступлений перед читателями, имея красивый голос, наряду с другими песнями он часто исполнял «Чагыр, чагыр дыдыке...», подобрав, по всей вероятности, свою мелодию и добавив две строчки припева. Колыбельная песня Верещагина в гердовском варианте до сих пор популярна в Удмуртии.

Немалая часть поэтического творчества Герда представлена в жанре литературной песни. Как и в «Чагыр, чагыр дыдыке...», в его песнях переплетаются традиции и устного, и письменного искусства слова. Например, в верещагинской песне мать, напевая у колыбели сына (как в «Казачьей колыбельной песне» М. Ю. Лермонтова), предсказывает его будущее, исходя из своего понимания достоинства и счастья. К теме и жанру колыбельной песни не раз возвращался и К. Герд[14], подчеркивая изменившиеся идеалы и представления матери о будущем своего ребенка в условиях обновляющейся послереволюционной жизни.

Повествуя об импровизаторских песенных традициях удмуртов, Герд писал, что эти люди, эмоционально сдержанные и немногословные в обыденной жизни, в песне готовы излить все радости и горестные переживания: «Как же не рассказать обо всем друзьям-гостям? Нужно все рассказать, нужно свалить тяжелый камень с сердца, но свалить его так, чтобы он не лег тяжелым камнем на сердце другого. Поэтому обо всем нужно рассказать песней, красивой, узорной и яркой песней», – читаем мы в его исследовательском труде «Вотяк в своих песнях»[15].

Песней можно рассказать все и обо всем. По-видимому, исходя из таких творческих установок, уже в первой части «Эксэй улын» («Под гнетом царя») своей первой поэтической книги «Крезьчи» («Гусляр», 1922) поэт публикует стихотворение «Кураськисьлэн кырзанэз» («Песня нищего»)[16]. В последующих поэтических книгах появляются песни «Комсомол ныл» («Комсомолка»)[17], «Бригадирлэн кырзанэз» («Песня бригадира»)[18] и маршевые песни разной тональности и тематической направленности, начиная с революционно-призывных и кончая траурными. Среди них особенным мастерством отличается стихотворение, озаглавленное авторским неологизмом «Азьланьгур»[19], состоящим

из двух слов – «вперед» и «мелодия», который возможно перевести словом «марш». В нем и ритмика, и фоника, и лексика аккумулируются в одном смысловом направлении: есть старая жизнь, есть черный враг, атакуй его и побеждай! На всем протяжении стихотворения четко слышится призывная, организующая дробь барабана.

В поэзии Герда ощущаются не только отголоски побед и потерь в годы революции, первой империалистической и Гражданской войн, но и угрожающее дыхание предстоящих испытаний в грядущей войне против гитлеровского фашизма. В поэтическом сборнике «Лёгетъёс» («Ступени», 1931) он выделил целый раздел под названием «Ожлы – дась лу!» («К бою – будь готов!»), состоящий из 14 стихотворений. Туда вошли и «Азьланьгур», и строки, озаглавленные названием раздела, с подзаголовком «Оборона марш» («Марш обороны»)[20], резкими, короткими строчками, расположенными «лесенкой» в стиле Маяковского, призывающие готовить себя и морально, и физически к отражению новых атак внешних врагов.

Полны очарования народной простоты и непринужденной легкости трудовые песни Герда, такие как «Сезьы кизён дыр» («Время посева овса»)[21], «Бурыс келясьёслэн кырзанзы» («Песня плотогонов»)[22]. С такой же легкостью рисует он коллективный труд строителей нового дома для коммуны в стихотворении «Липетчиос» («Крышекрои»)[23], используя звукоподражание стуку молотков, сравниваемому с трелью соловьев, а в стихотворении «Турнасьёс» («Косцы»)[24] сочные звуки разрезаемой травы оказываются созвучны междометиям, выражающим приподнятое настроение работающих.

Один из своих поэтических сборников Герд назвал «Сяськаяськись музъем» («Цветущая земля»»)[25], в него вошли стихотворения, в основном рисующие мирную жизнь людей между прошедшими и грядущими войнами. Хочется назвать хотя бы два из них – «Бусы» («Поле»)[26] и «Коркан шунды» («Солнышко в доме»)[27]. В первом ржаное поле предстает в виде Быдзым крезя – Великих гуслей удмуртов, ржаные стебли – его струны, ветер – крезьчи, играющий на этом музыкальном инструменте. И здесь мы видим искусное звукоподражание мелодии, похожей то на шепот шаловливых девушек, то на журавлиные песни в небесах. Во втором из этих стихотворений нарисован игривый солнечный лучик, который заглядывает в окошко и золотит все уголки в доме, а потом возвращается на улицу, рассеивая вокруг золотую пыльцу. Автор живописует мельчайшие подробности неслышимой, но внутренне осязаемой музыки света.

Говоря о месте творчества Герда в истории удмуртской литературы, как и месте Верещагина, часто приходится произносить «впервые». Он ввел в удмуртскую поэзию такие классические твердые формы стиха, как сонет, рондо, рондель. Написал несколько стихотворений, отметив их медитативно-эмоциональную содержательность жанровым обозначением «элегия». Из твердых форм стиха особенно выделяется написанный им на русском языке триолет «Ветру Уйшора», в котором сила звучания и эмоционального воздействия на читателя

достигается благодаря сочетанию, с одной стороны, мифологической основы сюжета, с другой – упорного противостояния человека враждебным силам природы, которое метафорически может восприниматься и как противоборство разнополюсных социальных устремлений. Это воздействие создается и за счет повторяющихся смыслоорганизующих строк в структуре каждой из четырех восьмистрочных строф.

Герд поднял на невиданную до сих пор в удмуртской поэзии высоту жанр поэмы. Полисоставное произведение «Завод», написанное в этом жанре, до сих пор выделяется во всем финно-угорском мире России и тематикой, и умело организованной композиционной структурой, и метафорической силой слова, и фоникой. Ижевский завод (его приметы обозначены довольно узнаваемо) в поэме представлен как единый живой организм, а люди, работающие в его цехах, – это живая кровь, придающая ему силы. В этой поэме, несомненно, ощущается влияние литературной группы «Кузница», членом национальной секции которой состоял Герд во время своей учебы в Москве.

Активное литературное творчество Кузебая Герда продолжалось чуть более десятка лет. Клеветнические обвинения автора в национализме оборвали его жизнь в самом расцвете сил. Однако он сумел создать такое наследие, которое (особенно с учетом творчества других писателей) уже тогда показало: удмуртская литература встала на надежный путь дальнейшего развития. Если стихотворные публикации XVIII в. были привнесены в удмуртскую культуру извне, влиянием российского Просвещения, то в творчестве Г. Е. Верещагина обнаруживается сам механизм возникновения удмуртской литературы в результате исследования народной жизни, олитературивания национального фольклора и заимствования опыта русской и мировой классики. С помощью же поэтических произведений Кузебая Герда национальная литература приобрела полновесное, разнотемное и многожанровое звучание, которое было услышано далеко за пределами родного края.

Примечания

[1] См.: *Тепляшина Т. И.* Памятники удмуртской письменности XVIII века / АН СССР; Институт языкознания ; отв. ред. В. И. Лыткин. М., 1965. Вып. 1. С. 225–229.

[2] Вотяки Сосновского края. Гр. Верещагина // Зап. Импер. Рус. геогр. о-ва по отд-нию этнографии. СПб., 1886. Т. 14, вып. 2.

[3] Вотяки Сарапульского уезда Вятской губ. Гр. Верещагина // Там же. СПб., 1889. Т. 14, вып. 3.

[4] *Алёшкина С. А*. Формирование жанров и художественных традиций мордовской литературы конца XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 1990. С. 7.

[5] См., напр.: Гуждор // Верещагин Г. Е. Собр. соч. : в 6 т. / под ред. В. М. Ванюшева. Т. 1 : Вотяки Сосновского края. Ижевск, 1995. С. 53–57; Встреча Великого князя в Завьялове // Там же. Т. 2 : Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии. Ижевск, 1996. С. 123–127.

[6] *Верещагин Г. Е*. Собр. соч. Т. 1. С. 29.

[7] *Верещагин Г. Е*. Собр. соч. Т. 5 : Литературные сочинения. Ижевск, 2004. С. 261–354.

[8] Подарок Мункачи : Песни, сказания / сост. и авт. предисл. А. Н. Уваров. Ижевск, 1983. С. 48.

[9] См.: *Ванюшев В. М.* Художественные и нравственно-философские искания в русскоязычных поэмах Г. Е. Верещагина // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 3 : в 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 2. С. 233–241.

[10] *Ермаков Ф. К.* Русский академик об удмуртском ученом // «Как молния в ночи...» : К. Герд. Жизнь. Творчество. Эпоха / сост. и лит. обработка З. А. Богомоловой. Ижевск, 1998. С. 63.

[11] См.: *Герд К. П.* Этнография вотяков после революции // Этнография. 1926. № 1–2. С. 235–237.

[12] Шуныт зор: 3-ти арзэ дышетскись пиналъёслы лыдзон-ужан книга / Люказ Кузебай Герд. М., 1924. С. 87.

[13] Выль сюрес: пиналъёслы лыдзон книга / Люказ Кузебай Герд. Ижевск, 1929.

[14] См., напр.: Кокы кырзан // Герд К. П. Собр. соч. : в 6 т. / сост., авт. предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. Ижевск, 2001. Т. 1. С. 320–321; Выль нуны веттан гур // Там же. С. 323–324.

[15] *Герд К. П.* Вотяк в своих песнях // Герд К. П. Собр. соч. Ижевск, 2004. Т. 4. С. 145.

[16] *Герд К. П.* Собр. соч. Т. 1. С. 50.

[17] Там же. С. 185.

[18] Там же. С. 259–264.

[19] Там же. С. 311–312.

[20] Там же. С. 292–297.

[21] Там же. С.197.

[22] Там же. С. 194.

[23] Там же. С. 264–265.

[24] Там же. С. 248.

[25] *Герд К. П.* Сяськаяськись музъем: куинети кылбур книга / Герд Кузебай. Ижевск, 1927.

[26] *Герд К. П.* Собр. соч. Т. 1. С. 178.

[27] Там же. С. 184.

В. Ш. Кривонос

Самара

НАЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗА МИРА В ПОЭМЕ ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Образ мира в «Мертвых душах» имеет прежде всего пространственное измерение. Попытаемся этот образ описать, обратив особое внимание на систему пространственных сигналов, с помощью которых он создается в тексте поэмы. Было бы очевидным упрощением, оставляя в стороне поэтику гоголевского произведения, видеть в нем всего лишь «исторический источник»[1] пространственных образов и представлений. Важно выяснить, как концептуализируется в «Мертвых душах» пространство, не просто называемое в тексте, но ставшее реальностью, обладающей собственным аксиологическим ядром[2].

Ключевыми в этом плане для гоголевской поэмы являются понятия ‘Русь’ и ‘Россия’; они отличаются высокой частотностью с точки зрения упоминания в тексте (прежде всего в авторской речи, но также и в речи персонажей),

© Кривонос В. Ш., 2010

но далеко не всегда и не обязательно совпадают по своему смысловому объему. Ср. возникающую перед взором автора картину, вызывающую знаменательное сравнение не с Россией (географической территорией), а с Русью (символико-поэтическим образом): «Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню»[3].

Понятие ‘Русь’ встречается в поэме двадцать три раза; девять раз (VI, 17, 139, 220, 220, 221, 244, 247, 247) оно обозначает поэтико-символическое пространство, близкое по значению пространству фольклорно-эпическому[4], а четырнадцать раз (VI, 43, 49, 70, 94, 109, 117, 120, 150, 164, 166, 190, 191, 231) выражает абстрактное географическое представление[5].

Там, где понятие ‘Русь’ служит обозначением географического пространства, оно оказывается тождественно по смыслу понятию ‘Россия’: «Как несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами, рассыпано по святой благочестивой Руси...» (VI, 109); «...и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси» (VI, 117); «...таково на Руси положение писателя!» (VI, 164); «на Руси, где любит всё оказаться в широком размере, всё, что ни есть...» (VI, 166); «как выражаются у нас на Руси...» (VI, 231) и др.

Понятие ‘Россия’ упоминается двенадцать раз и используется для называния географической территории, страны и государства. Ср.: «...на разных исторических картинах, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию...» (VI, 9); «...и можно обратиться вновь к карточному столу, тешащему всю Россию» (VI, 243); «Жили в одном отдаленном уголке России два обитателя» (VI, 243); «...так не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» (VI, 35) и т. д.

Синонимично понятию ‘Россия’ дважды появляющееся понятие ‘русское государство’: «...как выражаются в иных местах обширного русского государства» (VI, 12). Важнейшим признаком понятий ‘Россия’ (географическая территория) и ‘русское государство’ выступают поражающие воображение размеры пространства: «Чичиков начал как-то отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика, и иностранцы справедливо удивляются...» (VI, 100). Ср. авторские замечания: «...все ободрительные и понудительные крики, которыми потчевают лошадей по всей России от одного конца до другого...» (VI, 42); «...закусили, как закусывает вся пространная Россия по городам и деревням...» (VI, 97). Отмеченный признак общий у них (у ‘России’ и у ‘русского государства’) также и с понятием ‘Русь’, обозначающим географическую территорию.

Пространственное представление о Руси/России как огромной и протяженной территории, на которой раскинулось русское государство, создается в «Мертвых душах» прямым называнием либо упоминанием в той или иной форме городов, населенных пунктов, губерний, частей страны:

Москва (VI, 7, 30, 39, 56, 61, 102, 115, 117, 147, 164, 239), Петербург (VI, 14, 30, 61, 106, 108, 159, 164, 200, 200, 240), Рязань (VI, 131, 153), Казань (VI, 7), Торжок (VI, 135), Царевококшайск (VI, 138), Весьегонск (VI, 138), Красный (VI, 199);

Тула («манишка, застегнутая тульскою булавкою» – VI, 7), Тамбов («Пошел, тамбовский мужик!» – VI, 16), Херсон («А, херсонский помещик, херсонский помещик!» – VI, 171), Сольвычегодск («с какими-то сольвычегодскими купцами» – VI, 193), Усть-Сысольск («приятелям своим усть-сысольским купцам» – VI, 193), Ярославль («ярославский расторопный мужик» – VI, 247); Херсонская губерния (VI, 147, 247), Симбирская губерния (VI, 170), Рязанская губерния (VI, 170), Пензенская губерния (VI, 170), Вятская губерния (VI, 170), Таврическая губерния (VI, 240); Кавказ (VI, 61), Волга (VI, 139), Камчатка (VI, 154).

Существенно, что вымышленный, но предельно типичный, на что указывает его условное обозначение[6], город NN, куда прибывает Чичиков, «был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» (VI, 206). Этим объясняется не только высокая частотность упоминаний Москвы (двенадцать раз) и Петербурга (десять раз), но и показательное для типичного губернского города стремление уподобиться столицам. Ср. описание бала у губернатора: «...как будто на всем было написано: “Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!” Только местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то павлинье перо, в противность всем модам, по собственному вкусу» (VI, 163–164). Но город NN – это еще и «сборный город», своего рода «микрокосмос, содержащий все характеристики макрокосмоса России»[7], в том числе и присущие всему «макрокосмосу» свойства парадоксального пространства[8].

Речь, таким образом, не идет о географическом детерминизме; характеристика ‘России’ (= ‘русского государства’) хоть и соотносится с ее пространственной величиной, но прямо из этой величины не выводится; ‘Русь’ также отличается размером пространства, но, в отличие от ‘России’, не является названием государства, которое располагается в определенных географических границах. Образ мира в «Мертвых душах» включает в себя представление не только о государстве ‘Россия’, в котором происходят описываемые автором события, но о символическом пространстве, смысл которого к событийному ряду не сводится, а размер проблематизируется. В случае символического пространства он вообще не имеет принципиального значения. И дело здесь не в том, что поездки Чичикова захватывают вполне обозримую и локальную территорию; для символического пространства куда существеннее оказываются его символические характеристики.

Пространственное представление о Руси/России соотносится в «Мертвых душах» с представлениями как о реально-историческом пространстве России (= Российской империи, раскинувшейся на площади от Петербурга до Камчатки), так и о поэтико-символическом и фольклорно-эпическом пространстве Руси. С последним связаны актуальные для повествования в поэме тема

и мотив русского богатырства[9]. Ср.: «...в нынешнее время, когда и на Руси начинают уже выводиться богатыри» (VI, 17); «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» (VI, 221); «Был он то, что называют на Руси богатырь...» (VI, 244). Автор и напоминает о значении для Руси феномена богатырства, и наглядно демонстрирует его деградацию (на примере Мокия Кифовича), отсылая к эпическим образам богатырского века и богатырского пространства[10]. И если «нынешнее время» безнадежно утрачивает качества богатырского века, почему нынешняя Россия, не знающая себя, своего прошлого и содержательной сути своего пространства, воспринимается автором как проблема (дело не в размере пространства, а в его смысле, смысловом наполнении), то обозреваемое автором пространство Руси по-прежнему хранит в себе потенциал пространства богатырского.

Пространство, чреватое феноменом настоящего богатырства, но демонстрирующее лишь его пародийную имитацию, наделяется признаками онтологической мнимости; будучи потенциально сакрализованным, оно являет собою пример хаоса и дезорганизации, отсутствия определенной направленности, как горизонтальной, так и, что особенно важно, вертикальной.

Ю. М. Лотман, подчеркнув роль в «Мертвых душах» пространственной оппозиции «направленное – ненаправленное», не случайно приравнял ненаправленное пространство к неподвижному[11]. У Гоголя неподвижное пространство способно между тем «трансформироваться непредсказуемым образом» и представать «в виде разных обличий»[12]. Пространственным трансформациям, невозможным в других местах, соответствуют и характерные сценарии поведения: «И что всего страннее, что может только на одной Руси случиться, он чрез несколько времени уже встречался опять с теми приятелями, которые его тузили, и встречался как ни в чем не бывало, и он, как говорится, ничего, и они ничего» (VI, 70–71); «Должно сказать, что подобное явление редко попадается на Руси, где всё любит скорее развернуться, нежели съежиться, и тем поразительнее бывает оно, что тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» (VI, 120) и т. д.

Подобные сценарии словно самим неподвижным пространством и порождаются, обнажая своеобразие русских обычаев и самого типа русского человека: «А после него опять тоненькие наследники спускают, по русскому обычаю, на курьерских всё отцовское добро» (VI, 15); «Таков уже русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который бы хотя одним чином был его повыше, и шапочное знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений» (VI, 20–21); «...показав таким образом прямо русскую изобретательность, являющуюся только во время прижимок» (VI, 230–231) и др.

Средством самоосмысления и самоидентификации служат для изображенных Гоголем персонажей (воплощающих различные модификации самого типа «русского человека») разделяемые ими взгляды на европейцев и европейские

страны. В «Мертвых душах» упоминаются как собственно Европа (VI, 10), так и Париж (VI, 30, 163, 200), Франция (VI, 58), Англия (VI, 205), Карлсбад (VI, 61), Лейпциг (VI, 192), остров Елены (VI, 206), Италия (VI, 9). Для концептуализации пространства в поэме важны, однако, не сами по себе эти упоминания, а прежде всего негативные значения образа Европы, продуцируемые русской культурной традицией. Они актуализируются, например, в описании рассказчиком-провинциалом в «Повести о капитане Копейкине» Петербурга[13], который показан бездушным иностранным городом, где гостиница носит название «Лондон», а повар в ресторане «иностранец, француз эдакий» (VI, 203). Квазиевропейский облик Петербурга проблематизирует типичное для эпохи противопоставление России Европе; Россия выглядит в такого рода описаниях весьма странной частью Европы, которой она подражает и которую имитирует.

В русской национальной мифологии, с таким устойчивым ее элементом, как противостояние России Европе[14], последняя предстает и как царство просвещения, и как погибельная земля[15], «образец для подражания» и пример пагубного влияния[16]. Для автора собственная ориентация на *образец* служит предметом иронии: «...но автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем, и с этой стороны, несмотря на то, что сам человек русский, хочет быть аккуратен, как немец» (VI, 20). Чичикова же всерьез возмущает предложение Ноздрева: «Да зачем же мне шарманка? Ведь я не немец, чтобы, тащася с ней по дорогам, выпрашивать деньги» (VI, 80). Раздосадованный случившимся с ним на приеме у губернатора конфузом, Чичиков резко обрушивается на балы: «Всё из обезьянства, всё из обезьянства! Что француз в сорок лет такой же ребенок, каким был и в пятнадцать, так вот давай же и мы!» (VI, 174–175). Для Собакевича, любителя хорошо поесть, пагубность европейского влияния на русские нравы несомненна; автором его критический пассаж окрашен, однако, в комические тона: «Это всё выдумали доктора немцы да французы, я бы их перевешал за это! Выдумали диету, лечить голодом! Что у них немецкая жидкокостная натура, так они воображают, что и с русским желудком сладят! Нет, это всё не то, это всё выдумки, это всё... – Здесь Собакевич даже сердито покачал головою. – Толкуют – просвещенье, просвещенье, а это просвещенье – фук!» (VI, 98–99).

Отношение Чичикова или Собакевича к европейцам, французам и немцам, не просто комично; оно основано на этнокультурных стереотипах, несущих в себе изначально заданные и мифологизированные *портреты* «чужих», позволяющие выгодно оттенить собственное своеобразие[17]. Автор стремится к разрушению подобных стереотипов, порождающих типичные жалобы, что русскому человеку «всё немцы мешают» (VI, 137), почему ответственность за собственные неудачи с легкостью перекладывается на «чужих».

В «Мертвых душах» нарисована условная карта Руси/России, на которой прочерчен маршрут Чичикова; отображенное на этой карте пространство существенно отличается от пространства эмпирического, поскольку не отвечает

требованиям географического натурализма[18]. Устойчивые в поэме «формулы обобщения» демонстрируют, что и для условной карты, на которую накладываются передвижения героя и всюду следующего за ним автора («...здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться» – VI, 241), также выбран «общерусский масштаб»[19]. Этот масштаб и определяет авторское видение художественно обобщенного русского пространства.

Этноним ‘русский’, производный от Руси, имеет у Гоголя непосредственное отношение и к России, территории обитания ‘русских’, почему он оказывается не только пространственно, но и характерологически маркированным: «Так как русский человек в решительные минуты найдется что сделать...» (VI, 41); «Что ж делать? Русский человек, да еще и в сердцах» (VI, 89); «...но так как русский человек не любит сознаться перед другим, что он виноват...» (VI, 90); «...или задумался так, сам собою, как задумывается всякий русский, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни?» (VI, 139) и т. д.

Хотя понятия ‘Русь’, ‘Россия’ и этноним ‘русский’ многократно возникают в авторской речи, «Мертвые души» не являются собственно «территориальным текстом». Ср.: «...один из признаков “территориального текста” состоит в том, что такой текст “любит” называть сам себя, и это приводит даже к избыточности»[20]. Отмеченным признаком изображенного в поэме пространства Руси/России (с характерными для него реалиями, топографией и топонимикой) действительно служит то, что оно русское; однако у Гоголя это признак не сугубо и не чисто территориальный, но прежде всего символический. В «Мертвых душах» Русь (образ страны, как она видится автору) в плане символическом принципиально нетождественна России (государству, занимающему определенную территорию); речь идет и о разных системах ценностных координат.

В авторской речи определение ‘русский’ может быть синонимично определению ‘российский’: «Выражается сильно российский народ! и если наградит кого словцом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света» (VI, 108–109). Но Россия предстает у Гоголя не государством ‘русских’[21], а как «очень пространное государство» (VI, 170). И если представление о России строится в поэме на основе узнаваемых пространственно-географических реалий, то представление о Руси формирует используемая автором символическая образность, что не всегда учитывается исследователями. Ср.: «Подобные обращения к России восходят к очень давней классицистической традиции, включавшей сюда непременное восхищение размерами отечества и мотив некой “мысли” о его величии, внушаемой открывшимся простором»[22]. Автор между тем обращается не к России, но к Руси; традиция подобных обращений еще более давняя – и восходит к древнерусской литературе. Бывшая до начала XII в. названием территории Киевской Руси, в XII–XIII вв. – названием древнерусских земель и

княжеств, а с XIII в. – земель северо-восточной территории бывшей Древней Руси[23], ‘Русь’ в «Мертвых душах» служит для автора символическим названием творимого им русского пространства[24].

Создавая «сию русскую свою поэму» (VI, 183), автор выбирает для себя пространственную позицию, предполагающую особую оптику: в поэме задан угол зрения на изображаемое «в целом и со стороны», причем «принцип сопоставления своего с чужим последовательно проведен во всей поэме – и независимо от фиксирования авторской точки наблюдения»[25]. Европа является для него местом наблюдения, откуда открывается ему вид на Россию, убежищем и временным пристанищем, дающим возможность укрыться от предвидимых им нападок и обвинений, например, со стороны «так называемых патриотов»: «Да хорошо ли выводить это на свет, провозглашать об этом? Ведь это всё, что ни описано здесь, это всё наше, хорошо ли это? А что скажут иностранцы? Разве весело слышать дурное мнение о себе?» (VI, 243).

Открывающаяся автору геопанорама вызывает у него особое чувство и переживание Руси как символического пространства, с которым его соединяет неразрывная живая связь: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе... Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня?» (VI, 220).

Автор видит русское пространство не только со стороны, из своего «чудного, прекрасного далека», но и с близкого расстояния, когда оказывается рядом со своим героем и с предметом описания: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать по нашему обычаю чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор» (VI, 21); «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином...» (VI, 220) и т. д. Если взгляд со стороны позволяет дистанцироваться от изображаемого, то сближение с героем и с предметом описания предельно эту дистанцию сжимает, делая различимыми мельчайшие детали и подробности рассматриваемой картины. При этом автор стремится «совместить “микроскопическое” и “телескопическое” видение и приблизиться к некоему видению абсолютному»[26].

Этому абсолютному видению отвечает авторская картина мира, где Русь занимает место мифологического центра: «“Центр” – нечто в высшей степени сакральное, территория абсолютной реальности»[27]. С представлением о Руси как о центре мира коррелирует представление о центре самой Руси: «А уж куды бывает метко всё то, что вышло из глубины Руси, где нет ни немецких, ни чухон-

ских, ни всяких иных племен, а всё сам-самородок, живой и бойкий русский ум... <...> И всякий народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенности и других даров Бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженье его часть собственного своего характера» (VI, 109).

Между тем русское пространство, изображенное в поэме, активно завоевывает французский язык. В городе NN мужчины «так же говорили по-французски и смешили дам так же, как и в Петербурге» (VI, 14). А дамами этого города, стремившимися «еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора, и потому весьма часто было нужно прибегать к французскому языку, зато уж там по-французски, другое дело, там позволялись такие слова, которые были гораздо пожестче упомянутых» (VI, 159). Чичиковым, приглашенным к губернатору на бал, «отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе» (VI, 161). Речь здесь у Гоголя не о подражании, но об отказе от адекватного выражения русским человеком себя, свойственного именно ему мировосприятия, выражением которого и служит *свое собственное слово*. Поскольку в полемике о языке, которая велась в первые десятилетия XIX в., французское отождествлялось с европейским (отсюда то особое значение, которое придавалось борьбе с галлицизмами)[28], то авторские иронические замечания, напоминая об этой полемике, актуализируют свойственное русской национальной мифологии отношение к Европе.

Гоголевская Русь постоянно рождает *свое собственное слово*, выражающее *творящие способности* ее души; приобретая мифопоэтические очертания, русское пространство «становится все более сакрально значимым по мере движения к центру, внутрь»[29], то есть в *глубину*[30]. Как убедительно было показано, именно такого типа пространственная ориентация, подчиненная «мифологической иерархии пространственных ценностей», органична для «Слова о полку Игореве» и характерна «для эпического фольклорного повествования»[31].

Подобно Иерусалиму в паломнических текстах, подчеркивавших его мертвенность в сравнении с Иерусалимом «вечным»[32], Русь представляется автору сакральным местом, ставшим местом запустения. Но *слово*, выходящее из *глубины* Руси и питающее авторскую повествовательную энергию, служит залогом чаемого воскресения и самого пространства, и обитающего здесь человека: «Но... может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения. И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертва книга перед живым словом!» (VI, 223).

Именно *живое слово* и является для автора высшей сакральной ценностью. Поэтому символика «оживляющего, творящего мир Слова» приобретает в поэме особое значение: «Присутствие Слова как источника всеобщей жизни, вернее, – сохранение связи с ним в человеке поверяется возможностью его собственного живого слова, как бы почерпнутого из этого общего источника»[33].

Знаменательна в этом смысле способность Чичикова «услышать и принять как свое народное слово»[34]. Как и любовь к быстрой езде, она раскрывает значимое для автора тождество русского человека и русского пространства: «Чичиков только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “Чорт побери всё!” – его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чудное?» (VI, 246).

Напомним, что Чичиков прорубил себе окно в Европу во время службы на таможне, которая «давно составляла тайный предмет его помышлений. Он видел, какими щегольскими заграничными вещицами заводились таможенные чиновники, какие фарфоры и батисты пересылали кумушкам, тетушкам и сестрам. Не раз давно уже он говорил со вздохом: “Вот бы куда перебраться: и граница близко, и просвещенные люди, а какими тонкими голландскими рубашками можно обзавестись!” Надобно прибавить, что при этом он подумывал еще об особенном сорте французского мыла, сообщавшего необыкновенную белизну коже и свежесть щекам; как оно называлось, Бог ведает, но, по его предположениям, непременно находилось на границе» (VI, 234). Было отмечено, что Чичиков «лишь потребитель европейского “просвещенья”»[35]; уточним, что и по отношению к Европе он выступает *приобретателем*, так что и в этом случае, на границе, суть его поведения остается неизменной, будучи вместе с тем особого рода свидетельством «об искусственном характере европеизации России»[36].

Зато тождество пространству, из *глубины* которого выходит *живое слово*, говорит о возможном возрождении героя поэмы. Автору же открывается особый характер и особый смысл его живого общения с пространством, побуждающим к творчеству и дающим для творчества силы: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством» (VI, 221).

В открытом финале поэмы живая связь автора с Русью еще более упрочивается; он не только видит ее одновременно со стороны и вблизи, но и сам вовлекается в целиком захватившее его быстрое и все ускоряющееся движение: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, брошенная с неба?

Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь посторанивaются и дают ей дорогу другие народы и государства» (VI, 247).

Представление о судьбе Руси, обгоняющей другие европейские страны, окрашено в тона мессианской исключительности и выражает мессианское сознание автора, включенного в стремительное движение *бойкой необгонимой тройки*. Скорость, с которой мчится Русь, кажется необъяснимой, но именно так автор только и может показать, как вырывается она из исторического времени (в историческом времени живет историческая Россия), чтобы обрести новое и легендарное бытие во времени мифологическом и эсхатологическом.

Специально было отмечено: «Гоголь явно разделял идею особого пути России. Но у него нет ответа на вопрос, куда летит *Русь – птица-тройка*»[37]. Потому и нет ответа, что полет Руси содержит в себе принципиально важную для Гоголя религиозно-мифологическую символику. Финальная картина, с ее пространственной эйфорией, не столько указывает на особый путь России, сколько пророчит грядущее прекращение «гнета истории»[38]. Тут не пространственный мираж, но утопия пространства (или пространственная утопия), когда образ мира приобретает черты воплощенной идеи и мифа. Поэтому в финале «русской поэмы» Россия окончательно оборачивается Русью и окончательно сливается с ней в художественно обобщенном образе сдвинутого с места *неведомой силой* и устремившегося в полет мимо всего, *что ни есть на земли*, мифологизированного русского пространства.

Историософские спекуляции автора на тему исключительного своеобразия Руси, именно таким – сказочно-мифологизированным – способом самоопределяющейся по отношению к *другим народам и государствам* и манифестирующей собственную уникальность, несут в себе отвлеченную идею, обретающую характерный пространственный облик. Речь идет прежде всего о пространственной исключительности, которая обнаруживается в финальной трансформации Руси в птицу-тройку, когда представление о пространстве и отношение к пространству утрачивают какой-либо рациональный смысл, но зато резко обнажаются символические координаты сотворенного в поэме образа мира.

Примечания

[1] Ср. замечания: *Беспрозванный В., Пермяков Е.* Из комментариев к первому тому «Мертвых душ» // Тартуские тетради. М., 2005. С. 185.

[2] Ср. подход к тексту, сформулированный и примененный в статье: *Николаева Т. М.* Три пространства Игорева похода (художественное, летописное, «реальное») // Slavica tergestina. 8. Художественный текст и его геокультурные стратификации. Trieste, 2000. С. 299–301.

[3] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. : в 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 139. Далее цитаты приводятся в тексте статьи по этому изданию с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

[4] Ср. о понятии *Русь* в «Мертвых душах»: «Мифологема Русь охватывает этническое, культурное пространство, включает в себя комплекс идей, относящихся к будущему и прошлому, истории и культуре, самосознанию русского человека. Реальные картины перетекают в символические» (*Сазонова Л. И.* Литературная генеалогия птицы-тройки // Поэтика русской литературы : к 70-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2001. С. 161).

[5] Ср. с понятиями ‘Русь’ и ‘Русская земля’, выступающими в качестве абстрактных географических представлений: *Николаева Т. М.* Указ. соч. С. 302, 305, 307.

[6] См.: *Белоусов А. Ф.* Символика захолустья (обозначение российского провинциального города) // Геопанорама русской культуры : Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 458.

[7] *Казари Р.* Русский провинциальный город в литературе XIX в. Парадигма и варианты // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. ; СПб., 2000. С. 164.

[8] Ср.: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 283.

[9] См.: *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 29–32.

[10] Ср.: *Новичкова Т. А.* Эпос и миф. СПб., 2001. С. 7.

[11] *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 288.

[12] *Лотман М.* О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха. М., 2005. С. 18.

[13] В образе Петербурга провинциализм рассказчика порождает «феномен *отчужденности*» (*Смирнова Е. А.* Указ. соч. С. 118), что существенно для историософской концепции автора.

[14] См.: *Гудков Л.* Негативная идентичность. М., 2004. С. 121–122.

[15] *Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б. А. Избр. тр. М., 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 242.

[16] *Хорев В.* Русский европеизм и Польша // Миф Европы в литературе и культуре Польши и России. М., 2004. С. 23–24.

[17] Ср.: *Белова О. В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М., 2005. С. 7, 15.

[18] См. о специфике художественного пространства: *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 108–109. Ср.: *Николаева Т. М.* Указ. соч. С. 300.

[19] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 247.

[20] *Цивьян Т. В.* Интерьер петербургского пространства в *Пиковой даме* Пушкина // Slavica tergestina. 8. Художественный текст и его геокультурные стратификации. С. 192.

[21] Ср.: «Россия является многонациональным государством, поэтому полной идентичности между концептами *Россия* и *русские* не существует» (*Строганов М. В.* Две России: «широкая, просторная» и «топи да болота» // Образ России в литературе XIX–XXI веков. Курск, 2008. С. 5). В терминологическом смысле принято разграничивать этнических русских и россиян, имеющих разные этнические корни, но объединяемых единым культурным пространством и причастностью к русской цивилизации (*Сергеева А. В.* Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность. 6-е изд. М., 2008. С. 8–9).

[22] *Вайскопф М.* Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах» // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 220.

[23] См. упоминания «Руси», «южной России», «Русской земли», «юго-западной России», «России» в гоголевских «<Наброскахи материалах по русской истории>» (XI, 49–51, 56–57, 59–60, 62, 64–65, 70, 72, 74–75).

[24] «Гоголь верил, что он “не изображает”, а творит мир», почему «изображение было, с его точки зрения, *созданием*» (*Лотман Ю. М.* О «реализме» Гоголя // Тр. по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1996. II (Новая серия). С. 15).

[25] *Манн Ю. В.* Указ. соч. С. 245.

[26] *Чудаков А. П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 279.

[27] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость : пер. с фр. СПб., 1998. С. 32. См. о символизме Центра: *Элиаде М.* Священное и мирское : пер. с фр. М., 1994. С. 34–35.

[28] *Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Успенский Б. А. Избр. тр. М., 1994. Т. 2: Язык и культура. С. 375–376.

[29] *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 256.

[30] См. о понятии центрации и о внутреннем и внешнем измерении центра: *Литягин А. А., Тарабукина А. В.* К вопросу о центре России (топографические представления жителей Старой Руссы) // Русская провинция: миф – текст – реальность. С. 346.

[31] *Гаспаров Б.* Поэтика «Слова о полку Игореве». Wien, 1984. С. 143.

[32] См.: *Кулешов Е. А.* Сакральная топография нового времени: Святая земля // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 183–184.

[33] *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 145.

[34] Там же.

[35] *Ерофеев В. В.* «Французский элемент» в творчестве Гоголя // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 396.

[36] *Успенский Б. А.* Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России) // Успенский Б. А. Историко-филологические очерки. М., 2004. С. 22.

[37] *Сазонова Л. И.* Литературная генеалогия птицы-тройки. С. 174. Для Языкова и его московских друзей в 1840-е гг. «общий смысл движения был одинаков: от европеизма к “святой Руси”» (*Песков А. М.* Святая Русь и немецкая нехристь Николая Языкова // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 73). Ср. представление славянофилов о переходном этапе европейской истории и о роли России в духовном обогащении Европы (*Песков А.* Германский комплекс славянофилов // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 113–114).

[38] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. С. 166.

О. П. Новик
Харьков

СЛОБОЖАНЩИНА В РОМАНТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ ПРОСТРАНСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. СТОРОЖЕНКО

Творчество Олексы Стороженко (1806–1874) рассматривают чаще всего в контексте произведений писателей-романтиков первой половины XIX в. Важным аспектом исследования творчества этого писателя являются особенности отображения Слобожанщины в его художественных текстах. Слобожанщина – Слободская Украина – в XVII–XVIII вв. заселенная поселенцами дикая степь, находящаяся на пересечении с границами России, Речи Посполитой и Крымского ханства, т. е. современных Харьковской, Сумской, Донецкой, Луганской областей Украины и Белгородской, Воронежской, Курской областей России. Как характеризовал в работе «История Слободской Украины» (1918) территорию Слобожанщины Дмитрий Багалий, изучавший ее историю с 1882 г., «Слободская Украина теперь занимает почти всю Харьковскую губернию и некоторые из уездов Курской и Воронежской губерний»[1]. Будучи исследователем и собирателем устного народного творчества, Стороженко отлично знал и любил

© Новик О. П., 2010

богатое фольклорное наследие этого региона, записывал рассказы об эпохе казацкой вольницы. Все эти влияния ярко выражены в творчестве писателя. Попробуем рассмотреть, как соотносится изображение Слобожанщины с романтическим мировоззрением автора.

Пространство и время, по мнению Ф. Федорова, включает идеологию определенного художественного текста в общественно-исторический и культурный контекст, и кроме того, связывает этот текст с «внетекстовым» миром. Значит, система пространственно-временных представлений, выраженных в художественном тексте, позволяет определить место этого текста в культуре[2]. Именно «язык пространственных отношений» удобен для построения разного рода художественных типологий и для выявления генетических связей. Реализация же разных элементов и отношений этого языка, как отмечает З. Минц, является одним из важных способов создания индивидуально-неповторимых особенностей произведения[3].

Слобожанщина является местом действия во многих рассказах О. Стороженко, изображается с массой мельчайших деталей, наполняет тексты своими топонимами. «Внетекстовый» мир, с которым связано пространство произведений писателя, не только дает возможность найти типологические совпадения с культурой барочной эпохи, но и представляет рассказы как оригинальное воплощение национальных традиций. Автор, который интересовался казачеством, собирал материал о XVII–XVIII столетиях и знал устное народное творчество, закономерно становится певцом национальной культуры. Пространство отдельных рассказов писателя очень сложное, поскольку объединяет изображение земного и небесного, святых мест и ада, Запорожской Сечи и Слобожанщины начала XIX в. Объединяют художественный мир и топос дороги, и рассказчики – жители Слобожанщины.

Для романтиков характерна ориентация на прошлое и негативная оценка современности. В то же время то прошлое, что возрождают украинские романтики в своих произведениях, непосредственно связано с историческими событиями, которые были современностью для барочных писателей. Этим фактом объясняется то, что в произведениях авторов обеих эпох действуют одни и те же персонажи, воспеваются одни и те же исторические деятели. С. Мамаев достаточно категорично заявляет, что в каждом историческом стиле всегда присутствовало неписаное правило – то, что в нашу эпоху называют «парадигмой», в эпоху барокко этой «парадигмой» не было[4]. Очевидно, это не совсем так: если понимать под «парадигмой» систему правил, в барочную эпоху правил было более чем достаточно. Писатель переходной эпохи (конец XVIII – начало XIX в.) Иван Леванда утверждал: «Мнѣ всегда казалось, что правила родились из высмотрѣнных хороших сочиненій, а не сочиненія из правил. Послѣднія, по моему мнѣнію, произошли от таланта и чувств, от одареннаго ума и непринужденных выраженій»[5]. Романтизм с его стремлением «выйти за рамки» в этом солидарен с барокко (вспомним теорию культурно-историчес-

ких волн Д. Чижевского, согласно которой эти два стиля находятся на одной стороне горизонтальной оси).

Прошлое и современное не разделяются, а взаимодействуют, творя необычный хронотоп, характерный и для украинской барочной литературы и живописи, и для народной традиции романтизма. И. А. Бондаревская, рассматривая мифориторическую реальность украинской культуры, отмечает, что в украинском искусстве выделение идеи действительности как регулятивного принципа индивидуальной деятельности и культуры не произошло. Слово и образ остались достойными доверия репрезентантами реальности в нескончаемом времени и пространстве, прошлое не отделяется от современного, а становится соучастником событий здесь и теперь[6]. Это обстоятельство фиксируется как особенный «хронотоп», когда идет речь о барочной украинской литературе и живописи, но и народническая традиция в культуре XIX столетия отображает похожую пространственную и временную модель существования.

Творчество Олексы Стороженко представляет то романтическое течение в украинской культуре XIX в., которое объединяло как фольклорные традиции, так и традиции писателей-предшественников. Использование писателем элементов народной фантастики, умелое переплетение реалистической и сказочно-фантастической образности является продолжением в украинской литературе традиций Николая Гоголя, Пантелеймона Кулиша и других авторов романтической прозы. Это становится особенно очевидным при прочтении рассказа Олексы Стороженко «Воспоминание», в котором описан Николай Гоголь.

Как отмечает В. Погребенник, романтический фольклоризм представляет собой один из основных и существенных компонентов художественного мира Олексы Стороженко, константную черту его украинского и русскоязычного эпического творчества[7]. По мнению ученого, именно связь с широким спектром фольклорных жанров была воплощена в «слово, одновременно художественное и украиноведческое по своему характеру, что отобразило национальный Психо-Космо-Логос (С. Андрусив), целые “культурные ландшафты” (В. Дильтей) прошлого Украины»[8]. По словам И. Денисюка, Олекса Стороженко — «весь засмотревшийся и заслушавшийся в прошлое, не имеет ни уха, ни глаза к современности...»[9].

Н. Копыстянская отмечает, что хронотоп как понятие и как образ, как структурный и идейно-философский фактор является жанро- и системотворческим. Вследствие этого устанавливается связь: «хронотоп – жанр – жанровая система – художественное направление, и в обратной последовательности: эстетика направления – жанровая система – жанр – хронотоп»[10]. От хаты ведьмы Одарки в рассказе «Влюбленный черт» веет запустением, поскольку пустота поселилась в душе хозяйки дома. Антиномией к этой пустоте выступает пещера отшельника в святых горах, наполненная спокойствием и светом. Символично, что к пещере, где жил старец-пустынник, ведет тропинка, – путь по вертикали, к высокому, – путь к спасению души Одарки. От искренней

молитвы «темная церквушка и осветилась, будто кто-то свет засветил»[11]. Антиномия пространств (хата – келия, черт – праведник, грешное – спасенное), которую автор использует при изображении пути к спасению девушки казаком-запорожцем, разделяется еще одним необычным пространством – Сечью. Сечь изображена местом, где запорожец стоит на рыцарской страже православной веры и где ему даже сам черт вынужден служить.

В целом же пространство рассказа «Влюбленный черт» очень сложно, поскольку объединяет изображение земного и небесного, святых мест и ада, Запорожской Сечи эпохи казачества и Слобожанщины начала XIX столетия. Оно объединяет и с помощью топоса дороги, и с помощью наррации разных рассказчиков. При этом дорога (ровная, но ведущая в неизвестность) выступает воплощением судьбы, а столетний дед-рассказчик – проводником между разными временами и пространствами.

Уместным будет вспомнить вывод Н. Копыстянской о вертикали устройства мира у романтиков: «У романтиков нет ограничений в расширении пространства по горизонтали. Вертикаль в более поздние времена часто будет выступать срезанной, исчезает небо. У романтиков она задействована целиком. Это вертикаль устройства мира: земное, надземное небо со звездами, солнцем, луной, высокое небо с сонмами духов, подземное с мертвецами в могилах, ад...»[12] Мир во всей его бесконечности и одновременно бренности, призрачности мы видим и в произведениях барочных писателей, в проповедях, в вертепном ларце, в интермедиях и стихотворениях низового барокко. Антиномии добра и зла, земного и потустороннего, давно прошедшего и современного заимствовались романтиками не только из фольклора, но и из текстов предыдущих эпох, тем более что для написания произведения о Марке Проклятом Олекса Стороженко изучал и этнографию, и сочинения барочной эпохи, и историю Слобожанщины, о чем свидетельствуют исследовательские работы писателя, те, например, что печатались на страницах «Киевской старины»[13].

Композиция повествования в произведениях Олексы Стороженко часто напоминает сложное хитросплетение барочных комбинаций, в котором монолог выступает основным носителем художественной информации. Это можно подтвердить тем, что в барочную эпоху высоко ценилось искусство живого слова. В прозе писателя наррация, как правило, предполагает присутствие слушателя или читателя. В рассказе «Умный врет, чтобы правды достичь» таких слушателей целых три. В произведении «Сотник Петро Серп» события разворачиваются в нескольких временных и пространственных плоскостях. Реальные топосы: слобода, где живет любимая Петра, а потом живут его дочь и приемный сын; Сечь, куда отправляют набраться жизненного опыта молодых парней (напрашивается параллель с «Тарасом Бульбой» Николая Гоголя), – всё это сочетается с миром призрачно-романтическим: видение Петра. Хронотоп рассказа «Межигорский дед» не только объединяет разные временные пласты, разных рассказчиков, но и усложняется пространством думы, которая яв-

ляется поэтической вставкой в прозаический текст (вспомним о распространенном в барочной литературе явлении prosimetrum[14]). Во вставной думе метафорически обозначаются несколько барочных и фольклорных локусов: мир – море, хата – гроб, отец – степь и т. п.[15] С помощью таких вставных элементов видение мира делается панорамным, пространственные рамки раздвигаются.

Столетний старик в произведении «Кондрат Бубненко-Швыдкый» служит своеобразным звеном, связующим разные временные пласты одного локального континуума. При этом пространство «современного-прошлого» автор изображает в фольклорной манере, с использованием нарративной стратегии, построенной на поэтике контрастов[16]. В «Воспоминаниях о Никите Леонтьевиче Корже» автор в рассказе запорожца изображает культурный пласт прошедшей эпохи. Пейзажные зарисовки в тексте сочетаются с поэтическими пейзажными описаниями и изображением запорожских слобод, казацких могил, историей происхождения определенных географических названий. По сути, это произведение является своеобразной энциклопедией быта, обычаев украинского казачества XVIII–XIX вв. О. Мышаныч определил основные аспекты усвоения традиции древней литературы в украинской литературно-критической и эстетической мысли первой половины XIX в., отмечая, что «новая украинская литература не возникла, словно феникс из пепла, а родилась на том же национальном грунте, что и предыдущая, древняя литература, которая также не могла исчезнуть бесследно»[17]. Всестороннее изучение явлений традиции в романтизме дает возможность выявить сходство и повторяемость принципов строения, главенствующих в различные историко-культурные эпохи, обнаружить сходство различных культурных феноменов, разделенных во времени, их разнонаправленные связи. Этот аспект, с точки зрения Л. А. Софроновой, позволяет показать, как работает память культуры[18].

Пространство «Рассказов из крестьянского быта малороссиян» – это конкретная географическая местность, где объединяются топонимы современных автору реалий с памятками старины. С. Решетуха отметила, что чаще всего в рассказах Олексы Стороженко, как и в сказке, сюжетный хронотоп подчиняется моральным принципам, в частности, победе добра над злом[19]. Автор психологизирует и индивидуализирует пространство, вследствие чего оно приобретает топографические или национально-исторические характеристики.

Используют романтики и мотив превращения. Черт становится конем (Олекса Стороженко, «Влюбленный черт»), девушка – тополем, калиной (романтические баллады Тараса Шевченка, Амвросия Метлинского и др.). Чаще всего происхождение этих мотивов связано с фольклором, но многие являются интернациональными и бытуют в устном народном творчестве и в авторских литературных текстах предыдущих эпох. Часто мотив чуда, описанного в том или ином барочном тексте, опосредствованно принимается романтиками через фольклор, поскольку многие литературные произведения стали народными.

Творчество украинского писателя О. Стороженко – это явление, которое представляет то романтическое течение в украинской культуре XIX в., где сочетались как фольклорные традиции, так и авторские достижения предшественников в создании художественной парадигмы истории культуры. Использование элементов народной фантастики, смешивание реально-бытовой и сказочно-фантастической плоскостей в творчестве О. Стороженко является продолжением традиций романтической литературы. При этом романтическое описание природы предоставляет читателю пейзажные зарисовки разных мест Украины. В рассказах, где события разворачиваются на Слобожанщине, автор мастерски изображает природу этих мест, то используя видение своих персонажей-рассказчиков, то вживаясь в образ повествователя, с любовью описывает окружающий мир. Еще один немаловажный механизм воссоздания пространства Слобожанщины в рассказах Олексы Стороженко – колоритный язык произведений. Персонажи-рассказчики употребляют множество выражений, характерных именно для этой местности, автор вводит диалектную лексику, слобожанский фольклор, топонимику.

Будучи романтиком, писатель не обходит стороной и насущных социальных проблем простых жителей Слобожанщины. Например, в рассказе «Голова себе на уме» изображен не просто хитрый изворотливый сельский голова, который всегда может выйти сухим из воды, еще и прибыль извлечь из чужих проблем, но посредством воспроизведения единичного случая подается социальный фон жизни Украины первой половины XIX в. Хронотоп произведений Олексы Стороженко благодаря сочетанию разных пространственных пластов вписывает тексты в исторический и культурный контекст. «Внетекстовый» мир, с которым связано пространство произведений Олексы Стороженко, не только дает возможность найти типологические подобия с культурой барочной эпохи, но и представляет рассказы писателя как оригинальное сочетание традиций предыдущей эпохи, романтической культуры и фольклорных элементов. Пространство в текстах писателя-романтика, таким образом, является важной категорией парадигмы истории культуры, придает оригинальность стилю, позволяет объединить в одном произведении разножанровые структуры, соединить разновременные пласты и тем самым воссоздать панорамный мир старины и современности.

Примечания

[1] *Багалій Д. І.* Історія Слобідської України / передмова, коментар В. В. Кравченка; художник, упоряд. эл. В. О. Ріяка. Харків, 1993.

[2] *Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 18.

[3] Цит. по: Там же. С. 19.

[4] *Мамаев С. Г.* Михаил Булгаков и украинское барокко // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. 2008. № 1. С. 9.

[5] *Новик О. П.* Іван Леванда: літературний портрет : монографія. Киев, 2004.

[6] *Бондаревська І. А.* Міфориторична реальність української культури // Міфологічний

простір і час у сучасній культурі : матеріали міжнарод. наук. конф. (12 – 13 грудня 2003 р.) : в 2 ч. Киев, 2003. Ч. 2. С. 3–4.

[7] *Погребенник В.* Традиційна українська культура у творчості Олекси Стороженка // Українська література в загальноосвітній школі. 2008. № 4. С. 7.

[8] Там же. С. 7.

[9] *Денисюк І. О.* Розвиток малої української прози XIX – поч. XX ст. Львів, 1999. С. 7.

[10] *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів, 2005. С. 249.

[11] *Стороженко О. М.* Закоханий чорт: Історико-фантастичні повісті та оповідання. Киев, 2001. С. 67.

[12] *Копистянська Н.* Указ. соч. С. 265.

[13] *Стороженко А.* Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. 1882. № 9. С. 578–579.

[14] См. об этом**:** *Борисенко К. Г.* Prosimetrum в українській літературі барокової доби. Донецьк, 2008.

[15] *Стороженко О. М.* Указ. соч. С. 74.

[16] *Погребенник В.* Указ. соч. С. 6.

[17] *Мишанич О. В.* Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої половини XIX століття // Радянське літературознавство. 1989. № 12. С. 8

[18] *Софронова Л. А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 15.

[19] *Решетуха С.* «Химерні» оповідання О. Стороженка: жанрово-стильові особливості // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : Зб. наук. праць ф-ту лінгвістики Гуманітар. ін-ту Нац. авіаційн. ун-ту. Киев, 2006. Вип. 13. С. 96–106.

Н. В. Пращерук
Екатеринбург

«РОССИЯ КАК ЦЕЛОЕ» И РЕГИОНАЛЬНЫЕ АКЦЕНТЫ В ПРОЗЕ 1910-х гг.

Формула «Россия как целое» принадлежит М. Горькому, который употребил ее в письме к Бунину, оценивая достоинства его повести «Деревня»[1]. Ему была особенно дорога в бунинском произведении именно «мысль о России как о целом». Очевидно, что эта формула может быть успешно употреблена применительно к большому количеству художественных текстов, создаваемых в 1910-е гг., и в целом ко всей литературе этого периода, поскольку она отличается ростом национального самосознания, обострившимся интересом к освоению темы России, ее прошлого и будущего. Можно даже говорить о своеобразном пике в осмыслении проблемы национального, обусловившем подлинный расцвет прозы в этот период, появление новых, ярких произведений Бунина, Горького, Шмелева, Пришвина, Зайцева, писателей второго ряда – Сергеева-Ценского, Чапыгина, Шишкова, Касаткина, а также «модернистских» авторов, например Белого и Ремизова.

© Пращерук Н. В., 2010

Обозреватель «Современного мира» отмечал в 1910 г.: «За последние годы наша литература уделяет серьезное внимание “полям”. Сергеев-Ценский пишет “Печаль полей”, Горький – “Исповедь” и “Лето”, Бунин – “Деревню” – все ищут пути там, в глубине России... и у читателя повысился интерес к деревне»[2]. Известный критик В. Львов-Рогачевский высказывал подобную же мысль в своей книге с характерным названием «Снова накануне»: «Народ, Россия... вот те огромнейшие темы, к которым подошли теперь наши художники»[3]. Многие авторы в письмах, интервью, теоретических высказываниях подчеркнуто декларировали свой интерес к проблеме национального характера, судеб России.

Потребность приблизиться к пониманию основ русской нации и дать ответ на вопрос о том, что ждет страну в будущем, обусловила в литературе выдвижение на первый план познавательной и прогностической установок за счет прежней аксиологической. Это определило характер письма – аналитическое и предельно обобщающее одновременно.

Целенаправленное исследование национального бытия «переливается» в трезвое, беспощадно реалистическое воспроизведение разных его сторон. Предметом самого пристального внимания становится в этот период деревня. Она предстает, если воспользоваться метким выражением Б. Тимофеева, «вымазанная дегтем и кровью»[4]. Художники показывают, что привычными, обыденными для крестьян стали пьянство, случаи насилия и убийств, бессмысленной гибели, грязь, беспросветная нужда. Развивая традиции писателей-демократов и Чехова, проза этих лет продемонстрировала и существенное смысловое смещение, качественный сдвиг в воплощении темы народа и – шире – темы национальной жизни. Это проявилось, прежде всего, в том, что неизмеримо расширяется и «географически», пространственно, и социально зона внимания художников. Предметом изображения становится не только деревня преимущественно центральных областей, но и экзотическая деревня Севера (А. Чапыгин), Сибири (В. Шишков), Заволжья (М. Пришвин). Писатели обращаются к жизни провинции, захолустья, а также к жизни «забытых» социальных слоев и групп – мещанства, старообрядцев и т. п. И этот воссозданный широко мир, мир «малого сопротивления» (Д. С. Лихачев), в пространственной и социальной сфере закреплен поэтикой самих названий: «Дальний край» Б. Зайцева, «Уездное» Е. Замятина, «По Руси» М. Горького, «У стен града невидимого» М. Пришвина, «Тайга» В. Шишкова и т. п.

Следует также отметить, что мысль о «России как о целом» обусловила в этот период и принципы построения характера, специфику психологизма в изображении человека из народа. С одной стороны, литература, по выражению известного критика Л. Гуревич, запечатлела усилившееся «тяготение» интеллигента «к органическому воссоединению с народной массою, пережившею в недавние годы столь глубокие стихийные потрясения»[5]. С другой стороны, растущее ощущение необходимости единства всех социальных слоев

перед ответственностью за судьбу страны порождало, как заявлял другой критик, острую потребность «не только действовать, но и мыслить вместе с необозримыми народными массами»[6].

Эта идея «всенародности» трансформировалась в художественном сознании в идею психологического и нравственного родства представителей разных общественных слоев и групп – мужика и дворянина, мужика и интеллигента.

Герой, представляющий, к примеру, крестьянскую среду, наделялся писателем сложнейшим комплексом психологических состояний и переживаний – всем «запасом» особенностей и тупиков «интеллигентского сознания». Так, на попытку автора объяснить героиню-крестьянку «из себя» указывает Л. Гуревич в рецензии на рассказ Б. Зайцева «Аграфена»: «Образ этой много пережившей и просветленной страданиями крестьянской женщины весь источен интеллигентской рефлексией, – в нем постоянно проявляется та оглядка на себя, которая вовсе не свойственна цельной натуре»[7]. Многие характеры из народа в произведениях Горького – эти, по меткому выражению Е. Чирикова, «Онегины в лаптях и зипунах»[8], характеры Бунина, Сергеева-Ценского, Чапыгина, Шишкова и других могут быть истолкованы как попытка перенести черты психологии дворянского и разночинского интеллигента, открытые русской литературной традицией XIX в., на простонародную среду. Художники исследуют сознание, в котором сложно взаимодействуют непосредственность, органическая связь с окружающим миром и усвоенные на глубинном, эмоционально-чувственном уровне определенные интеллигентские комплексы – разлад с миром, «мука скуки и недовольства всем», психологическое «подполье», страсть к личинам, тяга к саморазрушению и наслаждение им. Так, герой чапыгинского «Белого скита» Афонька с характерной фамилией Крень, что означает «искривленный, крепкий слой дерева», действительно несет в себе эту «искривленность», раздвоенность. С одной стороны, в нем живет потребность идеала, стремление к праведной и чистой жизни, вера: «Ведь у иного прочего жизнь темна, огонька не видно, у меня же надежа к Богу прийти»[9]. Он эстетически одарен, чувствует необходимость бороться за сохранение красоты мира, именно так он воспринимает окружающий лес: «Покуда силы хватит, норовлю оберечь Господню красоту – лес, зверя, где могу, не даю зря обидеть, корень его в конец изводить»[10]. С другой стороны, он подвержен темным стихийным страстям, оказывается способен на зверское убийство. Крестьянка Анна из повести В. Шишкова «Тайга» живет с чувством непонятной тоски: «Только вот Анну тоска грызет. Так как-то скучно... нехватка в чем-то... Исподтиха-исподтиха, да как вцепится, словно лукавый пес... Точно не здешняя, не таежная, точно в хрустальном ключе родилась, что бежит из тайги в речку, из речки в море, через весь белый свет, – скучно Анне. Сама не знает отчего, а скучно... От жизни, что ли?..»[11] Нечто подобное переживает и другая Анна – героиня «Печали полей» Сергеева-Ценского. Сближает этих персонажей и мотив безумия, которое их настигает. Безумной становится в финале и героиня «Белого ски-

та». А герои повести М. Пришвина «У стен града невидимого» – крестьяне-старообрядцы – вообще теоретизируют, как интеллигенты, по вопросам веры, один из них, между прочим, просит повествователя передать привет Мережковскому. Во всех этих произведениях социальная детерминированность характера, при всей ее значимости, «поглощалась» общенациональной, растворялась в стремлении художников осмыслить своего героя как представителя национальной психологии и поведения, национальной культуры в целом. «Край нетронутый. Люди делают деревянные ложки, продают их, пьют, поют и пляшут. Кондовая Русь»[12]. «Страшный обрыв возле церкви. Ветлуга сцепилась с другою рекой и расходится в дымчатую синеву лесов и болот. Обрыв в двух шагах. Два-три аршина, две-три весны – и церковь Варнавы упадет в Ветлугу. "Ничего, – говорит старушка, – Варнава остановит, он славный". "Укрепить бы", – думаю я... "А свалится, – утешает бабушка, – так тому и быть". Батюшка слышно ушел. Как ушел, так и свалится. И правда: если святого там нет, то зачем укреплять обрыв, а если он там, то удержит. Так живет и верит вся Россия и не укрепляет обрыв», – читаем у Пришвина[13]. «Не Акулька с Дунькой, не Пров, не Устин – Русь поднялась перед ним, такая же корявая и нескладная, с звериным обличием, с тоскующими добрыми глазами, изъедающая и растлевающая себя, дикая в своей тьме, но такая близкая и родная его сердцу», – это В. Шишков[14]. Подобные примеры свидетельствуют об активном использовании «принципа дополнительности» как «необходимого момента конструкции образа», на который в свое время указывал Н. Гей в своих исследованиях по поэтике[15]. Слова «русский», «Россия» обращены ко всему строю национальной жизни, несут содержательную нагрузку «в чистом виде», как будто «вырвавшуюся» из образной ткани, при этом не разрушают образ, а являются необходимым компонентом его. У И. Шмелева в рассказе «Росстани», написанном в эти же годы: «Укрылась Ключевая в тихом углу. Со всех сторон обступили ее крутые горы, не настоящие, каменные, а мягкие, тихие русские горы, с глинистыми обрывами, в черемухе и березах...»[16]

Что касается региональной специфики национального образа мира, создаваемого тем или иным автором, необходимо отметить следующее. Наблюдения над достаточным количеством текстов показали, что большинство писателей «не уходит» в этнографизм описаний и диалектные формы речи. Одно из немногих исключений – повесть А. Чапыгина «Белый скит». В ней широко используется диалектная лексика, а в письме одного из персонажей – ссыльного Егора Ивановича, человека совершенно опустошенного, «антигероя», отравившегося морфием, даже представлен ее перевод: «...пенус, мох – зыбучее болото; божатка – крестная мать; миляшиха – любовница, негла – лиственница, выскеть – дерево, вываленное с корнем бурей» и т. п. Этот перевод сопровождается характерным замечанием: «Ты видишь, что это почти не по-русски»[17]. Однако и в этой, казалось бы, «этнографической» повести преобладает не бытописательская конкретность изображенных событий, а стремление к сим-

волическому, обобщенному их прочтению. А. Чапыгин прибегает к использованию «акцентно-синтезирующего образа» – образа «белого скита». К нему стремится главный герой, и это есть художественный адекват авторских представлений о сущностном начале русского характера и всего образа русской жизни. «Белый скит» – символ живущего в русском человеке и нереализованного стремления к чистоте и высокой правде жизни, возвышенного строя его души. Такие символические образы-доминанты использует практически каждый художник, пишущий в это время о России. Другое дело, что у каждого свой образ, и этот образ как раз и обусловлен местом, регионом, который представлен в произведении. Так, пишущий о Сибири В. Шишков трактует символически как знак России и русского тайгу, она в его повести не просто неотъемлемая черта природного мира, «тайга» есть выражение темного, стихийного, непредсказуемого и в то же время заключающего в себе громадные возможности для обновления начала национального бытия. Финальная сцена, в которой мы видим горящую тайгу, закономерно сопровождается возвышающим все происходящее комментарием: «Потоки подземного огня клокочут и предостерегающе стучат в просоленные слезами недра. С запада к глубокому востоку, от юга к северу гудит и хлещет по простору шквал. Все в страхе, напряженно ждет, все приникло, приготовилось: вот грядет хозяин жатвы. *Русь! Веруй! Огнем очищаешься и обелишься. В слезах потонешь, но будешь вознесена* (курсив автора. – *Н. П.*)»[18]. У среднерусского Сергеева-Ценского таким символическим знаком становится поэтический образ – «печаль полей», у южнорусского А. Серафимовича – образ степи (повесть «Город в степи»). М. Пришвин в качестве такого знака вводит в свою повесть образ Светлого озера и невидимого града Китежа, надежда обрести который живет в душах русских людей.

Очевидно, что подобные символические образы не были только порождением творческой фантазии художников, они «вырастали» из реальности. И, в частности, они напрямую связаны с природой каждого из регионов России. Так, «белый скит» органичен в контексте образов утонченной северной природы с ее белыми ночами, бледностью и приглушенностью красок: «Белая ночь казалась светлым осенним днем. Каждый предмет был ясен – даже светлее, чем днем, от росы, лежащей повсюду тонким серебристым налетом»[19]; «Белой ночью в лесу светло...»[20]; «Густой туман делал далекую воду еще более далекой, а там, где туман был разорван, на фоне гладкой серебристой воды проплывали белые чайки; они казались кусочками того серебра, что светилось сквозь туман внизу»[21]. Природа становилась сферой, в которой, с одной стороны, опредмечивались противоречия национальной жизни, а с другой, угадывались перспективы, пути к достижению национального идеала. Поэтому не случайно, что «образы леса, тайги, дороги, нехоженых троп, болот и озер, почти былинных просторов и не менее сказочных глухих, медвежьих углов»[22] входят в произведения постоянным, устойчивым, а нередко нарочито подчер-

кнутым лейтмотивом. Природа трактуется художником как некий «сопрягающий центр», соединяющий исследуемый материал в целостную картину, в определенную модель национального бытия. Специфическая, подчеркнуто активная роль природы нередко достигалась за счет использования приемов антропоморфизации. Так у Шишкова: «Кедровка – деревня таежная. Все в ней было по-своему, по-таежному... Не было в ней простору: кругом лес, тайга со всех сторон нахлынула, замкнула свет, лишь маленький клочок неба оставила»[23]; «Затрещала тайга, заухала, в спор вступила с человеком, пугала лешими»[24]; «Всеми очами уставилась тайга в небо, закинула высоко голову, солнце приветствует, тайным шелестит зеленым шелестом, вся в улыбчивых слезах»[25] и т. п. По-модернистски активны поля Сергеева-Ценского: «Слишком просторно было в полях, – оттого так тесно жались друг к другу избы»[26]; «Поля за окнами не спали в снегу: они просочились отовсюду к этому ненужно закутанному большому дому, заняли подполье. Сквозь невидные щели стали вдоль стен пустые и иззябшие, точно пришли искать защиты у тех, кто не мог их защитить»[27]. Здесь же звучит лирическое признание повествователя: «Я вас чую, как рану, сердцем во всю ширину вашу. Только слово, только одно внятное слово, – ведь вы живые. Ведь вашу тоску-глаза я уже вижу... Только слово одно, – я слушаю... Нет! Передо мною пусто, и вы молчите, и печаль ваша – моя печаль. Поля-страдальцы, мои поля, родина моя...»[28] Очевидно, что подобные образы природы почти лишены конкретики описаний. Они скорее передают ощущения, абстрактно-лирические переживания от того или иного места и доводят изображение конкретных жизненных ситуаций до символического обобщения. Но эта символика, как мы убедились, практически всегда регионально окрашена[29].

Думается, во многом благодаря именно региональным символическим акцентам образ России, созданный литературой этого времени, обретает небывалый до сих пор объем и многомерность.

Примечания

[1] См.: *Горький А. М.* Письмо И. А. Бунину от 23 ноября 1910 г. // Переписка А. М. Горького : в 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 435.

[2] *Кранихфельд В.* Поэт красочных пятен (С. Сергеев-Ценский) // Современный мир. 1910. № 9. С. 170.

[3] *Львов-Рогачевский В.* Снова накануне. М., 1913. С. 82.

[4] Цит. по: *Житкова Л. Н.* Б. А. Тимофеев: Очерк жизни и творчества. Свердловск, 1987. С. 44

[5] *Гуревич Л.* Заметки о современной литературе. Старые приемы и новые лозунги // Русская мысль. 1910. № 1. С. 68.

[6] *Горнфельд А.* Заметки о современной литературе // Вестн. Европы. 1910. № 2. С. 406.

[7] *Гуревич Л.* Указ. соч. С. 68.

[8] *Чириков Е.* Русский народ под судом Максима Горького. М., 1917. С. 22.

[9] *Чапыгин А.* Белый скит // Чапыгин А. Собр. соч. : в 5 т. Л., 1967. Т. 1. С. 206.

[10] Там же. С. 207.

[11] *Шишков В. Я.* Тайга // Шишков В. Я. Собр. соч. : в 10 т. М., 1974. Т. 1. С. 212.

[12] *Пришвин М. М.* У стен града невидимого (Светлое озеро) // Пришвин М. М. Собр. соч. : в 8 т. М., 1982. Т. 1. С. 396.

[13] Там же. С. 399.

[14] *Шишков В. Я.* Указ. соч. С. 352.

[15] *Гей Н. К.* Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975. С. 321.

[16] *Шмелев И.* Повести и рассказы. М., 1983. С. 158.

[17] *Чапыгин А.* Указ. соч. С. 179.

[18] *Шишков В. Я.* Указ. соч. С. 367.

[19] *Чапыгин А.* Указ. соч. С. 201.

[20] Там же. С. 171.

[21] Там же. С. 205.

[22] См. об этом : *Крутикова Л. В.* Реалистическая проза 1910-х годов : (Рассказ и повесть) // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 175.

[23] *Шишков В. Я.* Указ. соч. С. 206.

[24] Там же. С. 207.

[25] Там же. С. 253.

[26] *Сергеев-Ценский С. Н.* Печаль полей // Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. : в 12 т. М., 1967. Т. 1. С. 509.

[27] Там же. С. 581.

[28] Там же. С. 569.

[29] Работа с текстами Б. Тимофеева «Пелагеюшка – раб Христов» и «Житие Ермы Мужицкого» также подтверждает наши наблюдения. См.: *Пращерук Н. В.* Тема религиозности русского человека в рассказах Б. А. Тимофеева 1910-х гг. // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006. С. 267–269 ; *Она же.* «Житие Ермы Мужицкого» Б. Тимофеева: проблема религиозности // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 2 : Литература Урала: проблема региональной идентичности и развитие художественной традиции : материалы Всерос. науч. конф., Екатеринбург, 5–7 окт. 2006 г. Екатеринбург, 2006. С. 283–287.

Е. Г. Власова
Пермь

ПЕРМЯКИ О ПЕРМЯКАХ: КОМИ-ПЕРМЯКИ В ИЗОБРАЖЕНИИ РУССКОЙ ПЕРИОДИКИ ПЕРМИ XIX – НАЧАЛА XX В.*

Отправной точкой пермской литературы о коми-пермяках стали очерки управляющего Иньвенской дачи[1] Н. Рогова, опубликованные в «Журнале Министерства внутренних дел» в 1855 и 1858 гг. и в «Пермском сборнике», издававшемся Д. Д. Смышляевым, в 1860-м. Как известно, «Пермский сборник» был высоко оценен современной критикой в качестве прогрессивного для всей провинциальной культуры явления. Действительно, большинство материалов

* Исследование проведено при поддержке гранта РГНФ «Литературная жизнь провинциального города конца XIX – начала XX в.» № 08-04-82409а/У.

© Власова Е. Г., 2010

этого издания представляли собой первые исследования по истории и культуре Пермского края. Очерк Н. Рогова был из их числа. Однако он не только открыл тему коми-пермяков в русской печати, но и инициировал традицию их описания как отсталой, неряшливой и ленивой народности. Все, кто писал впоследствии о коми-пермяках, так или иначе повторили Н. Рогова. Можно проследить формирование своего рода коми-пермяцкого дискурса – свода устойчивых репрезентаций, переходящих из одного текста в другой. Говорить об объективности или субъективности этих репрезентаций крайне сложно – даже исследования ученых-этнографов попали под влияние расхожего представления. В этой ситуации возможен только один путь: вскрыть механизм формирования стереотипа, показать его дискурсивную природу.

Пермские публикации, конечно, были только частью общего процесса возникновения русскоцентристского дискурса о коми-пермяках, однако частью вполне представительной. Дело в том, что пермские этнографы и журналисты писали прежде всего о коми-пермяках, другая ветвь коми-народа – зыряне – не получила в пермской периодике столь подробного описания. Очевидно, тесное соседство русских и коми-пермяков на территории Пермской губернии обостряло процессы межэтнического и территориального противостояния. Зыряне – как народ, более удаленный от русской колонизации, – оказались в более выгодном положении, попав в поле зрения вполне доброжелательных летописцев.

Наметим основные этапы формирования пермского варианта коми-пермяцкого дискурса, выделяя наиболее репрезентативные тексты.

1850–1880-е гг. – это период публикаций этнографов-любителей Н. Рогова, Ф. Волегова, Г. Вологдина. Н. Рогов – бывший крепостной Строгановых, получивший благодаря им техническое образование в Санкт-Петербурге, всю жизнь прослужил управляющим на Иньвенской даче. Ф. Волегов – также один из управляющих в строгановском имении, автор Строгановской летописи.

Очерки Н. Рогова считались первым развернутым описанием жизни коми-пермяков. Они зафиксировали особенности одежды и пищи, бытовых ритуалов и творчества коми-пермяцкого народа. При этом образ самого народа, воссозданный автором, носил по большей части негативный характер. Описания бесспорно положительных качеств, таких как трудоспособность, гостеприимство, разнообразие и оригинальность кухни пермяков, не берутся Н. Роговым в расчет, заслоняются тяжелыми обвинениями. Поражает его тон: по ходу повествования отчетливо нарастает раздражение, характеристики становятся все более резкими, жесткими. Кажется, что автор, увлекаясь описанием дикости «туземцев», забывает о требованиях всякой объективности, целиком подчиняясь экспрессии собственного превосходства. Вот те основные черты, которые маркировали образ коми-пермяка в описаниях Н. Рогова:

1. *Неспособность к хлебопашеству*, маркер – *цинга*, *мелкий скот*[2]: лошади – «плохие помощники в домашних делах» и «неудовлетворительны в дороге»[3].

В продолжение этой темы акцентируется еще и неспособность пермяков к промыслу и огородничеству: «Вообще промысла какого бы то ни было развиты (так! – *Е. В.*) между пермяками чрезвычайно мало по недостатку прилежания к труду и главное по чрезвычайной ограниченности и неразвитости умственных способностей пермяка».

2. *Беспечность*, маркеры – *неопрятные, оборванные, всклокоченные дети, играющие в придорожной пыли.*

3. *Неряшливость*, маркеры – *грязный пол в избе*, *курные избы*.

4. *Пьянство и распущенность*, маркеры – брага, внебрачные дети: «И холодную и теплую брагу пьют в большом количестве, особенно в местные праздники, более полведра на человека в день»; «На нравственность пермяки не обращают вообще никакого внимания; отцы совершенно не заботятся о поведении детей; парни охотно женятся на девках не только явно беременных, но и на таких, у которых уже есть взрослые дети».

5. *Обрусение*, маркер – *исковерканная русская речь*: «...русского языка не знают только некоторые женщины и дети».

6. *Вздорность* и *мстительность*, маркер – *драка*, *сквернословие*: «Например, отцы, нисколько не стесняясь, сквернословят при детях, ссорятся со своими домашними и соседями. Отсюда все безнравственное в пермяках; здесь корень тех пороков, которым так резко отметил себя нравственный, духовный быт пермяка».

7. *Некрасивость*, маркеры – *малый рост*, *широкие скулы*, *кривые ноги*: «Пермяк вообще не красив. Старые женщины в оборванных одеждах просто уродливы».

8. *Хитрость*, маркер – *сюжет угощения полезных гостей*: «Пермяк редко продает пищу, но преимущественно ест ее сам по праздникам и угощает ей званых и незваных гостей, – последних, впрочем, только тогда, когда они люди нужные или имеют на него влияние».

9. *Неспособность к творчеству*, *непоэтичность*, маркер – *отсутствие своих песен и сказок*: «Пермяки – народ не поэтичный, не песенный; они поют песни редко, – только тогда, когда собираются по несколько человек вместе. Поют пермяки настойчиво, однозвучно, дико, самыми грубыми голосами: голоса девушек пермячек часто не отличишь от голосов мужчин».

Несложно обнаружить удивительное совпадение этого списка с одним из самых первых описаний коми-народа, в конце XVIII в. сделанным московским путешественником академиком И. И. Лепехиным. В своем долгом путешествии по России И. Лепехин оказался на северо-западе Пермской губернии, где и познакомился с бытом коми-народа: пермяков и зырян. Сам автор не слишком углубляется в этнические различия этих ветвей, отмечая лишь, что «пространные сего народа (т. е. пермяков. – *Е. В.*) пределы, первое их состояние, бывшие с ними перемены, разделение их на частные народцы» – «такие суть достопримечательности, которые требуют внимания»[4]. Сначала он описывает

коми-пермяков, потом зырян, причем бытовые описания, частично повторяясь, в основном связаны с зырянами. Вот основные черты пермяков и зырян по И. Лепехину:

1. Характеристика – *бедность*, маркер – *кора*, *болезни* (дизентерия): «Бедность до того их довела, что они принуждены большую часть своего веку довольствоваться пихтовою корою...»

2. *Нерадение к крестьянскому труду*, маркеры – *сани* (отсутствие телег), *лошадь* (мелкая, не способная к труду и перевозкам): «С коликими трудом сих бедных жителей соединено было хлебопашество»; «Скота мало, удобрения не хватает, работы скоту нет»; «Ездят только на санях или верхом, да и то без седла»; «Употребление телег совсем не знают. Переняли телеги у русских крестьян, но телеги о двух колесах»; «Тут мы увидели нерадение зырянское и в самом сенокосе (предпочитали отъехать по берегу, чем срубить тонкие лозы на своем покосе)».

3. *Неряшливость*, *беспечность в домашнем хозяйстве*, маркеры – *скот в доме*, *грязная одежда*, *подопрелые глаза*, *духота, неухоженные дети*: «Дворы у них так построены, что не можно свободно провевать воздуху...»; «Сколь неопрятны их дворы и дома, столь мало пекутся зыряне и о своей собственной чистоте. Мужчины и женщины все ходят по уши в грязи и весьма редко умываются, а тем реже переменяют свое платье»; «От сей нечистоты... зыряне имеют подопрелые глаза»; «Всего жалчее смотреть на маленьких детей, которые так все запачканы, как будто бы им водный элемент вовсе не известен»; «Но Зырянское во всем беспечие принудило нас отважиться в челне пуститься по стремнинам сысольским».

4. *Отсутствие письменности*, маркер – *безгласность*: «...многие уже потели головы, и нам ничего не оставили, чтобы от сего безгласного народа можно было выведать неизвестного».

5. *Искусные охотники*, маркер – *порох*, чаще – его отсутствие: «Искусны в охоте, но птиц не стреляют – берегут порох на зимний промысел».

6. *Усердные к христианской вере*, маркер – *обилие церквей*: «Сколь ни бедны их жилища, и все их состояние, однако в небольшой Подкиберской волости построены три изрядные деревянные церкви».

7. *Древность*, маркеры – *Чудь*, *Перя, суеверия*: «Одно лишь сказать остается, откуда произошло в российском языке Пермяки и Великая Пермь. Старинное наименование всех незнаемых нам соседов: Чюдь, под которым мы без сомнения и Пермяков разумели, хотя раздроби на полбуквы, то не выйдет Пермяки. Финского и венгерского древнего языка я не знаю, и так остается мне изыскивать сказания пермяцкие»; «Грамота сия дана была одному из Чюди, жившему на Каме верстах в 50 от того места, где ныне стоит село Гойна. Сей Чюденин, по их уверениям, был отменной силы <...> Сказуемая отменная его сила возбудила любопытство Государево, и он призыван был в Москву, где в награждение ему дана была грамота за Государевой рукою на известный земли

округ <...> Сей богатырь назывался Перя, из чего кажется заключить можно, что по крайней мере, его семейство называлось Перяки... а по времени для удобнейшего выговора из Перяков произошли Пермяки».

Вчитываясь в записи Лепехина, можно заметить, что негативные характеристики и раздражительность тона возрастают по мере все обострявшейся усталости путешественника: сказываются бездорожье и эпидемия дизентерии в окрестных селах. Но слово было произнесено и подхвачено Н. Роговым, а потом многократно повторено всеми, кто обращался к описанию коми-пермяков. Удивительно при этом, что зыряне, о которых по большей части писал И. Лепехин, впоследствии описывались вполне благожелательно, а все негативные особенности их быта, отмеченные И. Лепехиным, закрепились за коми-пермяками. В этом отношении путевые записки И. Лепехина можно считать своеобразным первотекстом в процессе формирования коми-пермяцкого дискурса.

Таким образом, к середине XIX в. сложились основные темы изображения коми-пермяков в русской периодике. Несложно заметить их сходство с теми характеристиками народов Востока, которые выявил, анализируя особенности ориентализма в качестве колониального сознания, Эдвард Саид:

– безынициативность, вялость;
– неспособность к логическому, абстрактному мышлению;
– лживость;
– мстительность;
– развращенность / сладострастие;
– контраст древности цивилизации и угнетенной современности;
– собрание причуд;
– у арабов нос крючком (внешнее уродство)[5].

Совпадение удивительно близкое – и по содержанию, и по формулировкам. Очевидно, что складывающийся коми-пермяцкий дискурс был инспирирован русской колонизацией, задачами ее оправдания и укрепления не только на уровне государственности, но, по-видимому, и на уровне общественного сознания. Дальнейшее развитие коми-пермяцкого сюжета русской колонизации убедительно это показало.

Историк А. А. Дмитриев в «Пермской старине» так отзывается о Рогове: «Мы уже говорили, какую огромную важность представляют филологические труды Н. А. Рогова о пермяках, т. е. его пермяцкая грамматика и словарь. Ему же принадлежит и лучший этнографический очерк пермяков под заглавием “Материалы для описания быта пермяков”. Ни прежде, ни после Рогова никто не сделал столь обстоятельного описания быта пермяков. Другие писатели нередко черпали у него же»[6].

Постоянные повторы в разных текстах и разных изданиях, в том числе вполне официальных (так, например, пермский географ Н. К. Чупин повторил основные темы роговского очерка в «Географическом и статистическом словаре Пермской

губернии» 1873 г.), сделали текст Рогова почти каноническим. Следует также отметить, что повторялись прежде всего характеристики негативные.

Процесс этот шел по нарастающей, каждый из авторов старался расцветить новыми кровавыми подробностями наблюдения Н. Рогова. Н. Добротворский, например, во многом опираясь на Рогова, так дописал известные сюжеты («Вестник Европы»): «...одежда мужчин... пропитывается салом, кровью, грязью», «в кислом молоке кишат белые черви»[7].

В русской публицистике складывался экзотический нарратив-триллер, густо сдобренный пикантными подробностями, связанными с беспорядочными половыми отношениями «туземцев». Сюжет этот просился в литературу и нашел свое воплощение в повести Ф. Решетникова «Подлиповцы». Начало повести, представляющее собой гипернатуралистическое описание пермяцкой деревни, в контексте представленных нами репрезентаций выглядит как литературное оформление складывающегося стереотипа. Очевидно, пребывая под влиянием этого же стереотипа, Д. Н. Мамин-Сибиряк в свое время подчеркнул «пермяцкое» происхождение главных героев повести: «Между прочим, мы были введены в немалое заблуждение Решетниковым, который в своих “Подлиповцах” описывал именно пермяков-инородцев. Сысойко и Пила являлись не русскими типами, а представителями вырождающегося пермяцкого племени»[8].

Итак, роговский период в местной коми-пермистике заканчивается включением его материалов в официальные словари и также литературной репрезентацией, ставшей нарицательной.

Следующий период активизации интереса к коми-пермякам приходится на 1890–1910-е гг. Он связан с развертыванием печатной дискуссии о вырождении пермяков. Началась она с легкой руки курского исследователя Н. Добротворского, который слишком размашисто и не слишком ответственно («насколько я помню», «в сносках», «при отсутствии статистики»[9]) описал вырождение пермских «туземцев». В дискуссию включаются разные ученые – филологи, историки, этнографы. Казанский историк И. Н. Смирнов, в частности, писал: «Сообщения г. Добротворского заинтересовали антропологов-специалистов и вызвали, если не ошибаемся, путешествие к пермякам проф. Малиева. Он отправился в Пермскую губернию, произвел там сотню измерений, собрал сведения о рождаемости и также категорически, как г. Добротворский, высказался в противоположном смысле – никаких признаков вырождения констатировать у пермяков нельзя»[10].

Далее Смирнов предлагает свою версию этнографического описания пермяков, которая мало чем отличается от всего вышеизложенного. Его желание объяснить бедственное положение пермяков историческими и социальными обстоятельствами приводит к уже известным выводам, связанным с этнической природой пермяка: «В неподвижности, которая характеризует пермяцкое творчество в области предметов домашнего обихода, сказывается и другая черта духовной природы пермяка – слабое развитие, если не отсутствие потребнос-

ти перемены к лучшему, потребности, которая является условием развития в каждой области»[11].

Пермским участником этой дискуссии стал известный исследователь чудских древностей Ф. Теплоухов. Свои размышления он представил в 1895 г. и окончательно оформил уже в 1920-е гг., работая вместе с П. С. Богословским. Предпринятый им обзор литературы о народе коми завершился вполне красноречивым финалом: «Хотя, как мной отмечалось, в сущности, нельзя говорить о зырянах вообще, как и о пермяках вообще, но, если сравнить тех и других в отношении их характера, между ними нет ничего общего. Зыряне – это энергичный, предприимчивый и очень жизнеспособный народ. Совершенно другую картину представляют из себя пермяки, названные ак. Лепехиным "безгласными". Они "вялы", непредприимчивы, придавлены, почти не знают никаких ремесел. Обычно это приписывается их исторической судьбе – большинство из них были крепостными Строгановых. <...> Однако одним только крепостным правом объяснить характер пермяков, конечно, нельзя: Лепехин имел дело с пермяками Черд.<ынского> уезда, никогда не бывшими крепостными»[12]. Очевидно, что данное исследование – результат книжных штудий Теплоухова. Он оперирует текстами и цитатами из них и оказывается в не меньшей зависимости от стереотипа, чем этнограф-любитель.

Научные изыскания этих лет можно охарактеризовать словами Эдварда Саида: они демонстрируют «прикрытое профессиональной эрудицией отсутствие симпатии». Местные публикации, очерковые, научные, художественные, стали звеньями общего процесса – сначала спонтанного, а потом и целенаправленного формирования великорусского колониального сознания.

Эффективным средством его утверждения на рубеже веков послужила массовая печать. Пермская периодика также откликнулась на новый социальный заказ. В это время пермская печать активно включает в очерковый раздел описания местных туземцев, прежде всего коми-пермяков. Общее настроение – снова надменно-пренебрежительное, но уже без назидательности, скорее фельетонное. Вот характерные пассажи из местных путевых очерков тех лет. Здесь можно встретить полный реестр роговских характеристик:

«Кроме языка, есть еще две верные приметы, что мы попали к пермякам – это непролазная грязь на улице и в избе, а, во-вторых, достославная пермяцкая брага! Грязь... Господи ты Боже мой! Что делается, особенно зимой, в избе у пермяка, когда все ребята в сборе – умопомраченье! Пол, хотя сделан и из теса, но об этом только можно догадываться; грязь на нем, навоз, лужи от телячьего пойла, словом, всякая мерзость. Окна – с одними рамами – все затянуло; вместо стекол во многих местах торчат в них грязные тряпки, доски. Мрак в избе, а главное – холод страшный... но все же есть настолько тепла, чтобы выпускать сюда по временам телят, поросят, даже коров, чтобы подоить этих последних. Итак, на "земле избы" – животные неразумные. Если взглянем немного выше в воздушное пространство, то встретит взор наш какой-то

ящик; что-то в нем завернуто в грязные лохмотья. Это что-то начинает издавать сначала какие-то неопределенные звуки, затем сопит и, наконец, кричит человеческим голосом – это младший член пермяцкой семьи, ребенок. <...> “Ах, бедные, ах бедные! – восклицает незнакомый с пермяцким житьем-бытьем человек. – Какая нужда, какая нужда!” Как бы не так! Я, конечно, не хочу утверждать, что все пермяки зажиточны и состоятельны, но смело могу заявить и засвидетельствовать, что картины, подобные только что нарисованной, вы встретите и в домах таких пермяков, которые обладают, не шутя говорю, тысячами. Спросите вы в любой такой пермяцкой избе – а что, брага есть? Отправляется баба в клеть и, немного погодя, приносит в деревянной чашке, на которой по красному фону разведены различные фигурки черного и золотистого цвета, пермяцкий нектар – брагу. ...брага принесена, но она вам вручается не тотчас же: хозяйка сначала при вас же “отведает” сама, а потом уже преподнесет и вам – “на, дескать, пей, отравы нет никакой!” Чашка расписная... Святители, как сказал бы Гоголь, да это настоящее свиное корыто: чего, чего только нет на стенках этой посудины! “Да ты моешь ли когда-нибудь чашку-то?” – спрашиваете бабу, но при этом непременно должны ткнуть пальцем на чашку, тогда пермячка поймет, о чем идет речь. “Мью, мью”, – лепечет она, что означает – “как же, мою, мою!” Вы переламываете себя, отпиваете несколько глотков, а в чашке, надо заметить, добрый будет ковш, а то и два. Пермяки смотрят с удивлением, как это вы так мало изволили отпить столь утешительного и целительного напитка; из-за этого не стоило и мараться. Пермяк, если уж приложится, то осушит все до дна. И пьют же этой браги пермяки несметное количество! Без браги пермяк не понимает смысла жизни. В избе хлеба нет – это не беда, но если браги нет – это последнее дело. Бог его знает, не смею утверждать, но мне кажется – у низкорослого, подслеповатого пермяка потому такой несоразмерно большой живот, что он надсаживает его злосчастной брагой. По внешности пермяк вообще неказист: большой живот и подслеповатые глаза портят все дело. С животом можно покончить, но о глазах не мешает поговорить. Именно в силу того, что пермяки живут в грязи, у них развита болезнь глаз, как ее врачи называют, “трахома”»[13].

«Характер пермяка очень сварливый, упрямый и мстительный, так что от излишнего употребления браги праздничные попойки обычно заканчиваются драками, иногда до перелома костей и убийства. Язык беден, вместо женского рода употребляется мужской и наоборот, как например, “Мой баба поехал”, – говорит пермяк про свою жену. Пермяки вполне обрусели и почти каждый говорит по-русски. Беспечность также является одной из отличительных черт характера пермяка. Бывает, что пермяк посеет хлеб и не оградит его и скот вытопчет у него весь посев»[14].

Таким образом, рассказывая о пермяках читателю газет, эти очерки способствовали популяризации складывающегося представления уже в объеме массового сознания. Надо сказать, что с этой ролью газета справлялась чрез-

вычайно эффективно. Публицистический очерк позволял вводить личностное начало в описание – очеркист действовал, общался, страдал от нерадивости пермяков, что придавало тексту особую эмоциональную убедительность.

Однако в газетном варианте коми-пермяцкого дискурса – очевидно, по причине меньшей, чем в научной сфере, регламентированности текстов – формируются и новые, вполне прогрессивные мотивы. Одним из них стал акцент на географической близости диких коми-пермяков цивилизованному центру, каковым журналисты считали Пермь. Этот поворот темы заставлял русских пермяков по-новому взглянуть на своих соседей и на себя. Появляется ощущение общей территориальной идентичности и понимание того, что коми-пермяки являются ее неотъемлемой частью. Показательна в этой связи вышедшая в 1905 г. брошюра известного пермского культуртрегера священника Якова Шестакова (Камасинского) «Около Камы»[15]. Почти половина всех материалов здесь посвящена коми-пермякам. Кроме того, в этой брошюре публикуется путевой очерк К. Жакова «По Иньве и Косьве», который предлагал самое прогрессивное на тот момент объяснение культурной отсталости пермяков, связывая ее с географическими (суровость климата), историческими (колонизация) и социальными (жесткая зависимость от Строгановых) причинами.

Уже современники точно оценили государственную подоплеку интереса ученых и публицистов к коми-пермякам. И. Н. Смирнов писал, что «ученые дебаты впрямую имеют отношение к деятельности местных земств»[16]. Да и местное земство включилось в дискурсивную работу. В 1903 г. земский начальник с. Юсьва В. М. Янович опубликовал один из самых благожелательных очерков о коми-пермяках в журнале РГО «Живая старина»[17].

Подводя итог, нужно отметить, что пермские авторы, очевидно, в силу территориального соседства, оказались наиболее активными креаторами этноцентристского дискурса о коми-пермяках. При этом из всех малых народов, населяющих Урал, коми-пермяки получили самые уничижительные и нетерпимые характеристики. Они попали в эпицентр русского колониального этноцентризма на Урале, став врагом № 1 – безгласным, но мстительным. Объяснения этому – и геополитические и культурные – найти можно. Но, пожалуй, самым емким из них будет, как ни странно, лингвистическое. Совпадение звучания топонима и этнонима задавало особое напряжение противостоянию русских колонизаторов и коренного населения – «пермяков», как называли коми-***пермяков*** вплоть до начала XX в. Коми-пермяки сыграли роль «конкурирующего alter ego», без которого, по словам Эдварда Саида, невозможно формирование любой культурной идентичности. Учитывая то, что формирование русской идентичности в условиях относительно недавней колонизации Урала находилось в описываемый период на пике своей активности, следует признать, что создание образа Другого являлось необходимым звеном общего процесса геокультурного взаимодействия.

Примечания

[1] Иньвенская дача принадлежала Строгановым и была основным ареалом проживания коми-пермяков на территории Пермской губернии.

[2] Здесь и далее курсивом выделены характеристики, которые для многих авторов, впоследствии описывающих коми-пермяков, станут «программными».

[3] *Рогов Н. А.* Материалы для описания быта пермяков // Перм. сб. 1860. Кн. 2. С. 1–127. Далее текст цитируется без специального указания страниц.

[4] *Лепехин И.* Дневные записи путешествия по разным провинциям Российского государства. СПб., 1780. Ч. 3. С. 194. Здесь и далее записи И. Лепехина цитируются по данному изданию без специального указания страниц.

[5] *Саид Эдвард*. Ориентализм: западные концепции Востока. СПб., 2006. С. 169.

[6] *Дмитриев А. А.* Пермская старина. Пермь, 1889. Вып. 1. С. 24.

[7] *Добротворский Н.* Пермяки // Вестн. Европы. 1883. Кн. 3. С. 248–249.

[8] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Старая Пермь // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 12 т. Свердловск, 1951. Т. 12. С. 300.

[9] *Добротворский Н.* Указ. соч. С. 228–264.

[10] *Смирнов И. Н.* Пермяки. Историко-этнографический очерк // Изв. О-ва археологии, истории и этнографии Импер. Казан. ун-та. 1891. Т. 9, вып. 2. С. 183.

[11] Там же. С. 206.

[12] *Теплоухов Ф*. Пермяки и зыряне // Перм. краевед. сб. Пермь, 1926. Вып. 2. С. 122.

[13] *С. А. Н.* По Чердынскому уезду // ПГВ. 1895. 15 янв. С. 3.

[14] *N*. В глуши: Из путевых заметок // Там же. 21 марта. С. 2–3.

[15] *Камасинский Я.* Около Камы. Этнографические очерки и рассказы. М., 1905.

[16] *Смирнов И. Н.* Указ. соч. С. 184.

[17] *Янович В. М*. Пермяки // Живая старина. СПб., 1903. Вып. 1, 2.

П. Ф. Лимеров
Сыктывкар

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ» И СУД ПОЭТА: ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМА В ПОЭЗИИ И. А. КУРАТОВА*

К середине 1860-х гг. в жизни И. А. Куратова наступили серьезные перемены. В 1865 г. он получает назначение в школу полковых аудиторов в г. Казани, куда и отбывает в октябре. Неизвестно доподлинно, чем руководствовался Куратов, принимая столь судьбоносное для себя решение, однако он уезжает, навсегда покидая родину, мать, братьев, любимую, словно бы в этом переезде видит выход из некоего жизненного тупика. В плане творчества середина 60-х для Куратова характеризуется интенсивностью поэтических поисков. С одной

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Лимеров П. Ф., 2010

стороны, получает дальнейшее развитие тема сельского быта, поэтизация которого была программной уже в его наиболее ранних, семинаристских стихах; с другой, в его поэзии появляются новые, нехарактерные для раннего творчества элегические мотивы, сатирические стихотворения, эпиграммы, лирика гражданского и любовного звучания, поэмы. А наряду с этим возникают эсхатологические мотивы: поэт пишет ряд произведений, сосредоточенных на идее господства мирового Зла (тьмы) и неминуемой гибели человеческого мира. Это стихотворения «Пемыд» («Тьма»), «Со бара пемыд лолын Лоис» («Опять в душе моей темно»), «Сампсон» («Самсон») и др. Очевидно, что появление эсхатологических ожиданий было вызвано окружающей поэта социальной действительностью. Куратов остро чувствовал насыщенность мира эманациями несправедливости, пороков, злобы, нерадения, греха и – в силу своего богословского образования – сопоставлял их с признаками грядущего конца света.

Характерным примером произведения эсхатологической тематики является стихотворение «Пемыд» («Тьма»), написанное поэтом в 1865 г., накануне отъезда из г. Усть-Сысольска. Значение символа «тьма», вынесенного в название стихотворения, соответствует новозаветному образу *тьмы мира*: «...теперь ваше время и власть тьмы» [Лк. 22: 53]. Тьма происходит оттого, что мир не узнал и не принял Сына Человеческого, который и есть свет, таким образом, мир противостоит Сыну, как тьма свету. «*Тьма мира* (курсив наш. – *П. Л.*) есть господствующее в мире зло. В Евангелии (от Иоанна) торжество зла... поставлено в связь с действием дьявола, или сатаны, он же – князь мира»[1]. В основе стихотворения И. Куратова лежит противопоставление лирического субъекта как носителя сил света самой тьме, ночи и силам, ею порожденным. Это противопоставление репрезентировано уже в двух первых строках первой строфы: «На нашей земле черная ночь / Встала, я не помню ее начала; / Ночью люди черны как ночь, / Поэтому трудно отыскать во тьме человека...»[2] Ночь началась очень давно, еще до рождения лирического субъекта, однако глагол «сувтцм» (встала) указывает на некое начало тьмы, до которого ее не было. Это наличие неопределенного начала тьмы предполагает ее конечность, завершенность в будущем, которое предвидит поэт. Об этом он пророчески сообщает в первых двух строках последней, пятой строфы стихотворения: «Выйдет, братья, солнце здесь! / Я уж вижу – светает вдали...» Однако поэт знает, что не доживет до этого времени, он предвидит свою смерть и об этом заявляет в третьей строфе: «...и знаю, / Что до рассвета здесь / В такой тьме я задохнусь». *Тьма* здесь соответствует торжеству «царства зверя», «царства лжехриста», установившегося на земле, Куратов создает образ апокалипсической ночи, в которую погружен мир, и этот образ тождественен образу тьмы в Откровении Иоанна Богослова. Есть в Откровении и концепция смены периодов ночи (тьмы) и света. Как отмечает отец А. Мень, сюжет Откровения строится в виде повторения нескольких следующих друг за другом циклов, «в каждом из которых разыгрывается одна и та же драма – наступление темных сил, их

временное торжество и их крушение»[3]. В связи с этим *чернота* людей – это их отягощенность злом, люди, находящиеся во власти зла, пропитаны им и стали *черны*. *Чернота* людей здесь является маркером социальной инверсии (люди во власти зла – это люди *тьмы*), равным образом инвертированным оказывается и мир природы, в котором место исчезнувших дневных животных занимают ночные (в тексте это летучие мыши). Последняя инверсия ассоциируется с идеей освобождения из глубин преисподней темных инфернальных сил, в данный период времени побеждающих светлое начало в мире. «...кто-то / Еще и по прежнему в белых одеждах, / Но и их уже / Облепили летучие мыши!» *Белые одежды* – это одежды праведников, облачение в которые символизирует спасение: «И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое время, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число» [Откр. 6: 9–11]. Символика терзания людей в белых одеждах связана, очевидно, с идеей поражения в мире тьмы малого количества праведных сил, среди которых и поэт, лирический герой И. А. Куратова. Он видит гибельность мира, но, как и Сын Человеческий, не принят этим миром и должен принести себя в жертву во имя будущего царства Света. Поэт не видит себя в будущем вместе со всеми: «Человеку тесно во тьме... / Когда взойдет солнце, оно все здесь / Расширит... для вас! / И вы вздохнете свободно!» Он должен погибнуть во имя этого будущего, стать искупительной жертвой, благодаря которой само будущее и становится возможным. Этим самым поэт уподобляется Сыну Человеческому, посланному в мир небесным Отцом. Миссия поэта высока, однако она обрекает его, как и Сына, на одиночество и гибель в метафизически враждебном ему мире. Отсюда символическая идентификация образа поэта с образом Иисуса Христа обусловливает идею сакральности одиночества поэта, а также объясняет знание им неких, недоступных другим, истин. В заключительной, пятой строфе дается пророчество поэта об окончательном торжестве светлых сил: «Выйдет, братья, солнце здесь! / Я уже вижу, как светает вдали... / И небесная роса / Заискрится тогда на солнце!» В этой строфе мы опять видим перекличку с текстом Откровения, в заключительной главе которого дается пророчество Иоанна о наступлении Царства Божия: «И ночи не будет там...» Ср. также: «Тьма проходит, и истинный свет уже светит!» [1 Ин. 2,8]. Таким образом, для стихотворения «Пемыд» («Тьма») характерна профетическая обращенность к свету будущего, эсхатологические ожидания поэта лишены пессимизма, напротив, *небесная роса* в заключительных строках стихотворения является символом небесной благодати, дарованной *братьям* поэта, т. е. оставшимся в живых праведникам, которым будет принадлежать мир.

В том же 1865 г. было написано и стихотворение «Со бара пемыд лолын лоис» («Опять в душе моей темно») в коми и русском вариантах. Кроме того, сохранился отрывок еще одного русского варианта с неполной надписью на латыни[4]. Реконструкция текста надписи позволяет сказать, что это эпиграф

к стихотворению, имеющий следующий перевод: «Заклинаю тебя тем, кто грядет судить живых и мертвых»[5]. Куратов не включил надпись в качестве эпиграфа в окончательный вариант стихотворения, видимо, потому, что, несмотря на ярко выраженную идею конца мира, в этом варианте отсутствует мотив Страшного суда. Считается, что русская версия стихотворения является авторским переводом с коми оригинала[6], но, по мнению Г. И. Тираспольского, оригинальной является как раз русская версия[7]. Следует, однако, уточнить, что коми и русская версии не вполне адекватны друг другу и даже во многом не совпадают по образному ряду. Можно даже сказать, что коми и русская версии различаются как два разных стихотворения на одну и ту же тему. В нашу задачу не входит разбор отличий обеих версий, однако различие смысловых нюансов требует выполнения некоторых сравнительных операций, для удобства которых мы приводим подстрочный перевод коми стихотворения: «Опять в душе моей темно, / Опять наступило такое время, / Когда земля, по которой хожу, / Мне тяжела, свет слепит глаза, / Хотя я и смеюсь как ребенок, / Когда душа сама зовет к себе скорби, / Когда хочу исчезнуть вместе с миром, / Когда мне нужно светопреставление / Увидеть, как все народы, которые еще живут, погибнут, / Земля уйдет из-под ног, / Пусть солнце, как меч, уйдет высоко, / И небосвод рассыплется на головы, / И народы, вдруг вспомнившие молитвы Богу, / Пусть придавит, как в ловушке мышь, / Когда вместе с людьми там погибнет / Все зло их и все добро, / Когда живым останется только Бог, / Чтобы когда-нибудь на этом месте создать новый мир!..»[8] Стихотворение написано от первого лица, первый стих («Опять в душе моей темно») содержит смысловую установку всего текста: лирический герой заявляет о своем *личном* мироощущении. Трагедия происходит в душе поэта, но эпитет «*пемыд*» (тьма), уже знакомый нам по предыдущему стихотворению, вкупе с 3–4-ми стихами: «Когда земля, по которой хожу, / Мне тяжела, свет слепит глаза» – создают атмосферу безысходности, в которой погибает поэт. Следует отметить, что в русской версии все выглядит несколько иначе: «Земля, носящая меня, / Мне тяжела, как будто я / Ее ношу на слабых плечах!» Если в коми версии образ тьмы, как бы сужающий пространство жизни поэта, создает для него психологически невыносимую ситуацию, то в русской версии читателю предлагается смысловая игра, в которой психологическая тяжесть окружающей поэта *тьмы* подменяется метафорической тяжестью земного шара, водруженного ему на плечи. Образ поэта-Атланта при всей выигрышности своего видеоряда имеет существенный недостаток: тяжесть, которую выдерживают плечи лирического героя, эмпирична, тогда как в коми варианте значение тяжести имеет метафизический характер: она находится внутри и вокруг лирического героя, она его подавляет. В 6-м стихе («Когда душа сама зовет к себе скорби») проясняется природа метафизической тяжести – душа поэта темна и подавлена оттого, что призывает скорби всего мира и полна ими. Эта переполненность скорбями души и мира требует выхода, и поэт видит этот

выход только во вселенской катастрофе, которая уничтожит и его, и мир – стихи 7–8 («Когда хочу исчезнуть вместе с миром, / Когда мне нужно светопреставление»). В стихах 9–17 последовательно разворачивается картина вселенской катастрофы. Обращают внимание эсхатологические образы И. Куратова: солнце, как меч, уходит вдаль, отчего небо падает (букв. сыпется) на землю; упавшее небо придавливает людей вместе с их добром и злом, как мышь в мышеловке[9]. В русском варианте поэт желает, «чтоб это солнце разлетелось»; «чтобы луна / Была от глаз удалена / За край вселенной, чтобы в сечах / Кровавых ангелы себя / Рубили...» Этим образам нет соответствия в библейских источниках, это образы мифопоэтики И. Куратова, хотя в целом им, вероятно, можно найти аналоги в различных мифологических системах. Заключительные 18–19-е стихи («Когда живым останется только Бог, / Чтобы когда-нибудь на этом месте создать новый мир!») соответствуют внебиблейской эсхатологии, предполагающей циклы гибели и обновления космоса.

Г. И. Тираспольский считает, что на образ светопреставления существенное влияние оказали апокалипсические мотивы Откровения Иоанна Богослова и ветхозаветной Книги Иова[10]. Следует все же заметить, что внимательное прочтение стихотворения обнаруживает только косвенное и достаточно общее влияние этих источников на структуру заявленной в стихотворении эсхатологической концепции. Принципиальным отличием эсхатологии И. Куратова является отсутствие в ней темы Суда и Судии, воздающего по заслугам за совершенное добро или зло. В светопреставлении И. Куратова гибнет весь человеческий род со всем своим добром и злом. Отсутствие этических оценок больше характерно для мифологических концепций конца света, они и не нужны в данном стихотворении, поскольку душа поэта, вместившая целый мир, настолько переполнена его скорбями, что желает только самоуничтожения вместе с миром. Это не мотив искупительной жертвы, это даже не самосуд, а суд над миром, который здесь отождествлен с душой поэта, и этот суд свершает сам поэт.

Тематически близким стихотворению «Опять в душе моей темно» является написанное по мотивам библейской легенды стихотворение «Самсон», также датированное 1865 г. Согласно интерпретации А. Н. Федоровой, И. Куратов использовал в качестве прототипа опубликованный в 1861 г. перевод М. Л. Михайловым (1807–1882) стихотворения Генри Лонгфелло «Предостережение». Однако стихотворение И. Куратова все же не является буквальным повтором Михайлова, это «самостоятельное произведение, но трактовка образа богатыря, мотивы и характер его протеста весьма близки в обоих стихотворениях»[11]. Г. И. Тираспольский, соглашаясь с тем, что стихотворение Г. Лонгфелло могло быть использовано И. Куратовым в качестве литературного фона, все же указывает, что в стихотворении Г. Лонгфелло, как и в переводах, выполненных М. Л. Михайловым и, позднее, Г. Беном, «Самсон обрисован как взбунтовавшийся тираноборец, своего рода народный заступник. <...> В сти-

хотворении же Куратова мы видим не восставшего раба, а непокорного гиганта, сурово мстящего своим недругам за поруганные честь и достоинство»[12]. Как подчеркивает исследователь, Самсон Г. Лонгфелло одинок лишь внешне, на самом деле за его спиной стоят массы «задавленного нуждой» трудового народа. Что касается куратовского Самсона, то его одиночество «овеяно угрюмым байроническим духом, служит той силой, которая вызывает жанровый сдвиг стихотворения к апокалипсическому повествованию с его мрачным колоритом безысходности и полной беззащитности человека перед лицом грозных стихий»[13]. Это очень важные наблюдения, приподнимающие завесу над авторским замыслом, но для его полного понимания их недостаточно.

По легенде Самсон, потерявший силу вследствие нарушения обета назорейства (ему было запрещено стричь волосы), был ослеплен и ввергнут врагами-филистимлянами в темницу. Силы его постепенно возвращаются, и он жестоко мстит глумящимся над ним филистимлянам, обрушив на них своды дворца. Куратов внес некоторые изменения в библейский сюжет, отчего тот приобрел несколько иные смысловые параметры. Прежде всего, он изменил длительность происходящего: «Когда узнали, что он потерял силу, / Вырвали у него оба глаза, / Затем привели его на потеху... / Ведь это очень весело! / И смех разносится / Далеко! / “Люди, остановитесь! Ведь я еще силен!” – / Слепой – и тронул колонну... / Как ива на ветру в редколесье / Весь дворец следом за колонной / Обрушился»[14]. Потеря силы произошла когда-то и где-то вне пространства текста стихотворения, а лишение глаз и привод Самсона во дворец происходят последовательно и с небольшим временным интервалом. И сразу вслед за этим силы возвращаются к герою. Получается, что лишение зрения здесь словно способствует возвращению силы Самсона. После этого следует разрушение слепым героем дворца, под обломками которого гибнут и его обидчики, и он сам. Куратов очень подробно описывает разрушение дворца, предельно детализируя сцены гибели врагов: «Спасаясь, дочь схоронилась за мать, / Князь – под стол... Недолго это длилось: / Огонь и сцена подернулись пылью, / От живых людей остались только тени. / Так средь горячих камней растаяла жизнь, / Только слышен был хруст ломающихся человеческих костей, / Каждый вылизал опухшим языком собственную кровь...» Перечисление этих наводящих ужас деталей вызывает ассоциации с концом света. Герой не просто сокрушает дворец и уничтожает своих врагов, он вызывает крушение всего мира и гибнет вместе с ним. Последняя строфа полна назидательного пафоса, и именно в ней содержится указание для правильного понимания подтекста стихотворения: «С тех пор, говорят, и даже сегодня / Из-под этих руин можно услышать голос: / “Путь таланту! Пусть идет дальше! / Его на свое несчастье не лишайте глаз! / Знайте”». Указание на *талант* Самсона тем более неожиданно, что в предыдущих стихах не говорится о его поэтическом даре. Однако это указание значимо, поскольку переводит трактовку образа Самсона на другой семантический уровень.

В стихотворении, таким образом, есть два ключевых образа, в которых содержится основная смысловая нагрузка, это *слепота* героя и его *талант*, некоторым образом взаимосвязанные друг с другом. Мотив слепоты для мифопоэтики Куратова является сквозным, и это не случайно, учитывая его богословское образование. Конечно, ему было известно теологическое противопоставление обычного зрения духовному, способному видеть божественный свет. К примеру, в небольшой поэме «Пасъяс синтцмлцн» («Записки слепого») (1875)[15] противопоставление физической слепоты и духовного зрения является основной темой, лейтмотивом проходящей сквозь все сюжетные перипетии. Подробный анализ поэмы не входит в задачи данной работы, поэтому мы ограничимся некоторыми общими наблюдениями. Поэма интересна уже тем, что включение в ее композицию автобиографических посылок позволяет связать образ лирического субъекта поэмы непосредственно с самим Куратовым, так что в образе *слепого* определенно угадывается автор. Жизнь предстает перед лирическим героем как *игра в жмурки* (*быдса гораньцн ме ворслі* – всю жизнь я играл в жмурки), где повязкой на глазах водящего служат те или иные жизненные приоритеты, в зависимости от возраста. В четырнадцать лет глаза повязывались омофором или ораром, чуть взрослее – и омофор заменяется женским боа, далее ставшему юристом герою повязку на глаза накладывает слепая Фемида. Однако эти повязки скрывают от героя и смысл его жизни, и только став слепым, он начинает его постигать. Жизнь лирического героя как бы делится на два периода: период зрячести, характеризующийся духовной слепотой, и период слепоты, когда герой обретает духовное зрение, *зрение сердца*. В своих принципиальных особенностях образ слепого соответствует концептуальному образу *поэта* в поэтической мифологии Куратова. Слепой, как и поэт, выделен из общества, одинок (его окружают зрячие, но духовно слепые люди) и обладает пониманием высших смыслов, не доступных окружающим. В наиболее общих чертах – это поэт романтической традиции. Как отмечает в этой связи Б. М. Гаспаров, «прощание с миром красок и музыки приобретает характер трансцендентного скачка, который позволяет романтическому творцу-демиургу преодолеть провал, отделяющий человека от природной гармонии. Для романтической традиции первой трети XIX в. популярным воплощением этой жертвы во имя трансцендентной миссии стал образ ученого или художника, теряющего слух, но именно в силу этой потери оказывающегося способным перейти на высшую, “запредельную” ступень познания»[16].

Что касается анализируемого стихотворения, то в данном случае осознание Поэтом своего таланта эквивалентно осознанию им своей «трансцендентной миссии», позволяющей ему войти в область божественного света, где обычное, земное зрение уже теряет свой реальный смысл. Слепота как отсутствие обычного зрения служит маркером избранности, выделенности поэта из мира именно наличием таланта. Этот талант питается божественной энергией, творческая сила которой соразмерна энергии Создателя-демиурга в момент сотво-

рения мира, но она же может быть направлена и на его разрушение, если Создатель убеждается в тотальной зараженности мира злом. Самсон не бог, но божественная энергия его таланта, всегда пребывавшая в нем и многократно усилившаяся после ослепления, в какой-то момент оказывается направленной на истребление мирового зла и вызывает полное разрушение мира, символом которого здесь является дворец. Осужденный и ослепленный Самсон сам становится Судией и исполняет свой приговор мучителям. Образ Самсона в роли Судии здесь имеет мессианское значение, однако эсхатологический символизм стихотворения заключается не только в этом. Нельзя не заметить, что самоуничтожение героя под обвалившейся на него крышей имеет параллели в коми фольклоре, в частности в легендах о чуди-язычниках, которые при наступлении христианской эры, избегая порабощения, уничтожают себя: «Чудской народ не любил неволю, и стала чудь погребать себя заживо. Вырыли, говорят, большие ямы, поставили столбы, сверху навесом покрыли и насыпали земли. После этого сами зашли в ямы и отодвинули столбы. Земля на них обрушилась и весь чудской народ погиб»[17]. Есть предания и об отдельных героях, к примеру о Шыпиче, который однажды «приказал своим слугам вырыть большую яму, вошел в нее вместе со всем своим семейством, подрубил столб и похоронил себя и свое семейство заживо»[18]. В финале такого рода текстов нередко говорится о голосах, слышных из-под земли, а также пророчествах о том, что погребенный герой (или народ) явится на землю в конце времен. В финале стихотворения Куратова этот фольклорный мотив, дополненный взаимосвязанными коннотациями слепоты и таланта, указывающими на поэтический дар, служит привязкой библейско-литературного сюжета к усть-сысольской действительности, в которой жил Куратов. Его Самсон – это не «восставший раб» и даже не байронический «непокорный гигант», это плененный Поэт, разрушающий мир несправедливости, причем мир, современный самому Куратову. Звучащее из-под руин пророчество-предупреждение о грядущем Судии-Поэте – это предупреждение обывательскому миру, который судит Поэта земным неправедным судом, не понимая вселенского предназначения его таланта.

Сравнение эсхатологических концепций рассмотренных трех стихотворений показывает, что они не равны друг другу. Христианская эсхатология предполагает линейную модель исторического процесса от начала мира к его концу, при этом символом конца мира является пришествие на землю Христа: первое пришествие – в образе раба, «судимого», и второе – в образе Судии для последнего суда, «чтобы судить живых и мертвых» (Никейский символ веры)[19]. Эсхатологический символизм стихотворения «Пемыд» («Тьма») в целом соответствует этой модели. Мир показан в процессе завоевания его *тьмой*, силами зла, и этот процесс исторический, движущийся от неких неопределенных в прошлом времен, когда на землю пала тьма, через время, синхронное лирическому субъекту, – к грядущему апокалипсису, после которого наступит долгожданное царство добра и света. Это стихотворение наиболее оптимистично по

настрою, поскольку в нем отражены христианские эсхатологические ожидания. В стихотворении «Сампсон» («Самсон») реализована фольклорно-мифологическая модель эсхатона, в соответствии с которой суд над миром Самсон творит как возмездие за совершенное по отношению лично к нему зло, а отсылка к его «второму пришествию» выглядит как дидактическое предупреждение миру. Что касается стихотворения «Опять в душе моей темно», его эсхатологическая концепция построена с ориентацией на циклическую парадигму мифологического времени: историческое движение имеет вид циклического процесса, завершающегося концом света как обновлением мира.

Примечания

[1] *Кассиан, епископ (Безобразов).* Лекции по Новому Завету. Евангелие от Иоанна. Paris, 2006. С. 58.

[2] *Куратов И. А.* Менам муза (Моя муза) / коммент. Е. С. Гуляева. Сыктывкар, 1979. С. 70. Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию. Перевод П. Ф. Лимерова.

[3] *Мень А.* Откровение Иоанна Богослова // Знание–сила. 1991. № 9. С. 73.

[4] *Гуляев Е. С.* Комментарии // Куратов И. А. Указ. соч. С. 559.

[5] *Тираспольский Г. И.* Эхо пушкинской лиры. Сыктывкар, 1999. С. 127–128.

[6] *Гуляев Е. С.* Указ. соч. С. 559.

[7] *Тираспольский Г. И.* Указ. соч. С. 127.

[8] *Куратов И. А.* Указ. соч. С.67.

[9] Г. И. Тираспольский считает, что образный ряд стихотворения построен как антитеза пушкинскому «Подражанию Корану». См.: *Тираспольский Г. И.* Указ. соч. С. 149–150.

[10] Там же. С. 130–131.

[11] *Федорова А. Н.* И. А. Куратов. Очерк жизни и творчества. Сыктывкар, 1975. С. 116.

[12] *Тираспольский Г. И.* О творческой истории стихотворения Куратова «Самсон» // Куратовские чтения. Сыктывкар, 1990. С. 91.

[13] Там же. С. 92.

[14] *Куратов И. А.* Указ. соч. С. 71.

[15] Там же.

[16] *Гаспаров Б. М.* Ламарк, Шеллинг, Марр // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 203.

[17] Му пуксьцм – Сотворение мира / авт.-сост. п. Ф. Лимеров. Сыктывкар, 2005. С. 138.

[18] Там же. С. 154.

[19] См. об этом: *Аверинцев С. С.* София-Логос : словарь. Киев, 2006. С. 516.

В. А. Лимерова
Сыктывкар

«ТЕКСТ ЯЗЫКА» В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. КУРАТОВА И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ*

В любой национальной литературе присутствует совокупность образов, обеспечивающих ее оригинальность и содержательное единство. Родной язык, родное слово как раз и являются одними из константных для коми литературы образов-понятий, отражающих этапы национального самосознания коми литератора. Самый беглый обзор полуторавекового развития письменно-художественного слова коми позволяет обнаружить целый ряд стихотворных и прозаических произведений, составляющих особый «текст языка»[1] и воспринимающихся в качестве важнейших составляющих национальной культуры, программных, отвечающих народному духу. Именно с ними часто связаны читательские представления о том или ином поэте: «Коми кыл» («Коми язык») И. А. Куратова, «Коми сьыланкыв» («Коми песня») и «Сьцлцм сьылцм» («Песня сердца») В. А. Савина, «Менам кывъясцй» («Мои слова») В. Т. Чисталёва, «Чужан кыв» («Родное слово») В. В. Тимина, «Мед кодкц видц чужан кыв...» («Пусть кто-то клянет родной свой язык...») С. А. Попова и др. Показательно, что часть стихотворений о родном языке прочно вошла в песенный репертуар коми.

Было бы интересно проследить развитие «языковой» темы в коми литературе, выяснить особенности поэтической реализации образа языка в творчестве разных авторов и его общелитературный тезаурус, совокупность атрибутов, этот образ определяющих. Между тем наша задача скромнее. Мы уделим внимание лишь небольшому количеству произведений, созданных на этапе зарождения местной словесности и составивших первый пласт «текста языка». Это очерковая проза о зырянах, а также сочинения языковедческого содержания, являющие собой фрагменты становления зырянского письма и художественного слова, а в плане куратоведческого дискурса – историко-культурный контекст и «стартовое поле» творчества И. А. Куратова.

Обратимся к конкретным источникам. Значительный пласт отечественной литературы XIX в. составляют произведения об инородцах. Быт и нравы обитателей российских окраин и провинций – самая модная тема в периодических изданиях середины позапрошлого века. Не оказался обделенным вниманием вольных и невольных посетителей Севера и край зырян. Различные виды травелога, письма с мест, очерки нравов, публичные дискуссии, топографические

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Лимерова В. А., 2010

описания – развивается целая система жанров, обслуживающих народоведческую и, в частности, зыряноведческую тематику. И почти в каждом произведении содержатся фрагменты, в которых говорится о свойствах зырянской речи, особенностях зырянских наречий, предлагается взгляд на происхождение зырянского народа и языка. Эти рассуждения часто далеки от научности и дают основание говорить не об объективных, опирающихся на непосредственное наблюдение представлениях о языке, а о его образе, созданном совокупными усилиями беллетристов.

Механизм формирования представлений, имевших не столько научный, сколько беллетристический характер, становится понятен, если обратиться к нравоописательным очеркам, вернее, к одному приему, любопытному с точки зрения беллетризации образа инородца, – наличию в сочинениях разных авторов общих и не просто схожих, но дословно совпадающих отрезков текста. Так, в очерке учителя Усть-Сысольского уездного училища М. И. Михайлова «Физические и нравственные свойства зырян» в качестве иллюстрации исключительной честности, безукоризненной верности в слове и исполнении поручений, свойственных, по мнению автора, зырянам, приводится такой пример: «Обществу надобно внести значительную сумму податей в казначейство. За сотни верст ходок с сумою и посохом отправляется в город, “казна нуа”, “казна нуа” (казну несу), говорит он встречным; те почтительно снимают шапки и низко кланяются. Приходит на станцию, кладет суму в передний угол, посох на лавку; хозяин уже догадался, высылает лишний люд из дома и не знает, как угостить почетного гостя. Ходок преспокойно засыпает и ничуть не беспокоится о суме, будучи твердо уверен, что в отсутствие него никто до ней не дотронется. Между тем весть, что “казна мунэ” (казна идет), мигом проносится по деревне... [но] никто не заглянет на станцию до тех пор, пока казна не выйдет из деревни»[2]. Это же свидетельство неиспорченности туземных нравов используют и другие авторы, не обязательно утруждая себя ссылками на М. И. Михайлова[3].

Из текста в текст переходят и доказательства занесенного в зырянскую сторону порока – пьянства. «В пьяном виде зырянин не разбирает ни родных, ни друзей, ни знакомых: он ищет непременного случая поссориться с кем бы то ни было, и если имеет на кого неудовольствие, то, пьяный, старается найти его и отомстить. Быстрый переход от дружбы к размолвке и даже побоям весьма обыкновенен на зырянских праздниках», – пишет М. И. Михайлов. А вот что читаем в очерке Ф. Ежова, как он указывает, «прожившего несколько лет в Зыряндии» и, следовательно, полагающегося на собственные наблюдения: зырянские «праздники редко проходят без спора и драк, без жалоб и прошений. В пьяном виде зырянин не разбирает ни родных, ни друзей, ни знакомых: он ищет непременного случая...»[4] и т. д. Нужно сказать, что в точности, из слова в слово повторенные фрагменты описаний нравов зырян в очерковой прозе не редкость. В некоторых случаях таких «кочевников» можно обнаружить даже в путевых произведениях, претендующих на описание личных, эмпирически

полученных впечатлений и сведений. Примером могут служить путевые заметки Н. Ермилова, сопровождавшего архангельского губернатора князя Н. Д. Голицына в его ревизионной поездке по печорским селам. Сочинение Ермилова «Поездка на Печору»[5] построено в форме дневника, во вступительной части которого он разъясняет, что старался по мере возможности ознакомиться со всеми особенностями края и поделиться с читателем добытыми на месте фактами. Между тем это заявление вовсе не помешало дневниковеду включить в свои записки в качестве личных наблюдений уже известные описания зырян, взятые из вышеназванного очерка М. И. Михайлова. В целом в периодике 1840–1870 гг. зыряноведческий текст складывался из не очень обширного набора фактов, не всегда добытых опытным путем. Даже в тех случаях, когда автор располагал возможностью сделать собственные наблюдения, он прибегал к уже апробированным в литературе ситуациям, заимствовал целые фрагменты из чужих работ, т. е. сознательно повторялся. Получалась своего рода кумуляция, свойственная более тексту художественному, чем научному или документальному. Такой принцип построения текста, безусловно, был связан с развитием беллетризованных форм в народоведческой словесности, особенно в местной, но в немалой степени поспособствовал формированию стереотипного образа зырянина, а вместе с ним и зырянской речи.

Из каких компонентов складывался образ зырянского языка в газетно-журнальных сочинениях народоведческой темы? Прежде всего, внимание привлекают многочисленные и, как в случае описания народных нравов, тавтологичные оценки: «Произношение зырянского языка жестко, отрывисто, лишено приятности и благозвучия; непривычному уху даже благодарность его будет отзываться грубостью», – пишет М. И. Михайлов[6]. Зыряне имеют «речь резкую, отрывистую» – вторит ему Ф. Ежов[7]. Ю. Волков считает, что зырянские слова произносятся «более гортанью, чем губами и языком»[8]. «Гортанные звуки» в говоре зырян-ижемцев слышатся А. Ефименко[9].

Такие нелестные характеристики, конечно, можно объяснить иноземностью сочинителя, непривычностью звуков чужого языка его слуху, но лишь отчасти, так как и в автохтонной документально-очерковой прозе называются те же самые свойства зырянской речи. В свое время И. А. Куратов объяснял это явление этнической ограниченностью соплеменников. «Много есть зырян, говорящих с презрением о своем родном языке! Это выражает их безнравственность», – писал он[10]. Однако существовало и другое основание, следуя которому, писатель XIX в., в том числе зырянин, делал акцент на «грубости», «отрывистости», «гортанности» коми языка. Практически вся проза о зырянах, опубликованная в периодике XIX столетия, тяготеет к нефикциональному изображению и, как следствие, типам произведений, основанных на непосредственном наблюдении. Описания или краткие замечания о звучащей, только что услышанной речи обеспечивали эффект личного присутствия рассказчика в зырянском пространстве, говорили о достоверности его мнения, а эпитеты, которыми

награждалось устное слово, приобретали статус объективных свойств коми языка. Что касается содержания наиболее часто повторяемых определений «отрывистый», «грубый» «гортанный», оно во многом было связано с общими, широко распространенными представлениями о языках нецивилизованных народов как о языках коренных, первобытных. Кстати, и сегодня слово «гортанный» нередко используется в качестве метонимического определения языка, данного природному, не испорченному цивилизацией народу.

И гор моих снежных гортанный язык,
...Он чем-то похож на пронзительный крик
Того журавля, что прощается с летом.

В этих строках известнейшего поэта нашей современности Р. Гамзатова «гортанность» – объективный «акустический» признак аварского языка, но и знак особости, неповторимости родного слова, его природности, естественности, созвучности пронзительному прощальному крику журавля.

Зыряновед XIX в. часто отмечает еще одно свойство коми языка – его неразвитость, бедность формами и особенно словами. «Кажется, зыряне, как все первобытные народы, давали названия только тем предметам, без коих взаимное сообщение было бы невозможно»[11]. Это высказывание настоятеля Вишерской Богородской церкви А. Е. Попова удивительно напоминает отрывок из «Путешествий Гулливера»: «...так как слова суть только названия вещей, то автор... высказывает предположение, что для нас будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний», – в котором Свифт иронично поясняет представление цивилизованного человечества о языке его противоположной части, к которой образованное общество позапрошлого столетия относило и зырян. Авторами очерков и статей о зырянах особо подчеркивались отсутствие отвлеченных понятий в языке последних, привязанность зырянина к лексике конкретного чувственного жизнеописания. «По указанию внешних чувств, без углубления в многосторонние соображения разума – предметы облекались названиями по виду, месту и нередко случайным обстоятельством. Так как первобытное состояние их (т. е. зырян. – *В. Л.*) мало изменилось до сих пор, то и развитие языка остается на одной точке, – объясняет своему читателю тот же А. Е. Попов. – Говоря вообще, язык зырянский самый ограниченный, хотя лексикографы насчитывают в нем более 70 тысяч слов. Такое богатство, вероятно, происходит от присвоения ему чуждых понятий; мудрено ли в самом деле увеличить количество слов и еще больше, когда введены будут такие понятия, каких вовсе нет в народе? <...> Конечно, религия и общественная жизнь расширили в них круг понятий, но для выражения этих понятий они не изыскивали уже новых слов, а заимствовали от того языка, на коем значение их было известно»[12]. Размышления А. Е. Попова о коми языке не остались незамеченными. Спустя три десятилетия их повторил в своей книге профессор Санкт-Петербургского университета

К. Попов, правда, выдав за собственные: «Зырянский язык весьма беден словами. Хотя так называемые зырянские лексикографы на досуге и насчитывают до 70 000 слов; но такую цифру следует считать произведением вольной фантазии: изобретенные ими слова, по большей части, зырянам непонятны или понимаются превратно»[13].

Впечатлением о своей неразвитости зырянский язык отчасти был обязан деятелям нивы зырянского же просвещения. Грамматики, учебники, практические руководства по изучению зырянского языка русскими и русского языка зырянами были ориентированы на грамматический строй европейских языков, а при составлении переводных словарей их авторы явно отталкивались не только от русского лексикона, но и от чужой для зырянина социальной действительности. Взять хотя бы «Коми кывъя велӧдчан книга» Н. П. Попова (учебная книга по изучению зырянского языка. СПб., 1863). В разделе «Медвӧдитчывлан кывъяс чукӧр» автор предлагает список наиболее употребительных, по его мнению, существительных и перевод их на зырянский, таких как: жилец, жилица, слуга, служанка, ученик, ученица, пьяница, князь, княгиня, язычник, язычница, сибиряк, сибирячка, лев, покупатель, певец, танцовщик, клеветник, читатель, любитель, губернатор, зритель, писатель и т. д. Несложно представить, какое ничтожное количество оригинальных зырянских слов содержится в переводной части этого словаря. Конечно, автор учебника преследовал вполне благородную цель скорейшей социализации зырянина, включения его в общегосударственное пространство, но при этом неизбежно создавалось впечатление скудности зырянского словаря, его неорганичности современной жизни.

Уместно вспомнить, что представления о «бедности зырянского языка словами» во многом опирались на довольно распространенное мнение об отсутствии у зырян эстетического, письменного и устнопоэтического слова. «Странно сказать, у зырянина нет поэзии, нет ни одного сколько-нибудь самостоятельного словесного произведения, в котором выразился бы его взгляд на природу и картинность ее. Мало того, у зырян нет своей песни – этого первого лепета всех младенчествующих народов; песни зыряне поют обыкновенно русские, но это отсутствие лирики нужно скорее отнести к бедности зырянского языка, чем к полной неспособности для воспроизведения ума и фантазии», – такое мнение сложилось у Н. Волкова, путешествовавшего по землям вдоль рек Мезень и Вашка[14]. А вот другой автор, посетивший вычегодские села: «Песни поются почти каждым из неделимых обоего пола... Но эти песни сложил не зырянин, а часто, даже очень часто, вы услышите певца, не понимающего ровно ни одного слова из песни, которую он поет целый день... Это просто русские, по большей части солдатские песни, занесенные на родину приходящими на побывку воинами из зырян, которые усваиваются их родичами, не понимающими ни слова по-русски, изменяются в произношении, переиначивается ритм – и является филологическое чудо, которого не понимают ни слушающий, ни поющий... и поют с большим удовольствием»[15]. Удивительно, но публикации образцов зырянского

фольклора, предпринятые в 1840–1860-е гг. Н. И. Надеждиным, П. И. Савваитовым, М. Ф. Истоминым, П. Кокшаровым, С. Мельниковым, тоже оказались неубедительным доводом в пользу зырянской поэзии. На несколько десятилетий за коми закрепился образ молчащего народа, неподвижного в душевной жизни и потому мало нуждающегося в поэзии. «Зыряне не имеют письменности, и едва ли есть у них самостоятельные произведения ума и фантазии. Несмотря на то, что обнародовано множество заметок о зырянах, что многие из лиц, посещавших зырянский край, и даже из природных зырян печатали все, что им казалось замечательным и не замечательным, – мы не имеем в виду ни одного произведения зырянской словесности», – эта цитата извлечена из книги К. Попова «Зыряне и зырянский край»[16], вышедшей в 1874 г., за год до смерти И. Куратова. Автор этих строк был хорошим знатоком зыряноведческой литературы. Знал он и куратовскую статью «Зырянский язык», а также «Зырянские песни», публикацию которых приписывал другу И. Куратова В. Кичину. «...порешено, что зырянской поэзии не имеется», – упрямо утверждает зыряновед XIX столетия[17]. В чем же дело, почему невзирая на факты существование поэтического слова у зырян ставится под сомнение?

Возможным объяснением здесь может служить особая культурная самоидентификация литератора того времени. Вне зависимости от своей этнической принадлежности, по отношению к зырянам он занимает позицию более образованного пришельца. Вспомним хотя бы, как определяет себя автор в одном из куратовских стихотворений: «карысь усьӧм» – букв. «упавший из города», т. е. не только не здешний, но культурно иной. Прекрасным примером также служит цитировавшийся выше травелог А. Е. Попова «Путевые заметки от Усть-Сысольска к Вишерскому селению». Видно, что сочинитель великолепно владеет зырянским языком, разбирается в его грамматике. Тем сильнее, ощутимее воспринимается акцент автора на собственной нетождественности с объектом художественной и исследовательской рефлексии – сельским зырянским миром. Для авторов записок зыряне несомненно являются народом, чья пуповина не отделилась от природы, и язык его дик, первобытен, природен. Зырянин не знает литер, у него нет литературного, написанного и читаемого текста. Отсюда и происходит фиксация внимания на устной зырянской речи, «грубой», «отрывистой», «гортанной» – такой, какую и должен иметь необразованный народ, поглощенный пространством природы.

На этом фоне становится понятно, насколько привязана была к злобе дня каждая из строк И. А. Куратова о родном языке. Как спор, полемика с теми, кто упражнялся в своем цивилизационном превосходстве, звучит начало стихотворения «Коми кыл»:

Коми кыл, ме тӧда	И я знаю, что коми язык
Ыджыдтор оз шу на.	Не говорит пока великого.
Тцда ме и сійӧ,	Но знаю я и другое:
Оз и сӧр на уна.	Не говорит неправды.

А строки «Коми кыл мем дона, / Небыд, мича, гора» («Коми язык мне дорог, / Он мягок, красив и звучен») явно продиктованы стремлением поэта выстроить антитезу общепринятым определениям зырянского языка как «грубого», «отрывистого», гортанного».

Поэт не соглашается и с тем, что коми язык не книжен и беден:

Вунӧдас ен мыжӧс,	Забудет господь грехи,
Кодыр сійӧн кора.	Если на нём прошу.

Значит, коми – это еще и язык молитвы, литургии, написанного и прочитанного слова. Язык, знающий книгу. Поэтому вряд ли случаен такой факт: в своих лингвистических работах богатство глагольных форм в коми языке И. А. Куратов демонстрирует с помощью слова «гижны» (писать). Так, описывая императивную систему коми глагола, он приводит в пример более двадцати словоформ, производных от «гижны»: «гижӧд – заставь писать, гижлылӧд – почаще заставляй писать, гижал – записывай, гижлылы – чаще пиши, гижыштлы – понемногу пиши, гижсьы – запишись» и т. д.

Существенно, что в поэтических текстах И. А. Куратова взаимозаменяемы слова «кыл» (язык) и «сьылан» (песня). В этом тоже видится его отпор современникам. «Оказывается, у коми нет песен? Зато сам язык подобен песне», – говорит поэт.

Тайӧ кыллысь мичсӧ	Красоту этого языка
сьӧлӧмӧн ме кылі,	я услышал сердцем
и ме медводз сыӧн	и первым на нем
ньӧжйӧника сьылі.	негромко запел.

Для середины XIX в. характерно пристальное внимание к эстетическому содержанию фольклора и в особенности к песне. Поскольку в куратовское время песня была той формой, которая заменяла социальным низам литературу, она стала восприниматься и как художественное творчество народов, не имеющих письменности. Неудивительно, что суждения о беспесенности и бесписьменности зырян задевали И. Куратова. Появившиеся в «Вологодских губернских ведомостях» пять стихотворений И. Куратова под видом народных песен были радикальной попыткой поэта переломить ситуацию, придать коми слову и народу новый статус, помочь приобрести новый образ. Вряд ли Куратов не осознавал исключительность своего таланта, но предпочел предъявить читателю не самого себя, а зырянский народ, зырянскую поэзию. Две единственные статьи, которые удалось опубликовать ему при жизни, так и назывались: «Зырянский язык» и «Зырянские песни». Поэт приносил себя в жертву, видя своей сверхзадачей выявление возможностей коми языка, доказательство его эстетической полноценности.

Куратовым-поэтом велась сложнейшая работа по охвату коми словом самых различных сфер жизни человека. В отличие от своих предшественников,

следовавших принципам традиционалистской поэзии, Куратов многотемен, многожанров и, если можно применить такое определение к поэту и его творчеству, поликультурен: посредством «бедного» зырянского языка он переводит поэзию разных стран и народов. При этом он сторонится словотворчества в смысле новообразований, ему хватает тех ресурсов, которыми обладает современный ему коми язык. Более того, И. А. Куратова беспокоят и раздражают попытки «зырянских грамотеев», «хитрых филологов» (выражения Куратова) исправить язык, пополнить его за счет искусственных слов или описать его в категориях грамматик европейских языков. Так, положительно отзываясь о текстовом материале, «тщательно собранном и с замечательным искусством расположенном» П. И. Савваитовым в «Грамматике зырянского языка», он высказывает мнение, что само савваитовское сочинение «представляет больше искусственную систему нашего языка, чем действительный тип его». «Зырянин – европеец только по географии Арсеньева» и «язык его – это антипод европейских языков», – считает Куратов, поэтому попытку известного ученого связать отделы своей книги образцами европейских грамматик оценивает крайне негативно, для «дворянского» XIX в. даже слишком резко, называя отдельные разделы савваитовской грамматики «уткой»: савваитовская грамматика «на самом деле связывает язык по рукам и ногам, не давая ему широкого размаха, стесняет его в искусственных формах», хотя и «приводит Шегрена в восторг»[18].

И. А. Куратов ведет работу по изучению подлинных, оригинальных свойств коми языка, считая, что такой зырянской грамматики, которая была бы составлена после тщательных аналитических работ, ученое общество еще не знает. Чтобы заострить внимание на оригинальных свойствах коми языка, в своих языковедческих статьях он обращается к публицистике, а иногда и к художественным средствам убеждения своего читателя, в том числе – к пародированию лингвистики того времени, сетующей по поводу упрямого нежелания зырянского языка втискиваться в систему известных грамматик. «Что больше всего не благоприятствовало появлению правильной зырянской грамматики, – иронично заявляет Куратов, – так это не небрежность и не идея фикс ученых лингвистов, а сам он зырянский язык. Вот это правда. Во-первых, вольно же было ему не сделаться языком Петербурга и найти для себя хозяев в жителях, поселившихся бог знает где, так что сам гимназист их по карте не найдет. Во-вторых, он сформировался как-то странно, не похоже на европейские языки. Не вдруг и поймешь, что это человеческий язык»[19]. Наряду с беллетризацией своих научных работ, в литературно-художественном творчестве И. А. Куратов, напротив, понятиен, предпочитая почти научную ясность и строгость стиля метафорически насыщенной, напряженной поэтической речи. В стихах он ровен, спокоен и лишен всякого эксперимента со словом. В то же время все его творчество, все его письмо и есть языкотворческая работа, сплошной языковой эксперимент, доказавший жизнеспособность и оригинальность коми языка.

Своеобразным толчком и главным мотивом этого эксперимента служила особая историко-культурная ситуация, в том числе особое восприятие и понимание языков нерусских народов России. Достаточно напомнить, что Россия осознавала себя многоязыкой цивилизацией уже в XVIII в., но при этом она почти ничего не знала о составляющих ее языках, и древняя формула этноязыковых отношений, в которой язык основного народа признавался цивилизованным, в то время как другим языкам определялась роль варварских, оставалась генеральной. В начале последующего столетия в России началась невиданная доселе кампания по просвещению составляющих ее народов. В сравнительно короткие сроки были переведены на «инородческие» языки книги религиозного содержания, просветительские брошюры, составлены «Азбуки» и книги для чтения, а также грамматики и словари, началось изучение этнических культур, фольклора. Это был творческий дар русской культуры российским народам. Однако он совершался с некоторой высоты, с точки зрения более совершенного культурного образца, поэтому воспринимался инородческой интеллигенцией и как вызов, и как вопрос, задаваемый русской культурой своим иноплеменным согражданам: кто они, какие они, сумеют ли воспринять этот дар? «Инородцы» были вынуждены принять этот вызов и попытаться так же творчески ответить на него. Собственно, И. А. Куратов и есть ответ коми народа на вызов времени.

Примечания

[1] Термин, предложенный В. Н. Топоровым в качестве обозначения корпуса художественных, документальных, научных сочинений с общим мотивно-тематическим комплексом: «тексты передвижения», «тексты цивилизации и нравственности», «тексты закона и права» и т. д. См.: *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т. 2 : Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. 1. М., 2001. С. 617–790.

[2] *Михайлов М. И.* Физические и нравственные свойства зырян // Журнал Министерства внутренних дел. 1852. Ч. 37. С. 55.

[3] Зыряне и их охотничьи промыслы Ф. А. Арсеньева. М., 1873. С. 14.

[4] *Ежов Ф.* Личность и отличительные качества зырян // Вятские губернские ведомости. 1857. № 22.

[5] Поездка на Печору. Путевые заметки Н. Е. Ермилова. Архангельск, 1888.

[6] *Михайлов М. И.* Указ соч. С. 4.

[7] *Ежов Ф.* Указ. соч.

[8] *Волков Ю.* Заметки и впечатления охотника по Вологодской губернии // Вологодские губернские ведомости. 1854. № 32.

[9] *Ефименко А.* Зыряне-ижемцы // Детское чтение. 1875. № 3. С. 195.

[10] *Куратов И. А.* Художественнцй произведениеяс. Сыктывкар, 1939. Т. 1. С. 220.

[11] *Попов А.* Путевые заметки от Усть-Сысольска к Вишерскому селению // Вологодские губернские ведомости. 1848. № 11.

[12] Там же.

[13] Изв. Импер. о-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 13, вып. 2 : Труды этнографического отдела. Зыряне и зырянский край. Соч. Клавдия Попова. М., 1874. С. 53.

[14] *Волков Н.* Удорский край // Вологодский сборник. Вологда, 1879. Т. 1. С. 32.

[15] *Волков Ю.* Указ соч.
[16] *Попов К.* Указ. соч. С. 54.
[17] Там же. С. 54.
[18] *Куратов И. А.* Грамматика зырянского языка. Сост. Павел Савваитов // Куратов И. А. Лингвистические работы. Сыктывкар, 1939. Т. 2. С. 53–57.
[19] Там же. С. 57.

Ю. С. Подлубнова
Екатеринбург

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПИСЬМА НАРОДОВ ТОВАРИЩУ СТАЛИНУ: СОВЕТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗА МИРА*

Появление поэтических писем народов СССР, адресованных товарищу Сталину (а появились они в газете «Правда» в 1936 г. и сразу же заняли почетные места на ее передовицах) было предуготовлено советской публицистикой 1930-х гг. Так, например, первыми публикациями писем подобного рода были нестихотворные «Письмо трудящихся Казакстана (так! – *Ю. П.*) товарищу Сталину» и «Письмо товарищу Сталину от трудящихся Советской Армении», которые были напечатаны в «Правде» осенью 1935 г. и подписаны 626 тыс. 436 (Казахстан) и 150 тыс. (Армения) ударников республик[1]. Нам также известно, что во второй половине 1935 г. в Баку вышла отдельная брошюра с аналогичным письмом азербайджанского народа, содержащим большое количество подписей. Вполне вероятно, что в 1935 г. увидели свет и письма к вождю других народов – для сбора полной информации необходимо просмотреть все газеты и издания Союза, что пока не представляется возможным. В любом случае, в 1920–1930-е гг. в «Правде» (именно она является основным и самым репрезентативным источником материалов для нашего исследования), а также в других центральных и региональных изданиях, активно обслуживающих культ Сталина, с завидным постоянством публиковались письма различных съездов, собраний, пленумов, просто рабочих коллективов и групп людей, объединенных по каким-либо общественно значимым интересам, адресованные первому лицу государства[2]. Послания нередко шли за многочисленными подписями адресантов, и число подписей неуклонно росло вместе с ростом самого культа вождя, так что, например, «Правда» все реже стала именовать подписавшихся и лаконично ограничивалась указанием их количества. Подписи

* Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО–СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

© Подлубнова Ю. С., 2010

конкретных людей в конце текстов или ссылки на огромное число подписавшихся придавали несомненный общественный вес подобным письмам. Их писали не просто в надежде, что Сталин обратит внимание и прочтет, но и для того, чтобы заявить о себе на официальном уровне (т. е. истинным адресатом их был весь Союз), легализоваться в центростремительном пространстве советского космоса. Национальные письма, подписанные нередко большей частью народа[3], являлись документальным свидетельством о вхождении народа в монолитное братство народов Союза, объединенных под «мудрым» предводительством вождя товарища Сталина. У писем была четкая декларативная функция: народ таким образом широко заявлял о своем существовании, своих правах и обязанностях «младшего брата» в «семье народов» СССР – и идентификационная функция: народ определял свое место и статус в рамках советской геокультурной парадигмы и закреплял их за собой на официально-общественном уровне.

Исследуя подшивки «Правды» за 1930–1940-е гг., можно выделить два периода активной эпистолярной деятельности народов (точнее, представителей народов, которые создавали тексты и собирали подписи), две мощнейшие волны народных чувств по отношению к вождю. Они пришлись на вторую половину 1930-х гг. (с осени 1935 по 1940 г. включительно) и на вторую половину 1940-х гг. (с 1944 по 1949 г.). Сложившаяся в 1930-е гг. традиция писем была прервана в 1941 г., но возродилась в более грандиозном качестве (поток писем народов в 1940-е был несравненно интенсивнее, чем в 1930-е гг.), как только Союз почувствовал, что война идет к победе, и советской риторике стало необходимо закрепить на уровне массового сознания мысль, что победа эта принадлежит Сталину.

Точную цифру мы не назовем, но, по нашим ощущениям, «Правда» опубликовала около двух сотен подобных писем, большая часть которых была полностью публицистической. Лишь изредка допускались вкрапления в тексты фольклора и авторской поэзии. Таким образом, поэтические письма в рамках общего потока можно рассматривать как высшие достижения коллективного творчества, являющие квинтэссенцию смоделированной в риторике любви народов к товарищу Сталину. Они стали всенародно возведенными памятниками вождю в эпоху тоталитаризма.

Традиция стихотворных писем народов началась с помещенного в «Правде» от 25 февраля 1936 г. «Письма трудящихся советской Грузии вождю народов великому Сталину», написанного в связи с пятнадцатилетним юбилеем республики коллективом грузинских поэтов, куда вошли П. Яшвили, Г. Леонидзе, Н. Мицишвили, А. Машашвили, и перепечатанного в переводе В. Гаприндашвили, А. Канчели и Г. Цагарели прессой Союза. Письмо было подписано 1 млн 580 тыс. человек[4]. Оно заняло часть передовицы «Правды» и почти всю вторую страницу – его объем превысил объемы любого стихотворного текста, которые публиковала газета в предыдущие годы.

Грузины хотели выделиться на фоне публицистически неярких предшественников и преподнести вождю настоящий подарок. Несложно догадаться, почему именно они заговорили стихами: ощущая свою особую близость к Сталину, они получали тем самым негласное право на доверительные интонации, которые предполагает обращение к поэзии, особенно ее эпистолярный жанр. Тем более, что сам вождь некогда имел опыт создания стихотворных текстов. Его юношеские стихи, как известно, в начале XX в. попали в пособие по теории словесности М. Келенджеридзе среди лучших образцов грузинской классической литературы. Грузины, создатели письма, с одной стороны, пытались максимально солидаризироваться со своим выдающимся земляком и соотечественником, с другой стороны, им нужно было сделать это, не выходя за рамки советской субординации. Жанр коллективного письма в стихах решал поставленные задачи.

В заглавии поэтического письма коллективом грузинских поэтов впервые была употреблена риторически расхожая формулировка «вождь народов», которая в последующем прочно вошла в ряд образцов подобной продукции. Отметим, что клише появилось здесь не случайно. В то время как в печати Союза стали публиковаться первые письма народов, в Москве шла активная работа над новой Конституцией, получившей в советской риторике название «мудрой сталинской». Готовящаяся Конституция позиционировалась как «Конституция счастливых народов СССР», как основание их нерушимой дружбы под мудрым предводительством «старшего брата» русского народа и собственно «вождя народов» Сталина. Письма народов означали полное одобрение Конституции и сталинской национальной политики со стороны республик и округов России, именно поэтому за их публикацию активно взялась «Правда». И именно поэтому 1936 г., год завершения работы над Конституцией и ее принятия, стал годом формирования самого феномена массовой советской поэзии 1930–1940-х гг., каким являются эти письма.

За грузинским «Письмом» последовали другие, отличавшиеся своей национальной и геокультурной составляющей, но вносившие в озвученный грузинами образ вождя лишь незначительные нюансы. Скажем, например, о белорусском письме, втором напечатанном в «Правде» тексте подобного рода, во многом превзошедшем грузинский по пафосу, которым было обставлено его появление. Авторами «Письма белорусского народа великому Сталину» стали известные в стране Я. Купала, Я. Колас, А. Александрович в соавторстве с П. Бровко, П. Глебко, И. Хариком. Переводчики были также подобраны со всесоюзными именами: А. Безыменский, М. Голодный, М. Исаковский, А. Сурков. Количество подписей под письмом, если сравнивать с грузинским, увеличилось на 420 тыс. и составило 2 млн[5]. Вскоре после публикации в «Правде» этот текст был вышит на шелке, упакован в инкрустированный сундучок и подарен вождю белорусской делегацией на четвертый день Восьмого чрезвычайного съезда Советов, который вошел в историю как раз благодаря принятой на нем новой Конституции СССР[6].

Уже в первых публицистических письмах, а вслед за ними и в первых поэтических сформировался своеобразный эпистолярный канон, когда чувства народов, какими бы они искренними и сильными ни были (а они были таковыми, учитывая набравший в 1930-е гг. мощь культ вождя), транслировались в рамках строго определенной художественной заданности, фундированной господствующей идеологической системой и политикой партии в области искусства. «Культура 2» (В. Паперный), нацеленная на тиражирование готовых схем и клише, тиражировала их и здесь: композиционная и содержательная структура всех писем была практически одна и та же. Казалось, что письма (скажем вслед за Е. Добренко[7]) писал один автор, один народ, и это неудивительно, поскольку социальная инженерия Страны Советов имела перед собой внятную и вполне достижимую цель объединения многонационального контингента страны в унифицированный «советский народ», управляемый из центра, Кремля.

Каждое письмо народов начиналось со своеобразного зачина, включавшего этикетные формулы приветствия вождя. «Дорогой и родной наш товарищ Сталин!» – писали грузины, предваряя свой стихотворный текст прозаическим обращением; «Дорогой Иосиф Виссарионович!» – белорусы и джигиты Туркмении; «Дорогой наш вождь, учитель, друг, Иосиф Виссарионович!» – коми-пермяки. Чаще всего сами строфы начинались именно с приветствия, отчетливо граничащего с хвалой и панегириком: «Прими, великий вождь, наш письменный привет, / Сыновий, пламенный наш, искренний привет. // Глава счастливых всех народов, наш отец, / Ты солнце мудрости, ты – радости венец. // Жить на земле, творить, быть человеком – честь. / В тебе – все лучшее, что в человеке есть. // Редчайший на земле, ярчайший наш алмаз, / Мир изумляешь ты и украшаешь нас»[8] (узбеки); «Великий Сталин, дорогой отец, / Любимый вождь, учитель благородный! / Ты светишь нам звездою путеводной, / Ты – солнце родины многонародной, / Ты – мужества и мудрости венец! / Прими, наш вождь, наш пламенный привет!»[9] (осетины); «Великий вождь, отец наш и учитель, / Победы небывалой вдохновитель, / Путь нам открывший к свету и свободе! / Сегодня мы – на празднике своем – / Тебе привет удмуртского народа, / Слова любви сыновней шлем!»[10] (удмурты).

Тексты писем были написаны от первого лица множественного числа: в обращении коллективного «мы» к вождю (а иногда, что показательно, на «ты»), подчеркивалась особая степень близости к нему. Вождь расценивался как Учитель, Друг и Отец, народ – как его сын и последователь, равноправный в группе других народов страны, что в письмах, конечно, не прописывалось, но подразумевалось самим фактом множества народных посланий в 1930–1940-е гг., идущих друг за другом.

При этом сквозь смесь публицистических и литературных клише в письмах различалась эволюция образа Сталина, произошедшая в сознании народов: от создателя всенародной Конституции до Освободителя страны от фашизма.

Друг, Учитель, Отец, Вождь – эти архетипы существовали и до Сталина и были закреплены в культуре за рядом других исторических деятелей, например за Лениным, но Сталин стал еще и Генералиссимусом СССР, единственным в стране человеком, ради которого сразу после войны Указом Президиума Верховного Совета от 26 июня 1945 г. было введено это звание в Вооруженных Силах СССР. Культ Сталина, таким образом, достиг апогея. Апогея достигла и всенародно манифестированная любовь к своему вождю, явленная в искренних и подчас простодушных строфах писем: «Великий Сталин! Вождь, отец любимый! / Ты – наша сила, и тепло, и свет! / В день праздника земли своей родимой / Народ марийский шлет тебе привет. <...> Ты светлый праздник дал народам снова, / Ты нас от смерти и неволи спас, / И потому приветственное слово / Тебе с любовью сложено у нас. <...> Народ марийский – смел и беспечален / Идет навстречу солнечной судьбе. / Тебе спасибо, наш великий Сталин! / Хвала, Генералиссимус, тебе!»[11]

Народы, которые таким образом приветствовали своего вождя, без сомнения, рассчитывали на то, что он получит и прочитает их послание. Как мы могли убедиться на примере удмуртского и марийского писем, часто после слов приветствия или непосредственно в нем народ указывал повод для написания письма, как бы оправдывающий его посягательство на драгоценное время вождя. «Ваше время дорого не только Вам, но и всем нам», – 13 сентября 1934 г. в частном письме писал Сталину И. Эренбург, озвучивая общее мнение страны[12]. 15-летие Грузинский ССР, годовщина встречи джигитов Туркмении со Сталиным, 20-летие Крымской АССР, 20-летие республики Северная Осетия, 25-летие комсомола Белоруссии (второе белорусское письмо), освобождение Украины и Молдавии от фашистских захватчиков и т. д. – все это давало право «счастливым народам» обращаться к их кумиру, а по сути, напоминать о себе на всесоюзном уровне. Письма без видимого повода тоже создавались, но за их появлением и публикацией всегда стояла национальная политика государства, порой даже внешняя политика, направленная на экспансию «народного счастья» за пределы Союза, иначе откуда бы в письме строителей Большого Ферганского канала появился такой пассаж: «Иран, Афганистан и Индустан! / Ваш брат вам говорит – Узбекистан: // “Канал наш – символ нашей всей судьбы. / Угнетены мы были и слабы. // И вот, чем стали мы теперь, и вот – / Как ваш Восток, как наш Восток живет! <...> // И говорит батыр узбекский так: / “Всем угнетенным – лишь Москва маяк...”»

Очерчивая функциональный потенциал писем, мы обратили внимание на то, что они стали своеобразной формой репрезентации народом себя и своего региона в рамках геополитической парадигмы Союза. Как отмечает Г. Д. Гачев, первое, что определяет «лицо народа», – это природа[13]. Письма народов были предсказуемо насыщены краевой топонимикой. При этом географические ориентиры и топонимы в большинстве случаев не просто обозначали конкретные населенные пункты, горы, реки, леса, степи и т. д., но имели вполне

определенную смысловую нагрузку: это были культурные символы, мифологемы, геопоэтические элементы регионов. «Отчизны гордость и любовь, сверкает Бухта Ильича, / И звонкую тебе хвалу играют саз и кяманча. / Землянки брошены давно, гудят антенны на домах. / Цветет Нагорный Карабах, Мугань – в цветах, Ширван – в садах. <...> / Шербет, а не вода, течет в ручьях, прозрачных, как алмаз. / Раскрылся хлопок по степям, пустыни зацвели у нас...», – писала азербайджанская интеллигенция, выступая от имени всего народа[14]. «От тех краев, где омывает Кама / Бескрайние таежные леса, / Где бьют волной в крутой прибрежный камень / Сплавные реки Иньва и Коса, // Где наш Урал, отчизны самородок, / Камнями-самоцветами горит...», – передавали Сталину привет коми-пермяки. «Поля с виноградниками шелестели: / “Неужто румыны нас будут топтать?” / И в ярости Днестр бушевал: “Неужели / Осквернить меня будут румыны опять?”, – олицетворяли свои географические реалии молдаване[15]. «Как первенца, лелеять Солнцестан / В ладонях рук – тебе клянемся, вождь», – обещали джигиты Туркмении[16]. Своеобразные перечни геокультурных элементов вносили мощный вклад в формирование образа каждого конкретного региона в общественном сознании страны. Народы в письмах преподносили, дарили свой драгоценный край и его образ Сталину и всем остальным народам СССР.

Знаки природы сопровождали культурные реалии текстового порядка: предания, легенды, мифы. Например, грузины, говоря о прошлом страны, вспоминали легендарных поэтов Руставели и И. Чавчавадзе, бакинцы – Низами, Фисули, Вагифа, Сабира, революционеров Бабека, Кер-оглу, Ханлара, узбеки (строители канала) не могли не вспомнить Улугбека, Навои, Хаким-Заде, а также пересказывали легенду о Фархаде и Ширин, коми-пермяки приводили пример Пилы и Сысойки и т. д. Однако все легенды и мифы в текстах были важны не сами по себе, они были встроены в более обширную мифологическую конструкцию, которая, по законам эпохи, являлась для всех писем универсальной. Как пишет В. Тюпа: «Авторитарная художественная культура – это культура исполнительства. Здесь супертекст предшествует квазитворческому изготовлению текстов как своих эпифеноменов»[17]. И далее: «Авторитарную пирамиду всей дискурсивной деятельности тоталитарного общества венчает политический сверхтекст»[18]. Супертекстом или сверхтекстом в данном случае явилась уже не единожды озвученная сталинской риторикой мифологическая модель истории в русле «Капитала» и «Краткого курса ВКП(б)». Описания темного прошлого, страданий народов под игом царей и различных правителей, а также во время фашистской оккупации (письма второй половины 1940-х гг.), согласно этой модели, сменялись в текстах описаниями светлого настоящего и мечтами о еще более светлом будущем. Перекраивая историю регионов на советский манер, письма, вслед за наводнившим прессу творчеством народных сказителей, акынов, бакши и т. д., в действительности переписывали народный эпос, отчетливо советизируя его.

Итак, письма были полны рассказов о народных страданиях. Например, крымские татары с одинаковой печалью вспоминали и Золотую Орду, и шейхов, и Екатерину Великую, которые собирали с Крыма огромные поборы, а грузины вели свое горестное повествование с античности: «Кто не терзал отчизны нашей своими хищными руками! / Османы, персы и монголы опустошали нас веками. / И покоряли нас тираны, кровавой жаждой пламенея. / Гнал Александр нас Македонский, мы помним римский меч Помпея. / Жилища наши разоряли, лились кровавые потоки, / Порабощали нашу землю султан, паша и шах жестокий. / Топтали нас коней копыта, мы под угрозой вечной жили, / Враги огню поля предали, страну в руины превратили / И пленников-грузин в Стамбуле, в Алжире часто продавали. / Была неведома нам радость, и начинался день в печали». Но вот разворачивалась национальная борьба, которая плавно перетекала в революцию и гражданскую войну: «Мечты и надежды мы в песнях своих храним. / За счастье народа бился храбрый джигит Алим. <...> / На севере солнце всходило, – Ленин рассеял тьму, / И друг его Сталин с юга поднялся навстречу ему. <...> Шумели над степью знамена, как соколы, тучи летели, / Шел Фрунзе-батыр к Перекопу в крылатой походной шинели»[19] (крымские татары). Старые и новые герои, согласно модели советской истории, боролись за народное счастье, и счастье это наступало.

Главными героями, которые принесли народам освобождение от многовекового ига, были в текстах «солнцеподобные» Ленин и Сталин, Сталин – в большей степени, поскольку именно он стал адресатом данных народных посланий. Так, в письмах нашла отражение биография вождя народов: бакинцы, например, охотно вспоминали, как Сталин в 1908 г. находился в Баиловской тюрьме Баку, осетины – как Сталин приехал во Владикавказ и провозгласил автономию их республики, и т. д. Однако биографические эпизоды из жизни Сталина преподносились здесь в уже привычном для конца 1930-х гг. мифологизированном виде: «Ты тридцать лет тому назад был в эту яму заключен: / Гремел твой голос над страной – и содрогался царский трон. / Когда, хрипя, закрылась дверь и заскрипел за ней засов / – Свобода светлая придет! – ты кинул пламя гордых слов» (бакинцы). Образ Сталина, обросший в риторике времени многочисленными культурными ассоциациями, сопровождался у бакинцев ярко выраженным интертекстом, корни которого уходили в классическую русскую поэзию: к Пушкину и Лермонтову. При этом сам Сталин осмыслялся здесь как поэт (что совпадало с его биографией и мифологией), носитель восточной традиции: «Ах, сколько слов в груди у нас, из сердца рвущихся к тебе, / Поэт, сложивший нам дастан о коммунизме и борьбе» (бакинцы). Впрочем, для каждого из регионов Сталин играл свою культурную и героическую роль: от поэта и революционера до мудрого стратега и тактика военных лет. Он органично входил в народный эпос разных регионов[20], замещая в пространстве народной культуры прежних культовых героев: князей, богатырей, батыров, святителей и т. д.

Героям, борющимся за народное счастье, по канону соцреалистического повествования противостояли многочисленные враги: сначала различного рода цари и их сатрапы, затем белые интервенты и, наконец, фашистские оккупанты. Всякий раз борьба положительных героев с врагами становилась кульминационным моментом повествования, и всякий раз народы, ведомые непреклонным гением Сталина, побеждали врагов, чтобы впервые или вновь обрести свое заслуженное счастье: «И Киев свободен, поднялся, родной, / Из ночи глухой и кровавой, / И красное знамя над гулкой броней / Победной овеяно славой... <...> И слава о подвигах этих войдет, / Как светоч, в столетья седые! / Победы достиг украинский народ / С великим народом России»[21]. Украинцы недаром назвали свое послание не «письмом», а «словом», так или иначе подчеркивая преемственность их текста по отношению к восточнославянскому эпосу. Письма из республик Средней Азии, написанные бейтами, с привлечением традиционной для культуры Востока образности, отчетливо граничили с эпическим жанром дастана. Эпос позволял монументализировать настоящее, придать величие центральной фигуре и адресату писем.

Трансформация национального образа мира особенно наглядно представала в эпизодах, посвященных настоящему регионов, их трудовой и героической деятельности на благо огромной страны. По сути, только встроенная в единую советскую культуру культура каждого региона могла претендовать на своеобразие, ибо, как точно отметил Г. Д. Гачев, «пока народ существует изолированно, он не имеет возможности иметь национальное самосознание. Оно начинается лишь в актах сравнения с другими народами, которые предлагают собой многостороннее зеркало данному народу для многогранного познания самого себя в рефлексии»[22]. «Старшим» народом для адресантов писем стал русский народ: «С давнишних пор мы верили, мы знали, / Что русский человек нам друг и брат. / В боях за счастье дружбу мы ковали, / И закалилась дружба, как булат» (марийцы); «Русский народ богатырь, / И на плечи / Смело его, / Мы идем, опираясь»[23] (бурят-монголы); «О, русский богатырь-народ! Азербайджана славный брат, / Ты нам помог в тяжелый час, подняв на недругов булат» (бакинцы). Русский народ, «старший брат» в «семье народов», явился идеологом государственной парадигмы СССР, «русский» и «советский» в сознании народов, как это представлено в письмах, стали синонимами, синонимичными еще одному понятию – «свободный». «Здесь, в лагере социализма, – взаимное доверие и мир, национальная свобода и равенство, мирное сожительство и братское сотрудничество народов», – говорилось в Декларации об образовании Союза Советских Социалистических Республик[24]. Свободными и счастливыми, как и закреплено в декларации, предстают в письмах народов регионы, сплоченные вокруг России.

Эпизоды счастливого настоящего в текстах, с одной стороны, предельно документализировались и носили злободневный характер. Сюда включались упоминания о конкретных внутрирегиональных событиях, трудовых и воинских

подвигах представителей края, назывались имена, которые были отмечены в газетных хрониках. «Под Оршей в болоте, торфами богатом, / Белгас был построен – и, вместо лучин, / Он солнце в подарок разносит по хатам, / Он – сила моторов и сердце машин. // Сельмаш возле Гомеля высится гордо. / Под Гомелем вырос стеклянный завод. / Овеянный доблестью, Ленина орден / Краина на знамени красном несет» (белорусы, первое письмо). «В Лагодехи – Батиашвили, мастер пашни и полей, / Заработал в тридцать пятом восемь сотен трудодней. / Глаз хозяйский не обманет, у него рука верна, / Десять тысяч взял деньгами, до двухсот пудов зерна» (грузины). «Народ наш поведает песней и словом / О Жене Полтавской, о Шуре Грибковой. <...> Сдается: во мраке ночном, синеватом, / Пробившись из дебрей, из топких болот, / По вражьим тылам наш бесстрашный Доватор / Бойцов-комсомольцев на подвиг ведет»[25] (белорусы, второе письмо). Лесоруб Анфалов, стахановец Чугайнов, орденоносец Павел Кашин, ударницы Можаева и Катя Петухова, учитель Фирсов, летчики Вилесов и Коркин стали новыми героями коми-пермяков. Отметим, что документализм и злободневность писем сыграли с ними злую шутку: публицистические письма в конце 1940-х гг. переродились в жанр производственного отчета, а затем и в телеграммы с мест, поэтические – вообще исчезли со страниц «Правды».

С другой стороны, все факты, которые были собраны в письмах, свидетельствовали только об одном: о том, как хорошо живется человеку в Стране Советов. Однозначно позитивное осмысление настоящего в письмах приводило к моделированию привычной для соцреализма утопической картины мира: осчастливленные Сталиным народы, пользуясь набором расхожих клише, рисовали в текстах картину советского рая, единообразного для всех, несмотря на геокультурную специфику регионов. Времена нищеты, голода, непосильного труда, как это представало в письмах, прошли, наступила эпоха изобилия, равенства и счастливой работы на благо Родины: «Растет, богатеет Удмуртия наша, / Хозяйство колхозное – полная чаша! / Прошла деревянной косули пора – / И соху сменили у нас трактора. / И служит отчизне работой ударной / Народ возрожденный, народ благодарный. / В деревне блестит электрический свет. / Селенья без школы в Удмуртии нет / И жизнь все отрадней цветет и чудесней...» (удмурты). Заменяя подлинное настоящее утопией, письма озвучивали проекты регионов, замысленные в рамках становящейся советской геокультурной парадигмы, централизованной вокруг фигуры главного нацмена, давно, еще с туруханской ссылки, считающего себя русским.

И потому жизнь, полная чудес, когда по одному человеческому слову рушатся горы, возникают дороги, родятся реки, когда советские старики «молодеют душой» и прозревают в больницах, а у советских бурятов «вырастают крылья», наступила и существует только благодаря одному человеку: «Стекло голубое. / Строим дома. / Садим чудо-сады. / Слово мы знаем, / Большое такое, / Силу дает оно, / Силу труда. / Слово то – имя твое...» (бурят-монголы). Среди основных заслуг, которые авторы приписывали Сталину, были участие

в революции и народной борьбе (наряду с Лениным), объединение народов в одну большую семью, строительство счастливого быта, эффективная организация труда в регионах и, наконец, просвещение народов. Народы восторженно писали Сталину, что благодаря советской системе образования они приобщились к русской и мировой культуре. Например, марийцы и коми в письмах благодарят вождя за то, что смогли на родном языке прочитать Конституцию, Пушкина и самого Сталина, а у осетин на осетинском заговорил Шекспир[26]. Однако только осваивая русский, читая Пушкина в оригинале, народы стали осознавать и позиционировать себя как жителей большой многонациональной страны, представителей уже общей «сталинской» культуры, которая расценивалась как культура «счастливых народов Союза». Письма, останься они непереведенными, вряд ли бы получили то общественное значение, какое получили, появившись на страницах центральной прессы и в какой-то степени заставив все национальности почувствовать себя единым советским народом.

Переполненные счастьем и движимые благодарностью по отношению к вождю, народы заканчивают свои письма также однотипно, пользуясь расхожим набором риторических клише и шаблонов: здравицы коррелировали здесь с панегириками, клятвами, обещаниями, благодарностями. Народы истово восхваляли Сталина, передавали ему привет, звали его в гости, клялись делать все возможное и невозможное на благо большой родины, либо, приняв на себя миссию пророков, заглядывали в вечность, которая оказывалась застывшим слепком счастливого настоящего. «Мы жизнью клянемся, что всюду пойдем / В передней шеренге за нашим вождем! <...> / Живи, наш любимый, ты долгие годы / На радость, на славу, на счастье народа. / И думой, и сердцем всегда мы с тобой, / Наш Сталин великий, отец наш родной!» (белорусы, второе письмо). «Пусть вечен этот мир – великой радости рассвет. / Яша[27], любимый Сталин наш, от сыновей тебе привет» (бакинцы). «Пусть мощный Советский Союз во вселенной / Сияет, как светлое солнце весной. / И пусть твое имя, родной, неизмененный, / Сияет для нас путеводной звездой» (молдаване). «Так пусть это солнце на подвиг зовет / Отчизну в прекрасные дали. / Пусть в сердце народном навеки живет / Наш Маршал, Великий наш Сталин» (украинцы). «Века за веками пройдут, будет вечен наш век золотой. / Потомки умножат страницы истории пережитой. / Со Сталиным вместе борясь, небывалое общество строя, / Со Сталиным вместе счастливую жизнь начинали герои. / О, Сталин, твое величайшее дело бессмертно навеки...» (крымские татары).

Как и все соцреалистические тексты, письма эволюционировали от первых оригинальных образцов до массового потока шаблонной продукции. В 1940-е гг. «Правда», публикующая письма, ограничивалась указаниями на количество подписавших их адресантов, имена авторов и переводчиков в газете больше не приводились. Как и положено квазиэпосу, тексты, вроде бы авторские, приобретали вид народного творчества (Ф. Миллер).

Канонизированность художественной продукции такого рода (казалось бы, вот вам богатый в геокультурном и национальном плане материал, но все письма, как мы показали, писались по одному шаблону) свидетельствует о принятии народами единой, унифицирующей национальное самосознание, советской художественной матрицы. Проекты регионов, создаваемые сталинской риторикой и массовым искусством эпохи, вытесняли действительность, образы регионов становились симулякрами, а их множественность позволяла безболезненно для общественного сознания страны проводить жесткую национальную политику, когда какой-либо конкретный народ (например, калмыки или крымские татары) мог внезапно исчезнуть из общей национальной парадигмы СССР, раствориться в единой массе советского народа, и никто уже не вспоминал о его сталинском фольклоре или письмах вождю, поскольку письма и другое творчество из регионов в центральной прессе шли бесконечным потоком[28]. Соединяя художественные стратегии со стратегиями документа, письма, безусловно, становились одними из ключевых текстов национальной культуры в сталинское время, запечатлевшими коренные изменения в менталитете народов. Проецируя советский миф на национальную историю и трансформируя национальный образ мира, письма играли важнейшую роль в деле формирования сталинской геокультурной парадигмы в едином сознании советского народа, транслятором (трансцедентатором) и привилегированным носителем которого явился сам вождь.

Примечания

[1] См.: Письмо трудящихся Казакстана товарищу Сталину // Правда. 1935. № 293 (6539), 23 окт. ; Письмо товарищу Сталину от трудящихся Советской Армении // Правда. 1935. № 327 (6573). 28 нояб.

[2] Сталину, без сомнения, писали не только открытые, но и частные письма. Письмам писателей, адресованным вождю и высшему руководству страны, посвящена монография Е. В. Суровцевой: *Суровцева Е. В.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е – 1950-е гг.). М., 2008.

[3] Так, например, «Письмо Коми-Пермяцкого народа вождю народов товарищу Сталину» (Урал. рабочий. 1936. № 231 (6367), 6 окт.) было подписано 81 тыс. 473 человеками, в то время как, по сведениям Ю. П. Шабаева, в 1926 г. население Коми-Пермяцкого округа составило 171 тыс. человек, из них коми-пермяков – 73,2 %. Голод начала 1930-х гг., массовая коллективизация, сопровождавшаяся репрессиями против крестьянства, привели к со-кращению населения ([Электронный ресурс]. URL: http://www.komi.com/nmrk/nmrk.asp?i=284), так что в 1936 г. 81 тыс. 473 человека составили не менее 2/3 коми-пермяцкого народа.

[4] Письмо трудящихся Советской Грузии вождю народов великому Сталину // Правда. 1936. № 55 (6661), 25 февр.

[5] Письмо белорусского народа великому Сталину // Правда. 1936. № 189 (6795), 11 июля.

[6] См.: *Селицкая Л., Скалабан В.* Сундук с письмом для товарища Сталина // Сов. Белоруссия. 2005. № 169(222327), 2 сент.; № 170 (22328), 3 сент.

[7] Е. Добренко говорит о том, что у соцреализма не было авторского лица, поскольку в рамках советской художественной парадигмы ставка делалась на канон, а не на индивидуальный стиль. См.: *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993.

[8] Письмо строителей Большого Ферганского канала Иосифу Виссарионовичу Сталину // Правда. 1939. № 263 (7948), 17 сент.

[9] Письмо трудящихся Серверной Осетии к вождю народов Иосифу Виссарионовичу Сталину // Правда. 1944. № 166 (9623), 12 июля.

[10] Письмо удмуртского народа мудрому вождю, Генералиссимусу Советского Союза Иосифу Виссарионовичу Сталину // Правда. 1945. № 264 (10035), 4 нояб.

[11] Письмо марийского народа товарищу Сталину // Правда. 1946. № 147 (10229), 22 июня.

[12] Цит. по: *Сарнов Б.* Сталин и писатели. М., 2008. Кн. 1. С. 612.

[13] *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М., 1998. С. 27.

[14] Письмо бакинской интеллигенции товарищу Сталину // Правда. 1939. № 105 (7790), 16 апр.

[15] Письмо молдавского народа великому Сталину // Правда. 1945. № 202 (9973), 24 авг.

[16] Письмо колхозников-джигитов Туркмении товарищу Сталину // Правда. 1936. № 246 (6852), 6 сент.

[17] *Тюпа В. И.* Литература и ментальность. М., 2009. С. 143.

[18] Там же. С. 174.

[19] Письмо товарищу Сталину трудящихся Крымской АССР // Правда. 1940. № 315 (8361), 13 нояб.

[20] Механизмы вхождения Сталина в псевдофольклор 1930-х гг. наглядно представлены в монографии Ф. Миллера. См.: *Миллер Ф.* Сталинский фольклор. СПб., 2006.

[21] Слово великому Сталину от украинского народа // Правда. 1944. № 299 (9756), 14 дек.

[22] *Гачев Г. Д.* Указ. соч. С. 30.

[23] От рабочих, колхозников и интеллигенции Бурят-Монгольской АССР // Правда. 1940. № 60 (8106), 1 марта.

[24] I съезд советов Союза Советских Социалистических Республик : стеногр. отчет. М., 1922. С. 162.

[25] Письмо комсомольцев и молодежи Белорусской ССР товарищу Сталину в день 25-летия комсомола Белоруссии // Правда. 1945. № 234 (10005), 30 сент.

[26] Значимость национальных языков в СССР подчеркивал и тот факт, что письма вождю были изначально написаны на языках создававших их народов, а только затем переведены на русский, но с сохранением лингвистической специфики, т. е. с вкраплениями написанных кириллицей национальных слов. Такие этноязыковые вкрапления манифестировали свободу народа выражаться на своем языке и распространять свою культуру за пределами регионов, на огромной территории Союза. Это была определенного рода ловушка для народов, которые вроде бы и осуществляли национальную экспансию, но на самом деле включались в общую, жестко централизованную советскую геокультурную парадигму.

[27] «Здравствуй» (*азерб.*).

[28] В этом плане примечательна история, рассказанная Ю. Бориным, касающаяся калмыцкого письма Сталину, которое было напечатано в региональной прессе до войны и перепечатано по недосмотру редакции в 1949 г. (очень нужны были стихи к юбилею вождя) в рижской газете «За Родину», когда никакого калмыцкого народа уже не существовало, и редакция, которая не думала о калмыцком народе, а думала о том, чтобы угодить вождю, поплатилась за публикацию своими местами. См.: *Борин Ю.* Трагедия, она же фарс [Электронный ресурс]. URL: http://www.kontinent.org/article_rus_473d0a5f92ec2.html.

И. Е. Васильев
Екатеринбург

ОБРАЗ МИРА В КОМИ ПОЭЗИИ (на материале стихов 1920–1930-х гг.)*

В данном сообщении предпринимается попытка осмысления образа мира, созданного в стихах коми поэтов 1920–1930-х гг. Термин «образ» предполагает единство объективного и субъективного: изображенного и оцененного. Бытие предстает в «одеждах» лирических осмыслений, когда поэтическая реальность преломляет мировоззренческие, этические, социополитические и т. п. представления авторов об окружающем мире, о роли и месте людей в нем, о пространственно-временных связях, причинной последовательности событий, их значимости для человека и содержит оценку действительности с позиции не только узко субъективной и индивидуальной, т. е. частной, но и коллективно-групповой, историко-культурной и национальной, т. е. общей.

Последнее обстоятельство позволяет говорить об инвариантной стороне возникающей образной модели, сформированной у национально ориентированных поэтов историко-культурным контекстом, их связью с этносом. «В основе мировидения и миропонимания каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов, когнитивных схем. Поэтому сознание человека всегда этнически обусловлено...» – отмечает А. Н. Леонтьев[1]. В свою очередь, этническая ментальность, паттерны традиционной культуры, проявляющиеся в процессах художественной репрезентации мира едва ли не бессознательно, возникают закономерно. Давно установлено, что история, быт и традиции, а также ландшафт, климат, растительный мир страны влияют на мировидение людей, ее населяющих. Широко известно, например, суждение Н. Бердяева о корреляции между географическими просторами России и «пейзажем души» русского человека: «Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта. На Западе тесно, все ограничено, все оформлено и распределено по категориям, все благоприятствует образованию и развитию цивилизации – и строение земли и строение души. Можно было бы сказать, что русский народ пал жертвою необъятности своей земли, своей природной стихийности. Ему нелегко давалось оформление, дар формы у русских людей невелик»[2].

---

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Васильев И. Е., 2010

Умонастроение людей, их менталитет, в свою очередь, детерминирует национальную картину мира: «...У каждого народа, культурной целостности, есть свой склад мышления, который и предопределяет картину мира, что здесь строится, и сообразуясь с которою, и развивается история, и ведет себя человек, и слагает мысли в ряд, который для него доказателен, а для другого народа – нет»[3]. Словосочетание «картина мира» может выступать синонимичным по отношению к понятию «образ мира», но как терминологическое образование может значить и нечто большее – систему представлений о мире, обусловливающую возможные способы понимания жизни. М. Хайдеггер разъяснял: «Картина мира, сущностно понятая, означает... не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины»[4].

Картина мира содержит в себе концептуально-объяснительный момент, «она представляет собой основу, фундамент мировосприятия, опираясь на который, человек действует в мире»[5]. Это как бы порождающая матрица, модель. Она контролирует мысли и жизнедеятельность человека и стоит между ним и осваиваемым миром. Такой моделью мира, складывающейся в обществе, «человек руководствуется во всем своем поведении, с помощью составляющих ее категорий он отбирает импульсы и впечатления, идущие от внешнего мира, и преобразует их в данные своего внутреннего опыта»[6]. В художественном творчестве «впечатления, идущие от внешнего мира», перерабатываются в интегрированный образ, будучи пропущенными через фильтры сформированной картины мира.

Современные исследователи отмечают важную предметно-смысловую и программирующую роль картины мира для искусства, а значит, и для поэзии: «Искусство находится с картиной мира в очень тесной – прямой и обратной – связи. Так, искусство есть отраженная в художественном произведении картина мира его автора (для коллективного творчества – авторов). В результате искусство любой исторической эпохи более или менее полно воспроизводит доминирующую в то время картину мира со всеми ее индивидуально-своеобразными вариациями. Эта картина составляет ядро художественной информации, т. е. входит в содержание искусства и определенным образом его организует. В то же время, в силу своей универсальности, картина мира заключает в себе программу собственного художественного представления, потому что актуальный для каждой эпохи своеобразный набор творческих методов, с помощью которых в искусстве реализуется картина мира, в известном смысле сам является результатом этой картины»[7].

Итак, картина мира выступает как двуединое начало: в качестве предмета изображения сливается с понятием «образ мира», в качестве инструмента, управляющего созданием произведения искусства, встраивается в изображающую стратегию автора и определяет актуальную парадигму художественности. В наших разработках мы учитываем двусоставность категории «картина мира», но преимущественно сосредоточиваемся на первом аспекте – аспекте

репрезентации действительности. В таком своем проявлении картина мира, реконструирующая основы сущего, опирается, как пишет В. Е. Хализев, «на достаточно сложную и логически расчлененную систему понятий»: «Здесь значимо разграничение трансцендентных (ноумены) и трансцендентальных (феномены) начал бытия: метафизической и физической реальности. В составе картин мира важна... совокупность пространственно-временных представлений... соотношения между постоянством и стабильностью (устойчивые структуры и их состояния) – с одной стороны, и процессуальностью (движение универсума во времени) – с другой; характер изменения бытия (соотношения цикличности и линейности). Существенным аспектом картин мира являются также представления о причинах и целях (смысле) бытийных субстанций и феноменов. <...> Картина мира во многом определяется представлениями о началах гармонии и дисгармонии, о порядке и хаосе в составе универсума»[8].

Обратимся теперь к анализу художественной реальности, представленной в стихах коми поэтов 1920–1930-х гг. Пространственные параметры изображения, как это свойственно вообще лирике, широки и соединяют внешнее (пейзаж и интерьер) и внутреннее (жизнь души). Но если сосредоточиться преимущественно на том, что видит субъект, какими визуальными данностями оперирует, обрисовывая мир человека, протекание его земной жизни, то нельзя не обратить внимание прежде всего на присутствие космических образов в стихах коми поэтов. Такой, поистине вселенский, масштаб задается, например, в стихотворении Ивана Симакова «Обращение к другу»: «Колесит среди миров планета, / На ее шестой – / Живем и дышим»[9]. Крупный план вписывает человека в вертикаль *земля / небо*. Небо и его атрибуты (солнце, луна, звезды, северное сияние, облака) активно привлекают к себе внимание и как изобразительные детали общего плана («Солнце светит-золотится; / По небу бескрайнему / Облака, как лебедицы, / Проплывают стаями»; «Покатился над крылечком / В небе месяц белый»; «Над белой тундрой – / Низкое небо; / И звезды стылые / Ушли в зенит»; «Золотистыми искрами звезды сыплются с неба в леса»[10]), и как своеобразные участники действия («По-над Эжвой, над лугами / Встало солнце молодое / И лучами, как руками, / Поздоровалось со мною»; «Солнце мне ответило улыбкою, / Поцелуй мне подарило огненный»; «Круглолицая да / Разулыбчива / Проплывет луна / Над рекой»[11]), и как условно-поэтические образы в духе фольклорного параллелизма («Что же ты, солнце, за лес опустилось, / В поле оставило тьму? / Что же ты, милая, не нарядилась, / Не весела почему?»; «Выйди, звездочка, на небо, / Выгляни из тучи! <...> Выйди, милая из дому, / Выйди, золотая!»[12]). Среди небесных светил и явлений доминирует солнце – и по частоте появления в стихах, и по роли в тексте. Солнце – носитель зиждительных свойств. Оно несет свет, тепло и энергию всем живым существам на земле, в том числе и человеку. Это позволяет включать солнце в символический план изображения и маркировать соотнесенностью с ним положительные явления: богатый урожай и достаток в доме, любовь

и образ любимого человека, общественно-политическое устройство страны и социалистические отношения, трактуемые как достижение гармонии (образы коммунистической партии, Ленина, Москвы, СССР).

Среднее положение (между землей и небом) занимают такие природные объекты, как воздух, пар, туман, птицы, ветер, лес и вершины деревьев, гор, а из области человеческой культуры – песня. *Воздух* представляет собой неопределенную субстанцию, живущую собственной жизнью: праздничный первомайский воздух «звоном серебряным дышит»[13]. Пар поднимается над водой, охлаждает поля («Белесый пар легко взойдет над Эжвой, / В прибрежных нивах путаясь, как в сеть»[14]). Туман клубится над полями. Птицы поют, щебечут, звенят и летают: «Позабудется ласточек звон, / Трясогузки веселой порханье, / Видишь, гуси летят в небосклон? / Помаши им рукой на прощанье»[15]. Здесь караван улетающих на юг гусей – осенняя примета. Внешний вид, поведение и действия птиц вполне реалистичны, однако зоологические подробности, конечно, не главное. Натуралистские наблюдения нужны, чтобы, оттолкнувшись от них, можно было высказаться о человеческих отношениях и ценностях. Так, в стихотворении Вениамина Чисталева «Воробей» привлекательными качествами выглядят прилежание и усердие птицы при строительстве гнезда: «На душе его отрадно: / С каждым часом, с каждым днем / Вырастает аккуратный / Воробьишкам славный дом»[16]. В стихотворении Серафима Попова «Мечта» стремительное пике ястреба с высоты очаровало мальчика. Автор выражает уверенность, что просторы подвластны не только птицам: «Что ты тоскуешь, мой друг молодой? / Ястребу тропы даны голубые... / Вырастешь – будет весь мир пред тобой, / будут доступны просторы любые»[17]. При изображении деревьев нередко актуализируются языческие представления. Так, отголоском древесного культа выглядит описание могучей лиственницы в одноименном стихотворении Вениамина Чисталева. Она соединяет небо и землю: «На скале крутой упорно / Вырастала ладно, чинно, / Глубоко пустила корни, / К тучам вскинула вершину»[18]. Песня как предмет изображения, а также как концептуально-понятийная и образная деталь текста имеет многоразличные смыслы, функции и способы проявления. Песня – это способ самовыражения человека и одновременно род искусства, украшающего жизнь. Как метафора птичьего пения она звучит сверху: «В реку смотрится лес, / А в лесу соловей, / Льется песня с небес, / Но не радуюсь ей»[19]. Но в ряде случаев она «летает», и тогда она занимает позицию над землей: «Песня! / Лети над Россией моей. / Как символ мечты легкокрылой»; «И над городом песни плывут, Славят праздник борьбы и труда»; «Гулким и крылатым эхом / Льется песня в вышине»[20]. Подобно птице, крылато время социалистических модернизаций, атрибутируемое понятиями «дни», «век» в стихотворении Александра Габова «Крылатые дни». С меньшей долей метафоричности представимо движение ветра как полет над поверхностью земли и вод. Характеристики ветра зависят от его силы, скорости, времени года. Он может быть резким и холодным, а может быть

и теплым, нежным: «Над ручьем, над ряскою, / Над кольцом дорог / Веет тихий, ласковый / Южный ветерок»[21]. Символическая природа образа позволяет включать ветер в ряд олицетворений, и он поет («Я слышу в буйном пеньи ветра / Слова октябрьского завета»[22]); воет («За стеной холодный ветер / Без умолку воет, / В дом забраться он не может, / Потому и ноет»[23]), бегает («С юга теплый ветер / Пробежит порой...»; «Ветерок у переката / Убегает прочь»[24]).

Землю в соответствии с географическими условиями конкретизируют объекты и явления природы: леса, реки, луга с живущими там зверями, птицами и рыбами, произрастающими травами, цветами, ягодами и грибами. Все это источник жизни и воодушевляющей красоты. В изобилии представленные природные ресурсы рассредоточены на необъятной территории края, сопоставимого по размерам с большим европейским государством, разнообразного по ландшафту, покрытого тайгой. Местные жители, называющие тайгу пармой, испокон веков слагали в ее честь песни и стихи. Коми поэты, продолжая эту традицию, сравнивают безбрежную тайгу с морем (Виктор Савин «Коми море»; Николай Фролов «И снова я в краю родном...»); признаются в своей неизбывной любви к ней: «Ты мне осенью люб и весной, / И зимою мне дорог, и летом, / Лес, охваченный чудной игрой / И пронизанный сказочным светом»[25]; «Наша парма! / С каждым часом / Мне милей она вдвойне»[26]. Зачинатель поэзии XX в. Михаил Лебедев в стихотворении «Земля коми»[27] представил художественно обработанную энциклопедию флоры и фауны края. Открывается она, как и следовало ожидать, изображением пармы: «Я иду землею коми, – / Древняя тайга кругом. / Лес такой – могуч, огромен, – / Есть ли где в краю другом?» Далее даются развернутые зарисовки и характеристики распространенных видов деревьев и диких животных: упоминаются сосна, ель, рябина, кедр, ива, осина, береза, рысь, волк, медведь, лисица, белка, заяц, рябчики, глухари, журавль. Изображение природы наполнено сказочной поэтизацией, наглядно демонстрирующей традиционалистский дискурс коми поэзии. Деревья и животные ведут себя как люди: «Над рябиной молчаливой / Кедр морщинистый поник, / Тонкая сиротка-ива / Загляделася в родник. / С трепетной сестрой-осинкой / У березы разговор...»; «Зубы скаля, волк таится, / И как тень – медведь в бору; / Хитрая шмыгнет лисица / Рыжим пламенем в нору...». Природа и человек не отчуждены друг от друга, но напротив – солидарно диалогизируют. В этих условиях окружающий мир природы мыслится в категориях человеческого поведения, «представляется не пустым или неодушевленным, но изобилующим жизнью. Эта жизнь проявляется в личностях – в человеке, звере и растении, в каждом явлении, с которым человек сталкивается... В любой момент он может столкнуться с любым явлением не как с “Оно”, а как с “Ты”. В этом столкновении “Ты” проявляет свою личность, свои качества, свою волю»[28].

Близость к природе – программный тезис почти каждого представителя коми национальной поэзии, готового подписаться под словами Вениамина Чи-

сталева: «Может, у лесной дороги / Вырос я среди черники / И подобран был прохожим. / Может, озеро лесное мне служило колыбелью, / “Баю-бай” мне птицы пели, / И тайга мой сон хранила, / А луна сказаний нити / В песенный клубок метала»[29]. Природа является для коми поэтов мерилом красоты. Так, при описании женского облика используются сравнения и определения из области природного мира: «Глядь: красавица. Глаза / синие как небеса. / Как ручей, певучий голос, / веткой ивовой коса. / Помутился мой рассудок: / в ней природы вся краса»[30]. Высокий ценностный ранг природы в представлениях коми поэтов подтверждает сопоставление природы с симфонической, оркестровой музыкой: «Нам гремит / Оркестр природы / И зимой и летом»[31].

Коми поэты осознают себя людьми, сопричастными естественным условиям существования, природным ритмам. Они видят вписанность жизни человека в календарный кругооборот: «...День и ночь – / Сутки прочь! / Так и вертится земля – / Нивы, реки и поля. / За зимой / Идет весна. / Жизнь – одна, / И смерть – одна»[32]. Времена года довольно жестко определяют характер занятий местных жителей: зимой – охота, прекращающаяся к весне («апрель... охотничьи... лыжи / на плечах унес»), затем – весенняя пахота («Вышел в поле чистое / Конь стальной – ретив! – Бороздами первыми / Дали прочертив»), летом выпас скота, покос, заготовка ягод, кореньев, грибов, осенью – сбор урожая («Будут с ягодой и хлебом / Наши люди вновь. / После жатвы чашки-ложки, / Труженик, готовь!»)[33].

Эта жизненная прагматика всегда определяла стратегию выживания коми – трудолюбивого северного народа. «Народ мой работящий», – констатировал Василий Елькин в стихотворении «Песня». Вторая половина процитированного выше стихотворения Михаила Лебедева «Земля коми» посвящена деятельности людей, осваивающих природные богатства республики. Среди них охотник-зверолов, лесозаготовители и сплавщики, хлебопашцы. Все они вносят свой вклад в хозяйство и экономику страны, обеспечивая процветание и счастье народа. «Есть ли в мире где такое / Счастье, как в моей стране?..» – задается риторическим вопросом автор.

Подобным же идиллическим способом аттестует картину реальности Виктор Савин в стихотворении «Край радостный, край любимый»[34]. Для этого поэта свойственно сравнивать, а то и отождествлять родную землю и мать (отсюда его излюбленные выражения «мать-землица», «мать-кормилица земля»): «Как я люблю тебя, / Край мой родимый, / Землю, где давнее / Детство бродило. / Стоит уехать / В другие края, / Рвусь к тебе сердцем, / Как к матери, я». Широту любви к отчему краю подчеркивает разнообразие ландшафтных привязанностей поэта: «Реки люблю / И не меньше – болота, / Где и простора / И дичи без счета, / Горы люблю / И глухие леса, / Что подпирают собой небеса». Принцип перечисления становится у поэта средством регистрации примет мира, близкого и дорогого, обжитого и освоенного трудовым старанием. Лирический субъект обнаруживает способность и желание ловить рыбу, рубить лес, молотить хлеб,

охотничать. Но он умеет и отдыхать, глубоко чувствовать красоту, приобретать знания, ценить дружбу, семейный покой и достаток: «С раннего детства / Люблю я охоту, / С паром да с веником / Баньку в субботу, / Шутку люблю / И заливистый смех, / Хоть иногда / И поплакать не грех!»; «В доме родимом / Мне нравятся очень / Пышные шаньги, / Слоеные сочни...»; «Домик, / Законную землю свою / Кто же не любит / В родимом краю!»; «Нравится в жизни моей / Повседневной / Делом гордиться / И дружбой душевной». Во всем этом чувствуется национально и культурно ориентированный взгляд человека, чьи этические и ценностные представления пропущены «через этноцентрический взгляд на отдельного человека как собственность рода, но в то же время – как на субъекта, наделенного силами и духом людей и предметов, способного проникать в духовную суть сущего, обладающего потенциалом, который выходит за пределы видимых возможностей реального природного человека»[35].

Этническая культура поставляет индивиду модель поведения, структура и состав которой являются проекцией родовых начал. Общее и отдельное сливаются, обеспечивая ту систему взаимодействия с действительностью, которая программируется коми ментальностью. Последняя видится современными учеными следующим образом: «В представлениях сельских коми их соплеменники – это хозяйственные, трудолюбивые, жизнерадостные, уважающие чужие вкусы, упорные и честные люди; в представлениях городских коми – хозяйственный, упрямый, трудолюбивый, уважающий чужие обычаи и вкусы, упорный, жизнерадостный народ»[36]. К сказанному, вероятно, можно добавить и такие черты национального характера коми, как прямодушие, честность, дружелюбие и гостеприимство, непритязательность, терпимость по отношению к представителям другой культуры и религии.

Приведу некоторые примеры. В уже упоминавшемся стихотворении Вениамина Чисталева «Лиственница» выведен образ жизнестойкого, «упорно» растущего «ладно, чинно», несгибаемого «ветром-супостатом» дерева: «Чудолиственница к лету / Нарядилась как девица»[37]. Антропоморфизация образа и характер символики позволяют, или по крайней мере не мешают, иносказательно представить такие этнопсихологические черты коми народности, как упорство, тяга к порядку, гармонии и природной красоте.

Преобладающая эмоциональная тональность коми поэзии – светлая и радостная. Пессимизм ей не свойствен. Во многом это связано с осмыслением исторических перспектив, открываемых советской властью для малых народностей. Поэты верили коммунистам и воспринимали исторический момент как время пробуждения народа к новой, счастливой жизни: «Сердцу так радостно / Биться без устали / В дни пробуждения / Края родимого, / Коми земли моей»[38]. Они уповали на справедливый передел мира в пользу бедных: «Кто сегодня всех богаче, / Светлой радости не прячет, / Славит и судьбу / И свою избу? / Бедный человек, / Бедный человек!»[39] Советский коллективизм подчинял себе корневое «мы» этноса, связанное с осмыслением своих историко-культурных задач,

деформировал процесс национальной идентификации (общность устанавливалась в более широких рамках советской идентичности), превращал стихи в легкие частушечные речевки («Мы колхозные да / Мы таежные / Песни новые распеваем. / Мы работаем да / словно песнь поем, / Никакой тоски / Мы не знаем»[40]) и маршевую риторику («Мы солнцем весенним согреты, / Счастливее всех мы на свете. / Мы дружно идем / И песню поем, / Хозяева нашей планеты»[41]). Но «мы» не все поглощалось советской ментальностью. Рядом с барабанными стихами, сквозь наслоения идеологического песка пробивался жизнедатный родник естественной поэзии, как это происходит в стихотворении Виктора Савина с характерным названием «Когда радостно»: «Если ветер повеял теплей, / Если снег убегает с полей, / Если почки полопались вдруг, / Если все зеленеет вокруг, – / Сердце ликует! / Жизнь торжествует!»[42] Поэт-жизнелюб, как Савин называл себя, даже и к смерти относился полушутливо и просил шумно похоронить его, с песнями и шутками, радостно приходить на его могилу и весело вспоминать о нем: «Чтоб и в темень моей могилы, / В мир холодный загробный тот, / Обязательно доходила / Жизнь земли и лесов, и вод». Остающимся же на земле поэт хотел бы сделать наказ, содержание которого формулирует народные этические приоритеты: «Честно жить на родной земле, / Не бахвалиться понапрасну / Ни успехами, ни бедой. / Быть достойным / Под стягом красным, / Под высокой его звездой»[43]. С очевидностью здесь пропагандируется идеал скромной и умеренной жизни, распространенный в народе, исповедуемый и самим поэтом: «Жил негромко я, / Но честно, / С черной ложью не дружил»[44].

Восприятие действительности у коми поэтов 1920–1930-х гг. определяли опора на традиционные культурные ценности, удаленность от бурно развивающихся цивилизационных процессов. В поле зрения попадали прежде всего ближайшие предметы и вещи, обстоятельства, имеющие непосредственное отношение к человеку, его жизни, личной и общей судьбе. Осердеченное видение мира реализовалось через сострадательное, участливое отношение к человеку. Этому способствовали телесные коннотации в образной ткани, опредмечивание словесных смыслов. Так, Вениамин Чисталев, обдумывая свою писательскую миссию, отмечал в программном стихотворении «Мои слова»: «Мои слова – кровинки-капельки; / Мои рассказы – слезы светлые». Слова у него «дышат», и в этом дыхании поэт слышит свой голос, «боль сердечную, нежность сладкую»[45].

Лирический герой коми поэтов – это сегодняшний или вчерашний житель деревни. Он с удовольствием и светлой ностальгией вспоминает свое детство с бабушкиными сказками, которые она рассказывала сгрудившейся на печи детворе за неторопливым вязанием (Михаил Лебедев «Сказки»), с ребячьими забавами и играми (Виктор Савин «Вырос я в глухой сторонке»), с непростым, но благодатным постижением грамоты, школьных знаний (Виктор Савин «Как я постигал грамоту»), походами за лесными дарами (Федор Попов «Сбор

ягод»). Много стихов посвящено матери, взаимоотношениям с отцом, братом и сыном (Виктор Савин «Матери», «Отец и сын»; Ананий Размыслов «Брату»; Василий Лыткин «День Октября»). Семейно-родственные связи и представления проецируются и за пределы родного дома: земля оказывается матерью, поэт называет себя ее сыном (Василий Елькин «Счастливая земля»), материнско-сыновьи отношения связывают страну и ее жителей-мужчин (Павел Шеболкин «Неугасимые звезды»), сливающиеся реки сравниваются с сестрами (Федор Щербаков «На слияние рек»), люди одной национальности и близкие народности видят друг в друге братьев (Михаил Лебедев «Наша смелость»; Афанасий Маегов «Коми народу»). Такое одомашнивание мира связано с соответствующим образом жизни и сформированными этим образом жизни взглядами. В деревне все знают друг друга близко, живут в кругу своих родных, соседей и приятелей, называют по именам, дружески разговаривают, общаясь запросто, порой фамильярно. Вот приглашение в баню: «Тетка Дарья, Натка, Лена, / Приходите, пар отменный»[46]. Вот описание деревенской свадьбы: «За Семена Тутуруту / Вышла девушка Марфута. / Вышла по любви. <...> / Гости добрые пируют, / Не чудят, не озоруют. / Все кругом – родня. <...> / Тут и Власий чернобровый, / Тут и Петр, как бык здоровый, / Тут и Моисей. <...> / Эгре, круглая, как бочка, / Марья, Ярослава дочка, / Дорогой народ»[47].

Многие стихи – это сценки из сельского быта, драматические либо юмористические зарисовки. Особенно характерно это для творчества Виктора Савина. Тяга к миметическому изображению, театральности помогает ему показать разыгрывание и исполнение народной песни «Солнцеликая» разными людьми и в разных обстоятельствах, использовать звуковой жест и попутное комментирование в сатирических целях («Латкин им ногою – зым! / Богатеи на пол – гым! / (Чувствуют порядки)»), вспоминать эпизоды из детства («Плачет брат и ты рыдаешь – / Слезы льем рекою. / В рот рожок ему вставляешь / Хочешь успокоить»), обильно цитировать речь персонажей («Рыбная ловля в ненастье»), побуждает вступать в диалог деревья, реку, старого рыбака («Осенняя сказка»), изображать различные случаи и происшествия («Жатва», «Поимка коня», «Архиерей», «Девичье горе»), поездки и встречи («Спор»)[48].

Пространство бытовое размыкалось в пафосных стихах, осмысляющих судьбу нации и долю народа. Еще в 1913 г. Михаил Лебедев в стихотворении «Наша смелость» призывал народ коми к гражданской активности, росту самосознания, бесстрашной борьбе со злом и национальным бесправием: «Жить станем гордо и смело, / Горе оставим в былом. / Встанем за общее дело – / Будем бороться со злом!»[49] Аналогично по настроению стихотворение Афанасия Маегова «Коми народу», также написанное до революции 1917 г. В нем звучат призывы к просвещению, духовному пробуждению нации: «Коми народ, пробуждайся! / Раскрепощая умы, / Ты неустанно сражайся / С грозными силами тьмы»[50]. После революции поиски национальной идентичности требовали коллективной сплоченности для решения общих задач: отпора врагу, овладе-

ния грамотой и знаниями, строительства социализма. Укреплялась вера в свои силы и историческую перспективность вводимых новшеств: «А мы – бесстрашны, / А мы – сильны, / Нам день вчерашний – / Как злые сны!»[51] Народ коми рисовался богатырским исполином, ищущим своих дорог к счастью (Иона Чисталев «Всезырянскому съезду»; Афанасий Маегов «Грядет Коммуна»; Федор Попов «Сбор ягод»). Сюжеты стихотворений с социально-политической проблематикой развивали отдельные стороны единого сверхсюжета, организованного идеей революционных перемен и поступательного движения от старого к новому, из тьмы невежества, косности, забитости к свету коммунистических идеалов: «Из тьмы из этой / Мы третий год, / Рванувшись к свету, / Летим вперед»[52].

Подведем основные итоги. Анализ материала показал, что в стихах коми поэтов 1920–1930-х гг. представлен многогранный образ действительности того времени. В центре внимания человек, вписанный в природный универсум и социокультурный контекст. В своих произведениях авторы воплотили своеобразную национально-историческую картину мира.

Примечания

[1] *Леонтьев А. Н.* Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная реальность. М., 1993. С. 20.

[2] *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 8.

[3] *Гачев Г.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995. С. 21–22.

[4] *Хайдеггер М.* Время и бытие : статьи и выступления. М., 1993. С. 49.

[5] *Соколов К. Б.* Теория социокультурной стратификации // Нам 25! Книга о 25 годах исследований социального функционирования искусства Институтом искусствознания. М., 2002. С. 74.

[6] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 30–31.

[7] *Жидков В. С., Соколов К. Б.* Искусство и картина мира. СПб., 2003. С. 252.

[8] *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2002. С. 24.

[9] Антология коми поэзии. Сыктывкар, 1981. С. 106.

[10] Там же. С. 85, 116, 151, 153.

[11] Поэты Коми : в 2 т. Сыктывкар, 1961. Т. 1. С. 22, 25, 32.

[12] Антология коми поэзии. С. 53 ; *Савин В. А.* «Звени, моя парма...». Сыктывкар, 1983. С. 8

[13] *Размыслов А.* Стихи, письма, воспоминания, критика. Сыктывкар, 2005. С. 206.

[14] Там же. С. 211.

[15] Поэты Коми. Т. 1. С. 24.

[16] Антология коми поэзии. С. 84.

[17] Поэты Коми. Т. 1. С. 23.

[18] Антология коми поэзии. С. 83.

[19] *Лебедев М.* Лунная ночь // Антология коми поэзии. С. 54.

[20] *Размыслов А.* Указ. соч. С. 207, 218 ; *Фролов Н.* Песня охотника // Поэты Коми. Т. 1. С. 18.

[21] *Савин В. А.* Указ. соч. С. 40.

[22] Антология коми поэзии. С. 114.

[23] Там же. С. 55.

[24] Поэты Коми. Т. 1. С. 18, 19.

[25] *Размыслов Ананий.* Древний лес // Поэты Коми. Т. 1. С.10.

[26] *Савин В. А.* Указ. соч. С. 27.
[27] Антология коми поэзии. С. 50–52.
[28] *Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т.* В преддверии философии. Духовные искания древнего человека. СПб., 2001. С. 9.
[29] Антология коми поэзии. С. 84.
[30] *Лыткин В.* Коми девушка // Антология коми поэзии. С. 93.
[31] *Симаков И.* Обращение к другу // Антология коми поэзии. С. 106.
[32] *Савин В. А.* Указ. соч. С. 77.
[33] Поэты Коми : в 2 т. Т. 1. С. 16–17.
[34] *Савин В. А.* Указ. соч. С.18–21.
[35] *Мухина В. С.* Феноменология развития и бытия личности : избр. психол. тр. Москва ; Воронеж, 1999. С. 438.
[36] *Котов О. В., Рогачев М. Б., Шабаев Ю. П.* Современные коми. Екатеринбург ; Сыктывкар, 1996. С. 111.
[37] Антология коми поэзии. С. 83.
[38] *Савин В. А.* Указ. соч. С. 43.
[39] Там же. С. 32.
[40] Поэты Коми : в 2 т. Т. 1. С. 33.
[41] Там же. С. 34.
[42] *Савин В. А.* Указ. соч. С. 17.
[43] Там же. С. 38.
[44] Там же. С. 60.
[45] *Чисталев В. Т.* Менам кывъясцй. Сыктывкар, 1990. С. 5.
[46] Антология коми поэзии. С. 101.
[47] *Савин В. А*. Указ. соч. С. 32–33.
[48] Там же. С. 9–11, 14, 16, 22–26, 28–31, 52–59,59–65, 41–44.
[49] Антология коми поэзии. С. 49.
[50] Там же. С. 88.
[51] Там же. С. 89.
[52] Там же.

Т. А. Снигирева
Екатеринбург

ПОЭТ И ЕГО СЛОВО В НАЦИОНАЛЬНОМ МИРЕ СОВРЕМЕННОЙ КОМИ ПОЭЗИИ*

Уже в XX столетии соотношение национального образа мира и способов его языковой репрезентации стало существенно выходить за традиционную формулу «о своем мире его словом». Для «малых народов» России советской эпохи было актуально не только создание произведений на родном языке с пос-

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Снигирева Т. А., 2010

ледующим обязательным профессиональным переводом на русский, но и варианты авторского перевода, ведшего фактически к существованию двух авторских текстов, а начиная с 1950–1960-х гг. – изначальное написание текстов на общегосударственном языке. Характерно в этом смысле признание Ф. Искандера: «Я – абхазский писатель, пишущий об Абхазии на русском языке».

С 1990-х гг., на новом витке активного обращения к национально-этническим корням, вызванного первоначально интенсивным отталкиванием от «советскости», следовательно, «русскости», а ныне от «глобализации», должно было бы происходить столь же интенсивное возвращение к традиционной формуле «о своем мире на своем языке», и эта тенденция существенна, но не исчерпывающа. Так, рекомендованные как репрезентативные для коми поэзии лирические книги середины 1990-х – начала 2000-х гг., ставшие основным материалом данной работы, написаны на русском языке: Дмитрий Фролов «Ветровая песня колокольная» (1996), Виктор Кушманов «Вино печали и любви» (1996), Андрей Попов «Сокрушайся, сердце» (2001), «О любви и смерти» (2008), Александр Суворов «Память огня» (2002), Галина Бутырева «К портрету моей родины» (2002), Надежда Мирошниченко «О любви» (2008)[1]. В этом, конечно, весьма произвольном, но, возможно, показательном в своей произвольности ряду переводной с коми стала книга, само название которой – «Северные сонеты» (Альберт Ванеев, 2001) со всей прямотой обнажает художническую установку: «иным языком (в данном случае – эстетическим) рассказать о своем мире».

В ситуации далеко не ныне утвердившегося (по внелитературным, но и собственно литературным причинам) двуязычия, как это ни парадоксально звучит, писание на русском языке может не только не стереть, но и усилить национально-этническую компоненту художественного мира. Необходимо оговориться: усилить, во всяком случае, для русскоязычного реципиента. И дело не только в сразу останавливающих внимание и щедро вводимых современными поэтами, написанных в русской транскрипции коми словах, смысл которых становится понятен из контекста. Дело в особом статусе поэта и его слова в ситуации памяти родной речи и своеобразной измене ей, ведущей к осложненной креативной, этнической, культурной, поэтической, персональной идентичности, специфическую суть которой можно обозначить как «принадлежность/отчуждение». Соглашаясь с тезисом, предложенным в статье, посвященной творческому самосознанию Каллистрата Жакова, о том, что «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»[2], добавим, что, проектируя проблему идентичности на характер национального образа мира, который, по Г. Гачеву, складывается из триединства «Космо-Психо-Логоса», применительно к современной коми поэзии можно говорить о «взрыве явлений

и отношений», о «проблематизации» на всех трех уровнях. Национальный мир – это то, что ушло вместе с детством, но то, что невозможно забыть. Психологический портрет нации – то, что подвержено искажению, но то, что хранится в генно-этнической памяти. Язык – то, что существует как огромный потенциал в человеческом и творческом сознании, но что может быть ситуативно востребованным или невостребованным.

Внутренний драматизм ситуации притяжения/отталкивания провоцирует необходимость одновременного описания уходящего или уже ушедшего этнического своеобразия мира, рефлексии лирического «я», порой депрессивного характера, о месте своего народа и своего собственного места как поэта исчезающего народа в общецивилизационном процессе.

Одним из важнейших способов моделирования, осмысления и оценки этой пограничной ситуации становится создание концептуально значимого образа Слова, которое все еще хранит духовную неповторимость коми и делает осмысленным личное существование поэта. В этой ситуации Слово приобретает суверенный статус, субстанциализируется, существуя в трех основных ипостасях – песня, молитва и собственно слово, и одновременно является метаобразом, структурирующим концептосферу современной коми поэзии.

Так, самая болевая проблема – исчезновение мира коми впрямую сопрягается с уходом слова и поэта из этого нового, безликого и, следовательно, бессловесного мира: «И город по названью Сыктывкар, / Где нет теперь ни одного поэта. <...> Что даже стаи белых лебедей / Минуют Сыктывкар как можно / Дальше» (Кушманов, 55); «В Косогорье давно уж не держат поэтов / И молчат по ночам соловьи» (Суворов, 12); «Милый край не одного Назона / В вечной мерзлоте похоронил...» (Попов, 140); «Деревня Вешки смотрит телевизор, крутой американский боевик. <...> Деревня Вешки затаила дух. / Былин не помнит. Не поет частушек» (Попов, 177).

Лирический герой современной коми поэзии, не без ориентации на русскую и мировую культуру, «отыгрывает» все амплуа человека пишущего, молящегося, поющего, все основные роли Творца в этом мире.

Поэт – пророк:

«Поэты – себялюбцы, гордецы, / Но что напишут, сбудется построчно: / Сойдутся все начала и концы, / Сойдется все – до полуслова – точно» (Попов, 65).

Поэт – изгой:

«Сочиняешь стихи, / иногда их внимательно слушают, / но даже безногий нищий, / пьющий стеклоочиститель, / считает тебя неудачником» (Попов, 67).

Поэт – дитя природы:

«Устав от ненаписанных стихов / И сдерживая слезы через силу, / Поэт нашел приют среди лесов, / Еще живых на севере России» (Кушманов, 54).

Постоянны и традиционны вариации на тему особой миссии и положения поэта в мире: «Как северно и строго дует / Бездушный ветер наших дней! /

И все равно поэт колдует / Над строчкой праведной своей» (Суворов, 67). Для такого контекста характерен и привычен ряд оппозиций.

Противостояние «быт и бытие», «человек – поэт».

«Поэт в гостях – как скверный анекдот, / рассказанный в компании пристойной»:

Всего за час, дитя страстей и блуда,
такой намелет скверной чепухи,
что хоть беги
из дома!
Но откуда
берет он эти светлые стихи? (Фролов, 98).

«Время человека – вечность поэта» и непременность не прижизненной, но его посмертной славы:

Не огорчайся, даже если смерть:
твоей кончине радуйся безмерно,
глядишь, решится кто-нибудь посметь –
и вдруг объявит гением! Посмертно (Фролов, 116).

Но и в этом видится чрезвычайная в своем постоянстве и, видимо, являющаяся знаком национального взгляда на Слово поэтическая мысль, присущая всей современной коми лирике, мысль о том, что поэт после смерти может уйти из человеческой памяти, но его Слово обязательно возвращается в природную стихию: «На всей земле, земле печальной Коми, / Никто уже меня нигде не вспомнит. / Лишь шум дождя, да мокрый куст ольхи / Читают иногда мои стихи» (Кушманов, 115); «Ничего от меня не останется / (зарастут пути да осядет холм), / только песня моя, песня-странница, да веселый бор, птичьих песен полн» (Фролов, 30). И вновь – в цикле сонетов, посвященном И. Куратову: «И над рассудком высилось прозренье, / и свыше нисходило озаренье / стихами на луга и берега» (Ванеев, 171).

Современная поэзия утверждает особый вес «горностаевого слова» для молчаливых «угрюмых, словно зимний лес» коми, избегавших «крашеных словес», у которых «выше всех ценилась та строка, что по весне проводят бороздою». Отсюда и тема родовой ответственности поэта коми: «А я рожден в болтливые года. / Но предков молчаливых череда / следит за родословною ценою» (Ванеев, 26). И тема нерасторжимости «слова» и дела»: «...мне дед с отцом таежные “аз-буки” / прочли по белоснежному листу» (Ванеев, 28). Чтобы слово стало истинным, оно должно быть буквально взрощено родной землей: «Но чтобы песня эта поднялась, / ее взлелеять нужно, как младенца, / с землей родною впитывая связь» (Ванеев, 40).

Непреложная непременность коми поэзии – поэт обязательно возвращает свое слово в лоно природы – думается, рождена не только известной классической традицией, но концептуально значимой для современного творческого

самосознания коми поэтов мыслью о слове-медиуме, слове-проводнике в «обратный», истинный мир колыбели этноса: «... по облаку карманного формата / стремительная молния строки!» (Фролов, 79). «Со стихами подружусь, / Глупая, влюбленная. / Перепелку посажу / На строку зеленую» (Мирошниченко, 13). Естественно, что такое слово чаще всего осуществляется в форме песни или молитвы. Но не менее важно для современной коми поэзии и книжное слово, отношения с которым весьма непросты.

С одной стороны, это ощутимый интертекстуальный пласт, с присущими ему способами и формами диалога с предшествующей культурой: прямым цитированием, аллюзиями, реминисценциями, обращением к чужим образам, сюжетам, системе героев. Претекст входит в коми поэзию порой несколько лобово, и набор его весьма очевиден (школьная и литинститутская программа): «Шелудивый пес, блохастый Шарик, / Никому не нужный дуралей, / На, бродяга, погрызи сухарик! / В наше время любят тех, кто злей» (Фролов, 64); «Есть в рифме озорной “узоры – взоры” / какой-то генетический задор, / и радуют морозные узоры, / который век приковывая взор» (Фролов, 82); «И морок от меня уходит в мрак, / и сладостен огонь духовной жажды» (Фролов, 110); «Прости, Калачиков Вадим. / За эту нежность и за ужас. / За плач отечества и дым / Уже, как в юности, не нужен» (Кушманов «Письмо к другу», 22).

«Чужое» слово может вводиться не без постмодернистского акцента: «Любезен буду людям только тем, / И только тем, что должен я не буду» (Кушманов, 56); «Я полюбил вас, проститутка, / Как гений чистой красоты»; «Но нет в душе моей проклятья, / А только слезы и любовь» (Кушманов, 104).

С другой стороны, не менее важно и показательно для современной коми поэзии идущее от сильной культурной традиции и поддержанное философией и поэзией К. Жакова противопоставление природы и цивилизации. Отсюда – противопоставление природы и книги, порой доходящее до жесткого конфликта между жизнью и культурой: «Утирался облаком румяным, / безмятежно дух переводил – / и опять к бадейке! А романы... / Я романы с детства не любил» (Фролов, 15); «Мне надоел высокий слог. / Мне надоел ученый друг. / Меня сманил высокий стог, / Сосновый бор, зеленый луг» (Мирошниченко, 118).

«Тлеющий» конфликт «природа – цивилизация» рождает интенцию недоверия к книге: «Исключений не будет. / Все сгорит. / И рукописи тоже» (Попов, 32); «Ее стихам настал черед, / Настали времена. / Черед ее стихам пройдет, / Как действие вина» (Попов, 78). Еще жестче и обнаженнее противопоставление религии и искусства, которое понимается как третьезаветничество:

Молитвы время –
Только в сердце ересь,
В нем снова говорят наперебой
Двуликий Блок, огнепоклонник Рерих
И граф непротивленья Лев Толстой.

И как избыть их искренние смуты,
Метельные сомнения в пути,
Рассудка чернокнижные цикуты?
Молитвы нет –
России не спасти (Попов, 39).

Есть еще один, думается, наиболее перспективный способ диалога с культурой. Это – креативная попытка через «чужое» определить «свое»: «Коми край – моя Йоконопатофа, / северная вотчина души» (Фролов, 25).

Интересен опыт «окультуривания» северного пространства, предпринятый А. Суворовым в стихотворении «Маргарита и тайга», интересен не как поэтическая удача (все сделано излишне прямолинейно), но как знаковая попытка. Автор переносит булгаковскую Маргариту в северную тайгу, в темный омут колдовской реки, которая готова уничтожить ее. Но «великая дрема лесная», полюбив, приняв «красоту ее чистую в дар...», «отпускает» и возвращает героиню Мастеру, покоренная силой женственности и верности.

Щедрое перечисление мировых культурных ценностей и знаковых культурных пространств, вошедших в духовный обиход коми поэта (Питер Брейгель, Моцарт, Пушкин, Венский национальный музей, Соловецкий монастырь, Зальцбург, Мойка), необходим Г. Бутыревой для еще одного признания в бесконечной привязанности к своей земле:

всегда и повсюду,
в каждой разлуке с тобою,
каждый раз так неожиданно
настигают меня
воспоминания о тебе, –
моя единственная,
моя суровая и нежная,
моя маленькая родина, –
КОМИ, –
Мой дом, моя судьба, моя надежда! (Бутырева, 98).

В заключение необходимо сказать о том, что при всей общности самоидентификации – ощущении себя поэтом Республики Коми, современная коми поэзия – это, конечно, система весьма резко очерченных индивидуальных миров, творцы которых принадлежат к разным поэтическим направлениям, школам и поколениям: от А. Ванеева, пишущего на коми и во многом приверженного основным поэтическим стратегиям прошлого века, – до Д. Фролова, поэта психотипа С. Есенина, Д. Губанова, Б. Рыжего. От А. Попова со свойственным его поэзии сильным, вплоть до агрессивности, религиозным началом – до А. Суворова и В. Кушманова, в творчестве которых заметен след журналистской публицистичности. От женской поэзии Н. Мирошниченко – до поэзии белого стиха Г. Бутыревой, несущей резкую интонационную индивидуальность.

Тем симптоматичнее единство отношения поэтов к Слову: «без поэзии народ неполный». Высшая миссия поэта: закрепить словом красу своей земли и жизнь/судьбу/страдания своего народа. Такое слово, рожденное самой природой, одухотворенное Богом и обогащенное культурой, синонимично песне и молитве и принадлежит равно как народу, так и земле, его породившей.

Примечания

[1] *Фролов Д.* Ветровая песня колокольная. Сыктывкар, 1996 ; *Кушманов В.* Вино печали и любви. Сыктывкар, 1996 ; *Попов А.* Сокрушайся, сердце. Сыктывкар, 2001 ; *Попов А.* О любви и смерти. Сыктывкар, 2008 ; *Суворов А.* Память огня. Сыктывкар, 2002 ; *Бутырева Г.* К портрету моей родины. Сыктывкар, 2002 ; *Мирошниченко Н.* О любви. Сыктывкар, 2008 ; *Ванеев А.* Северные сонеты. Сыктывкар, 2001. Далее в тексте обозначенные источники будут цитироваться с указанием фамилии автора и страницы в круглых скобках.

[2] *Созина Е. К.* Риторика идентичности в книге Каллистрата Жакова «Сквозь строй жизни» // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 104.

В. П. Лукьянин
Екатеринбург

МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ: УРОВЕНЬ ЯЗЫКА И УРОВЕНЬ СМЫСЛА

Уральский регион многонационален и многоязычен, но, как справедливо говорят, мы рядом живем и не знаем друг друга. А знать необходимо: и потому, что знание друг друга – залог добрососедства, и потому, что мы вместе выстраиваем жизнь в нашем общем доме, а делать это хорошо можно лишь при условии, если объединим усилия, уважая и учитывая интересы каждого и в то же время ясно видя общую цель.

Узнавать друг друга можно по-разному; один из самых верных способов – через литературу. Но нас разделяют языковые барьеры.

Языковой барьер – понятие расхожее, однако в обиходе смысл его часто упрощается: дескать, главное – знать язык. К сожалению, этого совершенно недостаточно! Хочу на примере – очень личном и несколько выходящем за рамки обсуждаемой темы – показать, в чем сам вижу суть проблемы.

Полвека назад я был студентом филфака УрГУ. Это было время «оттепели», и вся страна, а мы вместе с ней, с азартом, удвоенным молодостью, расширяли свой духовный кругозор. Многое мы тогда (я имею в виду не только себя, но и своих друзей-однокашников) для себя открыли, в том числе и поэзию Федерико Гарсиа Лорки. А тут в город приехал известный московский артист Вячеслав Сомов, выступавший по всей стране при переполненных

© Лукьянин В. П., 2010

залах с чтением стихов зарубежных поэтов. В переводах, разумеется. Стихи из «Cante jondo» Гарсиа Лорки он читал в сопровождении фортепиано, подчеркивая их затейливый ритмический рисунок, и получалось – почти что пел:

Колоколам Кордовы
зорька рада.
В колокола звонкие
бей, Гранада.
Колокола слушают
из тумана
андалусские девушки
утром рано...

Еще запомнилось в его исполнении:

В глубине севильских улиц
пляшет Кармен вечерами.
Пляшет Кармен с дерзким взглядом
и седыми волосами.
Девушки, уйдите!
Окна затворите...
Не глядите!

Вячеслав Сомов не раз приезжал в наш город и после того, как я окончил университет и аспирантуру. Я любил бывать на его концертах, а однажды довелось встретиться с ним в узком кругу и, как водится, за столом. Тему общего разговора задал только что прослушанный концерт. Мне запомнилось, как сдержанно принял Вячеслав Вячеславович наши восторги, заметив, что надо бы те стихи читать в оригинале, а в переводе они бесконечно проигрывают. И он прочитал для примера несколько стихов по-испански. Никто из присутствовавших за столом этого языка не знал, но нельзя было не почувствовать, насколько интересней, чем в переводе, оказалась их мелодика:

Campanas de Cordoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada...

Много позже, ближе познакомившись с испанским языком, я обнаружил, что дело не только в более утонченном ритмическом рисунке. В переводе, напомню, было: «Колоколам Кордовы зорька рада», однако в оригинале нет ни самой этой фольклорно-русской «зорьки», ни ее одушевления – что, дескать, она «рада». Буквальный перевод примерно таков: «Колокола Кордовы ранним утром. Рассветные колокола в Гранаде». И все! Просто называются предметы – как у Блока: «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека». Никаких оценок, никакой игры, слова выстроены в естественном порядке. Музыка чудесным образом существует в самой реальности как бы без участия поэта.

Еще более острое ощущение чуда рождения музыки из «поэтически не переработанной» реальности возникает при чтении в оригинале второго стихотворения, перевод которого я процитировал:

La Carmen esta bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.
Ninas,
corred las cortinas!

Конечно, прежде всего замечается другой, намного более изысканный, нежели в переводе, ритмический рисунок: читаешь – и не хочешь, а запоешь: это же хорошо узнаваемое фламенко. Но мелодия фламенко извлекается из выставленных рядом без всяких «поэтизмов» предметов реальности: никакой «глубины» улиц, никаких «вечеров», никакого «дерзкого взгляда», а всего лишь (опять пытаюсь дать буквальный, подстрочный, если хотите, перевод) «Плясшущая Кармен на улицах Севильи. У нее седые волосы и сверкающие глаза». И только! А рефрен: «Девчонки, задерните занавески!» Все.

Когда читаешь такие вещи (а Федерико Гарсиа Лорка весь такой, можно цитировать стихотворение за стихотворением), начинаешь понимать, что этот талант уникален; никто во всем мире не способен поэтически мыслить так, как он. Причем стихи его не имеют ничего общего с изобретательными кунштюками, которыми любят удивить читателя иные стихотворцы: они предельно просты и демонстрируют не изощренное ремесло, а удивление чудом жизни, таящей в себе и музыку, и страсть, и неисчерпаемую красоту. Но неповторимое качество таланта испанского поэта, увы, остается за языковым барьером. Переводы дают представление о его стихах не большее, нежели распространенные в последние годы дайджесты для школьных оболтусов – к примеру, «Война и мир» на десяти страницах – о шедеврах литературной классики.

Я позволил себе занять ваше внимание рассуждениями о поэте, прямого отношения к Уралу, к сожалению, никогда не имевшем, не затем, чтобы блеснуть знанием испанского языка: к сожалению, я его практически не знаю. Но, как видите, даже малое погружение в язык оригинала позволяет ощутить, что потери при переводе – невосполнимы. А вот Инна Юрьевна Тынянова, чьи переводы я цитировал, не сомневаюсь, знала испанский язык очень хорошо. Но что она могла поделать: чудо, явленное замечательным поэтом, просто невоспроизводимо средствами русского языка. Не потому, что он плох, а потому, что другой – для таких вещей не приспособленный. (Не исключаю, что однажды у нас появится новый поэт и станет делать нечто подобное, – это будет революция в русском стихосложении.)

Языковой барьер – дамба, разделяющая две разнородные стихии, которые так же не могут растворяться друг в друге, как, например, вода и масло. Но мы живем рядом, нам не просто интересно, но и важно друг друга знать. Поэтому

во все времена – вероятно, с момента разрушения Вавилонской башни – литераторы испытывали настоятельную потребность преодолеть языковые барьеры, наладить межнациональные литературные связи.

Это делалось по-разному.

Не будем обсуждать «Горные вершины», «На севере диком», «Белеет парус одинокий» и другие немногочисленные шедевры этого ряда: их появление – такое же непостижимое чудо, как музыка из простого перечисления обыденных вещей у Гарсиа Лорки. Кто помнит, что это – переводы? Да и переводы ли это?..

А вот С. Я. Маршак, В. В. Левик, И. А. Кашкин, Л. В. Гинзбург, Н. Я. Галь – список можно продолжить, однако он не будет большим – делали именно переводы. У них это было высокое ремесло, основу которого составляло не только безупречное владение чужим языком, но и глубокое погружение в тот «первичный бульон», в котором зародилась жизнь перелагаемого произведения: исчерпывающее знание творчества писателя, а также всего литературного, культурного, исторического, бытового контекста, из которого вырастает и с которым соотносится каждый штрих образной структуры, каждое слово оригинала. Причем у советских классиков перевода доставало творческой энергии и таланта, чтобы заново воссоздать художественный мир иноязычного произведения, как порой воссоздаются по сохранившимся чертежам утраченные памятники архитектуры, и «имплантировать» его в духовную реальность отечественной словесности. Языковой барьер при этом не разрушался, но в выстроенной на новом месте и из иных материалов художественной конструкции – архитекторы называют такие сооружения «новоделами» – облик и дух оригинала воссоздавался достаточно похоже.

К сожалению, большая школа художественного перевода по причинам, которые надо обсуждать отдельно, практически не работала на уровне внутрисоюзных, а уж тем более внутрироссийских и региональных литературных связей. Лишь в отдельных случаях устанавливались долгосрочные отношения между поэтом и переводчиком, вследствие чего происходило творческое «сращивание», приносившее благие результаты. Хороший пример таких связей на Урале – многолетнее содружество Мустая Карима и москвички Е. М. Николаевской. Мустафа Сафич даже шутил, что Елена Матвеевна знает о нем больше, чем он сам о себе знает. Возможно, успеху перевода в этом случае способствовало и то обстоятельство, что в стихах Мустая Карима интеллектуальное начало в известной мере доминировало над чувственным, поэтическая мысль его была публицистична и афористична, и ей легче находился аналог в русском языке.

Но от некоторых башкирских литераторов мне доводилось слышать, что по утонченности поэтического смысла менее прославленный в масштабах страны Муса Гали не уступает, а может, и превосходит Мустая Карима. Рядом с этими двумя мэтрами земляки-соплеменники ставили и Назара Наджми.

А еще я слышал от них интригующие легенды о пылкой любовной лирике девяностолетнего Сайфи Кудаша... Этих поэтов искренне любили их соплеменники в Башкирии, об этом знали русские поэты и охотно брались за переводы их стихов, но – по подстрочникам. Подстрочник же, как известно, отражает, скажем так, словарные значения слов, из которых сложена художественная конструкция, но не воссоздает смысловые связи, посредством которых эти слова в оригинале сращены в художественный текст. Даже грамматические взаимозависимости не проявлены, не говоря уж о семантических, стилистических, ассоциативных и т. п., – поскольку в духовной стихии, к которой принадлежит язык перевода, таких связей между этими понятиями просто нет: тут мир воспринимается и мыслится иначе. Поэтому текст подстрочника может показаться не очень внятным, даже косноязычным, и переводчик, не знающий, что же на самом деле за этой «абракадаброй» кроется, приводит неловкие фразы в соответствие с нормами своего языка и стереотипами мышления, что-то при этом додумывая в меру своего таланта и житейского опыта. Проще говоря, укладывает неведомую ему художественную суть в готовые матрицы, оставляя подлинный смысл стихотворения за языковым барьером и предлагая читателю вместо живой поэзии мертворожденные муляжи.

В 80-е гг. в редакцию журнала «Урал», где я работал, поступало много таких переводов-муляжей из Башкирии, и я не мог поверить, что их оригиналы столь же бесцветны и безвкусны. На то у меня были основания. Я не раз бывал в Башкирии, так или иначе соприкасался с их национальной культурой. Слушал, к примеру, курай. Это такой музыкальный инструмент: с виду простая камышовая дудочка, но из нее непостижимым образом (сам пробовал – не получилось) извлекаются волшебные звуки. Чудо это настолько впечатляет, что у Башкирии даже есть второе, поэтическое название: Курайстан. Еще я слушал башкирские песни, не обязательно со сцены, чаще даже в обыденных бытовых ситуациях (мне показалось, что там поют чаще, охотнее и стройнее, чем в российской глубинке), и дивился затейливым, как восточный орнамент, мелодическим рисункам, которые, дополняя музыку, коренились в словесной ткани песенных текстов. Их песни такими бубенчиками слов звенят!.. Так мог ли народ со столь тонким музыкальным слухом ценить и славить поэтов, рифмующих банальности на уровне второсортных русских графоманов? Однажды мои сомнения невзначай подтвердились. Булат Загреевич Рафиков показал мне рукопись своей новой поэмы – перевод, конечно. Я почувствовал интересный художественный замысел, но погрешности поэтической конструкции, весьма заметно выпирающие тут и там, сильно портили общее впечатление. Стал об этом говорить с автором; он признался, что в оригинале было несколько иначе, и достаточно внятно объяснил, как именно было. Увы, переводчику не удалось воссоздать на русском языке, безусловно, яркие поэтические находки...

В советские времена жизнь нашей большой страны, практически все для внутреннего потребления производящей у себя, была замкнутой, самодостаточ-

ной. Автаркия в хозяйственном отношении неизбежно находила продолжение и в области культуры, так что большинство населения достаточно спокойно обходилось без поездок за рубеж, без знания иностранных языков и, соответственно, без погружения в зарубежную поэзию – в крайнем случае, получая о ней некоторое представление, «для общего развития», по «новоделам»-переводам. Особый случай – так называемые национальные поэты в русскоязычной языковой стихии: они не должны были ассимилироваться, утратить свою самобытность, но замкнуться в национальных рамках значило для них поступиться своими правами в многонациональной семье народов, a priori признать свою «второсортность». И они, как могли, штурмовали языковой барьер.

Замечательный вариант использовал, утверждаясь в общероссийском поэтическом пространстве, молодой Юван Шесталов. Мне довелось слышать его выступления перед публикой в те времена, когда его почти никто еще не знал. Для начала он предлагал послушать, как звучат его стихи на языке оригинала – манси. Вообще-то Шесталов не сам придумал этот прием: мне много раз доводилось слышать, как национальные поэты предваряют выступление перед русскоязычной аудиторией чтением своих стихов на родном языке. Но редко кому удавалось сделать этот прием столь эффективным. Его поэтическая «заставка» на языке манси оборачивалась таким оглушительным «maskleta» (валенсийский шумовой «фейерверк» – петарды вместо ракет), что психологический след от него становился активным фоном для восприятия всех других стихов, читавшихся уже в переводах (кстати, с переводчиками ему повезло: не могу судить, насколько они передавали смысл и дух оригиналов, но на русском языке стихи звучали хорошо).

Вообще-то, Юван Шесталов – с детства человек двуязычный, к тому же высшее образование получил в Ленинграде, а поэтическую культуру постигал, осваивая русскую поэзию. Национальной мансийской поэзии, по его утверждению, в то время вовсе не существовало, ибо ритмико-фонетические особенности языка манси таковы, что из его словесного материала крайне затруднительно выстраивать силлабо-тонические конструкции, оснащенные рифмами. (Возможно, так же, как едва ли сегодня кто-то сможет словами русского языка воссоздать мелодию в стиле фламенко.) Так что не национальные предшественники (которых просто не было), а русские поэты – и классики, и современники – были его учителями. Вследствие этих причин писать на русском языке Ювану Николаевичу было бы проще (он сам об этом говорил), но, ощущая себя первым национальным поэтом, он боялся затеряться (вместе со своим малочисленным народом) в огромном пространстве русскоязычной поэзии и потому осознанно «укрощал» родной язык, резонно полагая, что каждая новая строчка, написанная им на языке манси, – фундаментальный вклад в национальную культуру. В сущности, опираясь на опыт Ломоносова и Пушкина, Юван Шесталов создавал литературный язык манси – как полутора веками раньше русские классики

создавали русский литературный язык, используя опыт европейских языков, прежде всего французского. Такое утверждение выглядит заведомым преувеличением, но, при всей несопоставимости масштабов творчества Ювана Шесталова и Пушкина, аналогия между двумя поэтами в плане создания национального литературного языка, думаю, вполне уместна.

Хочу обратить внимание еще вот на какое обстоятельство. Потребность извлечь поэтические смыслы из национальной жизни побудила поэта заняться «модернизацией» родного языка. Но язык, подвергнутый обработке с оглядкой на русский язык, вольно или невольно «русифицирует» созданные из его «вещества» образы национальной жизни. Это похоже на то, как русские художники и музыканты XVIII – начала XIX в., учившиеся художественному ремеслу в Италии, видели и слышали Россию «по-итальянски». Лишь со временем, напитавшись соками из родной почвы, «инородное» искусство «обрусело»: появились А. Г. Венецианов и М. И. Глинка, а вслед за ними другие классики, научившие нас ощущать свою «русскость».

Понимание диалектики языка и смысла в искусстве заставляет предположить, что художественное освоение национальной жизни до известной степени возможно и средствами иного языка, имеющего больший опыт применения в качестве инструмента художественного творчества. Такой вариант на самом деле широко распространен в мировой литературе – достаточно вспомнить писателей бывших английских, французских, португальских колоний, по сей день пишущих на языке изгнанных колонизаторов. Примеры подобного рода были не единичны и в советской литературе – достаточно напомнить хотя бы Василя Быкова, Чингиза Айтматова, а также немалое число других писателей, которые либо писали на «языке межнационального общения», т. е. русском, либо сами переводили свои произведения на русский язык.

Широко известны и уральские писатели – формально русскоязычные, но, по сути, глубоко национальные: по жизненному материалу, положенному в основу их произведений, по характеру мышления, по самой атмосфере, которой наполнен создаваемый ими художественный мир. Назову, прежде всего, ненецкую писательницу Анну Неркаги, чьи повести «Анико из рода Ного» и «Илир», опубликованные на страницах журнала «Урал» в конце 70-х гг., стали событиями общероссийского масштаба. Впоследствии Анна Павловна опубликовала роман «Белый ягель» уже в Москве. На русском же языке пишет свою лирическую прозу («Я слушаю Землю» и др.), осязаемо воссоздающую национальный дух, и ханты Еремей Айпин.

Кстати, очень уместно в общем с названными произведениями литературном контексте смотрятся вещи, написанные на «национальном» материале русскими писателями на русском языке, – к примеру, исторические романы Маргариты Анисимковой или повесть Эрнста Бутина «Дом мой на белом песке», в которой воссоздаются драматические коллизии столкновения цивилизаций в условиях «хозяйственного освоения» Тюменского Севера.

В переплетении языковых и смысловых взаимосвязей и взаимовлияний не всегда легко определить, к какой национальной традиции относится тот или иной писатель. Так, у челябинского писателя Рустама Валеева, с детства живущего в русскоязычной среде, родной язык – русский. Он и пишет по-русски, но – о коллизиях внутри южноуральской татарской общины, мир которой впитал тоже с детства. Рустам Шавлиевич органичен в сообществе русских уральских писателей, но с полным правом, я думаю, может называться и татарским писателем. Тем более, что одно из самых значительных его произведений, роман «Заботы света», посвящен Габдулле Тукаю, а воссоздание духовного облика классика татарской литературы, мыслителя и общественного деятеля потребовало от современного писателя глубокого погружения в историю и культуру татарского народа.

Мне представляется важным подчеркнуть, что речь идет не просто об отдельных примерах. Примеры позволяют лишь обратить внимание на то, как причудливо и разнообразно переплетаются, выражаясь фигурально, национальные корни и ветви единого многонационального литературного древа, хоть они и разделены, казалось бы, неодолимыми языковыми барьерами. Оказывается, разделение это отнюдь не фатально: потребность во взаимодействии литератур позволяет отыскивать новые выразительные возможности в своем языке (нередко заимствуя их у языков вовсе не родственных), а то и просто перешагивать языковые барьеры – работать на своей национальной территории с помощью инструментария чужого языка.

Последнее обстоятельство методологически особенно интересно: ведь получается, что можно «выращивать» некоторые художественные смыслы на чужой языковой почве! Именно этим можно объяснить чудо создания шедевров художественного перевода, о которых я упоминал выше. Благодаря той же нежесткой связи между языковой средой и национальным по природе художественным смыслом появляется возможность приобщения к мировой литературной традиции народов, еще недавно вообще не имевших своей литературы. Наконец, только пониманием этой коллизии можно, мне кажется, объяснить появление в русле укоренившейся традиции неожиданных литературных «мутаций», дающих импульс к развитию новых форм.

Поясню последнюю мысль конкретным примером. В середине 80-х гг. мы опубликовали в журнале «Урал» роман Александра Иванченко «Автопортрет с догом» – произведение, бесспорно, талантливое, но совершенно выпадающее из потока «соцреалистической» прозы: непривычные герои, непривычная сюжетная канва, непривычные языковые средства, хотя язык – безупречно русский. И по языку, и по изощренному мастерству автор романа – безусловно, русский и зрелый писатель, но корни, истоки его творчества в отечественной литературной традиции не просматриваются. Будто возник из ничего, хотя так не бывает. Однако в принципе секрет его появления был несложен: учился он в московском литинституте, исправно участвовал в семинарах молодых

писателей у себя дома, на Урале, но советскую литературу не признавал и читал почти исключительно американских авторов. Вот и первый свой роман написал хоть и по-русски, а будто по-американски...

Мне хотелось обратить внимание на разнообразные коллизии, которые возникают при соприкосновении побегов и ветвей литературного древа на разном уровне. В сущности, знание «прецедентов», подобных представленным мною, важнее с практической точки зрения, нежели выведение общих закономерностей, ибо закономерности в таком деле – это технология, ремесло, а искусство появляется там, где ремесло преодолевается творчеством. Но один общий вывод из сказанного все же можно и нужно сделать: литература многонационального Урала – не конгломерат из множества национальных литератур, худо-бедно представленных на едином «стенде» посредством весьма неадекватных переводов на «язык межнационального общения», а подобие живого организма, где каждая клетка – неотделимая часть целого. У нее, этой клетки, своя функция, свое предназначение, но ее жизнеспособность зависит от того, насколько восприимчива она к нервным импульсам и ферментам, которые приходят к ней от всех других частей организма. Это не всегда очевидно – как не очевидно, к примеру, что боль в ноге может быть симптомом болезни сердца, – но чрезвычайно важно для понимания нашей общей литературной истории.

Э. М. Колчева
Йошкар-Ола

ОБРАЗ МИРОВОГО ДРЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ МАРИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Константы национальной духовности, выражающие и закрепляющие основополагающие свойства этноса как культурной целостности, представлены в культуре через этнокультурные архетипы. В каждой национальной культуре доминируют свои этнокультурные архетипы, существенным образом определяющие особенности мировоззрения, характера, художественного творчества и исторической судьбы народа. Актуализация этнокультурного архетипа включает этот опыт в новый исторический контекст, вызывая к жизни миф как способ мышления. Мифологический тип сознания в этом смысле остается важным практически для всех эпох.

Культурные архетипы раскрывают свое содержание не через понятие и дискурс, но иконически, т. е. посредством наглядной формы. Их иконическая природа обусловливает то, что они явлены в сознании как архетипические

© Колчева Э. М., 2010

образы, изобразительные черты которых определяются культурной средой и способом метафорической репрезентации. Изобразительный символ – в мифологическом сознании значимый способ выражения архетипа. Зачастую то, что нельзя назвать, рассказать, можно показать.

В творчестве некоторых современных марийских художников (особенно это касается изобразительного искусства этнофутуризма, начиная с 90-х гг. XX в.) мифология становится не только фундаментом самопознания своего родного народа, но также и ключом к коллективной памяти финно-угров в целом. Мифы – это «острова» в море культуры и истории народов, к этим «островам» может возвращаться современный человек, находить в них духовную и душевную точку опоры. «Произведения на мифологические темы являются своего рода ритуальными поступками, обрядами. Ритуал в них осуществляется повторением архаичных первобытных образов, возвращением к прошлому и моментам рождения мифов, или к романтичному "золотому веку" собственной культуры», – пишет Туия Мэттэнен[1]. Искусство этих художников она называет «неомифическим пророчеством».

Художественный язык этого искусства естественным образом уходит в условность и символизм, часто обращается к стилизации традиционного искусства, знакового по своей природе. В первую очередь в неомифологическом искусстве актуализируются архетипы, вызванные к жизни потребностью восстановить целостность этнокультуры, структурировать мироустройство. Наиболее распространенным образом, выражающим идею космоса как организованного целого, является образ Древа жизни, или Мирового древа (arbor mundi). Это древнейший символ, известный практически всем народам мира. Он представляет Вселенную, законы жизни и человека как неразрывное целое, олицетворяет жизнь космоса как живого организма. Дерево жизни – космический центр. Его аналогом выступают Мировая гора, Мировая река, Ось Мира, алтарь, храм и т. п.

Образ Мирового древа очень важен для марийской культуры, связанной с лесом, нашедшей свою гармонию, равновесное существование именно в условиях лесной полосы и вне леса разрушающейся. Сам язык мари звучит как шелест листвы благодаря преобладанию в нем шипящих и глухих согласных. «Лес – это волшебный мир черемисина, – отмечал исследователь религиозных воззрений мари С. Нурминский. – Около леса вертится все его мировоззрение. Весь сказочный мир черемис вертится около леса и его обитателей, все загадки и поговорки около его же... Лес, по воззрению черемис, населен волшебными существами: в нем расхаживают боги, там же живут злые демоны. Поэтому богослужение, религиозные торжества и жертвоприношения совершаются в лесу»[2].

У марийцев в каждой священной роще было дерево-вождь Онапу, аналог Мирового дерева – особенно крупное и часто одиноко стоящее. Как отмечает исследователь традиционной культуры мари Г. Е. Шкалина, «Онапу связывает воедино мир небесный и мир земной, олицетворяет Кава менге – небесный

столб»[3]. На русский язык «онапу» переводится как «дерево-вождь». Во время языческих молений на дерево на высоте трех метров служители культа развешивали пучки липовых и пихтовых ветвей – ишта – для указания, куда должно обращать лицо во время моления. Над испещренным кровью жертвенным животным поясом из лыка вывешивалась особая оловянная пластинка, «тусшо», «лицо» дерева-вождя. Культовыми деревьями для высших духов считались березы, липы, дубы, а для низших – ели. Исследователи подчеркивают, что, по представлениям мари, само священное дерево, перед которым совершается жертвоприношение, не является предметом поклонения. Молитвенные слова обращены к тому божеству, которому посвящено это онапу. Например, широко распространен образ кугу тумо – большой дуб, на котором может отдыхать Ош Поро Кугу Юмо – Белый Добрый Великий Бог.

В соответствии с традиционным пониманием троичной вертикальной структуры космоса происходит образование смысловых параллелей в пространственной символике дерева. Форма дерева с его корнями в земле, стволом и кроной олицетворяет три царства: хтоническое, земное и небесное, являя структуру космоса.

Поэтично трактует образ Древа С. Евдокимов в своей работе «Зов предков» (рис. 1). В стволе дерева «живет» светило, под его сенью обретают убе-



Рис. 1. С. Евдокимов. Зов предков. 1995. Х., м. 112 × 84. МИИ РМЭ

жище человек и животное, баран. Художник актуализирует земной аспект образа, так как со средней, или земной, частью, стволом Древа, связаны копытные, а в более поздних традициях – и человек.

А. Иванов на картине «Древо жизни» (рис. 2) фиксирует свое внимание на кроне, т. е. на верхнем, духовном, мире. Души первопредков народа на белых ангельских крыльях устремляются ввысь с ветвей, точнее, они и образуют ту самую крону. Сюжет картины может быть осмыслен как стремление современного человека к воссоединению со своими духовными истоками и как указание пути обретения этого единства.

На одном из фотоколлажей этого художника (рис. 3) из основания мощного дуба, разрывая границы пространства и времени, является в наш мир чудесная птица. Это известный тип изображений пермского звериного стиля – птица с распростертыми крыльями и человеческой личиной на груди. Толкования этого образа, как и многих других, в современной науке крайне разнообразны. Существует, например, точка зрения, что это «шаманский дух», возносящий шамана на небо. В обско-угорской мифологии птица Карс переносила главного покровителя людей всадника Мир-сусне-хума. Корни Мирового дерева традиционно ассоциируются с действием первичных хтонических сил:



Рис. 2. А. Иванов. Древо жизни. 1992. Темп., х. 80 × 120. МИИ РМЭ



Рис. 3. А. Иванов. Фотоколлаж. 1990-е. Слайд. см. техн.

змей, драконов. В мифологиях у дерева находятся сокровища, материальные и духовные, охраняемые чудищами. Сюжет воплощает гносеологический аспект архетипа дерева – Древо познания. Химерический образ здесь становится символом этих самых сокровищ, а возможно, и чудищем-хранителем.

В марийской мифологии зооморфные существа такого типа назывались «пикаэками» (pi-kajek, букв. «собакоптицы»). Марийские пикаэки родственны иранскому Симуру, вестнику богов и хранителю их сокровищ, финскому Орлу Укко, восточнославянскому Симарглу. Считается, что пикаэки обитают на вершинах Уральских гор, где они стерегут золото, отобранное богами у подземного народа[4].

В русле идеологии этнофутуризма существен и временной аспект: Древо жизни символизирует неразрывную связь прошлого, настоящего и будущего, что также осмысляется в творчестве отмеченных художников.

«Люди в сущности не выдерживают всецельной утраты архетипа. Именно из-за этого возникает чудовищное “недомогание культуры”, в которой уже не чувствуют себя как дома, потому что не достает “отца” и “матери”», – это высказывание К. Г. Юнга[5] можно обозначить в качестве эпиграфа к картине Ю. Таныгина «Кугезе пунчо» («Древо жизни»; рис. 4), повествующей о гибели Дерева, о его «кровавом умирании» в огне.

Этот художник представляет образ Древа жизни на нескольких уровнях: личное интимное пространство разворачивается на картине «В летнем саду» (илл. 5), где самовар превращается в ствол согревающего тело и душу Древа жизни. Х. Ортега-и-Гассет называл подобный прием «инфрареализмом», когда перевертывается иерархический порядок вещей и мельчайшие жизненные детали наделяются монументальным значением[6]. Прекрасный, щемящий душу мир юности художника, мир его деревни, разворачивается вокруг светящегося Древа на картине «Мелодии прошлых лет» (рис. 6), под сенью его ветвей звучат наигрыши, танцуют девушки, встречаются влюбленные. Но тут же в темных, перевернутых слоях мироздания кто-то пилит дерево под самый корень, оно загорается от адской пилы, и вот-вот заполыхает Кугезе пунчо. И, наконец, родовое, этническое звучит на картине «Медвежье гнездо» (1992.

Х., м. 90 × 120. МИИ РМЭ), где под большой сосной живут и будущий Герой-спаситель, и его мать, и хозяин мира – медведь, на ветвях ее гнездится волшебная белая птица. Все пребывает в гармонии, и всякому здесь отведено свое место.

Всеобъемлющий смысл приобретает священное дерево на полотнах Ивана Ямбердова. В его творчестве этот образ проходит значительную эволюцию. От «Романтического пейзажа», картин «Утро», «Вечер», написанных в 80-е гг., художник приходит к «Лунной ночи» («Корни Ямбердэ»; рис. 7), в сюжет которой похожие «на человеков» деревья пришли из воспоминаний детства художника, и, хотя это своеобразный «портрет», магические превращения здесь уже ощущаются в полной мере.



Рис. 4. Ю. Таныгин. Кугезе пунчо (Древо жизни). 1998. Х., м. 75 × 110



Рис. 5. Ю. Таныгин. В летнем саду. 1993. Х., м.



Рис. 6. Ю. Таныгин. Мелодии прошлых лет. 1990. Х., м. 79 × 130. МИИ РМЭ



Рис. 7. И. Ямбердов. Лунная ночь (Корни Ямбердэ). 1992. Орг., м. 60 × 80

Символ Мирового древа художник разработал всесторонне, образ многолик: это не только мощный дуб, но иногда ель, а то и вовсе старое дерево с развалившейся кроной и рассохшимся чревом, с сухими ветвями-руками. В кроне его свила свое жилище сова, древний символ мудрости, а в «груди» дерева сияет звезда, миры иного пространства и времени чудятся в ней. Так у художника возникает образ Древа-женщины, в нем воплощается идея изначальности женского, его основополагающей, мирообразующей роли. Эта мысль сквозит у И. Ямбердова даже в портретах, где конкретные реальные женщины пишутся на фоне дерева («Сирень цветет», «Рябина красная», «Башкир-мари», «У старого дуба» и т. п.). Но наиболее фантастичен образ Древа-Овды, в связи с которым должен быть назван символический аспект Матери как источника, исходной формы, по К. Юнгу – «Предвечной Матери».

Антропоморфные интерпретации дерева возникают из идеи соответствия микрокосма и макрокосма. Дерево, подобно человеку, вертикально, оно подвержено природному циклу: растет, стареет и гибнет. Соответственно, дерево может воплощать собой идею человеческого предка. Дерево жизни из андрогинного состояния может распасться на две половины, образуя мужскую и женскую сущности. Для марийской ментальности закономерно то, что в этом образе воссоздается женское начало.

Представление о бытии как организованном универсуме поднимает проблему порождения Мира, динамический аспект пространствообразующего архетипа. Архаическое восприятие времени циклично, в этом искусстве оно приходит на смену линейному. Так, удмуртский ученый С. Ф. Сироткин отмечает, что этнофутуризм фиксирует вихревой характер времени. В желании попасть в будущее через прошлое, а с прошлым соединиться через будущее происходит попытка зафиксировать «точку немоты, точку непроговаривания», из «которой что-то исходит или в которую что-то втекает»[7]. Визуальную фиксацию той самой точки – а по мнению С. Ф. Сироткина, это есть точка смерти-(воз)рождения – мы находим у И. Ямбердова в облике Древа-женщины.

Художник переосмысливает в этом образе архетип начала сущего как акт, онтологически требующий постоянного воссоздания в актуальной форме и, что не менее важно, актуальном содержании. Сегодня оно связано с идеей восстановления культурной преемственности, потребности в соответствующем культурном герое. Художник создает о нем свой миф.

В целом ряде работ, начиная с 1992 г., И. Ямбердов разворачивает это сакральное событие. Как будто вещий сон рассказывает художник на своих полотнах, повторяя многократно один и тот же сюжет, разбирает различные его грани. Являясь осью данного Мира, Древо оказывается еще и вратами в иные пространства и иные времена. Из дерева навстречу зрителю выходит белая лошадь. Это мистическое событие освещает (и, наверное, освящает) луна, хранительница анналов бессознательного. Одни работы написаны гладкой ровной кистью (Белая лошадь. 1992. Х., м. 100 × 120; Лунный свет. 2002. Орг., м. 100 × 120), на

других техника письма становится более быстрой (Белая лошадь и луна. 2002. Орг., м. 100 × 120), мазки укрупняются, особенно динамичной выглядит картина «Белая лошадь», написанная в 1993 г. (рис. 8). В композицию каждой мастер вносит различные нюансы, детали. Например, работы 2002 г. представляют собой две части триптиха. Левая часть его – «Лунный свет» – воспринимается как затаенное предчувствие: лошадь только выходит из священного дерева, в «груди» которого сияет загадочное светило, рядом поваленные толстые ветви. Правая часть, «Белая лошадь и луна», более тревожна, ведь лошадь уже вышла, движется в этом мире, а значит, магические силы пришли в действие, на небе появилась луна, быть может, это метаморфозы той звезды, что освещала мистический акт, изображенный на первом полотне.

Картина «Белая лошадь» 1992 г. называется «Овда сола» («Село Овды» или «Кнут Овды»). Овда как фольклорный персонаж в некотором смысле похожа на Бабу-ягу, но тем не менее довольно своеобразна. По ночам эти странные существа любили кататься на лошадях местных жителей. У них вывернутые в обратную сторону стопы и отвисшие до земли груди, которые они запроки-



Рис. 8. И. Ямбердов. Белая лошадь. 1993. Х., м. 100 × 120. МИИ РМЭ

дывают за плечи. Последний факт опять-таки отсылает нас к архаическому содержанию женского образа. В мифах многих народов можно найти упоминание о многочисленных грудях Матери.

Загадочная героиня марийского фольклора выражает для художника Ямбердова первоначало всего сущего, источник жизни, то, что было до появления народа мари и что было воспринято им, поскольку является истинным. Отход от этого изначального, нарушение его принципов карается Овдой. Название представленной картины можно перевести как «Царство Овды», т. е. не просто как поселение, жилище, а место, где она правит, откуда восстанавливает свой Закон и заново порождает Мир. И с этой точки зрения уместным оказывается даже такой прямолинейный перевод названия, как «Кнут Овды». Художник акцентирует пассивную сущность данного архетипа, он активизируется только вмешательством внешних сил (молитва в картине «Вселенная», ритуальное действие в «Белой лошади» 1993 г.), т. е. Овда не ведьма, не злая сила – она древняя сила, которую человек склонен забывать, утрачивая связь с первоосновами.

Самая волшебная, на наш взгляд, картина на этот сюжет – «Белая лошадь» 1993 г. (рис. 8). Все здесь движется и звучит. В грохочущем мятежном развороте исторгает из себя белую лошадь дерево-жрица. Оно напоминает ритуальный танец знаменитой вакханки Скопаса. Как шлейф волос от запрокинутой головы античной менады откидывается одна ветвь от изогнутого ствола. Как изломанными сверкающими молниями, акцентировал художник тонкой линией белил контуры ветвей-«рук». В ослепительном свете зарниц из чрева дерева стремительно вылетает жертвенная лошадь с горящим взором, и сквозь небесный гром слышатся храп и лошадиное ржание. Слева мы видим то, что привело в движение грозные древние силы – священный дуб с подвязанным на ветвях ритуальным полотенцем. Этот обычай чрезвычайно распространен у всех народов, независимо от их места жительства и национальных особенностей. Сегодня на обыденном уровне он повторяется почти как суеверный предрассудок, а в общем-то, как милая традиция подвязывать к дереву кусочки материи «на счастье», «чтобы вернуться» и т. п. Видимо, происхождение этого ритуала имеет очень глубокие корни, а потому способно пробудить могучие силы древнейшей магии, как в мифе Ивана Ямбердова.

На психологическом уровне дерево с его корнями в земле символизирует подсознание, мощный ствол выражает структуру физической жизни человека, и устремленная к небу крона обозначает сознание и сверхсознание. Дерево символизирует человеческую природу в двух ее аспектах: с одной стороны, прикованность к земле, интровертность и созерцательность; с другой – порыв вверх, динамику роста – внутреннего и внешнего. Мировое дерево отделяет миропорядок от мира хаоса[8].

Валерий Боголюбов создал синтетический образ Птицедрева – составленный из собственных символических картин «пасьянс», концепция которого

отражает идею этапов духовного становления человека (рис. 9). Вначале человек решается на «эксперимент» самопознания, выявляет свои истоки, родовые корни, затем он вступает в жизнь и обретает опыт, как бы уходя от своих корней, наконец, человек творит свой мир, обобщая накопленное, а взрастив плоды, он получает возможность оказаться на принципиально новом, божественном уровне.

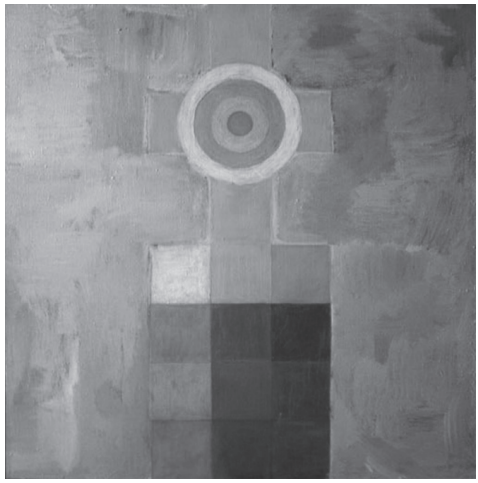


Рис. 9. В. Боголюбов. Наша жизнь. 1998. Х., м. 105 × 108

Созданный В. Боголюбовым образ замечателен тем, что синтезирует идею укорененности, обусловленности с идеей свободы, являя тем самым зрителю идею целостности. Он становится обобщенным воплощением духовных исканий мастера, выражением идеи процесса индивидуации и обретения самости личностью. Самость – ключевой архетип в аналитической психологии Юнга. «Самость есть не только центр, но и полная окружность, которая включает как сознательное, так и бессознательное; самость является центром суммативной целостности, подобно тому, как ЭГО есть центр сознательного разума»[9].

Четырехуровневая цветовая система автора по вертикали воспроизводит классическую модель структуры мира через образ дерева, только четвертым, божественным, уровнем оказывается достигнутая целостность. Здесь мы сталкиваемся с архетипическим представлением, названным Юнгом кватерностью, или кватерионом. Оно имеет структуру 3 + 1, в которой один из элементов, составляющих ее, занимает отличительное положение и составляет сущность, не схожую с остальными. Их объединение в одно целое в сознании является одной из главных задач индивидуации. Картины, вошедшие в цикл Птицедрева, двоякого рода: одни выглядят сугубо личностными, другие несут ярко выраженную этническую сущность, т. е. на каждом этапе «эксперимента» личное человека тесно сплетено с его национальным, родовым. В этой особенности отразилась всеобъемлющая природа самости: «Как индивидуальный феномен самость “меньше малого”, как эквивалент космоса – “больше большого”». Так личность становится «высшим существом, которое обладает вечной нетленностью и поэтому является вечной панацеей (носителем исцеления)»[10].

Итак, образ Мирового древа представляет собой фундаментальный многогранный архетип человеческой культуры, образ структуры бытия. Он глубоко

осмысливается современными марийскими художниками, которые, извлекая из небытия полузабытые мифы, насыщают их новым содержанием и выступают тем самым в роли мифотворцев. В этом и состоит сегодня акт этнического самопознания. Активное присутствие этнокультурных архетипов является важным условием сохранения самобытности и целостности национальной культуры.

Примечания

[1] UGRICULTURE, Contemporary art of Fenno-Ugrian Peoples. The Gallen-Kallela Museum. Helsinki, 2000. P. 3, 159.

[2] Цит. по: *Степанов А. Ф.* Просветитель С. А. Нурминский: историко-краеведческий очерк. Йошкар-Ола, 1989. С. 64.

[3] *Шкалина Г. Е.* Традиционная культура народа мари. Йошкар-Ола, 2002. С. 91.

[4] *Апкаликов А. А.* «Onapu ale Jumon Pushenge» (Онапу или Дерево Богов) [Электронный ресурс]. URL: http://www.proza.ru/2003/06/11-54

[5] *Юнг К. Г.* Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 30.

[6] *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы : сборник. М., 1991. С. 122.

[7] Феномен этнического и глобализация современной культуры народов Поволжья и Приуралья: художественная практика, дискурс, образование : сб.ст. Ижевск, 2004. С. 34.

[8] Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. М., 2000.

[9] *Юнг К. Г.* Аналитическая психология. СПб., 1994. С. 125.

[10] *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 104.

Т. И. Зайцева
Ижевск

УДМУРТСКАЯ «ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ» ПРОЗА 1970–1980-х гг.*

Особенности развития удмуртской литературы 1970–1980-х гг. во многом остаются еще не проясненными. Как и во всей отечественной критике, по отношению к произведениям удмуртских писателей этого периода очень часто употребляются такие прямолинейные определения, как литература «официоза», «социального заказа», «конформизма» и т. д. Однако национальный литературный процесс этих лет представляет собой неоднородное и неоднозначное явление. С одной стороны, для литературы характерно стремление к обновлению тематики и проблематики произведений, изменению художественно-изобразительных средств, а с другой – именно в этот период с новой силой

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Зайцева Т. И., 2010

ощущаются утраты, понесенные молодой литературой в годы сталинских репрессий и войны, особо актуализируются социальные функции искусства, складываются соглашательские позиции многих писателей. Большие потери понесла удмуртская литература и в связи с тем, что ушли из жизни такие талантливые прозаики-шестидесятники, как Г. Красильников (1928–1975) и Р. Валишин (1937–1979).

Удмуртская проза 1970–1980-х гг. отмечена подъемом интереса к проблемно-ориентированным произведениям, ей свойственна тяга к масштабности, активизации аналитического и публицистического начал. Основной тон в прозе задают роман и повесть, как правило, выросшие из очерка и посвященные хозяйственно-производственной жизни колхозов в условиях научно-технического прогресса. Обращение литературы к актуальной общественно-социальной проблематике было одной из причин ее отказа от условно-метафорических сюжетов. Литераторами все более овладевает стремление воспроизвести жизненно достоверного героя, что обусловило возрождение стилевой формы, которую можно назвать «прозой действительности». Сегодня справедливо критикуют художественную ущербность многих книг «производственной» ориентации, написанных в русле «панорамного» романа, но при этом не всегда учитывается обстановка, духовная и идеологическая среда, в которой создавались эти произведения, их роль в поисках национальной литературой нового героя времени.

Расцвету крупных жанровых форм, ориентированных на ту или иную хозяйственно-экономическую проблему, в удмуртской литературе способствовал ряд причин. Это было и искреннее желание писателей масштабно охватить и осмыслить кардинальные социально-экономические, политические и нравственные проблемы современного мира и народной жизни. Главную задачу авторы видели в том, чтобы воссоздать образ передового социально активного человека современности, вышедшего из глубин народной среды и способного стать примером для земляков. Тяготение к объемности и масштабности изображения современности в определенной мере можно объяснить и тем, что на литературную арену выходит поколение писателей, становление которых пришлось на предшествующие десятилетия, а в 1970-е гг. они обращаются уже к разработке больших жанровых форм и выступают с романами, нацеленными на осмысление нового состояния общества. Не секрет и то, что именно крупные романы об индустриализации сельского хозяйства получали одобрение официальной критики, их выдвигали на соискание различных литературных премий.

Удмуртская литература того времени испытывала достаточно сильное влияние русской советской литературы, активно разрабатывающей в эти годы проблематику «человек и его дело» в условиях НТР. В русской советской литературе сформировалось даже целое направление драматургических произведений на производственно-деловую тему (И. Дворецкий «Человек со стороны», Г. Бокарев «Сталевары», А. Гельман «Протокол одного заседания» и др.).

Помимо того, что удмуртская литература испытывала на себе влияние «деловых» героев, она также развивалась в активном взаимодействии с русской «деревенской» прозой. Удмуртских писателей, кроме проблемы перехода колхозного крестьянства к индустриальной цивилизации, особо волновала проблема сохранения народной культуры. Обращаясь к анализу конкретной социальной действительности, писатели видели свою задачу как в постижении народного характера, в осмыслении универсальных ценностей, восходящих к национальному прошлому, так и в показе передового человека времени, отвечающего требованиям эпохи научно-технического прогресса. Центральным в эстетике романа 1970-х гг. становится идея «общей жизни» в обновленном селе или поселке под руководством мудрого и порядочного «человека дела». Особая авторская пристрастность при изображении событий, личная заинтересованность в разрешении поднятой проблемы, выражение собственной точки зрения на воспроизводимые конфликты и коллизии – типичные элементы произведений рассматриваемого периода.

Следует отметить, что сознательное стремление писателей повлиять на ход дела в жизни колхоза, завода, стройки, артели, показать пример положительного решения производственных проблем – характерная черта произведений удмуртских писателей о труде на разных этапах развития литературы. Литература семидесятых стремилась высветить то новое, что появилось в характере и поведении социально активного человека в новых жизненных обстоятельствах, связанных с развитием научно-технического прогресса.

Среди писателей, оказавших значительное влияние на представления широкого круга читателей об удмуртском литературном процессе 1970–1980-х гг. и первых перестроечных лет, следует назвать С. А. Самсонова (1931–1993), П. К. Чернова (1936–2000), Г. К. Перевощикова (р. 1937) и др. Рассмотреть некоторые характерные черты прозы, нацеленной на познание социально активной личности, олицетворяющей собой движущие силы народа и общества в анализируемые годы, можно на примере романа-дилогии С. Самсонова «Дыдыкъёс бус пӄлы уг йыромо» («Голуби с пути не сбиваются», 1979). Во многих отношениях эта книга показательна и может служить моделью типичных для своего времени художественных решений вопросов эпохи. Современная писателю критика относила его к числу наиболее авторитетных удмуртских писателей. Самсонова постоянно приглашали для участия в дискуссиях рабочие, колхозники, руководители производства, что способствовало не столько уяснению эстетического своеобразия его произведений, сколько осмыслению их проблематики, уточнению содержательных моментов самих художественных текстов с точки зрения их соответствия или несоответствия жизненной достоверности. Феномен самсоновской «производственной» прозы так и остался до конца не выясненным.

В основе романа – конфликт между пожилым председателем колхоза, «консерватором» Матвеевым и молодым «новатором», зоотехником Тоней

Платоновой. Американская исследовательница русской деревенской прозы Катлин Партэ, разделяя ее на «колхозную», т. е. «литературу соцреализма», и собственно «деревенскую», пишет, что авторы «колхозной литературы прежде всего видели себя сельскими активистами, фронтовыми репортерами и, конечно, "инженерами человеческих душ". Авторы деревенской прозы считали себя очевидцами традиционной сельской жизни и летописцами ее быстрого заката»[1]. О С. Самсонове можно сказать, что это – и «репортер», и «летописец» удмуртской деревни, вернее, своей малой родины, Малопургинского района Удмуртии. С. Самсонов являлся искренним борцом за улучшение жизни деревенского человека путем внедрения достижений технического прогресса, поднятия его профессиональной культуры. Но одновременно с этим С. Самсонов и в жизни, и в творчестве был последовательным радетелем за извечные крестьянские традиции.

Главным мерилом оценки человека в романе выступает действенность его поступков. Так, «новатор» Платонова постоянно находится в гуще дел и в водовороте событий, что захватывает читателя и удерживает его внимание. Мы уже писали о том, что основой для написания романа «Голуби с пути не сбиваются» послужил очерк «Деревенька наша Тыло»[2]. В семидесятые годы прошлого века удмуртская деревушка Тыло, как и многие другие деревеньки из российской глубинки, была объявлена «неперспективной». С. Самсонову собственным примером удалось разрушить план ликвидации родной деревни и показать, что может сделать слово писателя. Очерк публиковался во многих местных литературных изданиях, прозвучал по республиканскому (1979) и Всесоюзному (1979) радио, печатался в Москве, вызвал небывалый общественный резонанс.

Интересно то, что писатель, борясь в жизни за сохранение «неперспективной» деревни, в романе «Голуби с пути не сбиваются» выступил с совершенно иных позиций. Произведение завершается тем, что маленькие неперспективные деревушки объединились в один большой агрогород. Получается, что сохраненная Тыло сама укрупняется за счет сноса других деревень. Ведущий герой, представляющий собой тип «делового» человека, без сомнений и колебаний исполняет правительственную программу. Ту программу, против которой в самой реальности боролся гражданин и писатель Самсонов, сохраняя жизнь деревни Тыло. Очерк «Деревенька наша Тыло» и роман «Голуби с пути не сбиваются» – оспаривающие друг друга произведения. Но именно эти произведения дают возможность выстроить противоречивую эволюцию удмуртской литературы. Надо сказать, что противоречия многих наших писателей в немалой степени связаны с перерастанием традиционной удмуртской крестьянской культуры в сложную современную цивилизацию. Первоначальное собственное идейное раздвоение по отношению к политике ликвидации «неперспективных» деревень писатель, по всей видимости, подавил признанием правоты и необходимости экономических преобразований, предлагаемых «сверху».

Роман показывает, как творческая энергия писателя одновременно устремлялась и на преодоление отжившего, и на защиту трудовых традиций, в современном ему крестьянском трудоустройстве он в одно и то же время видел и косное, и неизменно бесценное. Эти две позиции постоянно взаимодействуют и сталкиваются в системе романа «Голуби с пути не сбиваются». Но если в «Деревеньке наша Тыло» и других очерках писатель прежде всего открывал и воссоздавал истоки народной жизнестойкости, то в романе многие позиции Самсонова подспудно вылились в противоположную тенденцию, сблизились с официальной идеологией.

Изъяны произведений удмуртских авторов на производственную тематику во многом обусловлены тем, что из-за нечетко сформированной философской концепции жизни им зачастую не хватает художественной глубины в осмыслении социально-экономических процессов. А. Шкляев справедливо писал, что удмуртские писатели «владеют богатым жизненным материалом. Редко мы можем упрекнуть их в книжности, неискренности или надуманности. Недочеты часто возникают там, где начинается осмысление и организация материала и изображение характера человека»[3].

Произведения С. Самсонова, будучи вписанными в национальный литературный процесс, представляют собой определенный этап в познании литературой личности руководителя, которой она долгие годы уделяла повышенное внимание и с которой связывала свои надежды на улучшение жизни в деревне. Нельзя не заметить, что произведения такого плана выполняли задачу, стоявшую перед обществом на конкретном историческом этапе. А именно – они поднимали человека над тяжелым физическим трудом и неустроенным бытом, давали ему опору, вселяли надежду. Этим во многом обусловлен резонанс романа в обществе: «После выхода в свет романа “Голуби с пути не сбиваются” имя Самсонова заняло в литературной жизни республики особое место. В 1981 г. за эту работу он получил Государственную премию УАССР, а по результатам социологических исследований, проведенных Национальной республиканской библиотекой среди своих читателей, роман этот оказался в числе самых востребованных произведений. По этому случаю автор награжден специальным дипломом»[4].

Итак, литературный процесс 1970-х гг. по сравнению с периодом «оттепели» был значительно сильнее связан с социальной жизнью, в системе писательских воззрений на жизнь на первое место выдвигается социально-экономическая проблематика. Но создавая произведения на актуальную «местную» тематику, выдвигая острые проблемы деятельности того или иного конкретного трудового коллектива, писатели так или иначе вставали перед необходимостью осмысления коренных проблем народной жизни, поиска новой образности, языкового многообразия, модернизации сюжетов. Традиционный для литературы о современности конфликт «новатора» и «консерватора» в прозе 1970-х гг. все больше апеллирует не к авторитету руководителя, но к личност-

ному сознанию рядового человека, в этом конфликте личность человека-труженика все больше осмысляется как значимая, самостоятельная величина.

Поиски литературы в этом направлении подтверждает творчество П. Чернова. Известность принесла писателю книга очерков «Атай музъем» («Земля отцов», 1980), послужившая впоследствии основой для написания романа «Тулысысен сӵзьылозь» («С весны до осени», 1983). Писателя необычайно заботит проблема отношения человека к земле, он страстно выступает против массового отъезда сельчан в город, стремится предупредить своих современников, что с исчезновением деревни разрушается стабильный уклад жизни в стране. П. Черновым, как и его современником С. Самсоновым, не выведен герой, идущий вразрез с идеологией страны тех лет, но его произведения базируются на интуитивном ощущении скрытых от народа политических, экономических, религиозных законов развития общества. В центре романа «С весны до осени» – возвращение героя в некогда покинутую им родную деревню: писатель Тугаев приезжает в Мугшур, чтобы начать работу над своим новым романом.

Достоинством романа является добротно выписанный социально-исторический фон эпохи, бытовой и производственный антураж, писателю удалось впечатляюще точно изобразить чиновничьи злоупотребления, сказывающиеся прежде всего на воспитании молодого поколения. Для романа «С весны до осени» характерно существование двух нестыкующихся жанровых построений – «производственного» и «исповедального». Это говорит о слабой проявленности в структуре произведения художественных форм субъективного раскрытия персонажа. Но именно в таком своем несовершенстве роман П. Чернова и характерен для процесса творческих исканий удмуртской литературы, идущей по пути соединения острой постановки вопроса с тонкостью отделки образа героя, эстетически включенного в воссоздаваемую эпоху.

Выражая тенденцию публицистического исследования российской действительности второй половины XIX в., Г. Успенский писал, что задача литературы – познакомить читателя с новыми явлениями «не в цифрах только, а в реальных фактах и в живых человеческих образах...»[5]. Движение удмуртской прозы анализируемого периода было во многом обусловлено ее стремлением осмыслить роль и значение НТР в жизни трудового народа посредством литературных образов, оценить положительные и отрицательные стороны эпохи наступающего технического прогресса. Перед страной стояла задача «обеспечить подъем материального и культурного уровня жизни народа на основе... научно-технического прогресса и ускорения роста производительности труда»[6].

Требования времени побуждали литературу к непростому поиску новой картины мира и концепции человека, отражающей духовную ситуацию нового исторического периода. Герою романа П. Чернова свойственны черты социологического подхода к жизни, но он, писатель Тугаев, входит в круг производствен-

ных, экономических проблем деревни носителем нравственных ценностей. В результате в романе, возможно, помимо воли автора, происходит совмещение экономических приоритетов с ценностями нравственными, этическими, стоящими выше идеологических. Так литература соединила в герое прагматическое здравомыслие и профессионализм с нравственными качествами, воспроизвела конфликты и коллизии, предполагающие возможность пересмотра командно-производственных отношений. Удмуртский «производственный» роман является одной из литературных форм отражения сознания эпохи и края.

Трансформация удмуртской прозы, накопление ею нового качества в традиционных «производственных» жанрах весьма динамично происходит в творчестве Г. Перевощикова. Творческая эволюция этого писателя отмечена своеобразным отходом от канонов «производственного» или «колхозного» романа.

В раскрытии связей народной жизни и индивидуальной человеческой судьбы наибольшую трудность для Г. Перевощикова, как и для литературы в целом, представляло изменение творческой задачи, т. е. методов и способов изображения окружающего мира и человека. Ведь при всех названных выше положительных началах, характерных для произведений удмуртской литературы производственной тематики, все же очень быстро обнаружилось, что народная жизнь предстает в них в упрощенных и схематизированных формах, а по отношению к выдвигаемым проблемам сложилась инерция их однолинейной интерпретации. И хотя в критике 1980-х гг., да отчасти и сегодня, большие панорамно-эпические романы о современности получают положительную оценку, думается, что поиски путей эпического синтеза удмуртской литературе еще предстоят.

В течение 1970–1980-х гг. одна за другой выходили в свет отдельные части тетралогии Г. Перевощикова «Поклонись земле», состоящей из следующих книг: «Йыбыртты музъемлы» («Поклонись земле», 1977), «Югдонын ньардэ» («Рассвет в Югдоне», 1980), «Тулкымлы пумит» («Наперекор волне», 1981), «Нунязе азьын» («В полдень», 1986). Каждая часть тетралогии свидетельствовала об исчерпанности содержательных и структурных возможностей крупноформатной модели удмуртского романа о современности.

В центре тетралогии «Поклонись земле» находится судьба молодого специалиста сельского хозяйства Николая Никитина, выписанная крупным планом. Главный герой отличается «всеохватным» пониманием происходящих событий и является идейным центром произведения, с которым соприкасаются все действующие лица романа. С дилогией С. Самсонова тетралогию Г. Перевощикова роднит многое: биография и характер героя, в основе которого профессиональные качества и гражданская активность, многонаселенность, многопроблемность, широкий охват жизненного материала. Между тем нельзя не видеть и того, что в процессе написания тетралогии Г. Перевощиков парадоксальным образом сам же начинает расшатывать привычные литературные стереотипы, ломать устоявшиеся модели. Внутренняя структура, само содержание тетралогии по-своему

пародировало традиционные принципы построения «панорамных» полотен. Это происходило спонтанно, помимо воли писателя, но являлось показателем общей динамики национального литературного процесса.

Повествовательная структура романа Г. Перевощикова по сравнению с производственными романами тех лет усложнена посредством введения в текст произведения воспоминаний, дневника, писем. Если Самсонов открыто тенденциозен, авторская мысль раскрывается уверенно и темпераментно, то Перевощиков склонен к косвенному отражению жизни, ему более свойственна концепция «бокового» видения. Г. Перевощиков, как и С. Самсонов или П. Чернов, также сосредоточен на изображении человека в сфере деловых отношений, однако у него появляется рефлексия героев на происходящие события, писателю свойственно стремление к сокращению прямых авторских оценок, построение сложных причинно-следственных связей. Именно такого рода элементы поэтики романа-тетралогии «Поклонись земле» найдут дальнейшее развитие в удмуртской прозе и будут усовершенствованы в творчестве следующего поколения национальных писателей.

Примечания

[1] *Партэ К.* Русская деревенская проза: светлое и прошлое / пер. И. М. Чеканниковой и Е. С. Кириловой. Томск, 2004. С. 34.

[2] См.: *Зайцева Т. И.* Публицистическое наследие удмуртского писателя С. Самсонова и проблема его изучения // Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования: профильные классы : материалы XI Всерос. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 24–25 марта 2005 г. Екатеринбург, 2005. С. 187–190.

[3] *Шкляев А. Г.* Набирая высоту: проблемы развития удмуртской прозы 1970-х гг. // Современная удмуртская проза / сост. Т. А. Полторацкая ; науч. ред. А. Г. Шкляев. Ижевск, 1981. С. 22.

[4] Ас вакытэзлэн пиез. Семен Самсоновлы – 70 [Сын своего времени. Семену Самсонову – 70] : [интервью с критиком Татьяной Зайцевой / записала Людмила Айтуганова] // Кенеш. 2001. № 8. С. 50.

[5] *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1953. Т. 12. С. 81.

[6] Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971. С. 40.

В. Л. Шибанов
Ижевск

ЭТНОФУТУРИЗМ КАК СОВРЕМЕННАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР УРАЛО-ПОВОЛЖСКОГО РЕГИОНА*

Вопрос о том, какой же художественный метод пришел на смену социалистическому реализму в литературах народов России, до сих пор не решен. В русском литературоведении уже в 1990-е гг. прочно утвердился термин постмодернизм, «представляющий собой сумму нескольких тенденций и течений»[1]. Хотя постмодернизм и повлиял на литературы народов России, в частности на удмуртскую и татарскую, говорить о постмодернизме как о художественном методе все-таки проблематично. Итак, чтобы обозначить основные тенденции развития национальных литератур, для многих литературоведов уже в 1990-е гг. назрела необходимость в новом рабочем термине.

В Татарстане было выдвинуто понятие «запоздалый модернизм». Видный исследователь Ю. Г. Нигматуллина одну из своих монографий так и называет: «“Запоздалый модернизм” в татарской литературе и изобразительном искусстве» (Казань, 2002), при этом исследователь пишет: «Специфическое литературно-художественное явление (“запоздалый модернизм”), возникшее на национальной почве в конце XX века и представляющее определенный этап в развитии татарской литературы и искусства, по существу не является “запоздалым”: в системе единой культуры человечества это закономерный этап в диалоге ядра и периферии модернизма, а в более широких системных масштабах – в диалоге культур Запада и Востока»[2].

В финно-угорских литературах России с 1994 г. актуальным становится термин *этнофутуризм*. Он был выдвинут эстонцами еще в конце 1980-х гг., но лишь после первой конференции этнофутуристов (Тарту, 1994) термин начал активно обсуждаться в финно-угорских регионах России. Удмуртский поэт Петр Захаров, участник названной конференции, в национальном журнале «Инвожо» писал, что этнофутуризм – это новый, современный взгляд на нашу древнюю культуру; возможен и другой вариант: использование древних форм при передаче современного содержания[3]. Первые научные публикации по теории этнофутуризма принадлежат эстонцам. Их манифест в 1994 г. был напечатан в финском семиотическом журнале «Синтез»[4], спустя год Пирет Вийрес на Восьмом международном конгрессе финноугроведов в Финляндии (Ювяскюля, 1995) прочитала доклад «Феномен этнофутуризма в текущей эстонской

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Шибанов В. Л., 2010

литературе». Основную идею Пирет Вийрес обозначила таким образом: «So, to sum it up, ethnofuturism cam be called a local, peripherial and provincial outgrowth of postmodernism[5]. Нынче мы можем констатировать, что собственно постмодернизм (даже в локальном, провинциальном варианте) в финно-угорских литературах России, в отличие от Эстонии, в целом не оформился, но идея *этнофутуризма* от этого не стала менее острой, привлекательной и дискуссионной.

Любопытно, что в «соседстве» с напечатанной статьей Пирет Вийрес оказался доклад удмуртского исследователя Т. И. Зайцевой, где дискуссия о новом направлении открыто еще не началась, но в основе своей уже заявлена. Татьяна Зайцева в те годы считала, что удмуртская литература «новой волны» наконец-то освободилась от всяких «измов»: «Ряд молодых авторов, как-то резко не принимая практику общего “компанейства”, предпочитает вести более изолированный образ жизни и творчества. Наступает, видимо, время не общих поколенческих эпох, но пора индивидуального творческого самоопределения, самосознания»[6]. Все дело в том, что буквально все произведения, проанализированные Т. И. Зайцевой в данной статье, затем были причислены к одному направлению, а именно к этнофутуризму.

Итак, споры о новом феномене то затихают, то возобновляются вновь. На сегодняшний день накопилась богатая литература, где одних научных статей насчитывается несколько десятков; если учесть газетные публикации, то этот список давно перевалил за сотню. Весь критический материал целесообразно, на наш взгляд, распределить на три группы. В первую войдут работы и идеи теоретиков, разрабатывающих и защищающих это направление. Во второй группе окажутся критические статьи тех, как принципиально не принимает этнофутуризм и видит в нем социальное зло или ошибочный путь развития культуры. Особую группу составляют работы ученых, которые в целом принимают идею этнического в этнофутуризме, но пытаются вложить в этот термин другой, во многом отличный, смысл. Идею о том, что этнофутуризм может быть подвергнут критике как «справа», так и «слева», логически обосновал еще американец эстонского происхождения Рейн Таагапера, назвав первое космофутуризмом, а второе этнопретеризмом[7].

За этнофутуризм

Вслед за эстонскими учеными видным теоретиком и пропагандистом этнофутуризма стал финский профессор Кари Салламаа. В новом направлении он видит возможность возрождения уральских и тюркских культур и научной разработки так называемой «уральской философии», отличной от современной европоцентрической. Он не считает этнофутуризм каким-то строгим методом с предписанными правилами, а называет его «широким коридором», в рамках которого могут развиваться самые разные направления: «Этнофуту-

ризм, в первую очередь, должен быть эстетической программой, устраивающей каждую из наших литератур, потому что он не имеет таких строгих правил, как печально известный социалистический реализм; он оставляет широкие возможности для национальных и индивидуальных вариаций, реальной творческой свободы»[8].

В отличие от Кари Салламаа, чувашский ученый Атнер Хузангай не прочь выделить некоторые «принципы» этого направления, в ряде его работ этнофутуризм в чем-то приближается к понятию «художественный метод», хотя специально такой задачи перед собой исследователь не ставит. Например, А. Хузангай пишет: «Я бы вывел такое resume основных принципов этого литературно-художественного течения:

(1) идея финно-угорского возрождения в настоящем и будущее возрождение урало-алтайских народов;

(2) будучи этнофутуристом, ты можешь вписаться в информационный глобализм, не теряя общения с предками и национальной традицией;

(3) творчество – языковое, художественное, литературное – это есть "серьезная игра" с символами, архетипами, мифологемами национальной культуры и, следовательно, их новое осмысление в свете современности;

(4) традиционная (корневая) религия определяет структуру национального космоса, в котором все одухотворено, миры живых и ушедших соприкасаются, взаимодействуют, а человек со своей трудовой деятельностью не отчужден от природы, живет в согласии с ее ритмами и энергиями;

(5) родной язык – моя Родина: сохраняя, развивая язык и культуру своего народа, мы утверждаем свое национальное достоинство и честь;

(6) даже если у нас ничего нет, всегда можно говорить, писать и заниматься творчеством на родном языке: ведь это ничего не стоит;

(7) надо оставаться финно-угром (вепсом, инкери, карелом, коми, ливом, мари, мокша, эрзя, саамом, удмуртом, выру, сету, хиу, эстом, финном, людиком, ханты, манси, чувашем и т. д.) и, осознавая заново родство со своими братьями, войти в мировое культурное пространство и быть там равноправным со всеми»[9].

Выделяя внушительный ряд чувашских писателей и художников, примыкающих к этнофутуризму, А. Хузангай особое внимание обращает на творчество Геннадия Айги, предлагая новые подходы к исследованию его творчества.

В духе идей К. Салламаа и А. Хузангая написана монография профессора Н. А. Розенберг «Прорубить окно в Азию» (Ижевск, 2002). Книга эта специально не посвящена этнофутуризму, однако развитие культуры мультинационального Поволжья и Уральского региона от XVI в. до сегодняшнего дня в ней показано таким образом, что расцвет современного этнофутуризма (неважно, пользуются национальные культуры этим термином или нет) становится закономерным явлением, плодом многовекового процесса созревания культуры[10].

Другими словами, по логике исследования Н. Розенберг, современный этнофутуризм – это не ошибка, не отклонение от «правильного» направления, а необходимый, закономерный процесс раскрытия той энергии, которая столетиями копилась в национальных культурах.

Из этой группы необходимо особо выделить, на наш взгляд, имена удмуртского этнографа Владимира Владыкина и чувашского культуролога Марины Уколовой. Благодаря В. Владыкину в академическое издание «Удмуртская мифология» (Ижевск, 2006) был введен раздел, посвященный этнофутуризму[11]. М. Уколова в 2009 г. в Казани защитила кандидатскую диссертацию «Феномен этнофутризма в современной культуре», где, используя и литературный материал, подытожила все написанное об этом направлении, выделила субстанциональные свойства этнофутуризма как мировоззренческой системы в его онтологическом, гносеологическом, морфологическом и динамическом аспектах[12].

Против этнофутуризма

Этнофутуризм стал объектом жесткой и даже жестокой критики не только на страницах СМИ, но и со стороны научных кругов. Это характерно, прежде всего, для Удмуртии. Но и в других регионах нападки были не менее серьезными. «Самым заметным выпадом против этофутуризма в Республике Коми, – пишут Ирина Котылева и Александр Котылев, – стала, очевидно, телепередача, подготовленная журналистом Т. Холодиловой. Эта программа имела явную цель: заклеймить проявления язычества в современной культуре, якобы с христианских позиций. Коми художники-этнофутуристы были представлены едва ли не как учителя зла, способные увести людей с пути истинного»[13]. В Удмуртии СМИ тоже по-разному пытались критиковать этнофутуризм, сравнивая его, например, «с туалетом типа сортир, стоящим на космодроме», «разговором с пустотой» и т. п.

Идеологическую базу такого подхода отчетливо обрисовал психотерапевт Григорий Казаков. В интервью с журналистом В. Кисаревым он отмечает: «Я долго думал над тем, почему народ в Удмуртии такой депрессивный и суицидальный, и пришел к выводу, что все дело в обидчивости удмуртов. Как полагают *многие историки и психологи* (выделено нами. – *В. Ш.*), причина такой обидчивости удмуртского народа кроется в том, что его в свое время насильно вытащили из язычества. И хотя численность удмуртов не преобладающая, они все равно особым образом депрессивно влияют на остальное население республики»[14]. Отсюда должно быть ясно, по мысли психотерапевта, что «находиться рядом с обиженным человеком очень опасно», что «обиженный человек обязательно тебя разрушит». Значит, необходим «отказ от государственного пособничества и поддержки обиженных наций», т. е. пора прекратить и финансирование удмуртской культуры. Не случайно Г. Казаков выходит на «11 сентября», намекая, что обиженный народ по сути своей террористичен[15].

Заметим, Г. Казаков признается, что подобных суждений придерживается не только он один, а «многие историки и психологи», с которыми он общается.

Хотелось бы подробнее обсудить критические положения доктора философских наук С. В. Кардинской, заявленные в ее статье «Конструирование удмуртской этничности в дискурсе этнофутуризма», опубликованной в научном журнале «Вестник Удмуртского университета» (2005. № 12). Из спорного и недоказанного тезиса (мультикультурализм как этноцентризм или культурный расизм) С. В. Кардинская непосредственно переходит к этнофутуризму и анализу его «языка конфликта и конфронтации»[16]. Таким образом, конфликт и конфронтация выдвигаются в качестве аксиоматических признаков этнофутуризма.

Критик справедливо не ставит рядом с используемым ею термином «деконструкция» имя Жака Деррида, ибо ее деконструкция принципиально носит иной характер. Сам французский философ писал: «Но разобрать, разложить, расслоить структуры... это не была какая-то негативная операция. Скорее, чем разрушить, надлежало так же и понять, как некий “ансамбль” был сконструирован, реконструировать его для этого»[17]. Цель такой подмены С. В. Кардинской общепринятого термина «деконструкция», на мой взгляд, вполне очевидна: выявить у представителей этнофутуризма их скрытые политические корни и «научно» убедить читателя в том, что они якобы сводятся к простому: «надо русских убирать отсюда»[18]. Ибо, как она замечает, этнофутуризм «выходит за рамки движения в литературе и искусстве и становится аспектом социального дискурса»[19].

Для того чтобы проанализировать в этнофутуризме «конфронтацию», «пустоту», «отказ от субъекта», попытку «соскоблить» «наносное»[20], С. В. Кардинская ссылается лишь на один источник – книгу «Феномен этнического и глобализация культуры народов Поволжья и Приуралья» (Ижевск, 2004). Зато она постоянно апеллирует к интервью с анонимными авторами (они не паспортизированы), которые как будто бы подтверждают ее мысли. Но цитаты из неструктурированных интервью, наоборот, зачастую противоречат тезисам автора.

Искаженным оказывается в статье С. В. Кардинской и смысл термина *психотип*: «Теоретики этнофутуризма выявляют особый “психотип” удмуртского этноса, определяющий его идентичность»[21]. Так как в анонимных цитатах интервьюируемых этот термин отсутствует, остается предположить, что исследователь намекает на наши (*В. Ш.*) работы, в которых понятие психотип встречалось несколько раз. Но в них семантика «психотипа» напрямую восходит к идеям И. П. Смирнова[22]. И. П. Смирнов показывает, каким образом каждое изменение художественного направления (романтизм – критический реализм – символизм – авангард – соцреализм – постмодернизм) влечет изменение психотипа, т. е. психотип в литературе исторически довольно изменчив и, так как выводится из модели «филогенез – онтогенез», имеет почти универсальный характер[23]. С. В. Кардинская же формулирует довольно странный психотип удмуртского этноса: «Такой “психотип” уже сложился, он “архаичен”,

т. е. не предполагает... приспособления к современной ситуации»[24]. Отсюда «единственно (!) возможное решение проблемы»[25] (с. 130) – русских якобы нужно отсюда убирать.

Читатель статьи С. В. Кардинской должен прийти к идее, выдаваемой за научную истину: этнофутуризм – это не творчество, а конструирование на пустом месте, и сами этнофутуристы, выражающие волю своих народов (будь то удмурты, чуваши или др.), – скрытые враги, стремящиеся в «будущем» очистить свою культуру и территорию от русских и российской государственности.

За другой смысл понятия этнофутуризм

Особую группу составляют работы, ищущие точки соприкосновения и пути примирения между различными взглядами на современную литературу и искусство в целом. Как правило, в них термин «этнофутуризм» принимается, но критики пытаются вложить в него другое содержание.

Удмуртский профессор Ф. Ермаков в журнале «Вордскем кыл» («Родное слово») в 2001 г. напечатал статью «Что такое этнофутуризм». Опираясь на идеи, высказанные финским исследователем Кари Салламаа, Ф. Ермаков приходит к мысли, что этнофутуризм является тем национальным фундаментом, на котором держалась истинная удмуртская литература со времен российского самодержавия до последних лет советского тоталитаризма. Черты этнофутуризма он находит уже в творчестве Григория Верещагина (1851–1930), Ивана Михеева (1876–1937). Лучшими этнофутуристами в этом плане являются, по мнению Ф. Ермакова, Кузебай Герд (1898–1937), Григорий Медведев (1904–1938), Михаил Петров (1905–1955), Флор Васильев (1934–1978). Исследователь приводит множество текстовых примеров, подтверждающих его мысли, среди которых стихотворения Кузебая Герда «Ой, тырос» («Ой, много»), «Чик юнме быро» («Напрасно гибнут»), «Удмурт гимн» («Удмуртский гимн»), «Удмурт автономи» («Удмуртская автономия»), рассказ Г. Медведева «Выль дунне» («Новый мир»), стихотворение Ф. Васильева «Мон – вуись улмо» («Я – зреющее яблоко») и др. Рядом с термином «этнофутуризм» Ф. Ермаков использует понятие «этнофутурология», отдавая отчет, что названные произведения не совсем вписываются в рамки первого понятия.

Далее ученый подчеркивает, что в современной удмуртской литературе 1990-х гг., к сожалению, этнофутуризм теряет свою нравственную и особенно художественную значимость. В прозе Олега Четкарева и Вячеслава Ар-Серги изображается абсурдность постперестроечной эпохи, нет идеала, к которому должен стремиться читатель («соос зэмзэ но ас книгаосазы али улонэз йырчукин возьматыны кутскизы» – «они на самом деле в своих книгах сегодняшнюю жизнь начали изображать абсурдно, букв. вниз головой»[26]). Калейдоскопичность показываемого мира, фрагментированность характера литературного персонажа, как считает Ф. Ермаков, являются следствием отсутствия мастерства или,

в лучшем случае, недостаточно кропотливой работы автора над своим произведением. И ученый верит, что писатели, ныне увлеченные игрой и неверным, искаженным этнофутуризмом, вскоре бросят это дело и возьмутся за серьезную литературу (т. е. за этнофутуризм в понимании Ф. Ермакова). Как нетрудно убедиться, Фома Ермаков принципиально противопоставляет этнофутуризм и эстетику постмодернизма (здесь он особо критикует наши идеи. – *В. Ш.*).

Ф. Ермаков подчеркивает в литературе главенствующую роль фольклорно-мифологического контекста. Но хочется возразить, что обращение к фольклору – это черта мировой литературы вообще (Гомер, Шекспир, Гейне, Пушкин), и не в этом существенная специфика этнофутуризма и его отличие от других течений. Ибо важнее то, как фольклорно-мифологическое начало трансформируется в условиях постмодернизма и создает в национальной литературе новый тип текстовых коннотаций.

Одним из страстных оппонентов этнофутуризма является критик Алексей Ермолаев. Накопившаяся у него за десятилетие боль выплеснулась в статье «Действительно ли плачет тангыра», напечатанной им в молодежном журнале «Инвожо» (2001. № 4). Главная программа этнофутуризма – сохранение национальной самобытности – критику по душе, однако саму концепцию этнофутуризма он не принимает. С точки зрения А. Ермолаева, в этнофутуризме «все строится только по стандарту Америки и Европы»[27]. Только реализм, считает он, способен создавать вечные ценности, ибо он, реализм, «чидась; мукет модерной “измъёс” асьсэос ик куашкалозы ай, азьвылъёсыз сямен ик» («вечно терпящий; другие модерные “измы” сами собой же развалятся, как и все предыдущие»).

А. Ермолаев особенно критикует автора этих строк (*В. Ш.*) за то, что он якобы надевает «чужую шапку» на голову удмуртских писателей, т. е. находит черты мирового постмодернизма там, где их вообще не может быть.

Довольно интересно отношение к этнофутуризму профессора Василия Ванюшева. В августе 2002 г. он выступал с этой темой на VII конгрессе финно-угорских писателей, несколько измененный и дополненный материал напечатан в журнале «Кенеш»[28]. Хотя внешне его доводы перекликаются с идеями Ф. Ермакова и А. Ермолаева, все же важна его мысль о том, что назрела необходимость переосмыслить термин «этнофутуризм» и вдохнуть в него другое значение, отличное от всех нынешних интерпретаций. Особенно не принимает В. Ванюшев связи этнофутуризма с постмодернизмом. На вопрос: «Чтобы быть устойчивым к вирусу постмодернизма, необходимо ли переболеть им в легкой форме?» – он ответил весьма остроумно: «Слава богу, удмуртская литература не заболела постмодернизмом, но им заболели некоторые удмуртские литературоведы, интерпретирующие художественные тексты». Очевидно, В. Ванюшев не отрицает того, что Удмуртия оказалась в центре больших глобализационных процессов, но чем объяснить, что культура может при этом изолироваться и жить другой (т. е. парниковой) жизнью?

Далее В. Ванюшев замечает, что роль этнофутуризма в современной удмуртской литературе (также и в культуре) чрезмерно преувеличена, что он должен быть понят в одном ряду с другими методами и иными творческими поисками, которые, однако, исследователем не называются.

Весьма критически к теории и практике этнофутуризма относится А. Котылев. Он тоже утверждает, что в действительности должен быть не один, а множество путей, причем «для каждого художника и поэта свой, персональный». Раздвигая границы понятия, он так говорит о классике коми литературы: «На земле коми первым этнофутуристом (без большой натяжки) может считаться Каллистрат Жаков. В его творчестве уже представлено все то, что позволяет выделить этнофутуризм как особое культурное явление... В своих произведениях писатель стремился соединить фольклорные сюжеты и архаические образы с философскими идеями и стилистикой современного искусства»[29].

В рамках статьи невозможно охватить все, что касается обсуждаемой проблемы. В заключение отметим, что профессор Н. В. Витрук (Москва), внимательно следящий за культурной жизнью Удмуртии, предложил, «примирительный» термин *реалистический этнофутуризм* или, если угодно, *этнофутуристический реализм*[30]. Ведь дело не в термине, считает он, а в сути художественного явления.

Подведем итоги. Этнофутризм как литературно-художественное направление стал одним из ведущих в споре о том, что же пришло на смену социалистическому реализму в литературах народов России начала 1990-х гг.

Идея этнофутуризма подвергается критике как «справа», так и «слева»; первые видят в нем чуть ли не источник зла (вплоть до политических ярлыков), вторые призывают вдохнуть в понятие этнофутуризм другой смысл, отличный от признанного.

Особо продуктивными в плане дискуссии оказались 2001–2002 гг., что объясняется, возможно, сменой культурных парадигм в масштабах всей России (в русской литературе в этот период широко заговорили о постреализме, постпостмодернизме и т. п.).

Благодаря термину «этнофутуризм» национальные литературоведы начали практически осваивать теорию постмодернизма, а также наметили новые подходы к изучению таких «загадочных» и сложных явлений национальных литератур, как коми Калистрат Жаков, чуваш Геннадий Айги, удмурт Кузебай Герд и др.

Возможно, в отечественном литературоведении (в масштабах страны) этот термин и не приживется, но игнорировать сам феномен этнофутуризма теперь уже вряд ли возможно.

Примечания

[1] *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 2 : 1968–1990. М., 2003. С. 422.

[2] *Нигматуллина Ю. Г.* «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань, 2002. С. 18.

[3] *Захаров П. М.* Кыче со Эстония? (Какова она Эстония?) // Инвожо. 1994. № 9. С. 8.

[4] *Pärl-Lõhmus M., Kauksi Ülle, Heinapuu A., Kivisildnik S.* Etnofuturismi: Ajatustapa ja tulevaisuuden mahdollisuus [Образ мышления и возможности будущего] // Synteesi (Helsinki). № 4. P. 5–7.

[5] *Piret Viires.* The phenomenon of ethnofuturism in contemporary Estonian literature // Congressus Octavus Internationalis Fenno-ugristarum. P. 7. Jyväskylä, 1996. P. 237.

[6] *Зайцева Т. И.* Удмуртская проза «новой волны» // Congressus Octavus Internationalis Fenno-ugristarum. B. 8. Jyväskylä, Moderatores, 1996. С. 240–241.

[7] См. об этом: *Хейнапуу А., Хейнапуу О.* Некоторые трактовки понятия «этнофутуризм» в Эстонии // Каталог этнофутуризма : Егит гондыр веме. Одомаа. Эрумаа. Калмез. Мушому. Тангыра. Идна. Ижевск, 2002. С. 36–37 [Электронный ресурс]. URL: http://suri.ee/etnofutu/idnatekst/heinapuud_ru.html.

[8] *Салламаа К.* Уральская философия и этнофутуризм как базис финно-угорской литературы // 5-й Междунар. конгр. финно-угор. писателей : сб. докл. и выступлений. Сыктывкар, 1999. С. 39.

[9] *Хузангай А.* Этнофутуристические тенденции в современной культуре урало-поволжских народов // Национальные традиции в культуре народов Поволжья. Чебоксары, 2003. С. 4–20.

[10] *Розенберг Н.* Прорубить окно в Азию. Ижевск, 2002. С. 170–179.

[11] *Владыкин В. Е., Розенберг Н. А.* Этнофутуризм: воспоминания о будущем? // Удмуртская мифология / под ред. В. Е. Владыкина. Ижевск, 2004. С. 146–158.

[12] *Уколова М.* Феномен этнофутуризма в современной культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Казань, 2009. С. 4.

[13] *Котылева И., Котылев А.* Интеркультурное настоящее этнофутуризма // Арт. 2002. № 3. С. 133.

[14] *Кисарев В., Казаков Г.* Депрессия на тонком льду // Совершенно конкретно. 2006. 22 февр.

[15] Там же.

[16] *Кардинская С. В.* Конструирование удмуртской этничности в дискурсе этнофутуризма // Вестн. Удмурт. ун-та. 2005. № 12. С. 123.

[17] *Деррида Ж.* Письмо японскому другу // Хрестоматия по культурологи. М., 1988. С. 138.

[18] *Кардинская С. В.* Указ. соч. С. 130.

[19] Там же. С. 123.

[20] Там же. С. 123–127.

[21] Там же. С. 129.

[22] См.: *Смирнов И. П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

[23] Там же. С. 348–351.

[24] *Кардинская С. В.* Указ. соч. С. 129–130.

[25] Там же. С. 130.

[26] *Ермаков Ф. К.* Ма со этнофутуризм? [Что такое этнофутуризм] // Вордскем кыл. 2001. № 8. С. 61–71.

[27] *Ермолаев А.* Действительно ли плачет тангыра // Инвожо. 2001. № 4. С. 23–27.

[28] *Ванюшев В. М.* Куашетон-а, мур пуштрос-а... [Просто шум или глубокий смысл...] // Кенеш. 2003. № 4. С. 90–95.

[29] *Котылев А., Котылева И.* Указ. соч. С. 132, 133–134.

[30] *Витрук Н. В.* Национальный характер творчества художника-графика Леонида Прозорова // Вестн. Удмурт. ун-та. 2002. № 7. С. 48.

Р. Л. Исхаков
Екатеринбург

ИСЛАМСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МИРОПОРЯДКА И ТЮРКСКАЯ ПЕЧАТЬ УРАЛА

В книге Р. Хакимова «Метаморфозы духа. К вопросу о тюркско-татарской цивилизации» (Казань, 2005) впервые в историографии дано научное обоснование определения российского государства в постзолотоордынское время как русско-татарского и по происхождению-становлению, и по нынешней действительности. Так, тюркское государство Волжская Булгария, возникшее в Среднем Поволжье в IX–X вв., развивалось во многом параллельно с Киевской Русью; оба государства, послужившие двумя центрами кристаллизации будущего российского суперэтноса, испытывали сходное экономическое, культурное и политическое воздействие Арабского Востока и Византии.

Возвращаясь к проблеме формирования единого русского государства, профессора А. Х. Бурганов (РГГУ) и В. И. Пантин (МГИМО)[1] подчеркивают определенную преемственность в развитии Золотой Орды и Московского государства. Один из сдвоенных номеров журнала «Родина» (1997. № 3–4) целиком посвящен монгольскому нашествию и проблеме взаимоотношений Леса и Степи в IX–XVI вв. В российской и советской историографии долгое время преобладала точка зрения, состоящая в том, что единое русское государство, которое возникло в ходе объединения русских земель вокруг Московского княжества, сформировалось в результате длительной борьбы с татарами, с Золотой Ордой и тюркскими государственными образованиями – Казанским и Астраханским ханствами, Крымом, Большой Ордой и др. В действительности, однако, как свидетельствуют исторические источники, все обстояло гораздо сложнее, и единое русское государство в известном смысле может рассматриваться как преемник и продолжатель дела Золотой Орды[2].

Для мусульман абсолютен авторитет Книги, ибо их жизнь детерминируется Священной книгой – Кораном. Писатели, переписчики, книгоиздатели составляли особую, высокоуважаемую часть тюркского общества; их называли «*битекчелəр*» (писари). Источники и научные исследования говорят о том, что тюрки с давних пор имели письменную культуру. Казахский писатель Олжас Сулейменов в нашумевшей книге «Аз и Я» указывает, что письменная культура тюркских народов существовала даже среди шумерских, ассирийских и других племен[3].

Коран называет мусульман, как христиан и иудеев, «Ахли-ль Китап», т. е. обладатели Божественных книг, «люди Писания», и сообщает мусульманам, что последователи обеих конфессий исповедуют Божественные Писания, нис-

© Исхаков Р. Л., 2010

посланные им Всевышним Господом, Аллахом. Юридические предписания «мукам» и «муташабих», как и Сунна, регулируют не только духовную, но и светскую жизнь мусульманина. Мусульманское право имеет, с одной стороны, божественную основу, а с другой – нормативную базу, касающуюся взаимоотношений людей на основе рационального подхода. Общие и универсальные принципы Корана сделали возможной единую, широко распространенную и доступную для всех мусульман культуру. Мусульманин, говоря образно, это ходячий Коран, а Коран – «переплетенные» мусульмане. Поэтому всестороннее освещение жизни мусульманского сообщества можно рассматривать как «пропаганду» Корана.

Священная книга Коран играет особую роль в исламском осознании миропорядка. Исламское миропонимание исходит из делимости мира: для мусульманина мир делится на дар-аль-Ислам (мир Ислама), ему противостоит дар-аль-Харб (мир Войны). Между ними расположен дар-аль-Агд (мир Договора). Дар-аль-Харб населяют язычники. Отношение ислама к людям Писания (Ахлиль Китап) в высшей степени уважительно и дружественно. Вероисповедания мусульман, христиан и иудеев имеют очень много общих положений. В Коране Всевышний Аллах сообщает, что мусульмане и люди Писания связаны одной верой в Него, Всевышнего Создателя: «...мы уверовали в то, что ниспослано нам и ниспослано вам. И наш Бог и ваш Бог Един, и мы Ему предаемся» (Сура «Паук», 29:46).

Всевышний Аллах повелевает мусульманам призывать людей Писания сплотиться «в едином слове»: «Скажи: “О люди Книги! Давайте к слову равному для нас и вас придем. Чтоб нам не поклоняться никому, кроме Аллаха, других божеств к Нему не измышлять, и средь себя не воздвигать других владык, помимо Бога”» (Сура «Семейство Имрана», 3:64).

Создание и распространение мусульманских печатных изданий в России было не только затруднено, но и невозможно. Еще Соборным уложением 1649 г. был установлен запрет на пропаганду ислама в России. Он просуществовал до 1917 г. До середины XVIII в. за «совращение» в магометанство из любого христианского исповедания полагалась смертная казнь[4]. В XIX в. принципиальная позиция власти в этом вопросе оставалась прежней. Изменениям подверглись меры наказаний. Уголовное уложение 1845 г. за «совращение» в ислам христиан предусматривало лишение всех прав состояния и ссылку на каторжные работы на срок от 8 до 10 лет, в случае применения насилия срок каторги увеличивался до 12–15 лет[5]. Для преследования лиц, совершивших подобные преступления, не существовало срока давности[6]. Наказание за «совращение» нехристиан было значительно мягче. За первый подобный случай виновному грозило тюремное заключение сроком от 2 до 4 месяцев. При повторении – лишение некоторых прав и тюрьма от 8 месяцев до 1 года и 4 месяцев. Применение насилия могло обернуться лишением всех прав и высылкой в Сибирь или отдачей в арестантские роты.

В 1905 г. были изданы «Высочайше утвержденные 17 апреля Положения Комитета министров об усилении начал веротерпимости», принят «Закон о веротерпимости»[7]. Устанавливалось наблюдение за мусульманской печатью[8]. Инициаторы тюркского национального движения разработали собственный проект кардинального переустройства конфессиональных структур – «Проект положения об управлении делами магометан»[9].

Мечта об издании газет всегда сопровождала тюрков. Так, унтер-офицер А. Кутлуяров и купеческий сын Х. Бикбулатов в 1870-е гг. подали прошение об издании газеты «Дяфтяр муждавар». Оно было отклонено. Драматург Г. Ильяси в 1887 г. обратился с прошением об издании газеты «Казань». Прошение осталось без внимания. Учитель Казанского начального училища Х. Максутов подал ходатайство об издании под редакторством преподавателя Татарской учительской школы И. Терегулова газеты «Юлдуз» («Звезда»). Ходатайство было отклонено. На следующий год И. Терегулов и Х. Максутов заявили о намерении издавать газету «Көндөз» («Днем»); их ходатайство признано «не подлежащим удовлетворению». Г. Ибрагимов в книге «Урал и уральцы» отмечает безуспешные попытки издания газеты со стороны Г. Ильяси, Ахмадиева, братьев Рамиевых, Р. Ибрагимова, Х. Максуди. Важную роль в этой борьбе сыграл и Каюм Насыри, который, получив на все свои ходатайства об издании газет отказ правительства, выпускает календарь на тюрко-татарском языке, приобретший впоследствии значение периодической печати[10].

Отдельные авторы горько шутили. «Если мир не перевернется вверх дном, возможно, через сто лет в Казани появится газета “Йоклыйбыз” (“Спим”)», – писал в 1905 г. Ш. Мухаммедов[11]. Поэтому, видя большое число ходатайств, власть стремилась перехватить издательскую инициативу пассионарных представителей тюркских народов. В Российской империи еще 27 октября 1830 г. было высочайше утверждено «Положение об издании губернских ведомостей в виде опыта в шести губерниях Архангельской, Казанской, Киевской, Нижегородской, Слободско-Украинской и Ярославской»[12]. В 1837 г. было принято решение о повсеместном издании губернских и областных ведомостей[13], в том числе и на национальных окраинах.

В районах компактного расселения тюркского населения Российской империи региональными властями было создано 11 губернских газет: «Астраханские ведомости» (1838), «Бакинские ведомости» (1894), «Вятские ведомости» (1838), «Казанские ведомости» (1838), «Оренбургские ведомости» (1838), «Пермские ведомости» (1838), «Саратовские ведомости» (1838), «Симбирские ведомости» (1838), «Таврические ведомости» (1850), «Тобольские ведомости» (1857), «Уфимские ведомости» (1865) – и 9 областных газет: «Акмолинские ведомости» (1871), «Дагестанские ведомости» (1909), «Семипалатинские ведомости» (1871), «Туркестанские ведомости» (1870), «Терские ведомости» (1867), «Тургайские ведомости» (1891), «Уральские войсковые ведомости» (1867), «Ферганские ведомости» (1916), «Якутские ведомости» (1892).

Царское правительство допускало освещение мусульманской жизни (т. е. «пропаганду» ислама) в окраинных областях империи (Северный Кавказ, Казахстан и т. д.), где «российский» вариант ислама был инструментом внешней политики и сознательно противопоставлялся «среднеазиатской» и другим моделям.

Рождение тюркской журналистики также связывают с именем Исмаил-бея Гаспринского (1851–1914). Его знаменитая газета «Тарджиман» («Переводчик») с 1883 г. около двадцати лет была единственной мусульманской газетой в России. Исмаил-бей Гаспралы учился в медресе в Бахчисарае, в Симферопольской гимназии, Воронежском кадетском корпусе. С 14 лет жил в Москве в семье известного русского публициста, издателя газеты «Московские ведомости» М. Н. Каткова. В 1871 г. учился в Париже, Сорбонне, был секретарем русского писателя И. С. Тургенева. В 1874–1875 гг. писал из предвоенного Стамбула корреспонденции для ряда петербургских, московских и одесских газет, сблизился с младотурками, испытал влияние идеолога мусульманского реформаторства аль-Афгани.

В начале XX в. реформы мусульманского мира России возглавил Ризаэтдин Фахретдин (1856–1936). В 1891 г. он становится казыем (судьей) Оренбургского мусульманского духовного собрания (ОМДС) и на всю жизнь получает почетный титул Ризы-казыя. В 1923 г. Фахретдин был избран муфтием Центрального духовного управления мусульман (ЦДУМ), оставаясь на этом посту до самой смерти в 1936 г.

Великий подвижник науки и просвещения, он видел выход мусульманского мира из кризиса в повышении роли религии ислама. В 1906 г., когда планы реформы были отвергнуты властями, Риза Фахретдин, отказавшись от должности казыя в Духовном управлении мусульман в Уфе, покидает ее. После приглашения редакции газеты «Вакыт» («Время») он решил полностью посвятить себя творческой работе. В Оренбурге Р. Фахретдин работает в газете «Вакыт» («Время»), возглавляет журнал «Шура» («Совет»). На страницах газеты «Вакыт» писали: «С большой радостью сообщаем о прибытии в Оренбург у качестве постоянного работника редакции нашей газеты члена Духовного Собрания в Уфе хазрата Ризаэтдина бин Фахретдина эфенди. Наша газета, безусловно, направлена на путь реформ и прогресса, началом чего является приглашение уважаемого Ризаэтдина эфенди...»[14]

Газета «Вакыт» («Время») издавалась с 21 февраля 1906 г. по 26 января 1918 г. В 1906–1907 гг. выходила со стихотворным приложением «Эдэбият капчыгы» («Литературная шкатулка»). Наиболее активными авторами были Х. Атласи, З. Башири, М. Бигиев, А.-З. Валиди, Дж. Валиди, М. Галяу, Г. Губайдуллин, М. Гафури, Г. Гисмати, Г. Ибрагимов, Р. Ибрагимов, Ш. Камал, Ш. Мухаммадов, С. Сунчелей, Р. Фахретдин, Б. Шараф, З. Ярмаки. В 1908–1918 гг. редакция выпускала приложение – журнал «Шура» («Совет»)[15], который специалисты называют «первым татарским научным журналом»[16].

После Манифеста 17-го октября 1905 г., который дал и тюркам право на издание периодической литературы, появилось 4 газеты – в Петербурге, Казани и Уральске. В 1905–1906 гг. татарские газеты и журналы были представлены 20 названиями и выходили в шести городах: Казани (8), Оренбурге (5), Уральске (3), Петербурге (2), Астрахани (1) и Уфе (1).

Младотурецкая революция (июль 1908) придала заметный импульс росту национального самосознания и формированию идеологии национальной независимости. Всего до 1917 г. в России выходило 62 газеты на татарском языке[17]. В их содержании отразилась полемика трех основных течений в татарском национальном движении: буржуазно-либерального, революционно-демократического и консервативного.

Либерально-буржуазного направления придерживались газеты «Казан мухбире» («Казанский вестник»), «Юлдуз» («Звезда»), «Вакыт» («Время»), «Эхбар» («Известия»), «Бурхане таракки» («Показатель прогресса»).

Основу революционно-демократических изданий составили газеты «Таң юлдузы» («Утренняя звезда»), «Тавыш» («Голос»), «Азат» («Свобода»), «Азат халык» («Свободный народ»), «Дума», «Урал».

К консервативному и клерикально-монархическому лагерю примыкали газеты «Нур» («Луч»), «Ульфат» («Дружба»), «Баянульхак» («Глашатай истины»), «аль-Галями аль-Ислами» («Мусульманский мир»).

Еженедельная газета «аль-Галями аль-Ислами» («Мусульманский мир») издавалась с 30 мая 1906 по январь 1907 г. в Уфе на татарском языке. В ней освещались религиозно-философская мысль и проблемы ислама. Печатались материалы на светские, общественно-политические темы. Публиковались также поэтические произведения, мунаджаты и т. д.[18]

После революции 1905–1907 гг. произошел спад политической активности; в материалах газет стала преобладать умеренная направленность. Основу прессы составили буржуазно-либеральные издания, среди них новые газеты «Мизан» (Астрахань, 1908–1909), «Хак» («Правда», Астрахань, 1911), «Игланәт» (Казань, 1909–1910), «Сибирия» («Сибирь», Томск, Уфа, 1912–1913), «Тормыш» («Жизнь», Уфа, 1913–1918), «Кояш» («Солнце», Казань, 1912–1918), «Милләт» («Нация», Петроград, 1913–1915) и др. Любые попытки более остро поставить политические и национальные проблемы пресекались. Так, газета «Иль» («Страна»), которая издавалась по инициативе Гаяза Исхаки, из-за гонений властей была вынуждена неоднократно менять название.

В соответствии с четырьмя идейно-политическими течениями, которые оформились в восточных окраинах Российской империи к началу XX в., и печать получила направления своего развития – кадимизм, джадидизм, просветительско-демократическое, социал-демократическое (его называли «тюркским коммунизмом»).

Кадимизм («кадим» – старый) представляли религиозные сторонники старины. Их печатными органами были журналы «Донья ва магишат» («Мир и

жизнь», Оренбург), «Дин ва магишат» («Религия и жизнь», Оренбург). В Уфе издаются клерикальные газеты «аль-Галями аль-Ислами» («Исламский мир», 1906–1907) и журнал «Маглюмат махкамая и ширгия и ырымбуртия» («Вестник Оренбургского магометанского духовного собрания», 1908–1911, 1916–1917 гг.). Журнал «Дин ва магишат» («Религия и жизнь») явился печатным органом части мусульманского духовенства, которая стремилась удержать духовную и светскую жизнь мусульман в рамках Корана и шариата.

Джадидизм возник во второй половине XIX в. как реформаторское движение в области образования среди тюркских народов России. Движение стали называть джадидизм («усул-и джадид», т. е. новый метод), в противовес кадимизму. Джадиды фактически стали первыми выразителями национального самосознания тюрко-мусульманских народов Российской империи. К 80-м гг. XX в. джадидизм оформился в мощное общественно-политическое движение. Идеологами джадидизма были просветители Мифтахетдин Акмулла, Мухаметсалим Уметбаев, Риза Фахретдинов, Зайнулла Расулев, крымско-татарский общественный деятель Исмаил Гаспринский, прогрессивные представители национальной буржуазии (братья Хусаиновы и Рамеевы в Оренбурге, Яушевы из Троицка, С. Назиров и Г. Хакимов из Уфы) и мусульманского духовенства (Зыяитдин Камалетдинов), депутат Государственной думы Гайса Еникеев. Свои теоретические требования они подкрепляли практическими делами. Исмаил Гаспринский открыл в 1883 г. первую газету на тюрки «Тарджеман» («Бахчисарай»). Именем Акмуллы было названо сатирическое издание – журнал «Акмулла». Джадиды уже в 1906–1909 гг. издавали газеты «Тараккий» («Прогресс»), «Хуршед», «Шукрат», «Асиё» («Азия») и др.

Система тюркской печати России формировалась на базе региональных литературных тюркских языков: среднеазиатского, восточно-огузского, поволжского и северокавказского. Среднеазиатский тюрки в Узбекистане называется староузбекским языком, восточно-огузский в Туркмении – старотуркменским, поволжский в Татарии – старотатарским.

Задачу построения нового государства тюрки восприняли как свое кровное дело. Не случайно наиболее организованными национальными движениями в период Гражданской войны на востоке России были тюркские национальные движения (*turk milli hareket*). Им удалось создать как собственные автономные структуры («Шуро-и-Улема», «Шуро-и-Исламия»), властные (Башкирское национальное правительство, штат «Идель-Урал», «Алаш-орда») и культурно-национальные, так и вооруженные формирования.

Башкирское центральное шуро издавало в Оренбурге (с 20 июля 1917 г.) и Челябинске (с 6 июля 1918 г.) еженедельную газету «Башкорт» («Башкир») на старобашкирском языке. В газете «Башкорт» пропагандировались идеи Башкирского национального движения. Знаменитое публицистическое стихотворение редактора газеты «Башкорт» Шайхзады Бабича (1895–1919) «Башкорт халкына көйлөхитап» («Послание башкирскому народу») было своеобразным откликом

на события февраля 1919 г. в Башкортостане, разъясняло суть Башкирского национального движения. Генеральный штаб А. В. Колчака с октября 1919 г. в Омске (после отступления в Иркутске) издавал на тюрки газету «Kahарман башкорт» («Мужественный башкир»). В 1919 г. издавали в Уфе еженедельную газету «Ак идель» («Белая река»). В 3-й армии А. В. Колчака в Уфе (позднее в городах Сибири) в 1919 г. издавалась еженедельная газета «Ватан» («Отчизна»).

Деятельность национальных политических сил с самого начала трактовалась коммунистами как контрреволюционная и реакционная. В «Воспоминаниях» идеолог Башкирского национального движения Ахмед Заки Валиди отмечал, что «после разгрома нас на военных фронтах они (большевики. – *Р. И.*) хотят перевести войну на культурный фронт»[19]. Красноармейцами был казнен член Башкирского военно-революционного комитета Аухади Ишмурзин, убиты поэт Шайхзада Бабич, а также автор статей, эссе и стихотворений в газете «Башкорт» Габдулхай Иркибаев. Были репрессированы башкирские писатели Габдулла Амантай, Хадия Давлетшина, Булат Ишемгул, Имай Насыри, Афзал Тагиров, Даут Юлтый, Тухват Янаби. Бурное развитие газет и журналов на языке тюрки свернулось уже в 1919 г., так тюркское население Оренбуржья (башкиры, казахи, татары) уже к 1920 г. было лишено своей печати.

Политические процессы 1920-х гг. (против так называемой «валидовщины», «султангаленевщины»), репрессии 1930-х гг., обвинив национально-патриотическое направление в «контрреволюционном буржуазном национализме», разгромили тюркоэтническую печать[20]. Были обвинены в участии в контрреволюционной националистической организации бывший ответственный секретарь учалинской районной газеты «Ударсы» («Ударник») сотрудник журнала «Хәнәк» («Вилы») писатель Абус (Сабит Суфиянов). Были репрессированы бывший заместитель редактора газеты «Йәшь юксыл» («Молодой бедняк»), ответственный редактор газеты «Башкортостан» Касим Азнабаев; бывший заведующий отделом газеты «Башкурдистан» Сагид Алибаев; бывший редактор газеты «Йәш юксыл», «Башкортостан йәштәре», журнала «Уктәбер» («Октябрь») писатель Амантай (Габдулла Амантаев); писатель Мирсай Амир; деятель Башкирского национального движения; бывший редактор газет «Ирек» («Воля»), «Безнен юл», затем – редактор газет «Кызыл яу» («Красная армия»), «Эшче» («Рабочий», Москва), «Кызыл Татарстан» («Красная Татария») писатель Салахетдин Атнагулов; бывший редактор газет «Башкорт» («Башкир»), «Башкорт тауышы» («Голос башкира»), «Башкортостан хокумәтенен теле» («Слово Башкирского государства») поэт Хабибулла Габитов; бывший издатель и редактор (1912–1914) первой в России газеты на татарском языке «Нур» («Луч», 1905), издатель журнала «Маглюмат Махками Шаргиаи», бывший муфтий Оренбургского магометанского духовного собрания, имам-хатыб в Петрограде Мухаммед-Сафа Баязитов; основатель газеты «Аль-Минбар» («Трибуна»», Петроград, 1917), имам-хатыб исторической мечети в Москве Муса Бигиев, фольклорист, драматург Мухаметша Бурангулов; поэт-импровизатор Шагаргази Габдиев; участник Башкир-

ского национального движения сказочник Тагир Габадатов; деятель революционного движения, сотрудник издательства «Нашриат» при ЦК ВКП(б), Центрального издательства народов СССР, Главного управления по делам литературы и издательств СССР Абдулла Давлетшин; бывший ответственный секретарь журнала «Аң» («Сознание», 1913), редактор журнала «Безнен юл» («Наш путь»), «Магариф» («Просвещение», 1925–1927), сотрудник журнала «Красный Восток», редактор газеты «Чулпан» (1918–1920) писатель Галимжан Ибрагимов; редактор газеты «Башкурдистан» (1924–1926), журнала «Аллаһыз» («Безбожник», 1928–1931), «Уктәбер» («Октябрь», 1932–1936), бывший директор (1926–1936) и главный редактор (1934–1936) Башкирского книжного издательства, председатель Башкирской ассоциации пролетарских писателей (БАПП, 1928–1932) Булат Ишемгул; редактор Башрадиокомитета Хасан Еникеев.

В 1930-е гг. было проведено изъятие «идеологически вредной, устаревшей литературы», в результате чего была уничтожена большая часть религиозной литературы, рукописных и печатных книг на тюрки. В 1936 г. был арестован и осужден «за связь с белоэмигрантской организацией» религиозный деятель ахун Хабибулла Ахтямов. Поводом послужило хранение газеты, изданной в г. Харбин (Китай) и посвященной 1000-летию ислама в Волжской Булгарии.

Тюркская литература, как мы неоднократно показывали, в том числе на примере Башкортостана, *вырастает из журналистики, или приходит через журналистику*[21]. На тюркских языках литератор маркируется понятием «язучи». Так зовутся и писатели, и журналисты. Онтологически «язучи» – это «существо пишущее», *Homo scriptus*. Но существует деление по уровню профессионального мастерства на «язучи» и «адип». Адип – это профессиональный писатель, писатель с большой буквы. Для адипа участие в прессе – не простая проба пера. В менталитете тюркского журналиста и писателя многое определяют этнические стереотипы, в которых осознанно или нет хранятся нормы Сунны и шариата.

Изучение исторического опыта мусульманской печати, на наш взгляд, позволит глубже и детально рассматривать национальные образы литературы Урала в региональной проекции.

Примечания

[1] *Бурганов А. Х., Пантин В. И.* Россия – Русско-татарское государство? История, сегодняшние реалии и будущее татар [Электронный ресурс]. URL http://kitap.net.ru/burganov2.php

[2] См., в частности: *Худяков М. Г.* Очерки по истории Казанского ханства. М., 1991.

[3] *Сулейменов О*. Тюрки в доистории. О происхождении древнетюркских языков и письменностей. Алмааты, 2002. С. 20 ; *Он же*. Аз и Я. Алма-Ата, 1975.

[4] См.: Наказ губернаторам и воеводам от 12 сентября 1728 г. // ПСЗ-1. Т. 8, № 5333.

[5] ПСЗ-2. Т. 20, № 19283.

[6] Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1885. Ст. 162.

[7] Закон о веротерпимости 17 апреля 1905 г. // Полн. собр. законов Рос. империи. 3-е собр. 1905. СПб., 1907. Т. 25, № 26126 ; О веротерпимости. Закон 17 апреля 1905 г. М., 1905. С. 78–88.

[8] НА РТ. Ф. 199. Оп. 1. Д. 722, 723.

[9] РГИА. Ф. 821. Оп. 10. Д. 24. Л. 3–14.

[10] См. *Исхаки Гаяз*. Идель-Урал. Набережные Челны, 1992. С. 29

[11] *Мухаммедов Ш*. Избранные произведения. Казань, 1958. С. 316 (на татар. яз.).

[12] Полн. собр. законов Рос. империи. СПб., 1830. Т. 5, № 4036.

[13] Полн. собр. законов Рос. империи. 2-е собр. СПб., 1837. Т. 12, № 10304.

[14] Цит. по: *Гатин А. А.* Ризаэтдтин Фахретдин и Фатих Карими: к вопросу о появлении журнала «Шура» // Просветительские традиции ислама в Урало-Поволжье : Первые Фахретдиновские чтения : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. Р. М. Асадуллина. Н. Новгород, 2009. С. 50.

[15] *Гимадеев У*. Риза Фахретдинов, редактор журнала «Шура» // Творчество Ризы Фахретдинова. Уфа, 1988. С. 136.

[16] *Хабутдинов А. Ю*. Риза Фахретдин и идея реформ мусульманского мира России // Просветительские традиции ислама в Урало-Поволжье... С. 24.

[17] Татарская энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Х. Хасанов, отв. ред. Г. С. Сабирзянов. Казань, 2005. Т. 2 : Г – Й. С. 16.

[18] *Рәмиев И*. Вакытлы татар матбугаты : [Альбом]. 1905–1925. Казань, 1926 (на татар. яз.) ; *Рәмиев И., Даутов Р*. Әдәби сузлек. Казань, 2001 (на татар. яз) ; *Амирханов Р. У*. Татарская дореволюционная пресса (в контексте «Восток – Запад»). Казань, 2002.

[19] *Заки Валиди Тоган*. Воспоминания. Уфа, 1998. Кн. 2. С. 111–112.

[20] См.: *Исхаков Р. Л.* Национальная периодика и «валидовщина» (к вопросу о национально-государственном самосознании башкир) // Проблемы национальных отношений в России : сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф. 15 февр. 2007 г. Магнитогорск ; Челябинск, 2007. С. 89–94.

[21] См.: *Исхаков Р. Л.* Татарская периодическая печать начала XX века и становление уральской тюрки литературы // Литература Урала: история и современность : сб. ст.: Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 126–133 ; *Он же.* Литература нового Башкортостана: ресурсы книгоиздания. Екатеринбург, 2008. С. 232–240.

О. С. Прокофьева

Нягань

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА И ОБРАЗ МЕСТА В ТВОРЧЕСТВЕ ХАНТЫЙСКОГО ПОЭТА М. НОВЬЮХОВА

Имя Матвей Новьюхов[1] – достояние памяти уральцев, прежде всего – живущих в Ханты-Мансийском автономном округе. Тетради рукописей этого автора хранятся в краеведческих фондах двух музеев г. Нягань. Он – один из представителей коренного народа этих мест – хантов. Дом, где провел свою вторую половину жизни Новьюхов, располагался рядом с жилищем хозяев стойбища, на территории которого с конца 1920-х гг. появились спецпереселенцы – «жертвы сталинской политики раскулачивания»[2]. В 1954 г. там организован леспромхоз. Он расширялся за счет притока свободных переселенцев (как романтиков, так и прагматиков, приехавших на Север заработать).

© Прокофьева О. С., 2010

В 80-е гг. началась разработка Красноленинского месторождения нефти, и возник город нефтяников Нягань. Среди местных достопримечательностей – человек, которого называли *поэт* Новьюхов.

В двух рукописных сборниках-тетрадях М. Новьюхова, сохраняемых музеями Нягани[3], около пятисот стихотворных текстов. Некоторые из них содержатся в обеих тетрадях. Даты есть под небольшим количеством отдельных стихотворений, а также – в начале и в конце рукописных сборников. Это 1962, 1963 годы. В Центральной библиотеке города можно прочесть газетные публикации стихов и басен Новьюхова, относящиеся к более поздним годам его жизни[4]. Не датированы стихи этого автора в подборке, опубликованной в альманахе «Няганские родники»[5]. Судя по количеству произведений в тетрадях, помеченных шестидесятыми годами, можно говорить о личности, обладавшей большой творческой активностью. Вероятно, стихов было много и в последующий период, больше, чем опубликовано. Таким образом, затруднительно определить, насколько полно объем того, что написал М. Новьюхов, представлен в тех источниках, которые оказались в настоящее время доступны вниманию автора данного исследования. Городские мифологемы, а также количество и качество текстов, написанных представителем малочисленного коренного этноса, диктуют научный интерес к вышеупомянутому наследию. Тем более, что история хантыйской художественной словесности молода и насчитывает не так уж много имен. Хранимые краеведами тетради Новьюхова несут на себе следы подготовки к публикации: они содержат тематические блоки, элементы стилистической организованности. Содержание многих текстов говорит об остро переживаемом чувстве поэтического призвания, о способности быть голосом своего этноса, являющегося органичной частью страны и мира. Бросается в глаза неравноценность текстов, представляющих наследие М. Новьюхова. В то же время видится возможным издать книгу избранного, в которой бы нашли своеобразное отражение некоторые характерные признаки младописьменной литературы: подражательность, близость к устной импровизации, самобытность жизненного опыта, сформированного особенностями природы, истории развития.

Оба рукописных сборника Новьюхова не озаглавлены. Имея сходство в датировке, они заметно различны по тематике и стилистике. Наиболее объемный сборник тщательнее структурирован. Есть ряд текстов, которые воспринимаются как программные. Они касаются стремления объяснить наиболее острые перипетии судьбы лирического героя и его отношение к поэтическому творчеству. В «книге» выделены разделы, например, «Загадочное», «На стихи Есенина», «Коротко». Особенность другого сборника – исправления, перечеркивания; в меньшей степени проявляется сгруппированность текстов по темам, больше случайного при переходе от одного тематического блока к другому; стилистика тяготеет к тем традициям советской литературы, которые были призваны передать речь и сознание «простого советского человека». Здесь

в большей степени отражаются реалии жизни в таежном поселке или небольшом северном городе, встречаются вкрапления хантыйских слов. Если говорить об образе места и образе человека в произведениях Новьюхова, то в первом рукописном сборнике, так условно обозначим наиболее объемный и выверенный из них, образ человека доминирует по сравнению с образом места. Во втором сборнике отчетливее проступают географические, климатические, этнографические характеристики места.

Стихи написаны русскоязычным автором. В основе их ритмики – размеры классического русского стиха. Заметны следы поэтики XIX и начала XX в. («Я долго вам вослед смотрел, / Любовью страстною пылая»). Есть попытки освоения есенинской образности («И вчера сентябрьским синим вечером / Я опять увиделся с тобой. / Ты все та, ничуть не постарела...»). Встречаются просторечия, которые используются автором не как таковые, а в качестве нейтральной лексики («Расстались мы, любовь спустила флаг. / Поднять его *обратно* невозможно»). Имеют место и штампы советской литературы, связанные с идеализацией исторической перспективы («По пути, что указал нам Ленин, / От побед к победам мы идем»).

При этом упрощенность, свойственная обыденному сознанию, соседствует с пронзительными образами, обладающими несомненной первичностью, и открывается человек, судьба которого стала не самым благополучным результатом судьбы его края.

«Черную куртку с чужого плеча / На меня натянула жизнь», – говорит лирический герой Новьюхова. Ему достались долгая разлука с родительским домом, судимость, которую он воспринимал как несправедливое наказание, положение отверженного, трудное взаимодействие с литературными редакторами, напряженный путь совмещения традиционного для его народа образа жизни (охотника и рыболова) с новым, что принесли в тайгу создатели леспромхоза и города. Творчество М. Новьюхова полно контрастов. При этом есть отчетливые объединяющие лейтмотивы: любовь к стихам, потребность в отзывчивости и готовность к ней, вера в силу природных начал жизни, тревога за устойчивость мира на земле. В ракурсе наивного видения по-своему выпукло предстают парадоксы техногенной цивилизации.

* * *

Люди, умом богатые,
Над чертежами гнулись,
Догнулись до бомбы атомной.
Взорвали... и ужаснулись...
На форумах и в эфире
Нажали на все педали,
Чтоб мир сохранился в мире.
Зачем же вы расщепляли!..

Один из принципов народной педагогики хантов – подражательный[6]. Они избегают императива «нельзя», т. е. противопоставления полярных интенций, часть которых рекомендуется отвергнуть. Ханты говорят ребенку: «Делай как я», тем самым открывая перед ним один путь, который, будучи вне выбора, предстает априори позитивным. В стихотворении «Ребенок – это золотая россыпь...», размышляя о том, как складывается жизнь человека, Новьюхов напишет: «Среда и быт – вот главный режиссер...», «в них ключи таятся ко всему». Возможно, исходя из своего жизненного опыта, он абсолютизирует среду обитания как фактор, определяющий миропредставления и поведение человека.

Первоначальная в его судьбе сфера педагогического влияния – не книжная, а опирающаяся на практический опыт. «Смотри, думай и слушай, ибо человек во многом должен дойти до всего своим умом, должен научиться сам читать таежную жизнь», – характеризует важнейший принцип хантыйской народной педагогики А. М. Тахтуева в одной из статей[7]. Вероятно, сквозь призму этого Новьюхов воспринимал реальность вообще (не только «таежную жизнь»), в том числе – творчество тех писателей, чье влияние на себя признавал: Пушкина, Есенина.

Имея литературных кумиров, он декларирует полную независимость себя как пишущего человека от теоретических знаний, противопоставляя им искренность и свободу, естественность проявления индивидуальности.

Таким образом, получается, что Новьюхов при создании своих произведений поступает по законам своего детства – «Делай как я», путем восприятия литературной тактики, исходя из конечных результатов творчества – художественных текстов Пушкина, Есенина, Л. Толстого. Отсюда противоречивость, оксюморонность творческой позиции Новьюхова: есть литературные образцы подражания, но в то же время снижен авторитет книжного знания, значение искусства перед голосом природы подчас отрицается. Поэт ханты противопоставляет друг другу теоретические постулаты и природное чутье, укрепленное стихийным жизненным опытом. Наиболее демонстративно это звучит в стихотворениях: «Ни хореев, ни ямбов не знаю...», «Пора мне снять свои вериги», «Игра», «Плевал я на ваши правила...», «Если б я надел кафтан дворянский...»

Ни хореев, ни ямбов не знаю,
Просто в памяти их не сдержать.
Мое сердце стихи вырубает
Из чего – самому не понять.

Что за клад в моем сердце таится,
Из которого мне невзначай
Вылетает то пулей, то птицей
Гнев и радость, ненастье и май.

Может быть, я не прав, ошибаюсь.
Но не нужно теории мне.

Так, людского вниманья не зная,
Расцветают цветы по весне.

Так поют соловьи, нас волнуя,
Музыкантам давая урок...

Лирический герой Новьюхова утверждает в качестве наиболее высоких ценностей «простую человечность, сердечность, искренность». «С такими сестрами не страшно / в любой беде...», – пишет он. Собственная совесть, которая воспитана опытом жизни сердца, названа наиболее действенным судьей («Она ежеминутно, непреклонно / четвертый год преследует меня. / И от нее нигде нельзя укрыться, / и невозможно от нее уйти; / она листает черные страницы / незримой книги моего пути...»).

С такой системой отсчета ему удается обретать устойчивость к невзгодам. В стихотворении «Другу» Новьюхов пишет:

Не сетуй, друг, что в жизни много
Волнений было и тревог,
Что шли мы трудною дорогой
И даже вовсе без дорог.

Из мира такой жизни иные образы действительности видятся автору этих стихов неполными, отредактированными не очень честной рукой или не всегда подлинными.

Невольно кажется, что жизнь везде остыла
И только здесь –
у нас –
растет трава...

Это не становится у Новьюхова противостоянием «мир ханты – мир русских» (или «мир своих – мир чужих»). О России он пишет именно как о родине: «Как капля, существо мое / бежит в крови ее горячей».

Хантыйский быт, верования не заняли в его стихах большого места, не столько воплотились в образную ткань, материю, сколько растворены в том, как автор создает эту материю. Скептические суждения о книжном знании, теории можно рассмотреть как отмеченные наивностью суждения талантливого самоучки, но представляется возможным увидеть их результатом мировоззрения человека, вышедшего из народа, в истории которого письменная культура занимает гораздо меньший период, чем, допустим, в истории славян. В исследовании «Феномен творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX века (Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги)» О. К. Лагунова говорит о вводе «понятия “интуиция” со значением, ориентированным на доклассический и классический ряды объектов»[8].

Размышляя о феноменальности творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX в., автор поясняет: «Интуиция имеет аксио-

матический, императивный, ценностный и надындивидуальный характер. Она не доказывается, не мотивируется, а утверждается как универсальная межсубъектная и межобъектная реальность, без которой жизнь данного этноса с его коллективным бессознательным немыслима». Получается, что «этносубъект», доверяясь коллективному опыту, «обретает творческую интуицию», т. е. – «закон своего, общепонятный, безусловный, бескорыстный и правильный»[9]. Очевидно, это явление отмечено и М. А. Литовской в статье, посвященной творчеству Т. Молдановой: «Привыкнув рассчитывать только на себя и своих духов, человек живет самостоятельно, сам обустраивает свою жизнь, не испытывает духовной пустоты. Он учится доверять себе и опыту народа, развивая в себе дар ясновидения и мудрость»[10].

Образ тайги, леса в стихах М. Новьюхова часто служит обозначением прибежища от физических, моральных и социальных невзгод. Лес кормит, дает чувство неиссякаемости жизни и красоты во множестве их проявлений. Номинативность, перечислительность («ручьи в лесу», «сосны, пихты, ели», «медведица из берлоги манит малых медвежат», белка, гуси, утки, кулики, зайцы, берег реки и т. д.) в художественной системе этого автора предстают достаточными для создания эмоциональной и логической семантики. Для этнического сознания, представителем которого является Новьюхов, перечисляемые реалии леса наполнены таким бесспорным жизнеобеспечивающим содержанием, что само их включение в монолог придает речи значимость, не требует усиления с помощью привлекающих внимание тропов.

Иначе функционирует образ сада. Он почти никогда не сопровождается детализацией, чаще всего соотносим с разными локусами страны, например с Кавказом, или абстрагирован и служит метафорой для обозначения того, что наступит, расцветет «вешним» цветом.

Образы леса и сада живут параллельно в художественной реальности Новьюхова. Лес, тайга, Обь – ценности, биографически окрашенные. Сад – скорее метафизическая, мировоззренческая категория, и в то же время – некий лес цивилизованного мира.

На образы леса и сада можно посмотреть как на концепты, которые в произведениях М. Новьюхова маркируют две формы современной цивилизации: соприродную, знакомую по детству в тайге среди соплеменников, и техногенную, где желаемое постоянно преобладало над действительным. «...Был в жизни я как на пиру, / на котором мне места нет», – говорит его лирический герой. Тем не менее любовь и доверие к миру оставались лейтмотивами этого автора.

Примечания

[1] Годы жизни Матвея Ивановича Новьюхова: 1928–1990.

[2] Нягань. Город на историческом фоне Нижнего Приобья / Н. Н. Баранов, Д. В. Бугров, С. В. Горшков и др. Екатеринбург, 1995. С. 95.

[3] Тетрадь «Новьюхов» [№ 1] : фонд Краеведческого музея в муниципальном учреждении дополнительного образования детей «Центр “Патриот”» (г. Нягань) ; Тетрадь «Новьюхов» [№ 2] : фонд музея муниципального автономного учреждения муниципального образования г. Нягань «Музейно-культурный центр».

[4] *Новьюхов М.* [Стихи, басни] // За коммунизм. 1987. 28 февр. С. 4 ; 14 марта. С. 3 ; 1988. 27 февр. С. 4 ; 30 авг. С. 3 ; 3 нояб. С. 4 ; Пульс Нягани. 2000. 27 янв. С. 10 ; Новости Югры. 2006. 16–22 февр. С. 31.

[5] Няганские родники : стихотворения, поэмы, песни, проза. Нягань ; Екатеринбург, 2005. Вып. 2. С. 117–129.

[6] *Тахтуева А. М.* Игры и игрушки в традиционном воспитании хантыйской семьи // Народы Северо-Западной Сибири (Томск). 1996. Вып. 3.С. 58–61.

[7] Там же. С. 61.

[8] *Лагунова О. К.* Феномен творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX века (Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2008. С. 15.

[9] Там же. С. 27.

[10] *Литовская М. А.* «Русское», «чужое», «враждебное» в повестях Татьяны Молдановой // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки, вып. 14. 2007. № 53. С. 238.

Н. А. Рогачева
Тюмень

НАЦИОНАЛЬНЫЙ БЫТ В ЛИТЕРАТУРЕ ТЮМЕНСКОГО СЕВЕРА

Быт разделяет, а не сближает. Обыденные вещи и бытовое поведение в его стереотипных формах выступают в качестве предметного и акционального языка, на котором выражает себя мифологическое мышление, устанавливающее различие «своего/чужого». Поэтому именно национально-бытовой аспект художественной картины мира зачастую служит той границей, которая делает тексты произведений северных писателей закрытыми для инонационального читателя, требующими особого комментария. На построении авторских текстов и их смыслов сказываются законы традиционного жизненного уклада, в результате чего читатель должен проделать обратный путь: через поэтику произведения восстановить его мифоритуальный пласт в качестве смыслового ядра и основания поэтики.

Модель мира, созданная И. Г. Истоминым, Л. В. Лапцуем, А. П. Неркаги, Р. П. Ругиным, Н. Ядне и другими писателями Тюменского Севера, в базовых структурных элементах тождественна фольклорно-мифологической модели мироздания традиционной северной культуры. Ее сущностным качеством является преобладание динамики над статикой. В мире, где дом (центр освоенного пространства) постоянно меняет свое местоположение, движение становится основополагающим принципом жизни и, как следствие, ключевым параметром

© Рогачева Н. А., 2010

художественной системы. Данная черта миропонимания обнаруживает себя в сюжетно-повествовательных формах, где доминирует мотив дороги («Последняя кочевка» И. Истомина, «Белый ягель» А. Неркаги, «По следу», «Гул далекой буровой» Р. Ругина и др.). При этом движение имеет циклический характер: повторенный многократно путь очерчивает границу родного пространства, удерживает его в рамках упорядоченности, человечности, обозначает нерушимость раз и навсегда установленных правил жизни коллектива и каждого человека в нем. Всякое перемещение в пространстве, с точки зрения времени, представляет собой возвращение к первоначальному Событию творения мира как истоку любой событийности, трансформацию горизонтали в вертикаль.

Следовательно, переход к оседлости, предполагающий замену динамической организации пространства на статическую, содержит в себе эсхатологические перспективы, поскольку разрушает раз и навсегда установленный порядок пути. В истории северной литературы эсхатологизм то затушевывался по идеологическим или иным соображениям, то выступал на первый план. Герои повести И. Г. Истомина «Последняя кочевка» (1961) еще могли смириться с тем, что вместо мокодана, открытого только небу, в новом доме прорублены окна, на потолок насыпана земля, а на чердаке будет сушиться белье (т. е. женское пространство окажется над мужским). В последнем произведении А. П.-Неркаги «Молчащий» (1996) уже не герои, а повествователь обнажает катастрофизм замены вертикальной структуры пространства на горизонтальную, инверсии верха и низа, движения и неподвижности: «Скопийцы живут кто в чем. У иных дома с большими глазами-окнами. В них зимой холодно, как на лесной поляне. Другие обитают в маленьких полуслепых избушках, согнутых низко к земле. <...> С наступлением темноты двери запирались еще крепче. Ни один лучик слабого света не проблескивал сквозь плотно занавешенные окна и стены. Громоздкие жилища, обезображенные, распухшие в черноте ночи, похожие на жуткие, кое-как сколоченные домовины-гробы. В них обездушенные нищетой и страхом скопийцы, когда-то дети великой природы, теперь трупы, объятые тлением, продолжали пировать...»[1]

Цепь событий значительного числа северных текстов представляет собой художественный вариант развернутого во времени обряда, например, свадьбы – «Белый ягель» (Неркаги), похорон – «Анико из рода Ного» (Неркаги), инициации – «Илир» (Неркаги), охоты на медведя (Медвежьего праздника) – «По следу» (Ругин). Ритуальная основа сюжета служит объяснением обобщенности, схематичности фабулы, свойственной произведениям северных авторов, и тенденции к циклизации, которой отмечено их творчество (повтор сюжетов и отдельных мотивов у Ювана Шесталова – «Когда качало меня солнце» / «Синий ветер каслания», «медвежий сюжет» в ряде произведений Шесталова разных жанров, «Анико из рода Ного» и «Белый ягель» Анны Неркаги, «По следу» и «Гул далекой буровой» Романа Ругина...). Всякая попытка изменить мифоритуальный сценарий трактуется как событие, вносящее деструктивное начало в ход

жизни. В художественном плане деструкция проявляет себя как разрушение сюжета – повествование прерывается публицистическими рассуждениями, ссылками на документ, риторическими обращениями к читателю.

Поэтика предметно-вещного мира северной прозы и поэзии основана на символизме вещных образов, которые служат своего рода синонимами символическим действиям героев. В национальном фольклоре просто вещи нет: есть пояс – символ мужской состоятельности, огонь – место хозяйки в доме, стол, через который может перешагнуть только мужчина – хозяин и т. п. Максимальная смысловая нагрузка приходится на те образы, которые вовлечены в ритуальную культуру, но и обыденные предметы, правила пользования ими отражают основополагающие законы национального сознания: оппозиции женского – мужского (женщине нельзя переступать через мужские вещи, становиться на полозья нарт, переступать через все вещи, веревки, тынзян – «Женская доля» Н. Ядне); живого – мертвого («торопливо переодевались в чистое, хотя это считается большим грехом: не покойники же, чтобы к ночи одевать хорошее»[2] – «Анико из рода Ного» А. Неркаги); своего – чужого, запада – востока.

Непонимание языка вещей служит существенной характеристикой персонажей, относимых к сфере чужого: «За деньги ты и шерстинку мойпара в мешок не положишь! Я еще не лишился ума, чтобы шубу мойпара за деньги продавать»[3] («Особая командировка» Р. Ругина). В той же области чужого располагается и русский читатель, отношения с которым требуют постоянной дешифровки текста, предлагаемой автором.

Вещные образы художественных текстов обладают полнотой сенсорных признаков: зрительных («...прозрачные, пропускающие щедро солнце, брезентовые нюки плотно охватывают шесты»[4] – А. Неркаги «Белый ягель»), акустических («Снег... Небольшой ветерок... Тальник шумит. Лось слышать перестает»[5] – Р. Ругин «По следу»; «...большие наголовные колокольца ездовых быков... ударили в малиновый звон, и люди невольно замерли. Так чудесны были звуки старинных украшений»[6] – А. Неркаги «Белый ягель»), осязательных («Он... провел шершавой ладонью по гладко выструганным перекладинам»[7] – Р. Ругин «В ожидании сына»), обонятельных («Угли, в которых сожгли кусочек шкуры бобра, хорошо пахнут. С ними ходили по чуму, дымом пропитывались постель, одежда, жилье»[8] – Н. Ядне «Хивы, Хивы!»). Причем субъект ощущения выражает национальную точку зрения на качественный состав вещи:

Жизнь моей земли семи сторон
(семи углов, направлений)
Глазами беру, осматриваю.
Течения вод семи мелодий
Слухом ловлю, выслушиваю[9].

(М. Вагатова «Я – святая женщина-огонь»)

Предметный образ редко становится объектом сугубо эстетического восприятия: на первый план выдвигаются характеристики предмета, связанные с бытовым применением вещи или ее сакральным назначением. Под влиянием фольклорно-мифологической традиции вещи изображаются в динамике, в процессе их изготовления, сборов героя в путь и т. п.:

Ты к искусству заповедному ключи
Попроси у безымянных мастеров.
Научись ножом орудовать, ножом,
Как ученые хирурги-колдуны,
Чтоб в орнаменте волшебном отражен
Был всевечный облик солнца и луны[10].

(Л. Лапцуй «Без единого гвоздя»)

Система вещных образов формирует национальную картину мира, где за предметами закреплено место, обусловленное многовековой традицией. Место – не просто положение в пространстве, а смысловая зависимость между вещью и ее назначением, вещью и другими вещами, вещью и словом, которым называют предмет. Поэтому адекватный перевод имени вещи на другой язык в принципе невозможен, так как за ним стоит перевод предмета в иную систему смысловых координат. Эта особенность отражена в структуре повествования переводных произведений северной прозы, в том числе и в авторизованных или авторских переводах: «...она взяла ивтасты сохал – доску для вырезания, туесок, весь изукрашенный бисером...» (Р. Ругин «В ожидании сына»). Автор художественного текста вынужден исполнять роль этнографа, истолкователя того бытового и символического значений, которые присущи вещи в традиционной («родной») культуре. В инонациональной культуре вещь сохраняет два имени – свое и чужое: «...небольшой хуван – деревянная плошка» (Р. Ругин «На нерестовой реке»).

Национальное видение проявляется в структуре персонажей: в способе номинации героев, портрете, организации речи. Например, Анна Неркаги указывает на родовое имя «женщины Ламдо» вместо ее личного имени, уменьшительная форма имени героя ее повести «Белый ягель» – «Алешка» – свидетельствует о социальном статусе персонажа, о его недостаточной зрелости. В северной прозе мы встречаем два типа портрета: обобщенный, основанный на фольклорной традиции, и детализированный, сложившийся под влиянием психологической русской прозы. Назначение первого – показать укорененность персонажа в традиционной культуре, подчеркнуть извечность поз, реакций, жестов («общее выражение значительности и достоинства на лицах ненцев и их каменных богов» – «Анико из рода Ного»). Лицо героя лишено мимики и вообще каких-либо индивидуальных признаков. Художник ограничивается лишь набором универсальных черт, таких как старость/молодость, добро/зло, богатство/бедность. Всякое отступление от заданного канона трактуется как нарушение жизненной нормы. Второй тип портрета обычно связан со сферой чужого. Но уже в повестях

Айпина, Ругина, Неркаги психологический портрет доминирует и в изображении главных героев, хотя его конкретность свидетельствует о конфликте традиционных и личностных ценностей в национальной культуре.

Столкновение индивидуальной воли, права на собственную судьбу с ценностной системой коллективной культуры является смысловым стержнем повествовательных произведений большинства северных авторов, служит основанием их своеобразного психологизма. Перенесенный на почву душевной жизни, этот конфликт формирует тип рефлектирующего героя, судьба которого складывается на перекрестке разных культурных традиций (Р. Ругин «Особая командировка», А. Неркаги «Анико из рода Ного» и др.). Оптимистическое разрешение конфликта с победой исторического типа мышления над мифологическим было свойственно ранним произведениям национальной прозы и поэзии (повести И. Истомина, стихотворения Л. Лапцуя), но со временем уступило место трагическим представлениям о перспективе народов, вынужденных отказаться от традиций и потому исторически обреченных (повести Р. Ругина, Е. Айпина, А. Неркаги, Т. Молдановой 1980–90-х гг.). Выбор в качестве главного героя молодого человека, предпочитающего строить жизнь вне родового мира по правилам, во всем ему противоположным, свидетельствует о тенденции представлять судьбу народа в целом как трагедию покинутости, оставленности, а в образе героя усиливать мотивы предательства, нарушения долга перед родной землей.

Особую остроту художественному конфликту придает тот факт, что герой северной литературы в большинстве случаев носит автобиографический характер, выступает как повествователь, субъект слова, которое приобретает принципиально противоречивый характер. Стремление к жизнеподобию, достоверности изображения проявляется в широком вовлечении в текст произведения лексики, связанной с национальным укладом ненцев, манси и ханты. Помимо конкретности стиля, этот процесс ведет также к определенному этнографизму произведений северных писателей, необходимости не только комментировать названия предметов, имена персонажей, но и объяснять смысл поступков героев. Тем самым повествователь дистанцируется от того мира, органической частью которого он хотел бы себя ощущать, к которому он принадлежит по рождению, а не по художественно-эстетическим принципам. Его роль в тексте предопределена позицией – быть на границе двух типов художественности, служить переводчиком, независимо от того, кому реально принадлежит перевод текста на русский язык. Вещь, действие, портрет, слово в художественной словесности всего лишь «литература», и по меркам этой литературы они и не новы, и мало оригинальны, поскольку новизна обеспечивается преимущественно экзотикой, а не логикой авторского образа.

Обратим внимание, что в переводах поэтическая образность северных текстов зачастую несет печать алогичности, причем далеко не всегда в этом повинен переводчик. В поэме Леонида Лапцуя «Рождение Ямала», переведен-

ной Н. Грудининой, накладываются два несоотносимых сравнения: «Тускло розовым светом искрясь, как луна, / Стало тело утиного пуха нежней». Русскому читателю непросто найти соответствие между светом луны и утиным пухом. В стихотворении «Ключ» удваиваются символы: «Она нам отдала уголек, / ...Ключ-уголек, заветный ключ от счастья». Более органичны для таких текстов метафоры, которые канадский исследователь Пьер Маранда называет метаморфными[11], совмещающими метафору и метонимию. «Река рогов, копыт, ноздрей и глаз», – пишет Л. Лапцуй о беге оленьего стада. Такие метафоры еще не вышли за пределы мифологического видения. В них сохранено пристальное внимание к телесной стороне жизни, они ничего, кроме самого явления, не обозначают. Однако, чтобы передать всю полноту явления, его сущность, художник вынужден подбирать многочисленные варианты, которые только в комплексе приближают образ к источнику. В этом смысле авторские подстрочники выглядят значительно более богатыми, чем результат перевода. Сравним способ подачи образа в подстрочнике стихотворения Марии Вагатовой «Мужчина приехал»: «Лицо его украшают черные усы и борода, похожие на мох, который растет на стволе лиственницы», – и перевод: «Борода в седине благородной». Как видно, вместе с избыточными уточнениями исчезает и ключевой смысл образа – слитность с миром природы, продолжением которой служат части тела человека. В той же манере пишет свои верлибры Юрий Вэлла.

Таким образом, зазор между своим (родовым, устным, бытовым) словом и словом художественным практически непреодолим. В утверждении своеобразия северная литература все более уходит в этнографизм (пересказы мифов, легенд Ю. Шесталова, Р. Ругина, Н. Ядне и др.), где авторство сводится к комментированию и обработке фольклорного материала. Либо же – ведет тяжбу с чужой (русской) культурой, прибегая к публицистике. На фоне «наивной» литературы 1960–1970-х гг. современная литература Севера значительно более проблемна, остра, она более явно тяготеет к изображению национального мира, но тем меньше в ней своеобразия: этнографизм и публицистика вытесняют органически бытовое сознание, которое делало текст ярко национальным вне зависимости от темы.

Примечания

[1] *Неркаги А.* Молчащий : повести. Тюмень, 1996. С. 237, 244.
[2] Там же. С. 347.
[3] *Ругин Р.* Сорок северных ветров. Екатеринбург, 1996. С. 122.
[4] *Неркаги А.* Указ. соч. С. 112.
[5] *Ругин Р.* Указ. соч. С. 195.
[6] *Неркаги А.* Указ. соч. С. 99.
[7] *Ругин Р.* Сорок северных ветров. С. 122.
[8] *Ядне Н.* Я родом из тундры. Тюмень, 1995. С. 113.
[9] *Вагатова М.* Маленький Тундровый Человек. Тюмень, 1996. С. 34.
[10] *Лапцуй Л.* Песнь моя – моей земле : избранное. Тюмень, 2000. С. 76.
[11] *Маранда П.* Метаморфные метафоры // От мифа к литературе. М., 1993. С. 81–91.

ГЕОПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ УРАЛО-СИБИРСКОГО РЕГИОНА

В. В. Абашев
Пермь

К ИСТОРИИ ГЕОПОЭТИКИ УРАЛА: ОЧЕРКИ ВАС. ИВ. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

Василий Иванович Немирович-Данченко побывал на Урале в 1876 г. Точнее, это было многомесячное путешествие. Маршрут впечатляет пространственным охватом. На пароходе из Нижнего Новгорода Волгой и Камой Немирович добрался до Перми, оттуда пароходиком поднялся вверх по Каме до строгановского Усолья. Из Усолья долиной Яйвы доехал до Кизела и объездил его окрестности: Александровский завод, Луньевку и Шабурное, т. е. Всеволодо-Вильву. Из Кизела девственной тайгой Немирович поднялся до среднего течения горной реки Косьва, а оттуда на лодке спустился до Камы и заехал в Чермоз. Из Чермоза он вернулся в Пермь, а оттуда Сибирским трактом через Кунгур, Суксун, Бисерть и Билимбай доехал до Екатеринбурга и объездил его окрестности. После он отправился в Верх-Нейвинск, оттуда в Невьянск, Нижний Тагил, Верхнюю и Нижнюю Салду, объехав демидовские заводы и рудники. Даже если не считать водный путь до Перми, за 3 месяца, с конца мая до начала сентября, Немирович проехал не менее полутора тысяч верст по Прикамью и Уралу: где экипажем, где на подводе, где на лодке-душегубке, а где и пешком.

Творческим итогом стали очерки, которые публиковались в различных газетах и журналах в конце 1870-х и начале 1880-х гг. Позднее очерки, всего числом 65, были собраны в книгу «Кама и Урал». Книга была читаемой. Она вышла двумя изданиями – в 1890 и 1904 гг.[1]

На наш взгляд, книга «Кама и Урал» не только осталась ценным и читательски увлекательным источником разнообразных сведений о Прикамье и горнозаводском Урале. Она сыграла важную роль в становлении той системы общих мест в описании Урала, которую можно назвать уральским кодом, и стала важным звеном в становлении геопоэтики Урала.

Прежде всего, надо сказать несколько слов о повествовательной позиции автора, о его отношении к описываемому предмету – краю. В ходе повествования автор нередко представляет себя как туриста, но такая автоаттестация мало отвечает, по крайней мере, современному значению слова. Немирович не «турист», скорее – исследователь.

© Абашев В. В., 2010

Подчеркивая свою позицию, Немирович проблематизирует вопрос об отношении к Уралу людей, приезжающих из центра России. Позицию заинтересованного исследователя он противопоставляет равнодушному поверхностному взгляду на окружающее. Носители такого взгляда – столичные жители, приезжающие на Урал с «ученой целью». Яркий представитель этой породы, «петербургская важная особо», появляется на станицах очерков еще в самом начале путешествия (Кама, 125): «Между нами оказался чистокровный петербуржец. Шляпа точно сейчас из витрины у Брюно, щегольской сюртучок, какие-то прюнелевые летние ботинки. Монокль в глазу и на лице улыбка снисходительного благоволения ко всему окружающему» (Кама, 123). Заметим эту оптическую деталь портрета: монокль. Когда уральские попутчики в беседе выражают петербуржцу знаки гостеприимства, он вдруг раздражается: «Да помилуйте, – вдруг переменил он тон на совсем недовольный. – У вас ничего не увидишь» (Кама, 123)[2].

Оказывается, на «ученые запросы» на рудниках и заводах гостеприимные уральцы отвечают гостю не подробными справками и отчетами, коих он требует, а хлебосольными обедами. А все потому, что работники предприятий понимают, что в запросах петербуржца нет подлинной заинтересованности их нуждами и жизнью: «Ишь, у него палевые, прюнелевые ботинки; ну, как он в них по нашим горам полезет. Неужели в своей жакетке в рудники опускаться станет? А тоже ученая цель» (Кама, 124).

Петербургская особа и не желает видеть. Она смотрит через монокль – оптический маркер социального превосходства, а не внимания.

Позиция повествователя и его стратегия описаний Урала в очерках выстраивается в оппозиции к такому казенному и имперскому взгляду на местную жизнь. Его собственный взгляд – познающий, исследующий, стремящийся к пониманию.

«В несколько месяцев, которые... я провел в этом царстве рудников и копей, мне приходилось сталкиваться с массами людей, служащих и живущих при заводах, и я не могу не вспомнить с благодарностью, как охотно они делились со мною своими сведениями. <...> **Я смотрел на уральскую действительность не сквозь одни свои очки** (п/ж мой. – *В. А.*): мне помогали в этом деле все, начиная от простых рудокопов и кончая заводскою администрацией. <...> Что, по незнанию края, я мог пропустить или не понять значения, мне тщательно указывалось ими» (Урал, 5–6).

Немирович исследует и стремится понять Урал. Он спускается в рудники, наблюдает за горнодобычей и металлургическими процессами и вникает в их технологию, поднимается пешком в верховья таежных речек, выслушивает рассказы коренных уральцев: ямщиков, старателей, металлургов, управляющих заводами, инженеров, углежогов, староверов, странников.

Он претендует на то, чтобы описать подлинный, настоящий Урал, Урал в его действительности.

И свою задачу он выполняет в соответствии с тем пониманием действительности, которое было свойственно литературе его времени.

Во множестве очерков Немирович-Данченко развертывает панораму уральской жизни в ее социологическом и экономическом аспектах. Целыми страницами он дает статистические сведения о состоянии горнозаводского производства и экономическом положении рабочих, анализирует тенденции развития горнозаводского производства в связи с ресурсной базой и развитием транспортных коммуникаций, перемежая это зарисовками рабочего быта, описанием нравов и типов горнозаводских рабочих.

Добротностью анализа действительности Немирович мог гордиться. В предисловии к первому изданию книги он писал с заслуженной гордостью:

«Я был на Урале в 1875 году. После того, как слышно, там изменилось немногое. Провели железную дорогу, строившуюся при мне, но она не улучшила быта рабочих и положение заводов. Напротив, все, что приходилось читать об этом крае, за последние десять лет, являлось для меня знакомым. Это те же впечатления, те же печальные картины народной мощи, скованной невозможными экономическими условиями, исторически развившимися в подземном царстве рудников и копей» (Кама, 3). И хотя русская литература со времени первого появления уральских очерков Немировича «обогатилась прекрасными сочинениями об Урале г. Мамина (Д. Сибиряка)», автор выражает уверенность, что его «записки... не устарели» (Кама, 3).

Да, очерки Немировича не устарели и до сего дня. Но не только потому, что сохранили свой познавательный интерес в качестве ценного пособия для знакомства с историей Урала. В них есть нечто большее, чем изображение исторической феноменологии горнозаводской жизни. Немирович и исследует Урал в его подробностях, и стремится дать – как художник – его целостный поэтический образ.

Урал произвел на Немировича сильное эстетическое впечатление – и следов пережитого впечатления в тексте немало. В ряде очерков рефреном повторяется пережитый восторг: «Дикой красоты и сумрачного величия здешнего Урала я не забуду никогда» (Урал, 182). В другой вариации: «Долго еще потом грезились мне лесные пустыни, безлюдные реки... <...> Не раз... тянуло меня опять в эти кедровые чащи, в эти горы, мрачное, каменное великолепие которых переносит туриста в сказочный край, в мир грез и фантазий...» (Урал, 239). Описывая Урал, он не ограничивался «действительностью», а давал волю своему художественному «воображению».

Заметим, что слова *«действительность»* и *«воображение»* мы берем здесь подчеркнуто в кавычки как авторские метатекстовые маркеры. Немирович-Данченко пользуется ими для фиксации смены планов повествования. Важно заметить, что в картинах воображения эксплицируются те культурные коды, которые фундируют повествование. Код и воображение связаны естественным образом, потому что код – это своего рода сигнал с того горизонта или

региона культуры, где работает воображение, трансформирующее действительность[3].

Ведь «действительность» в литературе – это в какой-то мере результат социокультурной конвенции. И Н. М. Михайловский, упрекавший Немировича в стремлении «во что бы то ни стало произвести эффект»[4], и С. А. Венгеров, коривший писателя за то, что «пылкое воображение» иногда приводит его «к рискованным эффектам и недостаточному правдоподобию»[5], выступали как охранители литературной конвенции, которую Немирович нарушал некоторыми особенностями своего письма. А именно склонностью к гиперболизации, к повышенно ярким описаниям, пристрастием к красочным, в частности цветовым, эпитетам и, главное, метафоризации.

Большое внимание в очерках Немировича уделено уральской природе. Заметим, что в значительно большей мере, чем, скажем, в прозе Мамина.

При этом переход в *«мир грез и фантазий»* в описаниях природы осуществляется, как правило, введением топографических и топонимических легенд и преданий об урочищах Урала, передающих народно-поэтический, фольклорный взгляд на Урал.

Важно то, как это делает и понимает Немирович. Приведу один фрагмент, где проявляется момент авторефлексии:

«Виды этих гор делаются все красивее и красивее <...> Точно перенесен в какое-то волшебное царство. Миром легенд кажется вся эта даль, заставленная мрачными горами. И действительно, о каждой из них расскажут вам массу преданий. <...> Что бы кем ни было сделано – припишут Строгановым, что бы с кем ни случилось – случилось со Строгановыми. Бил какой-нибудь “разбойный” человек мирные поселки пермяков – это Ермак» (Урал, 287, 288). В очерках Немирович приводит десятки преданий и легенд, и каждое урочище оказывается уроком, историей, овеществленной в камне. Народно-поэтический взгляд на Урал открывает иной уровень действительности, окружает выдающиеся природные феномены ореолом загадки, тайны.

Но отнюдь не только природа служила источником сильных эстетических переживаний, но и своеобразная, потрясающая нечеловеческим размахом поэтика горнозаводского дела. В очерках встречается замечательная в своем роде формула: «техническое дело [на Урале] принимает сказочные размеры» (Урал, 436). И еще важное замечание, характеризующее видение Немировича: «Я... был потрясен... обстановкой заводского дела, его картиной, его художественным целым» (Урал, 436). Это замечание относится к описанию завода в Нижней Салде, где производилась сталь по способу Бессемера.

Как каждый камень и скала оказываются окаменевшей историей, так каждый рудник – хранитель тайны. Спускаясь в рудник, повествователь находит на его сводах таинственные письмена:

«При свете взятых с собою свечей изломы угля ярко светились на черных стенах штольни. Казалось, в подземном царстве открылся нам волшебный грот

с таинственными надписями, звездообразными знаками, непонятными символами, скрывающими под своими причудливыми зигзагами тайны, недоступные смертному. Символами этими были изборождены и своды грота. Следы ударов от кайл повсюду. Можно подумать, что в этой черной, подземной пещере было заключено какое-то громадное, могучее чудовище, в бессильной злобе исцарапавшее стены своими сильными железными когтями» (Урал, 45).

В этом фрагменте на глазах переходит переключение из плана воображения в план действительности и обратно, в план воображения. Сначала открывается «волшебный грот с таинственными надписями», затем надписи объясняются прозаической причиной – следы ударов кайла, но сразу за этим включается тератологическое объяснение – следы железных когтей чудовища, заключенного в пещере. Кстати заметим, что на подобном переключении горизонтов от действительности к воображению и обратно строится масса описаний Немировича.

Как раз в описании горнозаводского дела: рудников и металлургических процессов – Немирович не только проявляет осведомленность и наблюдательность, но и дает волю поэтическому воображению. В них и концентрируется образ Урала.

Особенно примечательны для анализа очерки «Огненные змеи и железные люди» о Кизеловском заводе и «Храм Бессемера и таинство претворения», но можно также привести и очерк «Домна», и множество фрагментов с описаниями рудников и металлургических заводов.

В металлургических очерках Немирович ближе всего подходит к мифопоэтике предмета. Металлургический процесс изображается им то в терминах космогонии, то в терминах таинственного сакрального архаического культа, а порой, и это особенно интересно и важно, он отсылает к представлениям об алхимическом процессе. Вот космогоническая интерпретация металлургического процесса:

«Воображение невольно работало, подсказывая сравнения, создавая целые картины.

Эта громадная черная лаборатория превращалась, раздвигаясь, в лабораторию миров, где неведомые существа ковали из огня и железа мириады звезд, разбрасывая их снопами, струями и ливнями во тьму еще неодухотворенной вселенной. В высоте чудится присутствие господствующего духа. Действие первых сил, творящих и созидающих, выражалось в страшном грохоте, в свете газов, стремившихся занять свое место в пространстве, в ударах раскалывающихся чудовищных метеоров, в стихийном шуме световых тел, носившихся в высоте. Материал, из которого создавались все эти тела, казался неистощимым. Огненные печи творящего божества выпускали его без конца. А мириады звезд все дальше и дальше уносились в бесконечность, в пространство, которому еще не создано ни меры, ни уподобления. Работа шла без устали. Руки прикованных к этим мировым очагам чудовищ не знали напряжения, не знали пределов своей силе. Мне казалось, что вот-вот и я сейчас же понесусь вслед.

– Ты опять пьян! – раздалось над самым ухом.

Мировой лаборатории как не бывало. С небес я стремглав слетел на землю. Действительность, одна действительность была кругом» (Урал, 35).

Немирович на глазах переключает горизонты повествования, но ироническое отсылки к действительности не отменяют ни яркости, ни интенсивности образной ткани, ни мифопоэтической перспективы, открывающейся в сравнениях Немировича. Не отменяют, потому что воображение не произвольно, оно проникает в подлинную символическую глубину предмета.

Очень важны алхимические коннотации в очерке «Домна», и особенно ярко они проявлены в очерке «Храм Бессемера и таинство претворения». И в том, и в другом металлургический процесс описан в терминах «древнего таинства языческого культа» (Урал, 23), и домна или конвертер Бессемера представляются «храмом, в котором совершается чудное таинство претворения никуда не годной горной породы в металл» (Урал, 23).

Эти коннотации в очерке «Храм Бессемера» особенно очевидны, и само описание системно. Здесь домна, пристроенная к скале, напоминает какое-то «вавилонское сооружение» (Урал, 435), «железная пещера», где установлен конвертер Бессемера, превращается в «языческое капище невидимого, но страшного бога» (Урал, 437), главный инженер – в жреца (Урал, 438), техники – в таинственных алхимиков (Урал, 438), а сам процесс бессемерования становится священнодействием, родственным космогоническому процессу. В металлургических очерках Немирович-Данченко кажется максимально близким к универсальной мифопоэтике кузнечного и металлургического дела – он ее видит и чувствует. Заметим, кстати, что эту мифопоэтику завораживающе описал Мирча Элиаде в работах «Вавилонская космология и алхимия» (1937) и «Кузнецы и алхимики» (1956)[6].

Стоит отметить, что в очерке «Храм Бессемера» встречается отсылка к стилевому ориентиру В. И. Немировича-Данченко – это Виктор Гюго, который, как полагает Немирович, побывав в металлургическом цехе, «нарисовал бы поразительно грандиозную картину рождения звезд и планет из общей стихийной жидкости» (Урал, 439)[7].

В очерках Немировича уже намечен остов своеобразной теллурически ориентированной уральской антропологии. Она устанавливает прямую генетическую связь человеческого типа с тем, как он связан с земными недрами. Немирович замечает, например, что уральцы «по своим нравственным качествам» *резко* делятся по двум главным отраслям горного производства: металлурги и золотоискатели. Металлург «так же не похож на лихорадочного, беспокойного золотоискателя, как, например, мексиканец не похож на неразговорчивого, спокойного американца-скваттера» (Урал, 349).

«Золото, – продолжает размышлять Немирович, – ...роковым образом влияет на людей, добывающих его из недр земли. Кажется, что это именно тот бесовский клад, который, по зароку схоронивших его убийц, нельзя получить,

не оставив на его месте... своей души» (Урал, 349). Размышление о людях железа развертывается у Немировича едва ли не в миф. Железо, приводит он уральскую поговорку, – «металл строгий».

«Железо дает... целые поколения сумрачных и строгих людей, которым чужды сангвиническое легкомыслие старателей и их покладистая совесть. <...> На железном деле люди много думают, имеют зачастую дело с машинами; сверх того, если верить местным психологам, своим внутренним организмом складываются в твердые, стойкие формы, как будто чугун и железо передают им свои основные качества» (Урал, 349, 350).

Что касается организма «железных людей», то в другом месте Немирович приводит разговор с подвыпившим рабочим, который, как он о себе выражается, «вытравил нутро» водкой. Техник ему советует «вставить новое»: «Железное. Из хорошего листового железа». «И листовое вытравим, будь спокоен, – отвечает рабочий, – Она, водка эта, злее бабы»[8].

Думаю, нетрудно узнать в этом шутливом разговоре зерно одного из микросюжетов «Доктора Живаго» – рассказа о кузнеце Вакхе, которого помял медведь, но Вакх выковал себе новое нутро – железное. Я, конечно, не утверждаю, что очерк Немировича стал источником для Пастернака. Это надо проверять. Речь о другом. О глубоком погружении Немировича в стихию местного мышления, о его внимании к запечатлевшему это мышление преданию, умении выделить и акцентировать важные константы этого сознания. Одна из таких констант – кровная, телесная связь человека с недрами.

Немирович записывает рассказы, демонстрирующие особый склад восприятия и мышления у «железных» людей. Например, рассказ о своеобразных заводских «поэтах», завороженных магией металлургического процесса. У плавильных печей встречаются рабочие, видящие в «переливах огня, в сверкающей массе металла, всевозможные образы. То река льется в серебряных берегах и вырастают на них золотые дворцы и храмы. То море из белого пламени разливается шипучими волнами; ходят над ними морские чудовища, огненная буря шумит, налетая на них. То клокотание геены огненной, точно перед задумчивым рабочим разверзаются в этой печи врата адовы» (Урал, 37).

Подведем итоги. Очерки Немировича объединены в единое, развивающееся целое пунктирно намеченным сюжетом поисков подлинного Урала, посвящения в его тайны, «погружения в глубину»:

«Меня давно манило в самую глубь Урала, туда, где в вечном мраке рудника гном-человек ценою невероятных усилий отнимает у земли ее глубоко схороненные сокровища; где одинокие старательские артели в глуши дремучих лесов по целым месяцам выживающих у золотоносных рек, еще не намеченных даже на карте; где высокие горы стали на самый рубеж студеного сибирского царства, точно заслоняя Россию от его леденящего дыхания» (Урал, 334).

И подлинную глубину Урала он находит в рудниках и на заводах у доменных печей.

В очерках Немировича мы обнаруживаем не только со знанием дела прописанную социальную и экономическую феноменологию Урала, но и уральскую онтологию и антропологию. Онтология Урала у Немировича приобретает черты сакральной реальности. Повествователь путешествует в поисках настоящего, подлинного, глубинного Урала. Так позднее герой повести «Веселые братья» Николая Гумилева отправится к таинственному городу в глубине Уральских гор.

Погружаясь в глубину Урала, Немирович попадает в «Храм Бессемера» (этот очерк завершает повествование), где свершается алхимическое таинство претворения черного чугуна в сияющую солнцеподобную сталь. Сакральным центром Урала оказывается металлургический завод.

В очерках Немировича есть видимое противоречие. Он описывает, как хищнически организованная горнозаводская промышленность уничтожает природу Урала. Ламентации по поводу истребления лесов, обмеления рек рефреном проходят по очеркам, как и страшные картины обнищания и нечеловеческих условий труда на рудниках и заводах. Но в то же время оказывается, что на более глубоком уровне, онтологически, заводы связаны с этой суровой, мрачной и таинственной природой и ее выражают. В заводах и рудниках природа продолжается и обнаруживается в своем существе, они вводят в ее глубь – в подземное царство.

Оценивая очерки Немировича в целом, мы можем рассматривать их как существенный шаг в развитии геопоэтики Урала, они обнаруживают процесс превращения Урала в один из художественных топосов русской литературы. От них протягиваются нити и к Мамину-Сибиряку, и к Бажову[9], и к Пастернаку.

Примечания

[1] Цит. по: *Немирович-Данченко Вас. Ив.* Кама и Урал (очерки и впечатления). СПб., 1904. В книге двойная пагинация: Кама (река былых легенд): 7–184; Урал: 3–448. Ссылки приводятся в тексте с указанием названия раздела и страницы.

[2] «Между нами оказался чистокровный петербуржец. Шляпа точно сейчас из витрины у Брюно, щегольской сюртучок, какие-то прюнелевые летние ботинки. Монокль в глазу и на лице улыбка снисходительного благоволения ко всему окружающему.

– Вы куда? – спрашивают его.

– Командирован! – И в голосе слышится: вы де со мной поосторожней.

– Зачем?

– С уче-но-ю целью! – отчеканил он, точно сверху вниз.

– Вот это приятно. А то нас совсем позабыли.

– Да помилуйте, – вдруг переменил он тон на совсем недовольный. – У вас ничего не увидишь» (Кама, 123).

[3] Термин *код* мы употребляем здесь в бартовском смысле. Коды у Барта – это следы или сигналы в тексте, которые проявляют присутствие и работу «символических» или «ассоциативных полей» культуры. Код выводит читателя на уровень «*сверхтекстовой организации значений, которая навязывает* [ему, читателю] *представление об определенной структуре*», объединяющей подспудно внешне разрозненные поверхностные элементы текста, и фокусирует их смысл. Будучи опознанными, сигналы кода «*перемещают*, – как выразился Барт, – *тело*» читателя с поверхности высказывания в его смысловую перспективу и «*позволяют*

увидеть, угадать некую иную площадку действия, нежели та... с которой прямо говорит высказывание» (*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455, 457).

Код – это способ интерпретации «действительности», та культурная призма или культурное поле, сквозь которую / в терминах которого объясняется действительность. Эта система порой бывает неочевидной, но она все же проговаривается, обнаруживая свое присутствии сигналами – элементами системы, которые оказываются на поверхности текста и отсылают нас к подстилающему текст культурному полю, к некоему культурному целому, с позиции которого работает воображение. Элементы кода – это, по видимости, инородные включения в текст. Но, обнаруживая код, мы начинаем понимать, в каком горизонте культуры работает воображение автора, и этот горизонт более глубок, чем тот, очевидный, в котором ведется повествование.

Код обнаруживает систему неочевидных правил, по которым строится текст. Когда у Немировича в описание процесса переделки чугуна в сталь мы встречаем уподобление рабочих алхимикам, то как раз и обнаруживает себя глубинный горизонт символизации: алхимический процесс.

Когда автор, признаваясь в своем бессилии достойно изобразить происходящее, апеллирует к Виктору Гюго, а именно к космогоническим картинам его «Легенды веков», он отсылает нас к идеальному стилистическому коду, который надо учесть, воспринимая текст: вот так бы я хотел описать то, что описываю как могу.

[4] Цит. по: *Носов А. А*. В. И. Немирович-Данченко [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/n/nemirowichdanchenko_w_i/text_0070.shtml

[5] *Венгеров С. А.* В. И. Немирович-Данченко [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/w/wengerow_s_a/text_0250.shtml

[6] *Элиаде М.* Азиатская алхимия. М., 1988. С. 78–140, 141–270.

[7] Очевидно, имеются в виду космогонические картины «Легенды веков». Как подчеркивает Е. Евнина, в «Легенде веков» их автор «добился небывалого роскошества живописных образов, блистающих феерических картин и пылающих красок... <...> Воображение Гюго столь грандиозно, что взор его проникает через “стену веков”. Можно сказать, что то было виденье некоего демиурга, созерцавшего мир сквозь время и пространство» (*Евнина Е.* Виктор Гюго [Электронный ресурс]. URL: http://www.library.tver.ru/gugo/evnina.htm).

[8] «– Да ты чего пьешь, в чью голову?

– В свою. Сирота я горькая и пью. Жена меня бросила, ушла – я и пью. А уж только приди она, стерва! Засужу!

– В каком суде-то?

– Своим судом засужу. Я строгий! Я очень строг... Десять полуштофов сегодня я с утра выпил и не пьян. И очень мне это обидно. Так мне это обидно, так обидно. Значит, я нутра снова решился, и что ж мне теперь делать? Вытравил нутро-то.

– Новое вставь! Железное. Из хорошего листового железа.

– И листовое вытравим, будь спокоен. Она, водка эта, злее бабы. Куда бабе с ней. Бабе с водкой никак не справиться. Мужика баба всегда обидеть может, а водка ее, бабу, обидит» (Урал, 39).

[9] В одном из очерков, напр., находим мотив сюжета «Ермаковых лебедей». Ср.: «И Ермака припутывают тоже к этим преданиям о лебедях. По Чусовой когда Ермак подымался, так лебедь ему показывал дорогу, впереди плыл, где отмели или камни, лебедь в сторону сворачивал, и атаман тоже забирал стороной. Поэтому по всему Уралу теперь лебеди в большой милости. До них никто не дотронется» (Урал, 208).

К. В. Анисимов
Красноярск

КЛИМАТ КАК МОТИВ И ИДЕОЛОГЕМА (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ, СВЯЗАННЫХ С СИБИРЬЮ)*

В течение длительного времени климат (как и вообще ландшафт) воспринимался в перспективе культуры. Смена отношения к нему и появление традиции естественно-научного описания природно-климатических условий – дело сравнительно недавнего прошлого[1]. Впрочем, даже тогда, когда европейская часть человечества начала фиксировать среднегодовые температуры, следить за сроками ледостава, вскрытия рек и пр., освещение климатических реалий продолжало оставаться важным элементом геополитических и цивилизационных построений, а в литературе – природоописательной поэтики, сделавшись для некоторых традиций (как, например, для жанра травелога) обязательным условием. Сибирь и комплекс связанных с нею текстов представляет собой в этом смысле особенно интересный пример, ибо ввиду естественных причин[2] восточная окраина России воспринималась как территория с принципиально иным типом климата, чем тот, который в ряде своих более или менее благоприятных разновидностей утвердился на большей части европейского континента, включая сюда и до-уральскую Россию. Сибирь, Tartaria европейской картографии, мыслилась как суровое царство холода[3].

Этот эмоциональный стереотип существовал и в русской словесности, хотя, как мы постараемся показать, ситуация здесь была несколько сложнее. Он мог обрести функциональный аспект (т. е. трансформироваться в *прием*) только оказавшись в более обширной системе мотивов и идей (главные из них будут указаны ниже), из которых складывался сибирский дискурс национальной словесности и, в частности, его художественная вариация – «сибирский текст». Соотнесение и взаимодействие этих мотивов сформировали одну из динамических субструктур сибирского текста, определив стабильность и предсказуемость его продуктивного воздействия на русскую культуру уже в течение нескольких столетий.

Как ни странно, древнейшие памятники, посвященные первому знакомству русских с Зауральем, дадут нам минимальное количество примеров остранения Сибири по климатическому признаку. Средневековый землепроходец

---

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)». Данная работа является переработанной и дополненной версией статьи автора, опубликованной в: Новое литературное обозрение. 2009. № 5 (99). С. 98–114.

© Анисимов К. В., 2010

и записывавший его рассказы книжник мороза явно не боялись. Верхушку русской колониально-церковной администрации гораздо больше интересовали местные язычники и (особенно в начале XVIII в.) возможности крещения их в православие[4]. Для простого же казака и его начальства важнейшим стимулом, звучащим, однако, в основном в делопроизводственных текстах этого времени, была экономическая эксплуатация безбрежных новооткрытых земель. В одной из своих работ Марк Бассин показал, насколько утилитарные соображения царского правительства в XVII в. преобладали над потенциально возможным, но не осуществленным под давлением меркантилистского подхода внятным семиотическим и геополитическим осмыслением гигантской колонии[5]. По сути, эта задача была отложена до времен В. Н. Татищева.

Приоритетной темой в древнейших русских описаниях Северной Азии является этнографическая экзотика. Так, если обратиться к классическому памятнику знакомства русских с Сибирью до Ермака, «Сказанию о человецех незнаемых в Восточней стране» конца XV в., то и здесь, несмотря на многие явные указания на полярный ландшафт – «вверху Оби рекы великыя»[6], весь интерес сосредоточен именно на этнографическом Другом. Сам этот ландшафт предстает безоценочным неподвижным фоном удивительных метаморфоз, претерпеваемых зооморфной «самоедью». Собственно, само полярное местонахождение описываемых событий отрефлексировано нечетко и соотнесено с «востоком» вообще. «На Въсточной стране за Югорьскою землею над морем живут люди самоедь, зовомы малгонзеи». «В Въсточной же стране есть иная самоедь, зовома каменская. Облежит около Югорьскиа земли...»[7] и т. д.

После завоевательной экспедиции Ермака на волне эйфории от победоносного похода казаков средневековый книжник вообще был склонен сочинять Сибири подобие панегириков, характерным образом опять-таки отделяя красоты природы от дикости местных «сыроядцев», превративших хорошую землю в «вогнеждение зверем и водворение сирином», как сказано в Синодике Ермаковым казакам 1622 г.[8] Между тем в Сибири самой по себе есть и «зверие различнии», и «сладкопевыя птицы, паче же и многоразличныя травныя цветы», и «воды сладчайшии и рыбы различныя множество», а также «дебрь плодовитая на жатву и скоропитателная», – гласит Есиповская летопись 1636 г.[9] Резким контрастом к этой идиллии оказываются «пегая орда и остяки, самоядь и прочая языцы», которые «закона не имеют, но идолом покланяются», «зверина же и гадская мяса снедающе, скверна и кровь пияху, яко воду»[10].

Исключительно интересны вариации этих образных сочетаний у Аввакума, вероятно, знакомого с Есиповской летописью[11]. С одной стороны, вождь старообрядчества – преступник, находящийся в конфликте с властью, и ссыльный, по отношению к которому ландшафт предстает своего рода пыточным инструментом. В этом смысле «Житие» Аввакума справедливо можно считать источником всей необозримой литературы о сибирской каторге и ссылке. Когда на реке Тунгуске[12] Афанасий Пашков вышвырнул Аввакума из

«дощеника», оставив одного лицом к лицу с дикой природой, автор «Жития» восклицает: «О, Горе стало! Горы высокие, дебри непроходимыя; утес каменной яко стена стоит, и поглядеть – заломя голову! <...> На те горы выбивал меня Пашков, со зверми и со змеями, и со птицами витать. <...> Сверху дождь и снег, – добавляет мрачных красок протопоп, – а на мне на плеча накинуто кафтанишко просто»[13]. С другой стороны, даже эта же «страна варварская»[14] на обратном пути из Даурии «на Русь» обретает признаки божественного изобилия, описание которого сопровождается характерным выводом писателя: «А все то у Христа-тово-света наделано для человеков ради, чтоб, упокояся, хвалу Богу воздавал»[15]. В историко-литературной перспективе бесспорным достижением Аввакума-художника представляется подчинение неприветливости климата к востоку от Урала (ранее не являвшейся предметом специального внимания) социальной идее ссылки и вызываемых ею физических страданий[16]. Как только тема репрессий отходит на второй план, утопические мотивы оживают, и дикая колония начинает цвести разнообразием животного и растительного миров. «Около его («Байкалова моря». – *К. А.*) горы высокие, утесы каменные <...> Лук на них ростет и чеснок, – болши романовского луковицы, и сладок зело. Там же ростут и конопли богорасленные, а во дворах – травы красные и цветны и благовонны гораздо. Птиц зело много, гусей и лебедей, – по морю яко снег плавают»[17] и т. д. О том, насколько введенная Аввакумом в литературу мотивная пара оказалась эффективной смыслопорождающей микромоделью, позволяют судить два классических очерка сибирских реалий XIX в., принадлежащие перу Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова. Сознательно нарушая временную последовательность изложения, обратимся к их произведениям.

Хронологически наследующие «Запискам из Мертвого дома», чеховские очерк «Из Сибири» и путевые записки «Остров Сахалин» оказываются типологически ближе к «Житию Аввакума», с которым – через голову Достоевского и романтиков-декабристов – Чехов невольно устанавливает своеобразный диалог. С Аввакумом его парадоксально роднят приемы воспроизведения путешествия по Зауралью (постоянные акценты на воде, водных сплавах и переправах) и установление четкой взаимной обусловленности климата и высылки в Сибирь как наказания человеческого *тела*. Не случайно и без того острые наблюдения и зарисовки писателя достигают предельного драматизма к концу его книги (гл. XXI–XXIII), где речь идет о казнях, наказаниях плетьми и повальных болезнях колонистов, и именно на них текст Чехова многозначительно обрывается.

Примечательно, что у обоих авторов наказуемые герои (автобиографический персонаж идеолога старообрядчества и толпы нерадивых ссыльнопоселенцев в «Острове Сахалине»), претерпевая преимущественно телесные страдания, сохраняют свой внутренний мир прежним: у Аввакума он только укрепляется, у жалких обитателей каторжного острова, которых, по идее, ссылка должна исправлять, остается смятенным, как и в пору их преступной жизни.

То есть погода для них – это именно аналог розги, плети, кандалов и тачки: как и они, ничему не научая и ничто не исправляя, она выполняет единственное свое предназначение – карать, причинять страдание. Недаром мысль о принципиальной несовместимости колонизации, предполагающей свободу, и ссылки, заставляющей колониста относиться к своему новому отечеству как к тюрьме, мысль, являющаяся ключевым социальным тезисом чеховского произведения, выражается почти словами Аввакума или, говоря научным языком, через установление точной корреляции между ландшафтно-климатическими мотивами и ситуацией наказания ссылкой. «Пролив, отделяющий остров от материка, в зимние месяцы замерзает совершенно, *и та вода, которая летом играет роль тюремной стены* (курсив здесь и далее наш. – *К. А.*), зимою бывает ровна и гладка, как поле...»[18] «Непроходимая сахалинская тайга, горы, постоянная сырость, туманы, безлюдье, медведи, голод, мошка, а зимою страшные морозы и метели – вот *истинные друзья надзора*»[19]. «Тюремная статистика до последнего времени почти не касалась беглых. Пока можно сказать только, что *чаще всего бегут ссыльные, для которых наиболее чувствительна разница климатов Сахалина и их родины*. Сюда относятся прежде всего уроженцы Кавказа, Крыма, Бессарабии и Малороссии»[20]. В этом отношении открывающий «сибирский» цикл Чехова диалог, хорошо известный и представляющий собой, на первый взгляд, типовую, ни к чему не обязывающую дискуссию о погоде, обнаруживает в отмеченной перспективе отчетливый провиденциальный смысл. «– Отчего у вас в Сибири так холодно? – Богу так угодно! – отвечает возница»[21].

Если Чехов в рамках этой традиции художественного изображения ссылки оказывается странным образом близким к Аввакуму, то предшественник автора «Острова Сахалина», Достоевский, вопреки историко-литературной хронологии сто*ит* дальше от них обоих и ближе к декабристам, первым, кто воспел хвалебные оды сибирскому климату[22]. В этом отношении опыт декабристов и Достоевского представляет собой известное обновление сформулированной Аввакумом мотивной пары. Смысл модернизации прост: заявление издателя записок умершего Александра Петровича Горянчикова, что «...в Сибири можно блаженствовать. Климат превосходный...»[23], а также постоянное, проходящее через весь текст «Мертвого дома» соединение мороза с картинами яркого солнечного дня, т. е. дезавуирование карательного назначения сибирского ландшафта, призваны в геополитическом смысле – стереть границу между Россией европейской и азиатской, в социальном – переориентировать читателя на критику самой системы уголовных наказаний, безотносительно к ее колонизационному значению, в психологическом – показать на примере Горянчикова коллизию «внутреннего» рефлексирующего человека, ищущего сложный путь к постижению народной жизни. Несомненно, что нагнетание образов брутального ландшафта «переключило» бы конфликт из этой внутренней – духовной – сферы во внешнюю, сделав здесь Достоевского прямым

предшественником Чехова, в «сибирских» описаниях которого слышится отзвук старинной антитезы природы и цивилизации, причем в русско-сибирском варианте – могущественной природы и беспомощной цивилизации (чего стоят только зарисовки мытарств путешественника по берегам грандиозных рек или по ужасной дороге в районе Козульки под Красноярском). «И по такой жиле (сибирскому тракту. – *К. А.*) *в Сибирь, говорят, течет цивилизация*», – сокрушаясь, замечает повествователь[24].

Цивилизационное значение климата – не чеховское изобретение. Климатический детерминизм, т. е. описание свойств общества в зависимости от температурного режима, в котором это общество пребывает, расцвел в европейском Просвещении. Книга Ш.-Л. Монтескье «О духе законов» – яркий тому пример. Хотя, несомненно, тенденция соотносить цивилизацию с умеренным климатом, а варварство – с радикальными отклонениями (как в жаркую, так и в холодную «стороны») от этой нормы восходит в европейской культуре к временам глубокой древности[25]. Однако важно, что и в русской словесности это программное положение зародилось не только задолго до Чехова, но и ранее, чем у французских просветителей. Теперь вернемся к хронологически последовательному изложению. Если считать Аввакума изобретателем художественной картины страданий человека от репрессий, в которой уже не только власть (территориально в данном случае весьма отдаленная), но сама природа оборачивается к несчастному своим суровым ликом, то позднее, в гибридном памятнике переходной эпохи «Краткое описание о народе остяцком», составленном в 1715 г. Григорием Новицким, украинцем, сосланным в Тобольск по делу Мазепы, эта закономерность обретает осмысленный, программный вид. В сущности, содержательное ядро произведения – это вполне архаическое освещение миссионерских походов митрополита Филофея Лещинского в селения ханты и манси, однако некоторые высказывания автора целиком ориентированы на проблематику новой историко-культурной эпохи. Здесь идея климата отчетливо использована в качестве цивилизационного критерия. Дикарство остяков и вогулов, понимаемое еще в церковной перспективе как язычество, находится в неразрывной связи со свирепостью природного окружения и климата. «Странное житие и дивная обычая» этого народа, «иже своим селением удалися до полнощнаго лдистаго окияна и даже до самого студенаго полнощнаго (его же арктикус нарицают) касается круга, иде же неудобное житию человеческому селение особнейшымъ народу сему есть жылищем, толикого бо там жестокого студени отъ лдистого окияну наполнен воздух, яко всяким иностранным незносен, ужасен, зловредителен, народу же сему благоприятен, зане всегдашнее их тамо пребывание. Иная же странная обычая – острое и скудное житие, прочая же, неудобь носимая и нестерпимая человеческой природе – сему не в тяжесть, но в благоприятство носима суть»[26].

Наряду с использованием «жестокого студени» в качестве цивилизационного рубежа, отделяющего русского (причем именно *европейского* русского[27]),

которому этот климат «незносен», от аборигена, которому он, наоборот, «благоприятен», Новицкий формулирует еще один топос позднейшей литературной традиции (естественно, в данном случае мы имеем в виду не генетическую, а скорее типологическую взаимосвязь): образ автора в «Кратком описании...» – это образ политического «конвикта», страдающего посреди ледяных пустынь. Более чем за век до декабристов Новицкий пишет: «Егда бо нощъ объемлет, тогъда неусыпающая мысль возбуждает жалость и болезнь сердца, како лишихъся паче всех любимого отечества; како неволя наша, жестокий всихъ благъ разоритель, крайняя пагуба <...> Аще же сия (неволя. – *К. А.*) съ нощию въ слезах угаснет и солнце исполнены радости день вводитъ, тогда царица злыхъ и корень бед и скорбей – нищета помрачаетъ умъ тмами темъ, влагая темна недоумения: откуду снискать горестъныя пищи; чимъ сохранитись въ сихъ полнощныхъ странахъ отъ лютости мразовъ, и се учителница ума, паче же помрачающая тма, погибель благих, умножение злых – неволя предложы повседневное уму обучение и упражнение»[28].

Так, научные занятия Новицкого, которыми он хочет «упражнять» свой ум, находясь «въ сихъ полнощныхъ странахъ», имеют своим объектом странный народ, сама физиология которого отлична от некой имплицитно подразумеваемой европейской «нормы». Позиция субъекта наблюдения при этом также обусловлена ландшафтом и климатом: статус ссыльного не в последнюю очередь предполагает акцент на каждодневном дискомфорте, причиняемом природным окружением. Характерно, что эти концептуальные звенья «Краткого описания...» расположены в предельно маркированной с коммуникативной точки зрения части произведения – в «Предисловии к читателю». То, что у Аввакума было спонтанным элементом в ряду других, относящихся к жизни «горемыки», здесь становится осмысленным слагаемым авторской концепции. В итоге под пером Новицкого появляются две продуктивные идеологические и образные модели: мороз (шире – экстремальный ландшафт) – губитель цивилизации[29] и он же – одно из главных наказаний для сибирского изгнанника. Одновременно естественным фоном для развертывания этих моделей является пестрый хаос жизни аборигенов, с которыми и автор, и его главный герой находятся в бескомпромиссном конфликте.

Итак, в начале XVIII в. холод как неотъемлемый признак новооткрытых земель на востоке от Урала из рутинной «декорации» русских колониальных деяний – военных походов и торговых операций – преображается в фактор, имеющий непосредственное отношение к *человеку*, а именно – к социально-психологической и цивилизационно-культурной составляющим его самосознания. В текстах просветительской этнографии первой и второй половины XVIII в. прослеживается достаточно четкая тенденция: цивилизация убывает по мере отдаления от исторической России на север. Так, юный русский исследователь Василий Зуев, ученик П.-С. Палласа, в самом начале своего «Описания живущих Сибирской Губернии в Березовском уезде иноверческих наро-

дов Остяков и Самоедцов» (1772) указал на эту закономерность: «Оные (остяки. – *К. А.*) хотя и имеют отчасти кочевое свое жилище, но от р. Оби мало отделяются, разве отходят в летнее время в тундру за дикими зверьми. Однако все своего первого жилища не оставляют, где у их построены и избы деревянные на зиму, а летом живут в шалашах, по-тамошнему чумах. Напротив того, последние, ближайшие к северу самоедцы, коли можно назвать дикими зверьми, то в сходственности едва ошибиться можно, не имеют у себя узаконенного им жилища, к которому б по времени съезжались, как первые, но почти ежедневно на оленях перекочевывают с места на место, сколько для звериного промыслу и своего пропитания, столь зимою и для оленного своего скота на разные места переезжают...»[30]

Социально-историческая лестница не только соединяет эпохи (от примитивных кочевых народов ко все более цивилизующимся полуоседлым и оседлым), но имеет также и географическое измерение: если ее ступени ведут к северу, то по ним просвещенный наукой путешественник способен перейти в историческое прошлое человечества и очутиться там, где первобытный номад только одним шагом отделен от животного. И если русский ссыльный, будучи явно инородным телом в этом ландшафте, окажется в конфликте с климатом, а русский этнограф, представитель науки и разума, – в конфликте с кулинарией, гигиеной и «нравообычаем» туземца (Зуев, как ранее Новицкий, не жалеет красок, живописуя, «сколь дикой сей народ и гнусной в своем житии»[31]), то сам абориген будет поразительно нечувствителен к морозу, словно выступая с ним в приемах символизации Сибири заодно. «Однако никогда еще не слыхано, чтоб кто-нибудь из них замерзал и в сильные зимние морозы, разве познобит что на лице, то хотя и неудивительно, потому что ходят всегда лицем открытым, но и оное приключается разве тому, которой, вышед первой раз на промысел, морозу испужался и начал лице кутать, тем его и испортил»[32].

В своем противостоянии русскому туземец и мороз играют похожие роли, при этом сам сибирский абориген, вопреки мнению Монтескье[33], от холода не страдает.

Климат / ссылка / инородец – внутри такого триединства преимущественно расположился сибирский дискурс национальной словесности XVII–XIX вв. Взаимодействие этих идейно-мотивных полюсов было ассиметрично: каждая эпоха выдвигала на первый план свою версию их со-расположения, а сила личного дарования того или иного автора могла сообщать этой комбинации отчетливо индивидуальный характер. Рассмотрим реактуализацию этнографического компонента, который, постоянно сочетаясь с климатической проблематикой, получил особое осмысление в публицистике сибирских областников второй половины XIX – начала XX вв.

Еще в эпоху романтизма этнографический фрагмент отмеченной мотивной трихотомии был модифицирован: в Сибири стали видеть не только национальную экзотику местных язычников и магометан, но также и ресурс национальной

идентичности, коренные русские нравы, которые, будучи изрядно повреждены на родине, словно в заповеднике, уцелели в дальней колонии. Взлет романтического интереса к фигуре Ермака, который через несколько десятилетий сменится таким же взрывным интересом к старообрядцу, – яркие иллюстрации этого общего процесса. Сентиментализм и романтизм открыли дорогу становлению националистического проекта[34], который, в свою очередь, заставил переосмыслить роль русских провинций и, в частности, Сибири. Ассоциируясь с истинным, «народным» началом, они могли трактоваться в традиционно романтическом духе – как антитеза космополитическим столицам, а позднее, в рамках модной федералистской доктрины – как самостоятельные области, у которых есть нужды и интересы, противоположные интересам столичной бюрократии и бизнеса. Однако и этот процесс протекал не прямолинейно и заключал в себе немало внутренних конфликтов. Так, пропагандируемая, скажем, семейством Полевых и независимо от них декабристами националистическая установка на «выравнивание» России и Сибири, на придание Сибири «истинно русских» черт со временем натолкнулась на сопротивление со стороны разночинцев-федералистов. В самом деле, с их точки зрения, подобная концепция (ср. высказывание протагониста в одном из произведений романтика Калашникова: «...наше отечество – вся Россия, и благоденствие самой отдаленнейшей от Камчатки области должно вас столько же занимать, как и родины!»[35]) подозрительно граничила с традиционным «просвещенным» империализмом, т. е., в их понимании, подчинением всего и вся центру.

Однако на первый взгляд областники, как будто бы в продолжение этой традиции, редуцировали инонациональное этнографическое начало в способах метафоризирования Зауралья. Нельзя сказать, что дискуссия о народах, подавлявшихся, как им казалось, империей в процессе ее жестко прагматической деятельности, на Востоке была совсем забыта[36]. Как раз наоборот: Н. М. Ядринцев написал о туземцах проникнутую антиколониальной проповедью книгу[37], а зрелое областничество выделило их в особый «инородческий вопрос»[38]. Однако по сравнению с просветительской этнографией, когда, к примеру, в составе журнала Г. И. Спасского «Сибирский вестник» (1818–1825) подавляющее большинство материалов было посвящено туземной экзотике, теперь все свидетельствовало об утрате аборигеном монопольного права символизировать сибирскую действительность в ее целом, о смещении темы хоть на относительную, но все же – периферию, где она ставилась в длинный перечень прочих «нужд Сибири». Продолжая, как и их предшественники романтики, рассматривать туземца вполне идиллически (ср. у Потанина: «...дикари, которые смотрят на вас кроткими детскими глазами, которые поражают путешественников своей феноменальной честностью и своими райскими правилами общественной жизни...»[39] и т. д.), областники в аналогичной идеализирующей перспективе начали смотреть и на русского сибиряка-старожила (преимущественно старообрядца[40]). Этот своеобразный

виток в рамках этнографической темы уводил их от аборигена и возвращал к русскому поселенцу как символу территориальной аутентичности, что делало антитезу Сибири и России на уровне этнографии весьма проблематичной.

С другой стороны, в сознании Н. М. Ядринцева существовало навеянное работами А. П. Щапова представление о сибирском «народно-областном типе» (понятие принадлежит именно Щапову[41]) как продукте метисации: принципиально значимая глава «Распределение сибирского населения и народно-областной тип» ядринцевского труда «Сибирь как колония» (1882, 1892) буквально вся пронизана цитацией статей Щапова начала 70-х гг. И в этой перспективе инородческая тема вновь начинает обретать утраченное было ей значение, причем ее реактуализация приводит к размежеванию в самой областнической программе: взгляды на народно-областной тип Ядринцева и Потанина оказались существенно различными – если первым на щит был поднят инородец (при всем пропорциональном внимании к старообрядцу), то второй приоритетное внимание уделил климату.

Расовая теория в ее щаповском варианте была чрезвычайно привлекательной именно для Ядринцева, поэтому закономерно, что в старинной символической связке инородца и окружающего его сурового ландшафта акцент им был сделан на этнографическом компоненте, климатическая составляющая в этом балансе понижалась. Рассуждая о климате, публицист, как кажется, остается в рамках научного идеала вненаходимости и вполне нейтрально пишет о природных реалиях Сибири. «Сибирь, занимая огромную площадь, совершенно естественно заключает в себе чрезвычайно разнообразие климатов. Жестокие холода, продолжительные зимы и короткое лето севера Сибири сменяются постепенно к югу сравнительно умеренным климатом, а на самом юге есть даже уголки, дышащие хорошею природою. В общем климат Сибири, конечно, суровый; зимы обыкновенно очень холодны даже в южной части ее; тем не менее нигде в Сибири климатические условия не делают невозможною жизнь человека...»[42]

Зато этнический «ингредиент» в сибирском «областном типе» вызывает у него гораздо больше экспрессии. «И вот вследствие такого физического смешения с разными сибирскими азиатскими племенами славяно-русская народность и в западносибирском русском населении, естественно, более или менее подверглась некоторым изменениям в самом своем физическом типе, усвоила некоторые признаки или оттенки физического очертания татарского, киргизского, калмыцкого, остяцкого и вогулицкого»[43].

Итог подобного смешения, по Ядринцеву, амбивалентен: налицо как примеры расового понижения («Население за Уралом ... было изолировано, оно находилось без всякого сообщения десятки лет в лесах и тундрах; оторвавшись от земледелия, оно было поставлено в звероловческую среду и само переходило к скотоводству, звероловству и рыболовству. Даже независимо от инородцев оно, таким образом, отступало от культуры и дичало»[44]), так и

парадоксального повышения («Если в Сибири существуют места, где население остается диковатым и отсталым, сохраняя следы замкнутой жизни, то всеми ознакомившимися с Зауральем признается ныне как факт, что вообще сибирское крестьянство по привычкам и развитию стоит выше своих собратий в Европейской России, живших под другими условиями»[45]). Понижение – результат привнесения в «чистую» славянскую расу исторически более примитивного компонента (здесь Ядринцев рассуждает как просветитель). Повышение – результат свободной жизни без государственной опеки (здесь областник сближается с романтиком-декабристом). В итоге читатель получал образ-символ сибиряка, в котором автор подчеркивал отсутствие эстетического чувства и исторического предания, готовность ко всему новому[46], утилитаризм, меркантилизм и демократизм («наклонность к простору, воле и равенству»[47]), т. е. именно то, что во всей полноте этого перечня отсутствовало в числе свойств коренного русского мужика, на которого, с одной стороны, смотрел властный официоз, а с другой – идеализирующая его литература, видевшая в крестьянине Антона-горемыку, Калиныча и Платона Каратаева. Сибиряк Ядринцева скорее походил на мужика из письма Белинского Гоголю: к этой радикальной версии русской этнографии и социологии[48], скорее всего, и восходит (по крайней мере, в значительной своей части) «народно-областной тип», родившийся в сознании Щапова и Ядринцева.

Теперь становится понятным, почему в интеллектуальных построениях одного из вождей областничества роль климата оказалась достаточно скромной[49]. Ядринцеву нужен был сибиряк как представитель радикально другого мира, как генетически «чужой», даже безотносительно к факторам окружающей среды. Наверняка поэтому такое значение приобрели в глазах областника резкие суждения умершего в 1876 г. А. П. Щапова, с которым, кстати сказать, по многим другим вопросам Ядринцев серьезно (правда, уже заочно) спорил[50].

Взгляд Г. Н. Потанина на климат Сибири оказался во многом иным. В соответствии с логикой акцентирования того или иного полюса в дихотомии «климат / инородец» знаменитый востоковед Потанин, увидев в Сибири продолжение русского мира, должен был подчеркнуть исключительное значение климата. Оставаясь русским по языку и культуре, человек в Сибири меняется под воздействием местных условий, из которых на первом месте стояли климат, а также осознание своей отдаленности от «...того ядра русского народа, которое создало русское государство, русскую литературу, русскую политическую жизнь...»[51]. Потанинская версия областничества, таким образом, оказывалась психологической и территориальной. «Тенденция (областническая. – *К. А.*) вышла из чувства обособленности, которую бессознательно чувствовало сибирское крестьянство и которая покоилась на территориальной базе. <...> Основа сибирской идеи чисто территориальная»[52].

Раз так, то первым делом Потанин дезавуирует этнический компонент («цементом для... сплочения областных жителей могут служить одни экономичес-

кие и культурные интересы без национальной подкладки»[53]), а климатический, наоборот, выдвигает на первый план. «Климат самый упорный, самый закоснелый сепаратист и ничто не помешает ему... образовывать расу, если в нем самом есть особенности»[54]. Однако если теперь климатическая составляющая сибирской идентичности обретает особое значение, то очевидно, что ее презентация должна быть далека от нарочитой брутальности. Акцентирование рылеевской темы Сибири как страны «метелей и снегов» вновь вернуло бы автора в прокрустово ложе просветительского культуртрегерства или романтической экзотики, для которых знаковое дистанцирование Сибири и России было обязательным. Задача Потанина-областника – показать успешность народного опыта освоения Сибири, а потому Зауралье под пером Потанина начинает «теплеть».

Образный строй потанинских замечаний о климате Сибири зримо отличается от принятого по умолчанию Ядринцевым представления о повсеместной суровости ландшафтных условий сибирской жизни. Дело в том, что, отталкиваясь от свойств континентального климата, Потанин умалчивает о его резкой контрастности, большой амплитуде колебаний температур между морозом и жарой, фокусируя внимание читателя прежде всего на его «сухости». «Климат Сибири в высшей степени континентальный, сухой, тогда как в Европейской России сильно чувствуется влияние океана, хотя и не так, как в Западной Европе»[55]. Вообще в антитезе тепла и холода звучание второго компонента публицист намеренно приглушает. Сухость, прозрачность, изобилие света, «буйство красок» – вот признаки, характеризующие сибирский климат в первую очередь. Автор подчеркивает их столь интенсивно, что фактографические по своей задаче наблюдения начинают звучать у не чуждого писательству Потанина как художественные описания. «Периоды цветения растений более сжаты, весна протекает в Сибири быстрее, и вообще растительный сезон короче. Цветения различных видов более сближены, и весенний ковер Сибири пестрее»[56]; «Малое содержание паров в сибирском воздухе делает его необыкновенно прозрачным. Миддендорф, путешествовавший в северо-восточной Сибири в 1843 и 1844 годах, рассказывает, что, вернувшись в Петербург, он заметил, что он не видит в телескоп тех звезд, которые он видел в Сибири; он подумал, что стекла в телескопе попорчены и отправил инструмент к оптику, чтобы заново отшлифовать стекла; но оптик возвратил телескоп назад; оказалось, что шлифовка стекол была в полной сохранности, и все дело объясняется тем, что небо другое, что ранее Миддендорф смотрел на прозрачное якутское небо, а теперь перед ним было тусклое петербургское»[57]; «По теплопрозрачности сибирский климат... приближается к альпийскому. В Иркутске во время декабря поверхность предметов испытывает такую силу солнечных лучей, что снег на крышах тает и образуется капель. Альпийские растения спускаются здесь в долины ниже, чем в Швейцарии. <...> Некоторые наблюдатели находят, что цветы сибирских полей роскошнее и окраска их ярче»[58].

На фоне рылеевского изображения Сибири в ночной, мрачно-угрюмой цветовой гамме[59] (примечательно, что конкретным локусом в поэме «Войнаровский» является именно Якутия) «прозрачное якутское небо» Потанина, забавная способность местных аборигенов и без телескопа наблюдать астрономические явления, капель посреди декабря представали не только как идеологические находки, но в известном смысле и как поэтические новации. Подводящий черту после всех этих примеров вывод звучит предсказуемо в политическом отношении, но совершенно оригинально в плане поэтики: «Это преломление русского народного духа под лучами сибирского солнца не обеднит, а только обогатит русскую жизнь»[60]. Инфернальное ночное начало, издавна выступавшее дополнительным природным наказанием узнику «сибирских руд», заменяется ярким солярным образом со смыслом преобразования и обновления национального мира.

Главное здесь, конечно, не в симпатиях «патриота» Г. Н. Потанина к Сибири и ее природным реалиям, главное – в имеющей длинный исторический шлейф своеобразной пульсации смыслов сибирского мороза, в его способности включаться в симметричные, а порой и асимметричные концептуальные пары с образами ссыльнокаторжного и аборигена, других важнейших «участников» сибирского колониального мифа русской словесности и политической полемики. Эта валентность образа климата в перспективе культуры определит многие закономерности идеологических и творческих стратегий XX и XXI вв., которые будут связаны с русским Востоком.

Примечания

[1] Постановку проблемы и обширный очерк ее предыстории см. в работе: *Богданов К.* Климатология русской культуры: Prolegomena // Новое лит. обозрение. 2009. № 5 (99). С. 60–97.

[2] Изотермы зимних температур показывают, что на восточном, трансуральском направлении температура понижается все более и более. В этом смысле в России путешествие на восток аналогично путешествию на север во всех других частях Земли. См.: *Хилл Ф., Гэдди К.* Сибирское бремя: Просчеты советского планирования и будущее России. М., 2007. С. 45–47.

[3] Ассоциативная связь «Сибири» и «холода» как на уровне языковой идиоматики, так и в текстах культуры является самоочевидной, причем в перспективе западного воззрения на Россию холод характеризует русское пространство вообще. См. подборку английских политических карикатур на тему «генералов» января и февраля в кн.: *Ливен Д.* Российская империя и ее враги с XVI в. до наших дней. М., 2007. В этом смысле, если заданное самой природой понижение температуры по мере продвижения на восток от Урала воспринимается русским человеком как признак иного ландшафта, то европейский наблюдатель на этом же основании может вообще исключить Россию из европейского цивилизационного ареала. См. об этом специальную работу: *Никанорова Е. К.* Парадигматика мифологемы мороза: климат – российская государственность – душевный строй нации // Текст и интерпретация / под ред. Т. И. Печерской. Новосибирск, 2006. С. 14–33.

[4] *Слезкин Ю.* Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера. М., 2008. С. 69 и сл.

[5] *Bassin M.* Expansion and Colonialism on the Eastern Frontier : Views of Siberia and the Far East in Pre-Petrine Russia // Journal of Historical Geography. 1988. Vol. 14, № 1. P. 3–21. См. также: *Слезкин Ю.* Указ. соч. С. 51–53.

[6] Исследователь памятника А. Плигузов трактует «верх» как указание на юго-восток

тундры – в противоположность современному «верховью», т. е., в случае с Обью, местностям Южной Сибири. См.: *Плигузов А.* Текст-кентавр о сибирских самоедах. Москва ; Ньютонвиль, 1993. С. 65.

[7] Там же. С. 78, 81.

[8] Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII века / изд. подг. Е. К. Ромодановская и О. Д. Журавель. Новосибирск, 2001. С. 13.

[9] Там же. С. 20.

[10] Там же. С. 21–23.

[11] Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания / изд. подг. Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, Л. И. Сазонова. Л., 1975. С. 237–238 (коммент.)

[12] Речь в данном случае идет о современной Ангаре.

[13] Русская историческая библиотека. Т. 39: Памятники истории старообрядчества XVII в., Кн. 1, вып. 1. Л., 1927. Стб. 21–22, 24.

[14] Там же. Стб. 31.

[15] Там же. Стб. 42. Ср.: *Демин А. С.* Сумрачные оттенки в пейзажах Аввакума // Демин А. С. О художественности древнерусской литературы. М., 1998. С. 81–85.

[16] В 20-е гг. на эту мотивную корреляцию обратил внимание М. К. Азадовский, однако тема не получила развития в более поздних работах исследователя. *Азадовский М. К.* Поэтика «гиблого места» (Из истории сибирского пейзажа в русской литературе) // Азадовский М. К. Очерки литературы и культуры Сибири. Иркутск, 1947. С. 165–200.

[17] Русская историческая библиотека... Стб. 42.

[18] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1978. Т. 14–15. С. 342.

[19] Там же. С. 343.

[20] Там же. С. 348.

[21] Там же. С. 7.

[22] См. подборку показательных цитат: *Анисимов К. В.* Парадигматика и синтагматика сибирского текста русской литературы (Постановка проблемы) // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2007. Вып. 2. С. 67–68.

[23] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. : в 15 т. Л., 1988. Т. 3. С. 205. Соседние с приведенным высказывания выдержаны в иронической тональности, впрочем, комментаторы (см.: Там же. С. 551) указывают на их связь с письмом Достоевского брату от 27 марта 1854 г., в котором эти же слова даны напрямую, не как троп. Так что слова эпистолярия «климат здесь довольно здоров», видимо, нужно принять за основу звучащего как панегирик пассажа из основного текста произведения.

[24] *Чехов А. П.* Указ. соч. Т. 14–15. С. 32.

[25] *Богданов К.* Указ. соч. С. 65 и сл.

[26] Путешествия по Обскому Северу / под ред. С. Г. Пархимовича. Тюмень, 1999. С. 8–9.

[27] Ниже Новицкий обсуждает проблему границы между Европой и Азией. См.: Там же. С. 13.

[28] Там же. С. 11.

[29] Недаром освещение диких нравов остяков Новицкий начинает в духе времени с констатации, что «народ сей» «зело же прост и гражданства всякого чужд» (Там же. С. 29).

[30] *Зуев В. Ф.* Материалы по этнографии Сибири XVIII века (1771–1772). М. ; Л., 1947. С. 21.

[31] Там же. С. 28.

[32] Там же. С. 34.

[33] «...климат Сибири до того суров, что в этой стране, за исключением немногих мест, земледелие невозможно... а туземцы разделены на несколько бедствующих народов, подобных тем, которые встречаются в Канаде», – сочувственно цитирует Монтескье один из своих источников (*Монтескье Ш. Л.* О духе законов. М., 1999. С. 235).

[34] *Живов В. М.* Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // Новое лит. обозрение. 2008. № 3 (91). С. 114–140.

[35] *Калашников И. Т.* Дочь купца Жолобова : романы, повесть. Иркутск, 1985. С. 436.

[36] Полемику с областническим тезисом о тотальном «вымирании» инородца см. в работе: Сибирь в составе Российской империи. М., 2007. С. 205 и сл.

[37] *Ядринцев Н. М*. Сибирские инородцы, их быт и современное положение. СПб., 1891.

[38] *Ядринцев Н. М*. Сибирь как колония в географическом, этнографическом и историческом отношении / отв. ред. Л. М. Горюшкин, изд. подг. Л. М. Горюшкин, М. В. Шиловский, С. В. Камышан. Новосибирск, 2003. Гл. 6: Инородцы и инородческий вопрос Сибири ; *Потанин Г. Н.* Областническая тенденция в Сибири. Томск, 1907. С. 41.

[39] *Потанин Г. Н.* Указ. соч. С. 50.

[40] См. в первую очередь статьи Н. М. Ядринцева: *Ядринцев Н. М*. Поездка по Западной Сибири и в горный Алтайский округ // Зап. Зап.-Сиб. отд. Имп. рус. геогр. о-ва. Кн. 2. Омск, 1880. С. 19–148 ; *Он же.* Раскольничьи общины на границе Китая // Сибирский сборник. СПб., 1886. Кн. 1. С. 21–47 ; *Он же.* На обетованных землях: (Из путешествия по Алтаю) // Там же. Кн. 2. С. 36–43.

[41] См.: *Щапов А. П*. Историко-географические и этнологические заметки о сибирском населении // Щапов А. П. Собр. соч. Доп. том к изданию 1905–1908 гг. Иркутск, 1937. С. 144.

[42] *Ядринцев Н. М.* Сибирь как колония... С. 88–89.

[43] Там же. С. 99.

[44] Там же. С. 100.

[45] Там же. С. 112.

[46] Тенденциозность создаваемой таким образом действительности становится очевидной, когда автор концепции переносит ее из пространства этнографии в политическую сферу: «Наши земляки, как я замечал, были весьма восприимчивы к новым теориям, к новаторству, из них выходили самые ревностные прозелиты новых направлений. Я могу объяснить это разве тем, что сибиряки вообще не имеют традиций, предрассудков, у них нет ничего позади, и взор их устремлен вечно в будущее» (*Ядринцев Н. М*. Сибирские литературные воспоминания // Лит. наследство Сибири. Новосибирск, 1979. Т. 4. С. 313).

[47] *Ядринцев Н. М*. Сибирь как колония... С. 113.

[48] Отметим примечательное совпадение исследователя русского колониализма Ядринцева с Белинским: русский крепостной, как известно, уподоблен последним «негру» колониальных плантаций Нового Света.

[49] Показательна, например, такая уступительная конструкция: «Конечно, это изменение происходило не от одной метисации и воспринятия инородческой крови русским племенем; оно также обусловливалось другим пришлым элементом, наконец, климатом и многими другими физическими влияниями» (*Ядринцев Н. М*. Сибирь как колония... С. 101).

[50] В наследии Ядринцева встречаются и отходы от панэтнографизма его главного сочинения. Ср.: «В Петербурге картина сближения разных представителей окраины имеет в себе нечто особенное. Немудрено, что томич льнет к томичу и иркутянин к иркутянину... но весьма любопытно было видеть, как соединялись представитель Камчатки, якут с тоболяком, забайкалец с омским казаком, бурят с томичом и чувствовали, что у них бьется одно сердце» (*Ядринцев Н. М.* Сибирские литературные воспоминания. С. 298). Этнографизм здесь заменен надэтническим самосознанием. Смещение в концепции объясняется, вероятно, тем обстоятельством, что «Сибирь как колония», главный opus magnus идеолога областничества, содержит, в отличие от написанных в ином жанре воспоминаний, гораздо более жестко концептуализированные положения.

[51] *Потанин Г. Н*. Нужды Сибири // Сибирь. Ее современное состояние и нужды / под ред. И. С. Мельника. СПб., 1908. С. 267.

[52] *Потанин Г. Н.* Областническая тенденция в Сибири. С. 39, 58.

[53] *Потанин Г. Н.* Нужды Сибири. С. 262.

[54] Там же. С. 267.

[55] Там же. С. 262.

[56] Там же. С. 263.

[57] Там же.

[58] *Потанин Г. Н.* Нужды Сибири. С. 264.

[59] *Тюпа В. И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сиб. филол. журн. 2002. № 1. С. 29–30.

[60] *Потанин Г. Н.* Нужды Сибири. С. 267–268.

Д. В. Ларкович
Сургут

ДЕРЖАВИНСКИЕ СТРАНИЦЫ ПЕРМСКОГО ТЕКСТА (ОПЕРА «РУДОКОПЫ»)

В творческом наследии Г. Р. Державина есть произведение, тематическая, жанровая и стилевая необычность которого повлияла на его оценку как явления сугубо маргинального и выпадающего из общей логики развития державинского художественного мышления. Речь идет о комической опере «Рудокопы», написанной в последнее десятилетие жизни поэта[1] и разделившей общую печальную судьбу державинской драматургии. Она не была поставлена на сцене, не была опубликована при жизни поэта и в общем ряду драматических сочинений Державина вызывала либо раздраженные отклики, либо снисходительные усмешки современников[2]. Более того, если другие драматические творения Державина были частично «реабилитированы» более поздними исследователями[3], то «Рудокопы», как правило, по-прежнему квалифицируются как откровенная творческая неудача стареющего поэта.

Так, например, в работе авторитетного отечественного музыковеда Т. Н. Ливановой, в целом высоко оценивающей вклад Державина-поэта в процесс развития русского музыкального искусства рубежа XVIII–XIX вв., содержится настолько жесткая характеристика «Рудокопов», что она изначально исключает любые разночтения в характеристике державинской оперы: «...комическая “опера” Державина “Рудокопы” представляется чуть ли не какой-то бессмыслицей. Кажется даже, что... “Рудокопов” сочинял кто-нибудь другой: настолько безвкусна, *“ни на что не похожа”* (выделено мной. *–Д. Л.*) по своему смешению стилевых и жанровых признаков эта “опера”»[4].

Вполне понятно, что подобное клеймо художественной ущербности не могло не препятствовать адекватной оценке данного музыкально-драматического опыта Державина. Однако не в этом ли указании на «непохожесть», непривычность кроется ключ к разгадке державинского творческого замысла? Попытаемся непредвзято взглянуть на это произведение, не изолируя его от контекста всего позднего державинского творчества, но, напротив, соотнося с общей логикой его развития. При этом важно иметь в виду, что «Рудокопы» стали результатом устойчивого увлечения Державина драматической

© Ларкович Д. В., 2010

поэзий в целом и жанром оперы в частности, которое поэт переживает на рубеже столетий.

Как известно, во второй половине XVIII в. жанр оперы в России стремительно развивался и притягивал к себе внимание самой широкой культурной общественности. Его расцвет был во многом подготовлен влиянием итальянской композиторской и исполнительской школы, представители которой (Б. Галупии, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, Д. Чимароза, В. Манфредини и др.) приняли непосредственное участие в музыкальной жизни российской столицы. Так, в частности, благодаря сотрудничеству поэта А. П. Сумарокова и итальянского композитора Франческо Арайи в 1755 г. появилась первая опера на русском языке «Цефал и Прокрис», представлявшая собой музыкально-драматическую разработку сюжета из VII книги «Метаморфоз» Овидия и написанная в характерном для итальянской школы жанре оперы-seria.

В 1770-е гг. начинает складываться собственно отечественный оперный репертуар, тяготеющий преимущественно к жанру комической оперы. Его первые образцы – «Анюта» М. И. Попова (1772), «Розана и Любим» Н. П. Николева (1778), «Мельник – колдун, обманщик и сват» А. А. Аблесимова (1779), «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина (1779) и др. – были тесно связаны с традицией просветительской комедии и ориентированы на воссоздание народного быта в его эстетическом ракурсе. В процессе формирования национальной оперы принимали участие лучшие композиторские силы эпохи (Д. С. Бортнянский, В. А. Пашкевич, М. М. Соколовский, Е. И. Фомин и др.), что надежно обеспечило ей одно из лидирующих мест в жанровой иерархии русской музыкально-поэтической культуры.

Деятельную склонность к оперному творчеству проявлял и близкий друг Державина – Н. А. Львов, автор либретто комических опер «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778), «Ямщики на подставе» (1787), «Милет и Милета» (1794), «Парисов суд» (1796), под влиянием которого автору «Фелицы» передалось увлечение оперным искусством, а также сформировались его теоретические представления о самой специфике жанра. В частности, есть все основания утверждать, что именно благодаря Львову определился устойчивый интерес Державина к творчеству П. Метастазио[5]. Судя по всему, сочинения выдающегося итальянского драматурга привлекли внимание Державина как начинающего либреттиста не только совершенством художественной формы, но и высоким содержательным пафосом. Во всяком случае, в письме к А. М. Бакунину от 2 февраля 1805 г. поэт горячо благодарил своего адресата за присылку перевода оперы Метастазио «Фемистокл» и пояснял: «Довольно теперь для меня познание, какого роду и как писал сей знаменитый автор свои театральные пьесы. Ежели случится в сем поприще предприять, то за ним последую, потому что краток, глубокомыслен и наставителен. Это проповедник героев» (IX, 323)[6].

Позже к авторитету Метастазио Державин будет неоднократно апеллировать в своем теоретическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или

Об оде» при характеристике жанровой поэтики оперы, например: «Поелику же в ней большая часть есть лирическая, или лучше, прямая важная Опера, по образцам Метастазия, должна быть вся писана краткими лирическими стихами, или, по крайней мере, скандированною прозою, чтоб удобно было ее сопровождать музыкою» (VII, 599). Этим, по сути, и объясняется основная причина державинской ориентации на стилевую палитру оперных либретто Метастазио, в сочинениях которого поэт обнаружил столь искомые им самим реальные пути сближения двух литературных родов – лирики и драмы – в их органичном сочетании с музыкой. Этот опыт был учтен им как при осуществлении стихотворных переводов опер итальянского драматурга на русский язык[7], так и в собственном оригинальном творчестве.

Вместе с тем Державин внимательно следит и за отечественным театральным репертуаром. Он сочувственно отзывается о ранних образцах комической оперы, особо выделяя «Мельник – колдун, обманщик и сват» А. А. Аблесимова (VII, 604), но весьма скептически реагирует на имевшую шумный успех на российской сцене оперу К. Генслера «Русалка»[8]: «Теперь вкус здесь – на шуточные оперы, которыя украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум. <...> Вы спросите меня, как это делается? ибо где есть связь, там должен быть план, начало и конец. Но вы ошибаетесь. Представьте себе сонные грезы. Без всякого соображения и последствия, что видят, то и бредят. Вот в коротких словах описание нынешнего театра» (VI, 156). Как видно, основной упрек Державина в адрес современной оперной практики связан с предельной отвлеченностью сценического материала от актуальных жизненных реалий, с исторической недостоверностью его сюжетов и с отрывом от национальной культурной традиции. А ведь театр, по мнению Державина, прежде всего «политическое учреждение», и потому «истинное поприще Оперы <...> воспевать высокия сильныя оды, препровожденныя арфою, в безсмертную память героев отечества и в славу добрых государей» (VII, 602).

Таким образом, неудовлетворенность текущим положением российского музыкально-драматического театра еще более укрепила решимость поэта всерьез приняться за создание национального оперного репертуара. Так в творческом арсенале Державина появляется новое авторское амплуа – драматурга и либреттиста. Важно, что поэт не просто осваивает и познает основные принципы драматического искусства, которое в последние годы творческой деятельности воспринимает как исключительно приоритетное и «более других свойственное» (IX, 323) ему, но и напряженно ищет собственные, оригинальные пути в сфере художественной выразительности, которые открываются на пересечении поэзии, музыки и театрального действа.

В ряду семи оперных сочинений Державина[9] «Рудокопы» действительно отличаются содержательной и стилевой оригинальностью, и в первую очередь – своей топонимической привязкой: действие оперного либретто разворачивается на Урале, а точнее, как следует из авторской ремарки, «частию на заводе,

частию в руднике Златогоровом, в Перми» (IV, 640). Любопытным в данном случае является не столько выбор места действия, сколько то обстоятельство, что сам Державин никогда в Перми не бывал и со спецификой горнодобывающего производства сталкивался весьма косвенно. Между тем, по справке Я. К. Грота, «знакомство с горнозаводским делом, заметное в основе пьесы, было приобретено Державиным во время его управления Олонецкой губернией, в которой, как известно, есть несколько железных и медных рудников. Друг его, Ярцов[10]... был начальником горных заводов сперва в этой же губернии, а потом в Екатеринбурге» (IV, 641).

Действительно, «Рудокопы» сознательно насыщены чертами горнозаводского быта. Уже первое действие пьесы открывается мизансценой, представляющей особенности уральского ландшафта и моделирующей условно-производственную ситуацию: «Театр представляет на разсвете дня замок Златогора, окруженный высокими, дымящимися горами, с которых низвергается шумящий источник, приводящий в движение вододействующие машины; а влеве виден вход в пещеру (или шахту). <...> Слышен колокол и на оный сходятся со всех сторон работники, всякий со своим орудием, надевая на себя горныя платья» (IV, 641).

Приметы уральской топографии, а также масштабные статические картины производственного процесса, представленные в авторских ремарках, неоднократно встречаются в тексте либретто и далее: «Театр представляет во внутренности рудника простирающиеся по камням блещущие слои золотых и серебряных жил. Сверху видно несколько висячих веревочных лестниц. В три яруса на подмостках, друг над другом, стоят работающие рудокопы; а внизу разные инструменты, как-то: водяные колеса, насосы, вороты и на канате бадьи, поднимающиеся с рудами вверх» (IV, 712).

Уральский антураж создается и за счет включения в текст либретто хоровых и речитативных партий, задуманных автором как литературный аналог горнозаводского песенного фольклора. По замыслу Державина, тексты подобного рода должны были выражать эстетические приоритеты горняков и служить важной деталью местного культурного фона. Для них характерны коллективная форма исполнения, разножанровый состав (хор, перекличка, молитва), особая стилистическая маркировка. Трудно говорить о конкретных источниках, на которые Державин ориентировался при создании данных фольклорных стилизаций, однако вполне очевиден сам факт знакомства поэта с песенным репертуаром рабочих Урала, интонационный строй которого имитирован в «артельных хорах». Подобно песням горнорабочих, в державинских хорах приводятся некоторые общие сведения о трудовых процессах по добыче полезных ископаемых и самих условиях труда горняков[11] . Причем, наряду с указанием на тяжесть этого труда, акцент здесь делается на его созидательный и благородный характер:

Нас колокол сюда сзывает,
Да огнь горы разрывает.
Мы ночь и день живем
В шахтах здесь с огнем.

Мы горы можем разрубать,
Доставать,
Сребро, медь, злато добывать,
Все копать
И, на Бога положась,
В поземну тень
И в ночь, и в день
Ничего лезть не страшась (IV, 712–713).

Местный колорит Державин пытается актуализировать в «Рудокопах» и за счет использования диалектной лексики. Однако, как правило, диалектные выражения, которые встречаются в речи персонажей, не являются принадлежностью исключительно уральского региона, но имеют довольно широкую сферу устного бытования (например, «забила комоха», «куромша», «попотчевать отуревом, ошмаревом» и др.), что само по себе дает основание для вывода: изначально ориентируясь сугубо на уральский топос, поэт все же сконструировал некий условно-провинциальный художественный текст, выходящий за рамки одной конкретной территории.

Это подтверждает и характер проблематики державинской оперы. Так, логику развития драматического действия «Рудокопов» составляет так называемый «журденовский» сюжет, основанный на несоответствии мнимого и подлинного сословного достоинства. Подобно мольеровскому «мещанину во дворянстве», центральный персонаж оперы Державина Златогор, нечестным путем завладев крупным состоянием, стал «владельцем рудных заводов и почетным членом горного начальства» (IV, 640). Обуреваемый страстью сословной спеси, он стремится и к формальному возвеличиванию посредством обретения дворянского титула, ради чего грубо попирает интересы других, в том числе и своих близких: присваивает состояние своей воспитанницы Лизы, не признает своего сына, третирует его мать и т. п. И лишь благодаря активному противодействию Лизы, последовательно отстаивающей свое право на личное счастье с Миловзором, Златогор осознает разрушительные масштабы своих злодеяний, раскаивается и нравственно возрождается.

На первый взгляд ничего принципиально оригинального Державин не предлагает в «Рудокопах» ни зрителю, ни читателю: вполне привычная просветительская коллизия сопровождается характерной для данного жанра развязкой. Между тем здесь важен ряд деталей, на которые, сколько известно, исследователи оперы внимания в должной мере не обратили. Во-первых, это образ самого Златогора. Разумеется, он воплощает в себе порок тщеславия; для достижения своих корыстных целей способен на обман и, не задумываясь, готов

принести в жертву судьбы других персонажей. Однако, будучи состоятельным человеком и имея возможность предаваться праздности, Златогор не минуты не проводит без дела, постоянно «занимаясь работой». Как правило, зритель видит его в шахте или в «лаборатории» в «рабочем платье» и в окружении «горнов, мехов, плавильных горшков, реторт и всяких других инструментов» (IV, 700), и даже воспитанница Лиза характеризует своего опекуна как «чумазу, который весь век свой провел в кузнице» (IV, 648). Столь же неоднозначны и так называемые «положительные» персонажи оперы: Лиза, Миловзор и его мать Матвеевна, которые, отстаивая свои права, не гнушаются различными коварными уловками: тайком читают письма Златогора, подслушивают его разговоры, обманом принуждают его к раскаянию.

Любопытна и сама сцена раскаяния. Нравственное преображение Златогора оказывается возможным только в результате вмешательства мистических сил – как выражение страха перед Высшим возмездием. Появление Лизы в образе покойной жены становится для Златогора настолько сильным потрясением, что даже в тот момент, когда обман раскрывается, героя не покидает состояние религиозного экстаза, и он восклицает: «Нет! нет! ты не могла сама собою это произвесть. Высочайшее Провидение вложило в тебя эту мысль. Оно часто, вопреки нашим замыслам, нами управляет. Подлинно, некая в душе моей дремлющая сила употреблена была для извлечения меня из напасти. Чувствую, что освободился я теперь от адскаго мучения, всюду меня преследовавшаго и побуждавшаго к бесчестным поступкам, которыми сердце мое гнушалось. (Падает на колени). Боже мой! благодарю Тебя за мое избавление и спокойствие» (IV, 732–733). Сила религиозной экзальтации Златогора передается окружающим, и оперу венчает сцена всеобщего покаяния и примирения. Вряд ли найдется аналог подобной развязки в русской драматургии рубежа веков, которая тем не менее вполне созвучна державинским настроениям последнего десятилетия его жизни[12].

И, наконец, главный вопрос: почему же именно Урал, а точнее Пермь, становится местом действия оперы, лишь внешними своими приметами связанной с конкретным топосом, но ориентированной на некое универсальное, общечеловеческое содержание? На этот вопрос, в частности, искал ответ пермский краевед Александр Никитин, указавший на целый ряд документов, непосредственно связывающих Державина с Пермью. Именно Пермь, по мнению исследователя, привлекла внимание поэта и бывшего сенатора как самый молодой и динамично развивающийся промышленный центр на Урале и оказалась результатом сознательного выбора места действия оперы[13].

Схожая точка зрения была выражена ранее и другим исследователем – советским историком Владимиром Данилевским, который считал, что Державин создал первую в русской литературе «“индустриальную” оперу, отвечая тем самым мыслям самых передовых русских деятелей, мечтавших видеть всю свою страну покрытой рудниками, заводами, мануфактурами»[14].

И действительно, на внешнем фоне мелодраматической интриги в «Рудокопах» особым образом сочетаются идея нравственного преображения личности с идеей промышленного развития державы. Отсюда и «подчеркнутый этнографизм»[15] оперы, и детализированные картины горнозаводского быта, и различные формы поэтизации созидательного труда, и само ее название. По замыслу Державина, эта идея еще более наглядно должна была получить выражение в сценах балета, программа которого сохранилась вместе с рукописью оперного либретто.

Действие балета также происходит на Урале, а его сюжет представляет собой результат оригинального пересечения нескольких мифологических традиций. Балет открывают картины величественной природы «Рифейского хребта», на лоне которой протекает идиллическая жизнь и мирный труд коренных жителей: «По горам, между скал, в разнообразных пещерах видны гномы обоего пола, богатства из недр земли добывающие. Иные, на оленях, в нартах возят руды; другие мехами раздувают пламенеющиеся горны; третьи плавят и выпущают из них ручьями металлы; четвертые куют их на наковальнях...» (IV, 741). Малый рост этих существ, их хтоническая (подземная) природа и функции хозяев земных недр сближают их с персонажами низшей мифологии народов Западного Урала (коми и пермяков) – чудью[16], а само наименование «гномы» свидетельствует о стремлении Державина предложить образованному читателю (зрителю) их более привычный, адаптированный европеизированный эквивалент.

Вообще, персонажный состав балета (Сибирь в образе «величавой древней жены», шаманы, лешие, русалки и т. п.) отсылает к довольно широкому спектру мифологических систем, но все это имеет сугубо декоративный характер. Особый же символический смысл приобретает событие добровольной передачи гномами права владения полезными ископаемыми уральских недр (золота и серебра) Россиянину, который, подобно древнему Орфею, своей чудесной игрой на свирели обретает власть над стихиями и народами. Если иметь в виду, что для традиционной мифологии коми характерно «восприятие чуди как непосредственных предков и как нечистой силы»[17], то сам акт перехода права на уральские недра символически знаменует событие преображения Урала и становления его как неотъемлемой части Новой России, преодоления им хаоса непросвещенности («идолопоклонства») и соединения с космосом российской цивилизации. Иными словами, задуманный Державиным балет отражал процесс семиозиса, когда традиционная мифология народов Урала как бы уступала место новой мифологии имперского колониализма, а прагматическая идея величия Урала, его неисчерпаемых природных ресурсов и экономических возможностей получила оригинальное художественное выражение.

Возвращаясь к характеристике, данной Т. Н. Ливановой «Рудокопам» как опере «ни на что не похожей»[18], мы невольно обнаружим здесь связь с той

оценкой, которая принадлежит одному из младших современников Державина и во многом объясняет причину устойчивого читательского неприятия оперы. Так, В. И. Панаев, в молодости разделявший общее скептически-насмешливое отношение к державинской драматургии, по прошествии лет отмечал, что трагедии и оперы Г. Р. Державина не могли в свое время получить адекватную оценку, «может быть, по предубеждению, *по привычке к строгим классическим правилам* (выделено мной. – *Д. Л.*)»[19]. Думается, что именно инерция читательского и исследовательского восприятия не позволила увидеть в «Рудокопах» оперу нового синтетического типа, где традиционная жанровая форма наполнялась новым, непривычным содержанием, предполагала особую систему средств художественной выразительности; оперу, далеко выходящую за рамки сугубо эстетической сферы, вторгающуюся в пределы государственной идеологии и стремящуюся стать «лабораторией стиля человеческой интонации эпохи» (Б. В. Асафьев). Державинские «Рудокопы» не просто опередили свое время, но и предвосхитили логику развития отечественного музыкально-драматического искусства более чем на сто лет. Гениально прозорливый и не понятый современниками в своих исканиях Державин пошел по тому пути, который впоследствии получил мощное развитие в творчестве таких крупнейших композиторов XX в., как А. Онеггер, С. Прокофьев, А. Мосолов и др., пути смелого творческого эксперимента и поиска новых смыслопорождающих возможностей искусства[20].

Примечания

[1] Точная дата создания оперы не установлена. Я. К. Грот со ссылкой на «Записки» Г. Р. Державина датирует работу над «Рудокопами» периодом 1806–1813 гг. См.: *Державин Г. Р.* Сочинения / с объяснительными прим. Я. Грота. СПб., 1867. Т. 4. С. 641. Современный исследователь Т. А. Коломийченко полагает, что опера была написана Державиным во второй половине 1780-х гг., однако сколько-нибудь убедительных доводов в подтверждение своей гипотезы не приводит: *Коломийченко Т. А.* Воздействие художественной системы русского фольклора на поэтический стиль Г. Р. Державина (лирика 1779–1796 годов) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 7–8.

[2] См. об этом: *Сперанская В. В.* Историко-литературная судьба драматургии Г. Р. Державина // Историко-литературный сборник. Калуга, 1970. С. 3–29

[3] См., напр.: *Кокшенева К. А.* Драматические сочинения Г. Р. Державина // Г. Р. Державин и русская литература. М., 2007. С. 139–160.

[4] *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII в. и ее связи с литературой, театром и бытом. М., 1952. Т. 1. С. 176.

[5] Известно, что в 1781 г. Н. А. Львов лично встречался с П. Метастазио во время своей европейской поездки, что во многом оказало влияние на его эстетические приоритеты. См. об этом: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Комическая опера Н. А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 95–96.

[6] Здесь и далее ссылки на тексты Г. Р. Державина приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы по изданию: *Державин Г. Р.* Сочинения / с объяснит. прим. Я. Грота. СПб., Т. 1–9. 1864–1883.

[7] Перу Державина принадлежит стихотворный перевод двух оперных либретто П. Метастазио («Тит» и «Фемистокл»), выполненный по подстрочникам.

[8] Комическая опера «Леста, Днепровская русалка» представляет собой вольный перевод Н. Краснопольским оперного либретто К. Генслера «Donauweibchen» («Дунайская нимфа») и переложение на музыку К. Кавоса, Ф. Кауэра и С. Давыдова. В 1803 г. ее премьерная постановка в Петербурге была осуществлена Кавосом.

[9] См.: *Дёмин А. О.* Корпус драматических сочинений Г. Р. Державина: издания и рукописи // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998–1999 год. СПб., 2003. С. 12–14.

[10] Ярцов Аникита Сергеевич (1737–1819) – видный деятель отечественной горнозаводской промышленности, под руководством которого были построены горные заводы Шермеитский, Климковский, Холуницкий в Казанской губернии и Александровский завод в Олонецком крае. В 1797–1802 гг. служил в должности начальника канцелярии правления заводами в Екатеринбурге. В последние годы жизни написал 8-томную «Российскую горную историю», сохранившуюся только в рукописи. Благодаря А. С. Ярцову российская горная промышленность претерпела существенную технологическую модернизацию. Он был женат на Надежде Александровне Львовой, поэтому был не только другом, но и родственником Державина.

[11] О «поэтическом» и «сочувственном» изображении труда в горнозаводских песнях XVIII в. см., в частности: *Лазарев А. И.* Рабочий фольклор Урала: Об основных этапах становления и развития нового типа художественного мышления народа. Иркутск, 1988. С. 69.

[12] См. об этом, напр.: *Эткинд Е.* Две дилогии Державина // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфильд ; Вермонт, 1995. С. 234–246.

[13] *Никитин А. Г.* Уральская явка: Поиски, находки, встречи. Пермь, 1976. С. 160.

[14] *Данилевский В. В.* Русская техника. Л., 1947. С. 69.

[15] *Альтшуллер М. Г.* Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. М., 2007. С. 157.

[16] *Гельгардт Р. Р.* Фантастические образы горняцких сказок и легенд (к типологической характеристике старого рабочего фольклора) // Гельгардт Р. Р. Избранные статьи: Языкознание. Фольклористика. Калинин, 1966. С. 504.

[17] *Лимеров П. Ф.* Мифология загробного мира. Сыктывкар, 1998. С. 92.

[18] *Ливанова Т. Н.* Указ. соч. С. 176.

[19] *Панаев В. И.* О Державине (Из моих воспоминаний) // Братчина. СПб., 1859. Ч. 1. С. 126.

[20] Автор выражает искреннюю признательность «пермскому патриоту» А. П. Зиновьеву за помощь в подготовке данной статьи.

Е. Н. Эртнер
Тюмень

ПОЭТИКА ГОРОДСКОГО ЛАНДШАФТА В ПОВЕСТИ М. С. ЗНАМЕНСКОГО «ИСЧЕЗНУВШИЕ ЛЮДИ»

Сибирский город выступает доминирующим жанром освоенного пространства в литературе Тюменского края XVIII–XIX вв. Рассматривая причины «первенства» в XIX в. сибирского города над деревней, Г. Н. Потанин писал: «Города Сибири – это точки на общественном теле Сибири, которыми она воспринимает лучи света, идущие с Запада. В городах исключительно сосредоточены

© Эртнер Е. Н., 2010

интеллектуальные силы... в деревнях же сплошная умственная пустыня»[1]. При этом Г. Н. Потанин представлял в роли Запада Европейскую Россию, территорию, расположенную за Уралом. Действительно, образ сибирского города всегда виделся писателями XIX в. в соотнесенности с русским городом Центральной России. Он не обладал статусом даже «провинциального города», обычно противопоставляемого столичному, ибо сибирский город – это город «колониальный».

Сибирский город представляется Н. М. Ядринцеву, автору книги «Сибирь как колония» (1882), явлением уникальным, настоятельно требующим своего художественного воплощения. Так, в «Письмах к Г. Н. Потанину» Н. М. Ядринцев рассказывает о своем замысле воссоздать истинный и яркий образ Сибири и видит его главным олицетворением город: «Надо сначала роман ввести прямо в сибирскую жизнь. Надо, чтобы каждый город нашел... свой портрет, тогда произведение будет читаться везде»[2].

Представление о сибирском городе в литературе края складывается из ряда наслаивающихся или даже взаимоисключающих «взглядов» на него, каждый из которых индивидуален, но организуется вокруг общих точек отсчета. В большей или меньшей степени таким качеством обладает в русской литературе всякий город (как конкретное географическое и символическое пространство). Однако сибирский город всегда отличается особой «образосозидательностью» (термин Д. Линча), и обусловлена она биографическим «опытом места (земли)» писателя. С этой точки зрения особенно интересна повесть М. С. Знаменского «Исчезнувшие люди», вышедшая в свет в 1872 г.

В мемуарно-автобиографическом повествовании автор обращается к впечатлениям детства, воспоминаниям о сибирском городе Ялуторовске и встречах со ссыльными декабристами, друзьями отца будущего художника и писателя, учителями созданной Д. Якушкиным школы ланкастерского типа. Город Полуторовск (М. С. Знаменский намеренно зашифровывает название города, имена и фамилии персонажей) выступает в произведении не только местом действия, где разворачиваются исторические события, его пространство конфликтно, в нем проступает движение времени.

Из губернского города Тобольска в Полуторовск герой переезжает вместе с семьей, поскольку туда назначают его отца. Уже при первом знакомстве Полуторовск разрушает представление мальчика о настоящем городе: «Напрасно вглядываюсь вперед, чтобы увидеть гору, потому я твердо был уверен, что город без горы не бывает: оттого он и город называется»[3]. Ландшафт города исчерпывается «какими-то неприветливыми, занесенными снегом домами» (228), расположенными на равнине. В Полуторовске нет прекрасной «глинистой покатой горы» (227) Тобольска, что влечет за собой полное разочарование героя в новом городе. Однако его интригует тайна Полуторовска, в котором, как он случайно узнает, живут «непохожие на других люди» (227). Все окружающие называют их «странными, чуть ли не зверями» (227), а отец говорит

сыну, что они «хорошие люди, несчастные, потому, что были добры» (228). Именно эта тайна города и примиряет с ним мальчика.

Первым из декабристов встречается мальчику Лягушкин (декабрист Якушкин), с этого времени он занимает все помыслы героя. Доминантными в повести становятся мотивы узнавания и открытия мира: сюда входит и знакомство с декабристами, и «обживание» нового дома и двора, и учеба в школе, основанной декабристами, и переживание первой весны в Полуторовске.

Действие повести «Исчезнувшие люди» начинается зимой и заканчивается наступлением зимы. В произведении представлены события целого года, последнего, который ребенок проводит в родительском доме до отъезда на учебу в губернский город. И в этом не только реальность сложившейся судьбы героя. Символика «начала – конца» повествования в данном случае достаточно прозрачна: знакомство рассказчика со «странными людьми» и расставание с ними.

Яркие впечатления от весеннего городского ландшафта и пришедшие с весной заботы мгновенно вытесняют из памяти рассказчика образ Лягушкина: «В новом нашем владении весенне-теплое солнце наделало таких больших проталин и начало так быстро подгонять миниатюрную ярко-зеленую травку, что из головы моей, весьма естественно, исчез и Лягушкин, и определение его значения на общественной лестнице Полуторовского мира. Да и какие заботы устоят против ежечасно распространяющихся темных материков, на которых можно было основаться сухой ногой и ставить на текущих около канавках меленки?» (238).

Используемый прием позволяет автору воплотить в произведении особенности подвижного детского восприятия и мышления. Ценность книги «Исчезнувшие люди» среди обилия литературы о декабристах – в детском взгляде на их деятельность в ялуторовской ссылке.

Начало весны чаще всего поэтизируется художниками, восходит к мотивам пробуждения, новой жизни. Для Знаменского эта предгимназическая весна символизирует вхождение героя в жизнь, пробуждение его души, творческое становление будущего художника. Мотив пробуждения становится важнейшим в повести, так как связан с осуществлением мечты сосланных декабристов о духовном, личностном пробуждении жителей небольшого сибирского города Полуторовска (Ялуторовска).

Важнейшими «персонажами» весеннего мира города, с точки зрения ребенка, являются солнце и скворцы: «Но верхом блаженства была для меня минута открытия между двух обсохших гряд небольшого домика с круглым окном. Петр, на которого весна действовала не менее чем на меня, напоминая ему его бродяжнические годы – единственно поэтическую страницу в его жизни, целый день торчал на дворе и объяснил мне, что домик этот предназначается для птиц – скворцов, что надо его только поставить на высокую палку и затем ожидать крылатых квартирантов» (239). Можно отметить, что образ скворца, долгожданного и, одновременно, всегда неожиданного гостя, утверждает

в тексте мотив встречи, сюжетообразующий в повествовании М. С. Знаменского.

Солнце в повести – побудительный источник сущего – наделяется мощью живого, всесильного начала: «Наделало таких больших проталин, начало так быстро подгонять миниатюрную ярко-зеленую травку... что из головы моей исчез и Лягушкин» (239). Детское сознание уникально: собственный мир двора, прилет птиц ребенку ближе, нежели размышления о новом человеке. Воссоздавая образ весны, автор использует сложные эпитеты, как традиционные («ярко-зеленая»), так и менее распространенные («весенне-теплое»). Можно заметить, что и на этом уровне текста реализуется мотив пробуждения. Общеупотребительные эпитеты также характеризуют особенности детского мышления и переживание ребенком городского ландшафта.

Кроме того, опосредованно символика «солнца» и «перелетной птицы» связывается автором со «странными людьми», неожиданными «гостями» Полуторовска: это с их появлением в городе наступает обновление, Полуторовск «согрет» их присутствием. До приезда декабристов город представляет собой «скованное снегом, зимнее пространство» (230), и неважно, что действие в повести может происходить и теплым летним днем. В «вечный сон полуторовец» погружен всегда: «Наскучив пустынной, длинной главной улицей Полуторовска, глаз с удовольствием останавливается на двух березовых рощах, раздвинувшихся по обеим сторонам дороги, чтобы выпустить очумевшего полуторовца на поля нашей, всем известной, незатейливой русской природы» (259).

Поэтика ландшафта строится на контрастном противопоставлении жизни города и природы. Перед нами ставший традиционным в региональной литературе прием: ироничное обращение автора к горожанину, в повести Знаменского – «очумевшему полуторовцу». «Полуторовец» в данном случае становится одновременно и носителем воспринимающего мир сознания, и композиционным персонажем. Его «глаз», которому наскучил город, с «удовольствием останавливается на двух березовых рощах», а они, в свою очередь, «выпускают его на природу». Возникает образ замкнутого пространства серого города – плена, в котором горожанин теряет последний разум.

И если главная улица города пустынна и длинна и тем «наскучила», то каковы же остальные? Да и природа, куда, наконец, попадает «полуторовец», «всем известна» и «незатейлива» (банальна). В данном случае «слово» принадлежит опять-таки «полуторовцу» и раскрывает его образ мыслей, его восприятие окружающего мира.

Во многих произведениях русской классики провинциальный город в числе других красноречивых подробностей ландшафта обладает собственной знаменитой лужей. Образ провинциальной лужи в повести М. С. Знаменского гиперболизируется и выступает символом бытия захолустного города: «Всколыхнувшаяся стоячая лужа, полуторовская жизнь снова стала принимать свой прежний блестящий тухло-зелено-спокойный вид, и на его поверхности снова

стали всплывать и лопаться маленькие пузырьки туземного горя и мелких неприятностей» (345). Лужа в повести Знаменского эстетизируется, она по-своему прекрасна, ее «блестящий» «зелено-спокойный вид» завораживает, и только включение в сложное прилагательное эпитета «тухлый» диаметрально изменяет положительную коннотацию смысла метафоры. В книге «Исчезнувшие люди» не принимающий и не понимающий декабристов город – чужое для них пространство, поистине «провинциальное болото».

Последующее описание озера, с высокими деревьями по берегам и старинной усадьбой: «Особенно хороша была левая роща. Перед ней, словно очерченное циркулем, лежало небольшое озерко, в которое, как в зеркало, смотрелись деревья с вершинами, усыпанными гнездами галок. На берегу этого озера, приютившись между деревьями, чернело старинное, развалившееся здание с балконами и террасами, от которых точеные балясины поступили во владение молодого поколения соседней деревеньки Карнаушки и употреблялись им для сбивания городков» (260) – раскрывает «взаимоотношения» единственного романтического места города с его обитателями. Каждый горожанин по-своему переживает «заповедное место города», и поэтому все жители, с точки зрения рассказчика, делятся на три категории: это «граждане Полуторовска, предпочитающие зеленой раме светлого озера – зеленые столы» (здесь карточные); деревенские «старцы, калякавшие... об интересных только для них предметах», и молодое поколение, «воспринимающее местность как фантастическую» (261).

Сам рассказчик причисляет себя к третьей группе и потому часто трактует реальные события и городские урочища как волшебные, сказочные. Только детский взгляд способен заметить необычное. Ребенок любопытен, ему до всего есть дело, стало быть, его оценка происходящего наиболее интересна. Закономерно, что автор всегда отдает ей предпочтение.

Многие персонажи, встреченные читателем «за ночными бдениями», посиделками у озера, станут чуть позже учениками в школе декабристов. То, что ребенок открыт миру, противопоставляет его взрослым «полуторовцам», закрытым для познания, ограниченным привычными предрассудками. Ребенок все-таки преодолевает отчуждение города к «странным людям», он способен стать их учеником. И тогда просветительские усилия декабристов, с позиции М. Знаменского, не напрасны. Так в тексте возникает неожиданная полемика с названием произведения – «Исчезнувшие люди».

Конфликт города и «странных людей» выявляется в контрасте «психологии» дома заседателя и дома декабриста Гущина (Иван Иванович Пущин). «Глава IV, ведущая читателя в тот дом, около которого грязно», представляет собрание местной власти: городничего, судьи, доктора, – занятых игрой в карты, сплетнями и обсуждением поведения ссыльных. Принцип контраста используется М. Знаменским и для того, чтобы подчеркнуть уют дома и гармонию дружеских отношений в кружке декабристов.

Описание дома Ивана Гущина дано в повести на фоне осеннего городского дождливого пейзажа: «Широкие девственные улицы Полуторовска превратились в грязь и лужи... Светлее и светлее разгораются березовые дрова в камине, спиною к которому стоит, покачиваясь на каблуках, Удольский, и тихо, но энергически возражает горячащемуся Лягушкину. Дело идет об обрядностях. В углу, на диване, с газетою в руках сидит Иван Матвеевич; в задних комнатах слышится голос хозяина Гущина, делающего распоряжения насчет самовара. Оттуда же доносится колыбельная песенка. Вильгельм Карлыч, по обыкновению, молча измеряет комнату. Светлее и светлее разгорается камин, заставляя колыхаться тень невозмутимого Удольского. С большим остервенением рвется в окна непогода. Горячее делается спор у камина» (350).

Противопоставляются два пространства: улицы (города) и дома. В данном контексте эпитет «девственные» (улицы) получает негативное значение: не тронутые цивилизацией, не мощеные – «мокрая и грязная улица». Мотив света связан с атмосферой дома декабристов: «освещенные окна», «комната с камином и мягким диваном», «светлее и светлее разгорающиеся березовые дрова в камине». Заметим, что «свет» у М. С. Знаменского становится лейтмотивом повествования о декабристах. Темнота, сырость, холод и грязь – взгляд «оттуда», с улицы, явственнее различает свет и тепло дома, приязнь дружеской беседы близких друг другу людей.

Если в традиции русской литературы осенний дождь влечет за собой цепь близких образов: грусти, тоски, уныния и т. д., независимо от воли человека, то в повести «Исчезнувшие люди» обнаруживается совершенно другое содержание образа осени. Грязь и безотрадность города объясняются не тем, что пришла осень: иначе и быть не может – а связываются с поведением живущего здесь человека. Жители города ленивы и бездуховны, обитают они среди уныния и тоски. Духовная энергия декабристов и их активное просветительство противопоставляются бездеятельному, почти животному существованию «полуторовцев».

Но и в Полуторовске есть те, ради которых «замышлено дело» – создание декабристами школы. Метафорическая интенция направлена в этом случае на силы осенней стихии: «Долго собирались синие тучи над городом. Собрались, постояли, посмотрели на него, выждали удобную минуту, попробовали пустить несколько крупных капель в нос прохожему писцу, на хвост ударившегося бежать петуха. И вышло хорошо и эффектно, ну и зачастили, забарабанили по чему ни попало» (350).

Две стихии, природная и человеческая, сближаются, они созвучны друг другу. Дождь только на земле превращается в грязь и лужи. «С особой ревностью и усердием барабаня», дождь акцентирует внимание читателя на окнах комнаты Гущина. Одна стихия как бы провоцирует другую: «рвется в окна непогода» – «горячее становится спор у камина» (278).

В русской литературе XIX в. гроза часто романтически ассоциируется с бунтом, общественным возмущением. Такой прием иносказания мы встречаем и

у М. С. Знаменского: «Тучи собрались, постояли, посмотрели... выждали удобную минуту», «пустили несколько крупных капель... и вышло хорошо и эффектно. Ну и зачастили, забарабанили...». Так в повести воссоздается метафорическое описание процесса «собирания сил» и «свершения дела» (351). Осуществляется то великое, за что сами деятели отправились в ссылку. Грязь и лужи так же, как и дом декабриста, противопоставлены «дождю и синим тучам». И в этом смысле «небо» противопоставляется «земле», как мечта и действительность.

Постепенно негативная эмоционально-экспрессивная окрашенность городского ландшафта уступает место празднику и радости воспоминаний о «веселых пейзажах». Взгляд рассказчика перемещается в пространстве, одновременно происходит перенос времени в прошедшее, но длящееся «здесь и сейчас» детство: «Вот соборная колокольня, облитая розовым светом утра, с блестящим от восходящего солнца крестом. Я как будто сейчас вижу длинную тень ее, протянувшуюся через всю площадь. Вижу нашу только что испеченную серенькую школу с крылечком... Удобно и весело сидеть тут, срезывая соломинкой выступившую на стене от вчерашнего жару жесткую, как янтарь, серу, – сидеть, прислушиваясь к чиликанью воробьев, любуясь полетом сверкающих около креста галок и чувствуя, что не одному тебе весело, а весело и отрадно и зеленой мураве, и красному обломку кирпича, и обвалившейся штукатурке. На всем блеск и радостный свет раннего утра: весело смотрит даже окно у ратуши с разбитым стеклом... Но приближается время классов и предтеча науки: лысый трапезник выходит из церкви с ключом от комнат. Как же обрадовалось солнышко: так и заиграло на его загорелом лице и на его светлой лысине» (328).

Вглядываясь в «картинку», воссоздаваемую памятью, рассказчик вновь погружается в мир детства, передает ощущения того времени, свою радость, перенимаемую им у самой природы, впервые открываемого ее мира. Облик того времени и того пространства воплощен в образе «предтечи науки» – трапезника.

Ирония М. С. Знаменского в произведении может быть определена, пользуясь высказыванием А. А. Потебни, как «лукавое притворство, когда человек прикидывается простаком, не знающим того, что он знает»[4]. Функциональное значение приема достаточно очевидно: сам рассказчик соединяет в себе два мира. Он и житель Полуторовска («полуторовец»), и истинный ученик «странных людей». Ирония дает автору возможность отстранения, особого «взгляда со стороны», в том числе и на себя самого. Не случайно замечено, что «субъект в иронии освобождается от той связанности, в которой его держит последовательная цепь жизненных ситуаций»[5].

Но подчеркнем и другое. Существо романтической иронии, конечно же, в отчуждении высокого человеческого духа от нелепой, смешной и низкой заземленности быта. И тем не менее с помощью иронии романтический художник

умеет соединить в одно целое два противоположных, взаимоисключающих начала жизни: высокое и низкое. Иронизирует он с улыбкой, а не с сарказмом. Он примиряется с тем, что жизнь безобразна и низка, с самим собой и с тем, что он живет здесь, среди нелепостей и обыденности. Да, жизнь уродлива и смешна, но и прекрасна в своем возможном потенциале. М. С. Знаменскому, безусловно, был присущ особый дар видеть смешное. Он проявился и в его рисунках-карикатурах. В этом жанре его талант «насмешника» достигает апогея, становится стилеобразующим началом[6].

Таким образом, очевидно, что ирония и самоирония насыщают текст повести, их поэтологическое оформление необычайно разнообразно и образует особый уровень поэтики городского ландшафта Полуторовска эпохи пребывания в нем декабристов.

Примечания

[1] *Потанин Г. Н.* Города Сибири // Сибирь и ее современное состояние. СПб., 1908. С. 235.

[2] *Ядринцев Н. М.* Письма к Г. Н. Потанину. Красноярск, 1918. Вып. 1. С. 158.

[3] *Знаменский М. С.* Исчезнувшие люди. Рассказ из сибирских воспоминаний старожила // Страна изгнания. СПб., 1872. С. 227. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы в скобках.

[4] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. М., 1905. С. 381.

[5] *Кьеркегор С.* О понятии иронии. М., 2004. С. 87.

[6] См. об этом подробнее: *Рощевский П. И.* М. С. Знаменский – воспитанник декабристов. М., 1954.

М. П. Абашева
Пермь

УРАЛ В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИКО-ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

Фантастика на Урале развивается в самых разных литературных формах: от бажовских сказов до научно-фантастической традиции «Уральского следопыта». В будущей истории уральской литературы, очевидно, раздел фантастической литературы займет особое место. Но здесь речь пойдет не о тех, кто, живя на Урале, сочинял, как Владислав Крапивин, многосложные Великие Кристаллы или устремлялся воображением прочь от этого места к далекому Марсу. Не о фантастике как жанре. В литературе последних лет Урал чем дальше, тем определеннее оформляется как специфический фантастический и мистический литературный топос.

Отчасти этот процесс подготовлен русской литературой еще с XVIII в. В поэтической, а именно одической, традиции устойчива метафора Рифейских

© Абашева М. П., 2010

гор как подземного царства. Вслед за Ломоносовым ученые разместили легендарную Биармию в Верхнекамье. В произведениях П. И. Мельникова-Печерского, Д. Н. Мамина-Сибиряка в подобающем «социологическому реализму» изображении горнозаводского быта неизменно присутствуют мотивы загадки и тайны. К XX в. образ Урала как таинственного места уже прочно утвердился в литературе. Свидетельство тому – незаконченная повесть Николая Гумилева «Веселые братья» (1916). Ее герой приезжает из Петербурга в Пермскую губернию записывать фольклор местных крестьян, но вместо этого пускается в путешествие к Уральскому хребту по таинственной «стране безмерностей», потеряв по ходу потрепанную книжку Ницше и зубную щетку (т. е. счастливо забыв о культуре и цивилизации и вверив себя миру странному и чудесному). Мир действительно странен: герой застает уральских крестьян за алхимическими опытами по получению золота из железа, слушает их богоискательские разговоры... Б. Пастернак, явно неизданную повесть Гумилева не читавший, в романе «Доктор Живаго» разрабатывает сходные мотивы – и таинственности места, и страны безмерностей, и крестьянского фольклора.

Таким образом, сложилась порождающая матрица, которая развернулась в современной постмодернистской и постпостмодернистской литературе в большие нарративы, позволяющие звенья этой матрицы обнаружить и механизмы ее функционирования наблюдать. Для этого необходимо провести некоторую инвентаризацию мифов, а точнее, неомифологем, питающих этот общий фантастический нарратив. Как они сегодня работают и чем прирастают?

Прежде всего работает семантика, детерминированная характером уральского ландшафта: «камень, пещера, гора» (так, эмблематически, называется книга Майи Никулиной об Урале) хранят множество тайн. Изначальная таинственность самого пейзажа – непременная мета современной прозы об Урале. В романе-антиутопии Ольги Славниковой «2017» пространство и ландшафт сразу же объявляются априорно таинственными: «Рифейская гряда, несомненно, располагается в одном из тех загадочных регионов, где пейзаж непосредственно влияет на умы. Для истинного рифейца земля – не почва, но камень. Здесь он – обладатель глубинной в прямом смысле слова, геологически обоснованной истины»[1]. Переживание ландшафта в романах Алексея Иванова – *нуминозного* (термин Рудольфа Отто) характера. Нуминозное подразумевает «священное минус его нравственный момент, и, стоит добавить, минус его рациональный момент вообще»[2]. «В громаде Шихана, угрюмо нависшей над долиной, было что-то совершенно дочеловеческое, непостижимое ныне, и весь мир словно отшатнулся от нее, образовав пропасть нерушимой тишины и сумрака. От этой тишины кровь стыла в жилах и корчились хилые деревца на склоне, пытающиеся убежать, но словно колдовством прикованные к этому месту...

– Шихан – это риф пермского периода, – пояснил Служкин. И это слово “риф” странно было слышать по отношению к доисторическому монолиту, который на безмерно долгий срок пережил океан, его породивший...»[3]

В любом описании уральского ландшафта будет сказано, что он *древний (доисторический), таинственный и глубинный*. Эти значения и образуют ауру мистического, фантастического, которая неизменно окутывает описания пейзажа.

Именно в глубинах, пещерах, *внутри* гор разворачиваются приключения героев романов Скирюка «Парк Пермского периода» (2002) (здесь местом действия стала Кунгурская ледяная пещера) и «Блюз черной собаки» (2006). В речном вроде бы романе Алексея Иванова «Золото бунта» (2005) «мленье» завело солдатиков в бесконечный подземный мир, где в пещерах хранят свои сокровища (возможно, и заветный пугачевский клад) вогульские шаманы, староверы, ожившие мертвецы... Таких сцен немало и в лесном уже «Сердце Пармы» (2002), а в романе «Географ глобус пропил» (2002) есть инициационная по характеру сцена: школьники сквозь узкую пещеру проползают к костру, и перед ними открывается космический в своих красках пейзаж Урала, а их учитель, подобно шаману, готовит на огне какое-то варево. В горах и пещерах Северного Урала хранят свои сокровища живые сегодня валькирии (цикл романов Сергея Алексеева), а хранителями пещер являются до сих пор здравствующие – из-за особого воздуха этих пещер – огнепоклонники: арии, остановившиеся здесь на пути в Индию. В недрах Рифея разворачиваются основные события романа Славниковой «2017»: здесь писательница очевидно следует за сказами Бажова.

В результате изучения пермского и уральского текста В. В. Абашев пришел к выводу, что начиная с XVIII в. Кавказ и Урал занимают в русской литературе противоположные позиции: у Кавказа существуют вершины, а на Урале – недра, что в Перми теллуризм имеет хтонический характер, в Екатеринбурге – плутонический[4]. Эта семантика сохраняется и сегодня. Хтонические – связанные со смертью, тайной, подземным миром – мотивы и составляют ядро значений фантастического образа Урала в современной прозе. У Скирюка в повести «Блюз черной собаки» детективно-мистический сюжет разворачивается во вполне конкретном пространстве: «Наш край – тайга, глухие финские болота, разрушенные Рифейские горы и бесчисленное множество рек, речушек и затерянных в лесах озер...»[5]; «Пермь. Странный, призрачный, возникший ниоткуда город...»[6]. По этому краю пролегает маршрут героя, направляющегося в царство мертвых вернуть погибшего музыканта. Это мифологический и традиционный для литературы сюжет – герой пересекает границу мира живых: «Может, хоть вы мне скажете, что это за река? Как она называется? Лета? Стикс? Ахерон?»[7] Существованием живого подземного мира объясняются в романе вполне технологические социальные проблемы сегодняшнего дня: закрытие третьего березниковского рудника, провал сваи в Индустриальном районе Перми, обнаружение строителями в Ленинском районе старого хода, наличие за Камой подземного завода, треснувший пополам дом на площади Дружбы. Роман использует множество «подземных» коннотаций пермского мифа,

в частности и мифологию чуди: «...у них был странный способ самоубийства – они самозакапывались: рыли огромные ямы, внутри ставили столбы, поверх настилали плахи, а на них носили землю. Потом спускались туда... и подрубали опоры...»[8] Эта чудь легко встраивается писателем в ряд образов современных фэнтези: напоминает Жану (герою) толкиеновских гномов, которые «копая серебро, разбудили “ужас бездны”, что повергло их в паническое бегство»[9].

Таков вообще рецепт фэнтези «от Скирюка»: соединить местную мифологию с мифологией современной культуры. Сюжет романа связан с культовым фильмом Джима Джармуша «Мертвец» (1995). Для доказательства не нужен специальный анализ, Жан этот фильм смотрит прежде, чем решается на путешествие. Ему удается попасть в запредельное инобытие и, получив временную отсрочку от смерти, возвратиться в мир живых, пребывая при этом, как герой Джармуша, в лиминальном состоянии.

Но чаще пишущие об Урале используют иной, как будто более близкий мифологический ресурс – издавна существовавший, но ранее незамеченный. Это мифология, по преимуществу языческая, автохтонных уральских народов – то, что пришло в тексты современных авторов на смену рабочему и крестьянскому фольклору, питавшему воображение Бажова (В. В. Блажес выяснил, что именно собирание фольклора, составление сборника стало толчком для создания первых сказов Бажова[10]). Языческие мифологии уральских народов – это ресурс уже XX в. Россия вплоть до конца XX в. не чуяла под собою апроприированные местные этносы (татар, коми, манси и др.), они словно растворились в русских бесследно. Так, в прозе Мамина-Сибиряка, например, башкиры, конечно, существуют, но они возникают в повествовании как наиболее угнетенная часть уральских рабочих. В романе-фэнтези Беркема аль Атоми (2009) с симптоматичным названием «Другой Урал» (удручающего, надо сказать, литературного качества) не только активно эксплуатируется башкирская мифология, но активно используется башкирский язык. Функция его – ввести мир иного, создать флер таинственности; тут же, в сноске, даны переводы.

Главной находкой Алексея Иванова в романе «Сердце Пармы» стало имагинативное воскрешение мира местных народов, по большей части мира вогульского. Культурным ресурсом для ивановского «настроения фантастики» (так он определяет место фантастического в своих текстах – не жанр, но настроение), несомненно, становится язычество. Его герои – князь Михаил в XV в. и учитель Служкин в XX в. видят языческий космос: не каких-нибудь Медведиц, но «Чудские копи, Югорский Истукан, Посох Стефана, Вогульское копье, Золотая Баба, Ермаковы Струги, Чердынский Кремль....»[11]. В «Сердце Пармы» герой попадает в мир языческих богов: «И во тьме князь ясно видел, что забрел он не в зачарованные земли, а прямо в горло Пети-Ура, ледяного вогульского ада. И здесь, крутясь смерчем, шагал по лесам бог ветра Шуа, метлою смахивая все со своего пути. И тряс небосвод, разгоняя волны северного

сияния, великий бог Войпель. А откуда-то из-за медвежьей лапы Манараги, над самоедскими мертвыми кряжами, неслось из жерла огромной пещеры стылое дыхание Омоля, в потоке которого плясал и подвывал от радости демон Куль, вновь укравший солнце и спрятавший его в расселине Горы Мертвецов»[12]. Характерно, что здесь смешаны божества (и топонимика) манси, коми-зырян, остяков. Это совокупно языческий мир, где «вслед за войском князя под сугробами, подо льдами Вишеры упорно бежали подземные человечки сиртя – Чудь Белоглазая. От стужи в чамьях на курьих ножках гулко лопались деревянные куклы-иттармы, выпуская на волю заключенную в себе птицу-тень лилли хелле-холас, злую душу»[13]. В. В. Мароши описал использование современной литературой мифологического ресурса местных народов, связанного с Золотой бабой[14]. Ресурс этот только образом Золотой бабы, разумеется, не исчерпывается.

Язычество интегрирует модель мира в «Сердце Пармы»: в интервью Иванов признался, что структура романа выросла из бляшки пермского звериного стиля[15]. В искусствоведческой статье о Бажове Иванова тоже интересует детерминирующий бажовские образы (Полоз, Каменная девка и др.) угорский архетип[16]. В своей статье Иванов и рабочий фольклор возводит к местному, языческому. Это не противоречит самой идее происхождения фольклора из мифа и ритуала; но здесь симптоматична логика Иванова-писателя: если для Славниковой претекстом становится Бажов, то Иванову важнее языческий генезис литературного текста.

У Скирюка проводником в иной мир оказывается девушка-зырянка: «Светлые волосы... скулы столь широкие, а подбородок такой узкий, что щеки выглядят впалыми, а лицо – треугольным. Резко очерченные губы... поразительно черные глаза. Внешность скорее больного эльфа, чем человека. Исконная пермячка... сорок поколений зырянской крови, не разбавленной ни татарами, ни русскими...»[17] Этот эльф способен превратиться в черную собаку наподобие проводников греческого мифа в царство мертвых.

Местная мифология никак не препятствует использованию любой универсальной. Урал становится актуальным фантастическим топосом современной литературы еще и потому, что включается сегодня в чрезвычайно популярный идеологический дискурс о национальной идентичности. После распада СССР, переживания «негативной идентичности» (термин Гудкова) 90-х россиянин нуждается в новой идентификации. Читатель, утративший в 1990-е гг. самосознание гражданина великой державы, восстанавливает его через идеализацию нации – отсюда всплеск националистических настроений 2000-х гг. Актуализировались научные и паранаучные теории древнего – арийского – происхождения русских как прямых (многочисленные звенья этногенеза намеренно опускаются) потомков тех самых ариев, что шли из Причерноморья (а по некоторым теориям, с территории нынешней России) в Индию, Иран (идеи А. Асова, В. Демина, А. Абрашкина[18]). После Второй мировой войны такие

изыскания представлялись непатриотичными, сегодня же они приобретают все большую популярность как средство «удревнить» историю народа.

Для легитимации арийского следа на Урале есть и вполне материальные аргументы: на Южном Урале это Страна Городов – Аркаим, Синташта и др. Сама шумная история с Аркаимом, инициированная ученым же Г. Зановичем, – тоже сильный толчок для фантазий.

Литератор с теориями обходится легко: в первой книге серии романов Сергея Алексеева «Сокровища Валькирии. Стоящий у солнца» обнаруживаются гои: те самые благородные арии, что шли через Урал, остались здесь, на Северном Урале, в районе Вишеры, хранителями несметных сокровищ. В пещерах, под неусыпным надзором гоев и валькирий (герой понимает, что валькирию и приняли за Хозяйку Медной горы), хранятся едва ли не все утерянные сокровища мира. Арии, оставшиеся в пещерах Урала, – настоящие (те, что ушли дальше, смешались потом с иными народами), у них герой узнает тайны мира. Они хранят не только золото, но и святые заветы, книги, священные свитки «Чара», «Сура», «Рада», «Кара», «Свастика», «Астра», «Веста». Так Урал становится еще и образом мировой библиотеки, знания составляют соль земли, которую «получают» (читая) арии, чтобы унести ее в далекую Индию.

Арийские теории устойчиво связываются с мифологией Севера как прародины ариев. Об этом будто бы свидетельствуют Веды, об этом пишут индийские ученые (Б. Тилак «Арктическая родина в “Ведах”», 1903). Это важно для Алексеева: «...где бы ни прижились побеги дерева, прародиной ариев все равно остался Север, и поэтому в Индии существует легенда, что боги живут здесь, в стране холода, и они высоки, беловолосы и голубоглазы: Скандии – бог войны, Кама – бог любви...»[19] У Алексеева Урал пронизан этими ветрами Севера.

В арийской мифологии, воскрешенной в XX в., идеи вечного льда и Севера – центральные. Коль скоро арии – дети Севера, то славяне, как истинные их потомки, принадлежат, по этой логике, северной цивилизации (этот же миф становится основой сюжета трилогии Владимира Сорокина «Лед»). И герой-протагонист Алексеева приходит к выводу: «...чтобы уравновесить взаимодействие сил в мире, следовало пересмотреть существующую концепцию и восстановить гармонию Триединства. А это значит признать весь славянский мир как Третью, Северную цивилизацию»[20]. Тут вступает в силу мифология легендарной Гипербореи, Северной Атлантиды, прародины всех народов – и ариев в первую очередь: «Приполярный и Северный Урал это не что иное, как знаменитая Гиперборея»[21].

Мифология Севера закрепилась за Уралом издавна. Плиний Старший писал о легендарной северной стране гипербореев, лежащей за Рипейскими горами. Мы уже говорили о Биармии, связанной, по одной из версий, и с самим именем Перми / Пармы. Разные авторы располагают Гиперборею то где-то

между Белым морем и Финским заливом Балтики, со столицей в городе Словенске, то на Кольском полуострове (куда снаряжалась в 1997 г. специальная экспедиция, будто бы нашедшая ее «следы»). В любом случае, самое общее определение месторасположения Биармии, Гипербореи – *за* Рифейскими горами, чего оказывается достаточно, чтобы воспринимать Урал как ворота в мифическую северную страну.

Итак, «Другой», непознанный, фантастический Урал становится типичным, если можно так выразиться, Уралом в современной прозе. Можно полагать, что Урал как фантастический топос получит развитие в будущей литературе, которая сегодня активно развивается в сторону фантастики вне определенных для фантастики жанровых границ.

Мотивы хтонического ландшафта, языческих тайн, местный фольклор, этномифология, северный миф (есть еще общие мотивы, о которых нет возможности здесь говорить) составили специфическую уральскую матрицу магии и фантастики. Она работает вполне продуктивно в различных литературных регистрах: в произведениях так называемого «мейнстрима» (Иванов), в интеллектуально-постмодернистской прозе (Славникова), в массовой литературе (фэнтези Скирюка и историко-приключенческая проза Алексеева).

Свидетельство устойчивости этой уральской матрицы – и в том, что она легко прививается в самой массовой культуре, на любой почве. В недавнем американском фильме «Питон-2» (2001, режиссер Ли Маконнел) в секретной лаборатории в подземельях Урала выводят гигантского питона, бороться с которым высаживается американский спецназ. Конечно, гор в России, по сравнению с Советским Союзом, значительно поубавилось. Но все же могли бы авторы фильма поселить чудовище на Кавказ, в Саяны? Нет, место этому питону, ящеру именно на Урале, где водился Великий Полоз, где издавна, как мы помним из Гумилева, едва ли не в любой деревне был свой алхимик, а пещеры Урала, конечно же, идеально подходят для секретной лаборатории.

Примечания

[1] *Славникова О. А.* 2017. М., 2006. С. 78–79.

[2] *Рудольф Отто*. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008. С. 12.

[3] *Иванов А. В.* Географ глобус пропил. М., 2003. С. 122–123.

[4] *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь, 2008.

[5] *Скирюк Д. И.* Блюз черной собаки. СПб., 2006. С. 351.

[6] Там же. С. 348.

[7] Там же. С. 375.

[8] Там же. С. 328.

[9] Там же. С. 218.

[10] *Блажес В. В.* К истории создания бажовских сказов // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки, вып. 6. 2003. № 28. С. 5–11.

[11] *Иванов А. В.* Географ глобус пропил. С. 284.

[12] *Иванов А. В.* Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор. СПб., 2006. С. 159.

[13] Там же.

[14] *Мароши В. В.* Использование мифопоэтического ресурса в современной региональной прозе: Охота за Сорний-Най // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : в 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 2. С. 266.

[15] «Ландшафт формирует мышление»: Интервью с Алексеем Ивановым // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания : сб. ст. Пермь, 2005. С. 15–16.

[16] *Иванов А. В.* Угорский архетип в демонологии сказов Бажова [Электронный ресурс]. URL: www.arkada-ivanov.ru/

[17] *Скирюк Д. И.* Указ соч. С. 24

[18] См., напр.: *Асов А.* Звездная мудрость Гипербореи // Наука и религия. 1995. № 12. С. 16–18; *Демин В.* Тайны русского народа. М., 2001.

[19] *Алексеев С. Т.* Сокровища Валькирии: Стоящий у солнца. М., 2008. С. 115.

[20] Там же. С. 116.

[21] Там же. С. 216.

В. В. Мароши
Новосибирск

ЛОКУС КАРАКОРУМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

В 1889 г. экспедицией, организованной Восточно-Сибирским отделом (Иркутск) Русского географического общества и возглавляемой известным сибирским областником Н. М. Ядринцевым были обнаружены развалины легендарной столицы государства Чингизидов Каракорума (в переводе с тюркского «черная ограда» или «россыпь черных камней»). Состоявшиеся позже археологические экспедиции лишь подтвердили, что это остатки древнего города, хотя размеры фундаментов нескольких зданий не совпали с описаниями путешественников. Сразу отметим, что открытие стало результатом достаточно длительного летнего путешествия – его описание под названием «Путешествие на верховья Орхона к развалинам Каракорума» Ядринцев опубликовал в «Известиях Русского географического общества» за 1890 г.

Развалины Каракорума находятся на правом берегу реки Орхон у стен первого и наиболее крупного буддийского монастыря Эрдене-Дзу, который был основан в 1585 г. и построен из камней и кирпичей зданий бывшей столицы. Город был построен в 1220 г. по приказу Чингисхана как главный лагерь, где он оставлял семью на время своих походов, и как центр по производству вооружений и прочего оснащения войск. Китайские советники убедили Чингисхана и его преемника Угэдэя в необходимости иметь постоянную столицу государства. После изгнания монгольской династии Юань из Китая в 1368 г. остатки юаньского руководства опять обосновались в Каракоруме, но в 1388 г. минские войска полностью разрушили город, и после этого он никогда не был восстановлен. За 148 лет своего существования Каракорум всего около 40 лет был столицей

© Мароши В. В., 2010

империи, но даже тогда в нем находилась лишь сезонная (весенняя) резиденция кочующего хана. Подчеркнем значимые для семиотики локуса факты: город был основан по совету китайцев и ими же впоследствии уничтожен как центр враждебного государства кочевников. Из фрагментов величественных имперских зданий был построен крупнейший духовный центр монгольского буддизма. Центр силы и власти стал монастырем конфессии, которая в наименьшей степени склонна демонстрировать миру волю к власти или экспансии.

Основным источником сведений о Каракоруме стали китайские летописи и записки европейских путешественников XIII в. – монахов Плано Карпини и Вильгельма Рубрука, авантюриста Марко Поло, а также «Собрание летописей» официального историографа Монгольской империи Рашида ад-Дина. Несмотря на то, что там неоднократно бывали русские князья, никаких отчетов об их, как правило, вынужденных поездках не осталось. Наиболее подробно о городе рассказывает Рубрук («Путешествие в Восточные страны Вильгельма де Рубрук в лето Благости 1253»), поскольку он проделал огромный путь из Европы в Каракорум и обратно, а также провел в нем несколько месяцев. Рубрук описывает Каракорум как мультикультурный и мультиконфессиональный локус, в котором живут ремесленники, торговцы, посланники, священники со всей Евразии. Перевод его записок знатоком и издателем А. И. Малеиным, вышедший в 1911 г. в Санкт-Петербурге и переизданный в 1957 г., стал главным источником тех образов Каракорума, которые будут будоражить воображение русских писателей и поэтов XX в. Основными вехами этой порождающей грамматики образа стали: небывало долгое, опасное и трудное путешествие по пустынной и почти безлюдной местности, резкий контраст большого средневекового города и окружающей его «пустыни», необычно затянувшееся ожидание аудиенции у хана, потрясающая путешественников и гостей красота и сложность дворцовых построек и скульптур, небывалое изобилие еды и напитков на ханских приемах. Кроме того, у Рубрука мы впервые встречаем и «кочующий город» монголов – такое впечатление на него произвело передвижение множества юрт гигантского размера.

Компиляции из китайских летописей русского путешественника и синолога отца Иакинфа Бичурина, посвященные истории монголов: «История первых четырех ханов из дома Чингисова» (в них есть этимологические разыскания о происхождении монгольского топонима Харахорин) – не переиздавались с 1829 г. по 2005 г. и были доступны лишь редким специалистам. В русской культуре под влиянием европейских источников устойчиво закрепился тюркский топоним Каракорум. До сих пор это название фигурирует в туристских путеводителях, поясняя менее известный и этимологически темный Харахорин. Этимон «черного камня» / «черных гор» станет внутренней формой как эзотерики Каракорума у Н. Заболоцкого, так и пейзажной символики в прозе Л. Юзефовича.

На семантику Каракорума влияет и его очевидная укорененность в «монгольском топосе» русской литературы. Основными чертами последнего пара-

доксальным образом становятся именно атопические моменты: отсутствие четко выраженных географических и антропологических границ по отношению к российскому пространству – экстерриториальность, антропологическая и этническая диффузность; постоянная динамика передвижения в пространстве и высокая степень мобильности героев – номадизм; ахрония, анахронизмы или, по крайней мере, релятивизм художественного времени – экстемпоральность.

Самую необычную и до сих пор не поддающуюся однозначной расшифровке версию Каракорума оставил нам Н. А. Заболоцкий в стихотворном цикле «Рубрук в Монголии» (1958). Каракоруму в нем посвящено пятое стихотворение – «Чем жил Каракорум». В нем Каракорум представлен как центр обширного этнического пространства, простирающегося на все четыре стороны света («На юге – персы и аланы...»[1], «Из тундры северные гости...», «К востоку – прадеды бурят...», «В лесах за Русью горемычной...», «Уйгуры, венгры и башкиры...», 332). Эти векторы географии монгольской империи симметричны знаменитым четырем тиграм «каменной палаты» хана в описании дворца («Четыре тигра изрыгали / В бассейн кобылье молоко», 333). Возможно, записки Рубрука повлияли на цикл не только красочным экфрасисом скульптуры Гильома Буше – ее четырех львов и четырех драконов, но и описанием структуры города с его четкой планировкой и четырьмя воротами, ориентированными на все стороны света. Одический простор монгольской империи включает в себя не только живущие там народы, но и загадочные «живые создания»: «Весь этот мир живых созданий, / Людей, племен и целых стран / Платил и подати и дани, / Как предназначил Чингисхан» (333). Вершиной смысловой загадки становится в стихотворении панегирик Каракоруму как локусу, существующему «здесь и сейчас»: «Живи и здравствуй, Каракорум, / Оплот и первенец земли, / Чертог Монголии, в котором / Нашли могилу короли!» (333). Самым простым объяснением темного места было бы толкование его как «наивной» метафоры великого города. «Наивная» версия странной смерти королей тоже звучит вполне убедительно: это метафора неприменимости к монголам европейских обозначений власти (ср. далее «Владык без тронов и корон...», 328), поскольку никакие исторически известные короли в Каракоруме не умирали. С одной стороны, хорошо известно, что как начинающий, так и зрелый поэт Заболоцкий не был чужд осознанной наивности. С другой – поэт не скрывал и своих эзотерических увлечений Арканами Таро, алхимией, магией. В этом контексте все странноватые метафоры этой строфы должны быть тщательно перепроверены.

В Библии – как Ветхом, так и в Новом Завете – особое значение придается всему первородному – первенцам у людей и у скота, «первым плодам земли» (בְּכוֹר, бхор). В здравице Заболоцкого метафора сакрального статуса Каракорума обращена в архаическое «библейское» прошлое «заповеди» Чингисхана – основателя города и империи – и длящееся настоящее: «Живи и здравствуй, Каракорум, / Оплот и первенец земли...» (310). Город в стихотворении

связан со своим сакральным отцом-основателем, стихией земли и ее «живыми созданиями». Если сравнить его с другими поэтическими локусами Заболоцкого, то обнаруживается сходство образов жеста монгольского хана и статуи Ленина в другом «городе в степи» – Караганде: «Смотрел здесь волком на Европу / Генералиссимус степей. <...> Его бесчисленные орды / Сновали, выдвинув полки, / И были к западу простерты, / Как пятерня его руки» (333). Ср.: «И изваянье Ленина стоит, / В седые степи руку простирая <...> И тень руки ложится на равнины» (216). Стоит приглядеться и к другому городу, распространяющему силу и власть – сталинскому Гори: «...и город, полный сил, / Его суровым бременем украшен, / Все племена в себе объединил» (184). В городе Вождя даже книга («Вопросы языкознания» Сталина) становится эманацией самой природы («Живой язык проснувшейся природы / Здесь учит нас основам языка», 184). Таким образом, Каракорум – порождение Власти, ставшей, в свою очередь, порождением Природы. Поэтому-то анонимный хан Каракорума Заболоцкого не соответствует никаким историческим прототипам: «Весь мир дышал его гортанью, / И власти подлинный секрет / Он получил по предсказанью / На восемнадцать долгих лет» (333).

«Чертог» Каракорума соотносится и с экзистенциальной лирической перспективой. В стихотворении, написанном перед циклом, – «Зеленый луч» (1958) – лирический субъект стремится в «чертог» в поиске спасения и обновления: «Я отправлюсь в путь-дорогу, / В эти дальние края, / К белоглавому **чертогу** (здесь и далее выделено мной. – *В. М.*)/ Отыщу дорогу я» (315). «Белоглавый город» неба и моря в «Зеленом луче» («Он сложился из скопленья / **Белой** облачной **гряды**», 315) в отношении к городу «земли» и «черной гряды» Каракоруму «Рубрука» – разные варианты пути лирического героя и лирического повествования позднего Заболоцкого.

То, что на первый взгляд представляется поэтическим переложением описания скульптуры Буше в записках Рубрука («Где перед каменной палатой / Был вылит дуб из серебра / И наверху трубач крылатый / Трубил, работая с утра!», 333) и даже включает в себя лексические цитаты из перевода Малеина («изрыгали кумыс» – «изрыгали... кобылье молоко»), связано в значительной степени с образной системой самого Заболоцкого, в частности, с символом Мирового Древа («Дерево Сфера царствует здесь над другими. / Дерево Сфера – это значок беспредельного дерева», 158) и метафорой дерева как драгоценного металла («Они поистине металла тяжелей / В зеленом блеске сомкнутых кудрей», 79; «По серебряным листьям растений / Поднимается к небу / Ослепительный день», 194; «Еще блистает лунным серебром / Замерзший мир деревьев и растений», 202; «Закрывается тополь взъерошенный / Серебристой изнанкой листа», 311; «В лесу под ногами гора серебра», 196; «В висячем золоте дубравы / И в серебре березняки / Стоят, как знамения славы», 321; «Стояли в стройном беспорядке / Ряды серебряных стволов», 323).

Эта корреляция кажется нам отнюдь не случайной: «серебряный дуб» в монгольских представлениях – священное Древо, соединявшее небо и землю, – знак особого, подтекстового, лирического сюжета. Его смысл – в алхимической автоинициации от стадии «нигредо» («черноты, черного камня») к стадии «альбедо» («белизны», символизированной как раз образами серебра и луны). Действительно, Рубрук проезжает через выжженный, мертвый мир Древней Руси – «через пожарища и тьму» (326), «первобытный крематорий» и въезжает в Каракорум, т. е. «россыпь черных камней». Тогда мотивы, которые с трудом представимы в реальном историческом контексте, получают смысл как алхимическая аллегория «смерти королей»: «Лежал в гробнице Ярослав» (327); «Владык без тронов и корон» (328); «Чертог Монголии, в котором нашли могилу короли!» (333). В алхимической символике короля обычно съедают волки: «И только волки да лисицы / На диком празднестве своем...» (327); «Смотрел здесь волком на Европу / Генералиссимус степей» (333). Наконец, героя, как и реального Рубрука, в Монголию посылает король: «И что тебе, по сути дела, / До измышлений короля?» (326) Обратим внимание на то, что в цикле нет эксплицированного упоминания солнца или золота – знаков третьей и высшей алхимической стадии – «рубедо». Ее признак опять-таки спрятан в подтекст – упоминание ведущей роли Кол-звезды в звездном небе и миропорядке вообще (в европейской традиции – Полярной). По-монгольски Кол-звезда – *Алтан гадас* (Золотой кол). В процессе поиска философского камня – истины – условный лирический герой видит в небе живой символ Золота («...Какие звездные отары / Вращает в небе Кол-звезда. / Она горит на всю округу, / Как скотоводом вбитый кол, / И водит медленно по кругу / Созвездий пестрый ореол», 335), но оказывается на пороге лишь второй ступени, выбираясь из «города Черного Камня».

В постимперскую, переходную эпоху русской литературы к образу Каракорума обратился поэт, продолжающий Мандельштама и Заболоцкого, участник постакмеистских групп «Камера хранения» и «Новая камера хранения» Валерий Шубинский. Небольшая поэма 1996 г. «Каракорум» представляет собой в формальном плане письмо к другу и дневник-отчет очередного персонажа-путешественника в средневековую Монголию. Каракорум в ней – это герметичный и гротескно-инфернальный мир, где упразднено время и ослабла власть, но торжествуют сны и искусство.

Путь в затерянный мир Каракорума, как и в стихотворении Заболоцкого, связан с бесплодной, с визионерски воспринимаемой субстанцией – землей: «Я видел заклятую землю, пустую, как плешь. / И землю, что ест нас, и землю, которую ешь / И все не наешься, и землю прозрачней кристалла, / Где все, что настанет, и все, что уже не настало, / Возможно увидеть отчетливо, вживе почти»[2]. Обитатели Каракорума живут по законам перевернутого, смещенного мира небывальщины: «Сим людям известны запретные миру секреты: / Возводят хоромы, без лошади водят кареты / На черной доске шесть причудливых

букв начертя. / Здесь старцы бодры, здесь без боли родится дитя, / Хотят позабавиться – в плуг запрягут таракана; / И вся эта сила дана им по милости Хана» (224). Время и пространство здесь необычайно удлиняются или сворачиваются в кольцо, неразмыкаемый круг вечного сна: «Я сам – ты поверишь ли? – старше не стал ни на йоту, / Хотя между нами столетия птичьего лету. / Причины не знаю: быть может, здесь воздух такой, / Что трудно увянуть и сморщиться плоти людской, / А может быть, тем, кто стопы в Каракорум направил, / Дается бессмертье одним из бесчисленных правил. / И то рассудить: кабы жизнь не была так долга, / Имперской столицы ничья б не достигла нога» (224); «...в покой, где незрячих философов сонм / Толкует по книге правителя завтрашний сон» (225); «Мой друг, ты, я думаю, умер, и сам я отсюда / Уже не вернусь, и искать возвращенья не буду. / Есть бездны морские и горы, покрытые льдом: / Меж ними висит на цепях человеческий дом. / Я бросил его ради плоского Ханства, в котором / Все выси и бездны смешал и ужал Каракорум, / В котором я сам себе снюсь, и кольцом по кольцу / Качусь, подражая невидимому близнецу» (228).

Правители Каракорума тоже погружены в бесконечную череду сновидений: «Вчера довелось говорить мне с Великим Везиром. / Хан прежде – сказал он мне – думал о власти над миром. / Он мог овладеть им, но выбрал иное в удел; / Пустое твердят, что он к царским делам охладел: / Однако у Ханства правленье особое: в оном / Любое веленье становится вечным законом, / Любое сомненье решается взмахом руки. / Приказов не нужно: затем-то они и редки» (227); «Приснится ему... Все сны его подданных, все их секреты» (225); «Приснится властителю то, что всегда ему снится...» (226). Подобная власть теряет вместе с со своей сущностью и привычную: «Три тысячи всадников разом проснутся в ночи / И с вестью поскачут: одни по пустынным улусам, / Другие на север, в тайгу, к звероловам-тунгусам, / Иные – на Запад, в сухие от скорби леса, / В чьем шорохе брезжат истлевших владык голоса, / Где пепельнокрылые, сереброзобые птицы / Кругами плывут над руинами древней столицы, / Четвертые – к югу, до самой Великой Стены. / Но Хану давно уж не снились подобные сны» (225). Просторы Великой Монгольской империи, хваленая быстрота императорской почты оборачиваются бездействием и замкнутостью на себе Каракорума.

Фрагменты Каракорума, известные по запискам Рубрука, – космополитические кварталы ремесленников, ханский дворец – в поэме Шубинского превращаются в некие эстетические бестиарии и кунсткамеры: «А рядом работают в многоэтажных подвалах / Творцы, что сподобились знанья искусств небывалых, / Умельцы Востока и западных стран мастера: / Они отливают из золота и серебра / Безмолвный звериец, они высекают на плитах / Забытых поэтов стихи на языках забытых, / Ваяют статуи из желтых свалявшихся смол, / В которых застыли останки довременных пчел» (227); «Хотел бы увидеть другие палаты дворца. / Их тысячи тысяч: в одной повстречал я писца, / Чьи жел-

тые ручки детей, и деревья, и злаки, / И коз, и овец превращают в цифири и знаки. / В соседнем покое сидит на цепи чародей, / Создавший из глины уродливых полулюдей» (227). Очевидно, что Шубинский знает не только Рубрука и Заболоцкого, но и читал Рашида ад-Дина. Только в летописи последнего находим упоминание о «бестиарной» дворцовой утвари Угедея, наиболее подходившей для кочевников-скотоводов: «Он приказал, чтобы знаменитые золотых дел мастера сделали для шараб-ханээ из золота и серебра настольную утварь в форме животных, как-то: слона, тигра, лошади и других. Их поставили вместо мункуров и наполнили вином и кумысом»[3].

Символика стеклянного в поэме является знаком влияния хронотопов как утопии, так и антиутопии на образ изолированного города: «Я вижу стеклянный дворец на стеклянной скале, / Гуляю в стеклянном саду, и на каждом стволе / Стеклянные листья звенят о какой-то потере. / И так, наугад, дохожу я до крохотной двери» (225). Каракорум Шубинского – не просто очередная антиутопия заснувшей и исчерпавшей себя империи, но и развернутая метафора его собственного поэтического мира, изобилующего гротескными метаморфозами, странными животными, снами.

В повести Владислава Отрошенко «Дело об инженерском городе», опубликованной в последнем номере журнала «Знамя» за 2004 г., мы встречаемся со схожей версией Каракорума как «виртуального» города, лишившегося какой-либо связи с реальностью. Два инженера-иностранца – француз Бельтрами и итальянец из Венеции Гаспаро Освальди, планируя строительство казачьей столицы – Новочеркасска, в донской степи в начале XIX в. обнаруживают загадочный движущийся город, который отсутствует на географических картах. Необычность вид города осмысляется персонажами как сочетание фрактальности, стихийности и цельности, даже герметичности, обозначенной метафорой «неприступности»; черт западной и восточной архитектуры – итальянской и китайской. Попытки русских казаков приблизиться к городу встречают отпор природной стихии. После этого в журнале, который ведет венецианец Освальди исчезают пространственно-временные координаты: «Это была последняя запись, в которой Освальди проставил дату и указал точное место своего нахождения»[4]; «Дальнейшие записи... производились в неизвестное время в неустановленном месте» (201).

Освальди попадает внутрь странного города. Последний оказывается Новым Каракорумом – кочующей столицей гигантской монгольской империи во главе с императором Туге. Город находится в постоянном движении, но источник этого движения неизвестен. На разных картах, которые обнаруживают персонажи повести, пространства монгольской и русской империй совпадают, как бы накладываясь друг на друга: «Она (карта. – *В. М.*) показывала ту же область мира , которую занимает ваша империя. Однако латинская надпись на карте сообщала о другой империи» (213). В повести обе империи существуют в параллельных реальностях, время от времени встречаясь в степном

пространстве или сближаясь до видимой дистанции. Обитатели Нового Каракорума и не подозревают о существовании Российской империи: «Великий император Туге отвечает тебе: Новый Каракорум кочует в настоящее время по территории улуса Джучи – так называется испокон веков западная часть империи» (204); «...император Туге пребывает в полной уверенности, что он управляет огромной частью мира. Нет никаких сомнений, что империя существует только в его воображении» (205); «Император горестно посетовал, что империя слишком обширна. Чрезвычайно обширны даже отдельные ее части, называемые “улусами”. Они удалены друг от друга настолько – “северные от южных, западные от восточных”, что бедному императору порою бывает трудно поверить в их реальность, когда он кочует со своей походной столицей где-нибудь в центре империи. <... > Империя, сказал император, должна быть одинокой и безграничной, как одиноко и безгранично небо. Впрочем, вот его слова в точности: На этих пространствах, что лежат под вечным небом между восточным и северным океаном и тремя западными морями, была, есть и будет только одна империя – великая монгольская» (215).

Однако непостижимым образом монгольская «императорская почта» доставляет в «самый умышленный из городов русских» – Петербург – дневник Освальди: «Распечатав пакет, Денисов обнаружил в нем журнал Гаспаро Освальди и записку де-Волланта: “Сие было получено по почте тому одиннадцать лет назад”» (218).

Новый Каракорум находится в постоянном движении, но источник этого движения неизвестен, скрыт от нарратора: «Мы продолжаем двигаться на юго-восток. Ощутить это невозможно. Но так утверждает император» (203); «Новый Каракорум ушел далеко на восток, в степные пространства империи – монгольской ли, русской ли, мне безразлично. Движение продолжается, как сказал мне сегодня император во время прогулки по дворцовой площади. При этом он указал на отверстие, называемое по-монгольски “тооно”. И там ярко сиял клочок азиатского неба» (217); «...город постоянно и весь целиком размещается на “большой повозке”. О количестве быков, которые тянут эту повозку, император выразился неопределенно. <...> Город будто бы состоит из отдельных частей, каждая из которых имеет свою повозку» (210). Это движение города-номада фиксируется и извне – из пространства Российской империи: «...стали поступать донесения, из которых можно было заключить, что город движется с востока на запад вдоль цепи Манычских озер» (220); «Через месяц чернильно-бумажный призрак рассеялся, уступив место яви. Утром 20 июня “инженерский город” стоял на Аксайском займище. <...> Как отмечено в “Черкасской хронике”, в течение шести часов при ясной погоде город не двигался с места. Он тронулся в путь лишь после полудня, когда его очертания уже искажало марево, струившееся над разогретой степью» (220).

Как и любая другая империя, монгольская в повести предстает и с трудом обозримым бюрократически-бумажным пространством, действия которого

в сюжете произведения синхронизированы с фантомом уголовного «дела об инженерском городе», заведенного в атаманской канцелярии: «В императорской канцелярии беспрерывно трудятся над бумагами сотни писцов и всевозможных чиновников; снаряжаются императорские курьеры; издаются указы и предписания; рассылаются письма и извещения... Кому? Куда? В пространство империи! В то фантастическое пространство, о котором император знает лишь одно – что оно “очень обширно”» (206).

Внутреннее пространство Нового Каракорума лабиринтоподобно, это город-дворец: «Никогда еще не встречал я города, столь похожего на дом. Улицы Нового Каракорума – не что иное, как темные и запутанные коридоры» (205). Время здесь хаотично, релятивно и находится вне какой-либо истории: «Название периода или отрезка времени может быть связано с любым явлением, нечаянно попавшимся на глаза» (207); «Напрасно я пытался выяснить сегодня, сколько времени существует Новый Каракорум. О времени здесь судят произвольно. Для его измерения служат процессы, длительность которых не может быть постоянной, ибо она зависит от случая. Вот единицы времени, которыми пользуется император Туге, – записываю их в том порядке, в каком я их узнал из утренней беседы с ним: “время, в течение которого ящерица остается неподвижной”; “время выкуривания одной трубки”; “время, нужное для того, чтобы жук взлетел с ладони ребенка”; “время, за которое слуги находят перстень, потерянный господином”. Название периода или отрезка времени может быть связано с любым явлением, нечаянно попавшимся на глаза. Есть “время, когда сильно трепещут флаги на башнях”, “время, когда быстро ползет муравей по стене”.

Утренний час, в который я расспрашивал императора о мерах времени в его империи, он назвал, взглянув на того чиновника, что присвоил мою табакерку, “временем, когда секретарь Церен часто макает перо в чернильницу”» (206–207); «Увидев их (очки. – *В. М.*), император объявил, что “эту вещь” я должен ему подарить – сегодня, сейчас, сию минуту, “во время, когда степной сурок жует сухую траву в позолоченной клетке”...» (208).

В интервью В. Отрошенко приложению «Независимой газеты» ExLibris от 24 апреля 2005 г. писатель обстоятельно разъяснил художественный смысл реноминации Каракорума как Нового Каракорума: «Смысл такой: действительно, то пространство, которое занимала сначала Российская империя, потом – Советская, а сейчас – Российская Федерация со странами СНГ, впервые в единую государственную систему было организовано монголами... Ключевая идея монголов-чингизидов – в подчинении человека имперской идее. Многие вещи, начиная с традиции приношения дани любым чиновникам и заканчивая низкой ценностью человеческой жизни, – связаны именно с этой параллельной Монгольской империей, которая все время накладывается на нашу российскую реальность. В повести, собственно, изображены эти две империи. <...> Император, находящийся в неизвестно как возникшем и кочующем Новом

Каракоруме, издает указы, рассылает по всей империи гонцов, пребывая в полной уверенности, что он ею управляет. Атаман сидит в своем черкасском дворце, изолированном от мира бурями, наводнениями, катастрофическим ветром. Где-то далеко, в Петербурге, есть царь Александр, который тоже олицетворяет власть как вещь в себе. Гигантское пространство чревато тем, что вроде бы это и единое государство, но связи в нем нарушены. Нет связи с Петербургом, невозможно доехать и до Нового Каракорума, потому что после наводнения степь сковал страшный гололед (и это, кстати, единственный невыдуманный факт в этой повести: именно в 1804 г., когда происходят описываемые события, было сначала наводнение, а потом вся степь внезапно замерзла). Монгольский император вообще находится в своем замкнутом мире – безвыходном Каракоруме»[5]. По Отрошенко, Новый Каракорум – это и аллегория регионализации современной России и российской власти: «Это и до сих пор так: на территории России есть образования, которые иначе как призрачными не назовешь. Их можно рассматривать как своеобразные ханства. То, что в повести речь идет о 1804 годе, о тогдашней разорванности пространства и замкнутости власти на саму себя – не так важно. Все это могло бы происходить и в 2004 году. А власть у нас, кстати, и сейчас как кочующий военный лагерь монгольского императора»; «Сейчас Москва тоже похожа на некий Новый Каракорум – отдельное государство в государстве».

В повести Отрошенко сюжетно реализован вариант «города на колесах», который восходит к запискам Рубрука – описанным в них гигантским юртам на колесах («гэр-тэрэг») и сравнению кочующего лагеря («хурэ») с городом: «Именно я вымерил однажды ширину между следами колес одной повозки в 20 футов, а когда дом был на повозке, он выдавался за колеса по крайней мере на пять футов с того и другого бока. Я насчитал у одной повозки 22 быка, тянущих дом, 11 в один ряд вдоль ширины повозки и еще 11 перед ними. Ось повозки была величиной с мачту корабля»[6]; «Таким образом, один двор богатого моала будет иметь вид как бы большого города»[7]. Позже вычисления Рубрука были подтверждены находками археологов. Его образ как метафора подхвачен в стихотворениях Заболоцкого: «Навстречу гостю, в зной и в холод, / Громадой движущихся тел / Многоколесный ехал город / И всеми втулками скрипел»[8]. Фантасмагоричность образа города-номада восходит, с одной стороны, к исторической достоверности, с другой – к ее художественной гиперболизации. Так дом на колесах и совокупность домов на колесах, которые везут множество быков или верблюдов, становятся мобильным городом с неизвестным путешественнику источником движения.

Как и в поэме В. Шубинского, Новый Каракорум Отрошенко изолирован от мира, замкнут на себе, лабиринтоподобен, его время не линейно, а произвольно и относительно. Власть теряет контроль над империей, ограничивая себя территорией самого города, столицы. Все ее действия и намерения виртуальны, призрачны, что вполне сопоставимо как со сновидениями хана, так и

с его бездействием в «Каракоруме» петербургского поэта. Империя распадается уже не на регионы, а на локусы, но даже они перестают быть статичными и предсказуемыми, становясь мобильными и неуправляемыми, каждый со своим пространством и временем. Новый Каракорум повести соотносится, конечно, не с историческим Каракорумом, а с разваливающейся и неоднородной Россией, где воля к скрепляющему единству уравновешивается фрагментацией – региональной, локальной, политической, социальной и пр.

Все сюжетные линии романа Леонида Юзефовича «Журавли и карлики» (2008) не только связаны с Каракорумом, но и находят свое завершение на его развалинах, в непосредственной близости к монастырю Эрдене-Дзу. Сюда с сюжетными флэшбэками в 1990-е гг. добирается на протяжении всего романа историк Шубин, здесь завершают свои земные пути современный плут с говорящей фамилией Жохов, самозванцы XVII в. и XX в. – Тимофей Анкудинов и «цесаревич» Алексей Пуцято. Вопрос о том, случайно ли сходство фамилии главного героя романа, писателя-историка Шубина, и поэта Шубинского, автора «Каракорума», следует адресовать писателю Юзефовичу, но и без этого связь романа с поэмой, особенно с ее атопическими и сновидческими мотивами, очевидна. Это очередные «записки путешественника» по Монголии с сюжетным отсрочиванием конечной цели путешествия («Шубин с юности мечтал увидеть этот мертвый город, но в советское время так до него и не добрался»[9]). Прибытие в Эрдене-Дзу / Каракорум обставляется буддийскими мотивами соприкосновения с иной реальностью – новым вариантом «Чапаева и Пустоты» во Внутренней Монголии: «Ощущение **тревожной пустоты** (здесь и далее в цитатах выделено мною. – *В. М.*) возникло под ложечкой. Совсем близко, за цепью туманных при рассеянном вечернем свете холмов жемчужным ожерельем белели в степи субурганы монастырской ограды, за ними лежали развалины Каракорума. Этот мертвый город с юности казался недосягаемым, существующим в иной реальности, не в той, где обитал Шубин» (426–427); «Вещий холодок вошел вчера в сердце, когда Баатар сказал, что вон за теми холмами – Эрдене-Дзу» (441); «Там царила **абсолютная пустота**, вдали очерченная все той же линией сливающихся с заснеженным полем субурганов. Ровная, безжизненная белизна этого пространства нарушалась только обнажившейся на пригорках землей, светло-желтыми островками иссохшего ковыля и беспорядочно разбросанными повсюду пористыми серыми камнями» (434).

Монастырь Эрдене-Дзу возле развалин Каракорума становится «единственной неподвижной точкой» (436) романа, вокруг которой вращается сюжет с двойниками-персонажами – монголом Баатаром, авантюристом Жоховым и двумя самозванцами. Подвижной точкой, связанной со всеми четырьмя плутами, является историк Шубин, старый знакомый Жохова, пассажир Баатара и историограф-популяризатор приключений Анкудинова и Пуцято. Сама система персонажей построена по принципу мандалы, кругообразного вращения, как и структура Каракорума, вокруг священного серебряного дерева и фонтана ханского

дворца: «...стены с четырьмя воротами, ориентированными по сторонам света. Четверка драконов на дереве с серебряной листвой откликались в правилах местной торговли. У северных ворот продавали лошадей, у западных – овец и коз, у восточных торговали зерном, у южных – повозками и быками. Остальные товары свозили на городской рынок. Все дороги Азии вели в этот город, но век его оказался недолог» (436); «В полудреме Шубин увидел **чудесный фонтан работы Гийома Буше**, семь столетий назад разрушенный китайцами вместе с дворцом, но вечно сияющий серебряной листвой на стволе из меди. **Вокруг него** сидели четверо, чьи лица он узнал сразу, хотя двоих из этой четверки не встречал никогда в жизни. Вострубил серебряный ангел, и четыре дракона принялись извергать из себя перечисленные Жоховым напитки. Они были разного цвета и с разным звуком лились в одинаковые медные чаны. Баатар выбрал кумыс, Анкудинов – вино, Алеша Пуцято – безобидный мед, Жохов – демократичное пиво. Отпив, каждый передал свою чашу **по кругу**» (470).

Согласно концепции автора, появление Эрдене-Дзу на месте Каракорума отнюдь не случайно: возникновение монастыря оправдано с высшей, провиденциальной точки зрения: «Каракорум превратился в буддийский монастырь, где власть над миром ценится дешевле куска баранины. Вернувшись из Тибета, новообращенный Абатай-хан разбил свою ставку на руинах мертвой столицы, оставшиеся от нее камни пошли на храмы Эрдене-Дзу» (436). Буддийской модели мира соответствуют мотивы не только пустоты, но и кажимости, миражей, призрачности героев и мира, в котором они находятся. Это ощущение испытывают Жохов («– Иногда, конечно, накатывает что-то такое, не знаю даже, как толком объяснить. Идешь утром на работу, и кажется: или все это прямо сейчас исчезнет, все эти дацаны, субурганы, бараны, хуяны – или они останутся, а меня самого тут не будет. Странное ощущение. То вроде все нормально, а то живешь, как во сне», 458), Шубин («Он жевал кровяную колбасу вперемешку с печеньем “Юбилейное”, курил, прихлебывал чай, но Шубина не покидало чувство, что сидящий перед ним человек **не совсем реален** и вот-вот может истончиться до полной прозрачности. Их свидание было – **как встреча на том свете**», 459), самозванец Анкудинов («Случайно он взглянул туда, где, вытянутая вдоль тела, лежала его левая рука, и вдруг понял, что через ее кожу, мясо и кости ясно видит доски палубы. Глаз различал каждую трещину, каждый сучочек. Похолодев, он сотворил крестное знамение и сказал молитву, но видение не исчезло, напротив – за другими его членами другие предметы начали открываться взгляду. Его, Тимошки Анкудинова, рожденного в Вологде от отца Демида и матери Соломониды, больше не существовало, множество поселившихся в нем душ так долго и с такой силой тянули его тело в разные стороны, что оно истончилось до полной прозрачности. Лунный свет проходил сквозь него, как сквозь стекло», 251). Герои видят сны, оказывающиеся, разумеется, вещими.

Каракорум в романе, таким образом, – не просто «мертвый город», облик которого совместными усилиями воскрешают турист-историк Шубин и пове-

ствователь, но и «город мертвых», соприкосновение с которым равнозначно вхождению в потусторонний мир, точка Алеф, где сходятся нити судьбы и все прошлое героев. Концовка романа, последний его абзац – искусно замаскированная под детали монгольского пейзажа художественная этимология «россыпи черных камней», становящейся буддийской «тенью облака»: «Выпавший ночью снег растаял, день выдался солнечный и теплый. Вокруг опять была рыжая осенняя степь, голые холмы в цветовой гамме от бурого до фиолетового. Среди них выделялся один **угольно-черный**. Казалось, его выжгло степным пожаром, но скоро Шубин увидел, что просто на нем лежит **тень облака**» (475–476).

Итак, на локус Каракорума в литературе XX в. переносятся ясно различимые черты прежде всего «петербургского мифа» русской литературы. Метаморфозы недолговечной имперской столицы монголов напоминают то каменно-прочное, то призрачное бытие российской и советской власти и ее обеих «фантастических», миражных столиц. Попадание героя в Каракорум превращается в акт самопознания и соприкосновения с миром инобытия.

Примечания

[1] *Заболоцкий Н. А.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 332. Далее цитируется тот же источник с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

[2] *Шубинский В.* Золотой век. М., 2007. С. 224. Далее цитируется тот же источник с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

[3] *Рашид ад-Дин*. Сборник летописей. М. ; Л.,1960. Т. 2. С. 39.

[4] *Отрошенко В*. Персона вне достоверности. М., 2005. С. 201. Далее цитируется тот же источник с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

[5] *Отрошенко В.* «Самый жизнеспособный жанр – это книга» [Электронный ресурс] URL: http://www.litkarta.ru/dossier/voznesenskiy-otroshenko-interview/dossier_9286/

[6] *Плано Карпини Дж. дель.* История монголов ; *Рубрук Г. де*. Путешествие в Восточные страны. Книга Марко Поло. М., 1997. С. 98.

[7] Там же. С. 99.

[8] *Заболоцкий Н. А.* Указ. соч. С. 329.

[9] *Юзефович Л.* Журавли и карлики. М., 2009. С. 11. Далее цитируется тот же источник с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

А. И. Разувалова
Красноярск

МИФОПОЭТИКА СЕВЕРА В ПОВЕСТИ В. П. АСТАФЬЕВА «КРАЖА»

В письме от 29 октября 1962 г., адресованном А. Н. Макарову, В. П. Астафьев сообщает: «Сейчас я пишу повесть о детдомовцах. Годы сложные – 37-й в основном. Хочется написать правду, а правда тех времен страшная. Особенно страшная она была для детей, которые совершенно не понимали, что

© Разувалова А. И., 2010

происходит, и, лишившись родителей, кричали: “Спасибо любимому...” В общем, не хочется писать о сиротах так, как было писано в книжках с заголовками: “В родной семье”, “Одной семьей” и т. д.»[1] В астафьевском эпистолярии сохранилось и письмо 1954 г. в редакцию журнала «Новый мир», где автор сообщает, что написал рассказ о «мальчике-сироте, который обрел новую семью в детдоме»[2]. Рассказ этот «почти автобиографического характера» так и назывался: «В новую семью». Начинающий прозаик просил помочь ему квалифицированно разобраться в собственном произведении, которое он не может «увидеть со стороны»[3]. Вероятно, тот давний рассказ, озаглавленный по схеме, имевшей хождение в отторгаемой писателем соцреалистической, «лакировочной» литературе, в начале 1960-х гг. оценивался Астафьевым как отрицательный опыт обращения к теме огромной социальной и психологической важности. В прозе писателя есть четыре произведения, сюжет которых связан с потерей семьи и пребыванием в детдоме: это рассказы «Жил на свете Толька» (1952), «Гирманча находит друзей» (1952), «Кража» (1961–1965), глава «Без приюта» (1976) из «Последнего поклона»[4]. Очевидно, столь настойчивое обращение к этому сюжету обусловлено травмирующим характером событий, лежащих в его основе. С нашей точки зрения, каждое из перечисленных выше произведений является своего рода «заговариванием» травмы, попыткой «нормализации» болезненного опыта. Но если в рассказах, датированных 1952 г., «нормализация» происходит путем приспособления материала к апробированным в соцреалистической прозе повествовательным клише, то в «Краже» авторская стратегия изживания травмы и рефлексии собственной идентичности существенно сложнее и тоньше. Экстремальный социальный и психологический опыт личности «нормализуется» посредством интерпретации его как выражающего глубинные закономерности бытия (от чего этот опыт не становится менее трагичным, но становится в культурном смысле менее маргинальным). В этом смысле Заполярье второй половины 30-х гг., город, который в условиях вечной мерзлоты возводится во многом усилиями спецпереселенцев и заключенных, – пространство, идеально соответствующее авторской задаче. Кроме того, оно как бы само по себе задает те смысловые контуры, в которых и формируется астафьевская концепция мира и человека. «Климатическое и географическое положение Игарки располагало к сезонному житью, действию и вынужденной сплоченности», – заметит писатель в «Последнем поклоне»[5], выявляя связь между пространственно-климатическими характеристиками и важнейшими принципами существования социума (действием/трудом и сплоченностью/«артельностью»).

В художественном мире Астафьева Сибирь и Север – понятия глубоко родственные, но не тождественные. Понятие «Север» может использоваться писателем и при обозначении собственно сибирского пространства, и при обозначении районов Крайнего Севера, административно и территориально входящих в сибирский ареал (так это происходит в «Краже»). В анализируемой повести

имплицитно задано противопоставление Сибири как пространства исконно своего (там осталась родная деревня) пространству Севера, которое становится своим, обживается. Отсюда и фиксация взглядом, условно говоря, «пришлого» различия в ландшафтных характеристиках Севера и Сибири. Ощущение тоски и незащищенности у переселенцев усиливает унылая открытость, равнинность северного ландшафта, не похожего на таежную, гористую Сибирь (точнее, ту ее часть, откуда родом автор и его герой): «*Гор тут никаких не было* (выделено мною. – *А. Р.*). Горой звался глинистый, наискось подмытый яр. <...> Чахлое редколесье стояло вторым этажом, *издали напоминая настоящую темную тайгу*»[6].

Действие повести с автобиографической основой (так, автобиографичны «спецпереселенческая» и «детдомовская» линии произведения, жизнеописание Мазова-старшего воспроизводит в основных моментах биографию прадеда писателя по отцовской линии и еще целый ряд моментов автобиографического характера) разворачивается в Краесветске – под этим названием в повести выведена Игарка, где с лета 1935 по весну 1941 г. жил В. П. Астафьев. В названии города – *Краесветск* – заложена столь значимая для северного (и сибирского) пространства семантика отдаленности и отделенности от «большого мира». Краесветск отрезан от «магистрали» рекой, являющейся границей и средством сообщения двух миров, сообщения, осуществляемого главным образом в сравнительно недолгий период навигации. Пересечение границы на пути в не-северный мир затруднительно в прямом и в метафорическом смысле: охранники лишь для виду охраняют заключенных, потому как «убежать из Краесветска можно только летом и весною, ближе к пароходам»[7]. Гошке Воробьеву не удается перемочь заполярную зиму и болезнь, и он умирает, безуспешно пытаясь в предсмертном видении Юга, соотносимого с раем (там все белое, много солнца и не бывает зимы), пересечь границу между миром холода (Севером, адом) и миром тепла (Югом, раем).

Блокированные в Заполярье климатом на три четверти года жители Краесветска компенсируют переживание экстраординарности собственного местопребывания мечтами уехать отсюда на «первом пароходе», напряженным ожиданием тепла и лета («...в Заполярье все вечно ждут лета и вечно грустят о нем»[8]). Климат и ландшафт, по Астафьеву, становятся факторами, обусловливающими не только способ существования северянина (уже упомянутую выше «союзность»), но и специфику его психоэмоционального склада – сочетание мечтательности и оглядчивой осторожности: заполярный житель «постоянно скучает по чудесам, он надеется на них, верит в них, ждет», однако «не доходит до больших фантазий», он – «стреляный воробей, и мечты его как кони с закушенными удилами: побегли бы, да...»[9].

Отделенность от большого мира логично порождает у героев повести метонимическое отождествление Краесветска с миром в целом. Холод, темнота, пустота, маркирующие северное пространство, предстают как атрибуты бытия

вообще. Отсюда мифосимволический план вроде бы реалистических картин, превращаемых писателем в визуальные знаки бытия: «Воет, завывает *ветер*, кружит *снег*, и *куда-то катится, несется в темноту земля вместе с этим городишком*, с горсточкой его *огоньков среди огромного, неоглядного мира* и с этим *маленьким человеком, который бредет, не закрываясь от ветра и снега*, неся *музыку в сердце*, содрогнувшемся от *призрачного счастья*...»[10] Нередко смыслоорганизующую роль в этих «онтологизированных» зарисовках играет имеющий архетипическую природу контраст света и тьмы, где первый, маркируя обжитое пространство, отделяет его от погруженного во тьму хаоса.

Одиночество и заброшенность человека в опасном и неприветливом мире трактуется писателем как исходное состояние[11], которое надлежит избыть, прежде всего, душевным усилием. Экзистенциальной доминантой повести становится стремление личности преодолеть порожденное сиротством отчуждение по отношению к миру, обрести родство с ним.

В согласии с мифологическими представлениями Север – первоначально чужая, немилая земля для сосланных – предстает в ретроспективных главах повести как царство смерти и холода, аналог преисподней. Семантика перехода в царство смерти обыграна Астафьевым в эпизоде водного путешествия спецпереселенцев на север (кстати, плывут они «*вниз* по реке»[12] , приближаясь к территориям, семантически помеченным отрицательно). В повествовании нагнетаются пейзажные детали, связанные с оскудением, мертвенностью («*Река мрачнела и узилась. Скалы возносились выше*, и на них уже *не было тайги*, а только маячили *обгорелые* ветлы да *зябко корчились голодные кустарники*»[13]). Прохождение парохода через опасный речной порог трактуется как угроза погружения в преисподнюю: «Кругом все *шевелилось, корчилось, хлестало, вертелось, кипело*. Лишь *черные* скалы с рыжими отливами висели по обеим сторонам *неподвижно и голо*. <...> *Грохот, рев, лязг*, как на железоделательном заводе, который любому мужику в первый раз кажется *преисподней*»[14]. Сам северный берег, на который высаживают спецпереселенцев, вселяет в них отчаяние пустотой и бедностью. Актуальной становится сказочная семантика «иного царства»: «*Болота* с мокрыми кочками, *мари* с тощим лесом *чадили, как отстрелянные гильзы*, *черным* порохом, *холодной гнилью*, ворохами гнуса и *бескрайней тоской*»[15]. Север оказывается воплощением энтропийных сил бытия, смерти и исчезновения. Не случайно писатель настойчиво воспроизводит мотив исчезновения памяти, человеческого следа. Так, силы энтропии, забвения ощутимо действенны в традиционно сакральном локусе кладбища (возникает образ тонущих могильных крестов: весной вечная мерзлота «отдает», и они падают в болото, «и вместе с ними навсегда исчезает память о человеке»[16]).

Отмеченная выше дифференциация в повести северного (чужого) и сибирского (своего) пространств определяет телеологию биографического сюжета Мазова-старшего. В структуре этого сюжета значим мотив поиска лучшей доли

в сибирской стороне, поиска, успешно осуществившегося: в Сибири Мазов «из занюханного самохода» превращается во «властного, грозного хозяина»[17]. Однако заключительное сюжетное звено связано с перемещением прадеда и его семейства из Сибири, ставшей для них «землей обетованной», на Север, в царство холода и мрака, где старик и умирает «под чужим заполярным небом»[18].

Север в повести предстает еще и как пространство, социально пораженное, – место ссылки, скопления спецпереселенцев и заключенных. Маргинальность пространственная в данном случае естественно совпадает с маргинальностью социальной[19]. Соотнесенность Севера с лагерем эксплицирована сюжетной линией, связанной с репрессированным Светозаром Мазовым, эпизодами, где действующими лицами оказываются зэки, деталями пейзажа («ползучими кустами карликовых березок, будто колючей проволокой, затянуто кладбище»[20]). Показательна топографическая разметка автором «Кражи» пространства Краесветска: выделены локусы, связанные, прежде всего, со страданиями, одиночеством, смертью (детдом, кладбище, барак спецпереселенцев, лесопилки, где трудятся зэки; исключением из этого правила является кинотеатр, где зрители, глядя на экран, опять-таки плачут о недоступных радости и счастье). Изначально в повести задана семантика «трудного» бытия, нарушенного хода жизни: умирает ребенок, что Репниным остро переживается как противоестественность, никто не знает, как его правильно хоронить (разрушена ритуально-обрядовая сторона погребения), сакральное пространство кладбища десакрализовано.

Однако вечный закон, которому подчинен миропорядок, по Астафьеву, – это закон жизни, освоения пустоты, созидания и обустройства мира[21]. Объясняя глубинные причины возникновения Краесветска/Игарки, автор не сводит их к репрессивной политике власти по отношению к собственному народу, а усматривает тут, скорее, действие бытийного закона сопротивления жизни силам хаоса и смерти. «Может быть, все живое, и городок этот далекий, возникли по исконному мудрому закону жизни, *не по прихоти*, а именно *по закону*. Город такой здесь нужен. <…> Если бы не было смысла, город был бы только ссылкой для заключенных и раскулаченных переселенцев. Но в Краесветске половина, если не больше, жителей вольных, приехавших по своему желанию, и, обживая север, оттаивают они мерзлоту дыханием своим»[22]. Примечательно, что в «Краже», одном из немногих произведений Астафьева, вмешательство человека в ход природного бытия трактуется как глубоко позитивный процесс. Космогония, сотворение бытия в зоне небытия – так можно описать мифопоэтическую основу сюжета повести. «Говорят, будто бы там, где появляется человек, вообще теплее делается. Земля вроде бы добреет»[23]. Таким образом, автор «Кражи» не только наделяет смыслом, телеологизирует трагедию оторванных от родного гнезда людей, но и преобразует ущербно-каторжную мифологию Севера.

Структура образа Севера может быть уподоблена кристаллу, где разные семантические плоскости пересекаются в одной точке – сознании личности,

избывающей свою экзистенциальную и социальную драму и устанавливающей связи с миром. По сути, поступки и переживания Толи (кража как преступание закона, изнурительный труд, чтоб заработать потраченные деньги, конфликт с частью детдомовцев, выливающийся в жестокую драку с кровопролитием, возвращение денег, сопровождаемое унижением героя) могут быть возведены к ритуально-мифологическому комплексу инициации[24], итогом чего становится взросление героя и обретение им памяти, приравненной в контексте повести к родовому инстинкту. Вытесненная травматическими событиями память об умершей матери и исчезнувшем отце реанимируется: в воспоминаниях-видениях Толя видит себя на лодке вместе с родителями, чьих лиц он не различает, но чьи голоса слышит и чье присутствие ощущает. Как известно, лодка – один из важных элементов в переходных обрядах. В данном случае лодка, которая чудится герою «у спая неба и земли», т. е. на границе двух миров, соединяет мир мертвых (там находятся родители подростка, и интересно, что лагерь, где находится отец, в данном контексте может быть уподоблен стране мертвых) и мир живых. Приравненные к символической смерти испытания, через которые проходит герой, завершаются, как уже говорилось, его рождением в новую жизнь в новом качестве, что подчеркнуто открытой пространственной перспективой в финале произведения. Герой смотрит вдаль и вверх – на северный край неба и резко очерченный горизонт, приуготовляя себя к выходу за границы теперь уже своего, обжитого и привычного мира Краесветска. Символом свершившейся инициации становится северное сияние, воспринимаемое автором и его героем как приветный жест со стороны загадочного и могущественного мира: «Позари заиграли – северное сияние. Значит, в Ледовитом океане была еще зима, льды там гор*а*ми дыбились, и оттуда, из безлюдных краев, из северной ночи, летел безмолвный яркий привет»[25]. Психоэмоционально свершившаяся инициация переживается героем как исчезновение отчужденности от мира, пробуждение «чувства первородности»[26], синонимичного родовой памяти и творческому воображению.

Очевидно, что лиминальные смыслы мифологемы Севера являются определяющими для сюжета повести. На севере, в Краесветске Репнин переживает второе рождение («вдругорядь... родился на свет»[27]), спецпереселенцы и зэки – социальные изгои – становятся строителями нового города. Спецпереселение (советский вариант штрафной колонизации) семантизируется как возможность рождения в новую жизнь, причем в месте, где вроде бы жить нельзя. В комментариях к повести Астафьев напишет: «...люди, перенесшие ссыльную недолю, русские люди не только выжили и выросли в каторжных условиях, вопреки тому, что должны были сплошь передохнуть. В полуночной, студеной стороне они построили город, готовили на продажу за море лесную продукцию и не разрушились духовно, хотя надорвались физически и преждевременные смерти скосили многие и многие ряды обездоленных, но стойких людей...»[28] Понятно, что концептуализация труда строителей нового города в За-

полярье как созидательного полемически отсылает к дискурсивной практике 30-х гг. (где в повествованиях о лагере дискурс наказания, по наблюдениям Е. Добренко, подменялся дискурсом (пере)воспитания и героическим воспеванием труда[29]). В астафьевской повести, созданной в фазе, названной Х. Гюнтером фазой деканонизации соцреалистического канона[30], дискурс исправления/(пере)воспитания снят, а само «размывание канона» осуществлено посредством смены знаков: репрессированные государством люди *вопреки* воли власти, а не *благодаря* ей, выживают и обустраивают мир вокруг себя. Выживание людей в условиях вечной мерзлоты, обживание ими «гиблого места» определено писателем как *приспособление* к миру (а не *покорение* его), понятие же приспособления генетически было связано для Астафьева с крестьянской средой. «Где-то в Заполярном круге, – пишет он в заключающей «Последний поклон» и служащей автокомментарием к спецпереселенческой линии «Кражи» главе «Вечерние раздумья», – мыкались, умирали, *приспосабливались* к новой, неслыханной жизни сибирские крестьяне, и, что самое поразительное, часть из них, пройдя все муки ада, заломала эту самую жизнь, *приспосабливалась* к ней и *приспосабливала* ее к себе»[31]. Однако в «Краже» апология приспособления передоверена писателем герою-интеллигенту – Репнину, что согласуется с бессознательной авторской стратегией: экстремальный социальный опыт сделать выражением бытийных и в этом смысле всеобщих законов: «...человек с начала своего сотворения только то и делает, что приспосабливается. Да, да. К природе, к Богу, к раю, к войне, к жене, к детям, к квартире, к соседям, ко всему на свете. Человек, видимо, только потому и жив, что смог приспособиться, а то бы вымер»[32].

Итак, Север в соответствии с апробированной культурой логикой предстает в качестве лиминального пространства, где возможны и гибель, и спасение/второе рождение человека. Однако сотериологическая семантика, генетически связанная с «лиминальной мифологемой»[33] Севера, не покрывает сюжетного пространства повести. Север спасает Репнина и «жизнестойких кулачков»-спецпереселенцев[34], ухватившихся зубами за жизнь, но на Севере нужно спасать и массово гибнущих людей, что пытается сделать Ступинский, настаивающий на снятии перегородок между ссыльным и вольным населением города. «Стараемся помогать людям, спасать их. Спасать здесь, где сделать это не так уж просто. <...> Вы, надеюсь, заметили, что нет у нас в населении особого разделения. Все живут, работают, учатся вместе»[35]. Ступинский – характерный для прозы 60-х гг., и астафьевской в частности, образ человечного коммуниста-руководителя. Однако думается, что, помимо влияния клише советской культуры, здесь надо видеть бессознательный поиск автором и его героями того, кто смог бы заменить им отца. Вообще акцентирование Астафьевым пороговой сущности северного пространства, в котором теряют силу устойчивые социальные иерархии и перегородки, а исключенные из сложившейся системы отношений и превращенные в маргиналов люди живут, апеллируя

прежде всего к «сущностной и родовой связи»[36], порождает в прозе писателя поэтизацию Севера и Сибири как пространств, где люди существуют «артельно»: «Как в деревне, так и в ссылке деревенские люди держались *союзно*, продолжали *родниться*, *куму звать кумой, кума кумом*, *откликались на беды*, *помогали* делом, советом и копейкой друг другу»[37]. Кроме того, неоднократно упоминавшаяся «нормализация» выходящего за рамки представлений о социальной и культурно-бытовой норме в «Краже» реализуется Астафьевым в комплексе мотивов, связанных со вхождением героев в новый семейно-родственный контекст, возникающий взамен уничтоженной государством традиционной семьи (заметим, что эти мотивы в наибольшей степени подчинены литературным конвенциям 60-х гг.: Толя становится «крестником» Ступинского, но не в духовном, а, так сказать, в социальном смысле, Репнин воспринимается детдомовцами как наставник и замена отца, шефы – как «совецкие родители»).

Стоит отметить, что в более поздних по времени произведениях художника за Севером сохранится семантика спасения, однако катарсический эффект его будет практически аннулирован, ибо спасение это, по размышлениям зрелого Астафьева, куплено ценой невероятных жертв и испытаний. В итоге модернизационных процессов мир родного сибирского села, отождествляемый с традиционным крестьянским укладом, оказался разрушен, крестьяне-спецпереселенцы, выжившие в пороговом северном пространстве, претерпевшие страдания и испытания, остались в когда-то столь пугавшем их, но ныне обжитом мире. Один из персонажей «Последнего поклона» так объясняет нежелание возвращаться в родную деревню после постановления 1945 г., реабилитировавшего игарчан: «– Ну сам посуди, – говорил мне федотовский старик, – куды мы и к чему поедем? К избе без крыши? Да и ту, поди-ко, растаскали на дрова? Растаскали, вот вишь. И деревню всю порастаскали, и не только нашу Овсянку... Да-а вот. Тутока ж мы укрепились, ребятишки грамоте какой-никакой научились. Узнали еду, даже сладку, лопотешку нову поносили, лисапед в семье, радива на стене говорит, патехвон на угловике играет, енвентарь для жисти необходимай накопился, могил наших с десяток в болотной тундре потонуло – словом перемолвиться, выпить есть с кем. Благодарить бы за это власти-то... – Дядя Митрофан вздохнул, поискал глазами батожок с заеложенной поперечиной, оперся на него руками и, снова глядя вдаль на Енисей, с коротким вздохом молвил: – Да чё-то не хочетца»[38].

Вынужденное пребывание на краю (в экзистенциальном, прежде всего, смысле) и выживание вопреки всему – так моделируется Астафьевым ситуация, в которой находился русский человек в XX в. Но оптика, позволившая писателю ее увидеть и осмыслить, в значительной степени формируется Севером/Сибирью, являющимися «общепонятными хронотопическими образами некоторого (уточним, экстремального. – *А. Р.*) способа присутствия человека в мире»[39].

Примечания

[1] *Астафьев В. П.* Нет мне ответа... Эпистолярный дневник 1952–2001. Иркутск, 2009. С. 48.

[2] Там же. С. 18.

[3] Там же.

[4] Интересно, что лишь однажды, в главе «Без приюта», писатель прибегает к форме повествования от первого лица. Эта глава изобилует самыми жестокими подробностями быта беспризорника и наиболее активно демонтирует представление о советском обществе-«семье». В первых трех случаях Астафьев прибегает к посредничеству вымышленного героя (наиболее очевидно дистанцирование от автобиографического материала в рассказе с «местным» – северным – колоритом «Гирманча находит друзей», где этнокультурные акценты позволяют автору ввести мотив «старшего брата» – русского: спасая русских, гибнут эвенки, мать и отец Гирманчи, но русский человек затем спасает Гирманчу от одинокого сиротского существования и приводит его в детдом).

[5] *Астафьев В. П.* Собр. соч. : в 15 т. Красноярск, 1997. Т. 5 : Последний поклон. С. 352.

[6] Там же. Т. 2 : Перевал. Стародуб. Кража. С. 321.

[7] Там же. С. 422.

[8] Там же. С. 409.

[9] Там же. С. 277. Позднее, в «Царь-рыбе», устремленность в мечтах к «другой жизни» будет трактована писателем как один из источников стойкости северянина (налицо переворачивание традиционных семантических ходов, согласно которым мечта парализует волю и дезориентирует личность): «...так в мечтах и изношенная, вторая благостная жизнь шибко поддерживает северных людей в их нелегкой текучей жизни, крепит их дух и стойкости им добавляет» (*Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 6 : Царь-рыба. С. 219–220).

[10] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 2. С. 402.

[11] В связи с эти обратим внимание на концептуальную для астафьевского творчества антитезу Севера и Юга (она, на наш взгляд, более значима, нежели противопоставление Запада и Востока). Север – «почти мертвая земля» (Там же. С. 299), пространство печали и скудости, по мысли художника, точнее и глубже раскрывает подлинную сущность бытия, чем яркая, праздничная, чрезмерная в своей красоте и щедрости южная природа. «Я бывал в странах, где круглый год лето и все зелено, и уяснил, что те земли мне не полюбить, не прижиться в них. Одно ожидание вечной весны для русского человека чего стоит! Да если еще живешь в Сибири, где зима так длинна и люта, если весь истоскуешься по теплу и зеленой траве... Ценно то, что редко дается и долго ждется» (*Астафьев В. П.* Пролетный гусь. Иркутск, 2001. С. 411). Само пространство севера, по Астафьеву, способствует сохранению в личности той природной первоосновы, которая мыслилась писателю источником жизнестойкости человека, вовлеченного в борьбу с несоизмеримо более мощными силами, будь то природные стихии или разрушительная воля государства (см. об этом: Пересекая рубеж. Ответы журналу «Вопросы литературы» (беседу вел критик А. Михайлов) // *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 12 : Публицистика. С. 214–215).

[12] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 2. С. 318.

[13] Там же. С. 318–319.

[14] Там же. С. 319.

[15] Там же. С. 320.

[16] Там же. С. 281. В финале повести образ кладбища возникнет еще раз, но в «нормализованном» варианте, т. е. приведенном в соответствие с культурно апробированными смыслами. В локусе кладбища герой повести впервые всем своим существом постигает вечный закон бытия: «Люди каждый день рождались и умирали... так было веки вечные, так будет, и ничего тут не поделаешь. <...> ...кто-то кого-то жалел и помнил, и живые всегда горевали о мертвых, и, может, из жалости и памяти вырастала и получалась любовь» (Там же. С. 482–483). В северном пространстве именно память оказывается главным механизмом межчеловеческой связи.

[17] Там же. С. 326.

[18] Там же. С. 326.

[19] Не случайно Астафьев спустя годы признается: «“Иван Денисович” стал для всех откровением. Это было открытием лагерной темы. Для меня открытия здесь не было. Человека, выросшего в Игарке, знающего, что такое Норильск, человека, у которого были репрессированы отец, дедушка, выслано полсела, жестокостями не удивишь» (*Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 12. С. 570).

[20] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 2. С. 280–281.

[21] Не случайно в повести возникают аллюзии на Книгу Бытия и мотив сотворения мира: «Ветер гулял над неоглядным простором, прижимая гнус к земле. И города тут никакого еще не было» (Там же. С. 321). (Ср.: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою». – Быт. 1: 2).

[22] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 2. С. 299.

[23] Там же. С. 421.

[24] См. о ритуально-мифологическом комплексе инициации как ключевом элементе «сибирского текста»: *Тюпа В. И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сиб. филол. журн. 2002. № 1. С. 27–35.

[25] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 2. С. 484.

[26] Там же. С. 485.

[27] Там же. С. 297.

[28] Там же. С. 495.

[29] См. подробнее об этом: *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М., 2007. С. 153–188.

[30] См.: *Гюнтер Х.* Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 281–288.

[31] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 5. С. 350.

[32] Там же. Т. 2. С. 302.

[33] *Тюпа В. И.* Указ. соч. С. 35.

[34] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 2. С. 442.

[35] Там же. С. 314.

[36] Цит. по: *Тюпа В. И.* Указ. соч. С. 28.

[37] *Астафьев В. П.* Собр. соч. Т. 5. С. 351.

[38] Там же. С. 352.

[39] *Тюпа В. И.* Указ. соч. С. 27.

Н. В. Ковтун
Красноярск

МОТИВЫ ДОМА И ПУТИ В ПОВЕСТИ В. П. АСТАФЬЕВА «ПЕРЕВАЛ»*

В большинстве критических работ, посвященных ранней повести В. Астафьева «Перевал» (1958–1959), текст анализируется в ряду производственной литературы. И если в первых публикациях такая связь рассматривалась как

* Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

© Ковтун Н. В., 2010

залог читательского успеха[1], то в 2000-е гг. многие полагают, что писатель пародировал советские идеологемы[2]. В связи с этим представляется интересным анализ мотивов и образов, выявляющих самобытные черты авторской поэтики, ставших определяющими и для всего последующего творчества художника.

Сюжет повести дает некоторые основания для ее сопоставления с ортодоксальной советской литературой (мотивы созидания нового мира, труда-борьбы, сакрализации образа рабочего и т. д.) и региональной сибирской прозой, но далеко не исчерпывается названной проблематикой. Важнейшими для Астафьева становятся проблемы рода, семьи как модели мироздания, художник на протяжении всего творчества занят поиском основ, позволяющих скрепить человечество едиными узами, без чего невозможно установление подлинного общественного порядка. Автор передает трагедию разрушения традиционной общины, «русского семейства»; идея социального объединения (коммуны), пришедшая на смену ценностям семьи, в тексте далеко не безусловна. Все герои «Перевала» томимы мечтой о доме (как доме-душе), сознательно или подсознательно ищут возможности его обретения.

Мотив утраты твердой жизненной опоры, корней заявлен уже в экспозиции повести: поселок лесозаготовителей – *общий дом* – поражает неухоженностью, нищетой, случайностью своего бытования. Четыре поселковых дома и «длинный барак, прогнутый, как седло» возникают на щедрой сибирской земле «как бы внезапно». Барак украшает плакат, на котором смытая дождями надпись: «“Вперед” и “пятилетку”, а остальное угадывалось лишь по полоскам, оставшимся на красном полотне. На коньке барака укреплена небольшая мачта, на ней железный флажок, выкрашенный неизменно красным цветом»[3] (45). Барак – сниженный, травестийный образ ковчега с бесполезным железным флажком, красный цвет которого отсылает к эсхатологическому контексту (красный цвет – эмблема хаоса). Жители чувствуют неустойчивость собственного бытия, пытаются толковать запись, указывающую на время основания поселка: «На дощечке каленой проволокой выжжена секира, а под ней надпись: **“12/VIII – 1929 – заштрафовано”**. Шипичихинские бабы так разъясняли друг другу значение этого слова: “Запали барак с любого угла, только загодя вытащи оттуда ребятишек, и пусть он сгорит, и государство все покроет, вплоть до наперстка...”» (7).

Сама логика рассуждений заставляет вспомнить платоновский код: герои «Чевенгура» ждут наступления коммунизма, который «придет и все покроет». Открывается возможность многоаспектного толкования повести, связанная с восприятием героев, не щадящих сил во имя строительства лучшего будущего, и повествователя, сочувственно, но уже иронично передающего идеи мгновенного преображения бытия («Перевал» создавался в атмосфере «оттепели»). Понимание жизни как вечного движения, переправы, противоречит, по В. Астафьеву, онтологической природе человека, одновременно складывается представление о несамодостаточности дома, малого пространства,

неотвратимости исторических перемен, в которых утверждаются отдельные судьбы и судьба нации. Картина бивуачной жизни отличает и поселок Боганида в новелле «Уха на Боганиде».

В поселке Шипичиха как *анти-доме* жить нельзя, но можно вечно собираться в дорогу, не случайно барак лесозаготовителей напоминает седло. Крепкая, богатая усадьба объездчика «с множеством пристроек» стоит отдельно и воспринимается деревенскими как чужая: «шипичихинцы почему-то этот дом к поселку не причисляют» (8). Люди здесь чувствуют себя облегченно, не коренными жителями, а случайными насельниками, в семьях царят пьянство, драки, от которых спасает только работа, она-то и признается одной из главных ценностей, хотя бы на время упорядочивающих бытие. Некрасивая, нищая жизнь отражается в облике поселян: крикливая, скандальная мачеха главного героя – Ильки Верстакова – клянет свою «распаскудную жизнь», «грызется с соседями», неопрятна и похожа на «деревянного человечка на ниточках» – игрушку без души. Соседский ребенок – девочка Пашка – больна золотухой, с головой, похожей «на плохо оперившуюся голову утенка», и даже любимая Илькой справедливая тетка Парасковья изувечена, «раненная в лицо и оттого незамужняя», обреченная на одиночество. Вывернутость жизни оттеняют и кладбищенские песни, исполняемые малыми детьми: «Напевала Пашка наивную и страшную песню “Как на кладбище Митрофановском” про злую мачеху» (24). Обитатели поселка утрачивают способность понимать друг друга, часто бранятся, сплетничают, легко затевают скандалы. Дети, оставленные заботой отца, не могут рассчитывать на защиту рода, вынуждены скитаться. Распад патриархальной семьи моделирует хаос в мире.

Красота, отсутствующая в жизни поселян, разлита в мире окрест: горы по берегам речки Шипичихи летом покрыты сибирскими цветами и травами, «становятся нарядными», овеянными «яркими лепестками» и «нездешним духом», от которого «даже ко всему привычные лесные люди умиляются, втягивают его носом» (8). Недалеко от поселка святой в своей первозданности Вербный остров, во время сенокоса здесь собираются «горластые студенты», от песен которых неловкость испытывают не люди, но ночные птицы, которые «сконфуженно помалкивают». И от частушек, песен сплавщиков, обильно снабженных «ядреными словами», черные, острокрылые стрижи «возмущенно взвизгивают». Соразмерность природного бытования человек, обратившийся в добытчика или бродягу, не в состоянии усвоить. Стихийная красота, жизнетворчество природного мира переданы в тексте глазами ребенка – временным домом для Ильки становится шалаш недалеко от острова, на котором всего в избытке: ягод «хоть лопатой греби», рыбы, птиц, но главное – стоит тишина, покой. Единственный человек, по которому скучает сбежавший из родительского дома мальчик, – братишка Митька, любящий его, в нем по-настоящему нуждающийся. Зыбка Митьки и становится своеобразным *домом внутри дома.*

Для главного героя, Ильки, центром, структурирующим внешнее и внутреннее пространство, становится *дом бабушки и дедушки*. Он «свой», теплый, надежный, олицетворяет родовую защиту (бабушка как основательница верви, мать-прародительница). Родной дом противостоит «чужому», холодному, опасному *дому мачехи* (женщины из другого племени), где героя не оставляет тревога. Дом бабушки обретает в тексте сказочные, райские характеристики: он лежит «за горами, за лесами», где обитает «длиннохвостая жар-птица». Это мир добра, радости, уюта, узорчатых половиков, усатой кошки возле полного блюдца с молоком: «...на полу половики, от них доносит студеной прорубью. В избе пьянящий дух дрожжей. Бабушка заводит квашню, пробуя языком лопатку» (72). Здесь у каждого предмета – свое место, у каждого события – свой черед (детское желание Ильки полакомиться во время Великого поста сметаной вызывает резкое осуждение близких). Для достижения этого мира герою, подобно сказочному молодцу, предстоит отправиться в путь, чтобы пройти-преодолеть пространство смерти и встретиться с судьбой.

Эти же райские характеристики обретает отчий дом – деревня Погорыбци – в сознании сплавщика по прозвищу Дерикруп. Слушая его рассказ об Украине, «лучше которой не было на свете и едва ли будет когда», Илька убеждается: «Там, стало быть, и находится тот самый рай, о котором бабушка все время поминает в своих молитвах» (79). Сказочная картина «земного рая», рождающаяся в сознании осиротевших героев, иронически корректируется повествователем: дом бабушки, «пошатнувшийся набок», невелик, с прогнутыми ступеньками, жизнь его обитателей полна забот, нужды, тяжелой работы. Илькины школьные наряды, предмет его особой гордости, перешиты из старых вещей: «Илька тоже был нарядный. Бабушка собственноручно сшила ему штаны из юбки покойной матери, а рубаха вышла все из того же широкущего неиссякаемого бабушкиного передника» (20). Функционально фартук бабушки напоминает шинель Акакия Акакиевича, символизирует надежду на защиту и одновременно призрачность ее.

Так образ родного дома складывается в повести на пересечении нескольких точек зрения: автобиографического персонажа – ребенка («другого» для сознания автора) и повествователя (взрослого, передающего объективную, направленную к реальности оценку бытия). В тексте соединяются идиллический и хронологический принципы повествования: картина *дома-рая*, представленная в воспоминаниях, мечтах героев, остраняется (но не отчуждается), соотносится с образом большого, незнакомого мира, в котором человеку и должно самоопределяться. Ситуация обретения дома вынесена за рамки текста, путь к нему определяет судьбу персонажей. Художественное пространство в повести (отчий дом – поселок – остров – мир Сибири) выступает и как пространство истории, и как метафизическое пространство самостановления личности.

«Свой», исполненный красоты, гармонии мир вписан в природное, универсальное пространство: река, лес, горы, земляничная поляна. Отсутствующий

в настоящем, родной дом воскрешается изнутри, усилиями памяти. С этой темой в повести связан и мотив робинзонады главного героя: «Этот паренек из Шипичихи – тутошний Робинзон!» – заявляют нашедшие Ильку сплавщики (47). Персонаж Д. Дефо выстраивает свою жизнь на необитаемом острове в соответствии с традициями человеческого общежития, привносит их в природное бытие – и выживает. В повести В. Астафьева герой стремится реализовать законы дома во внешнем, «чужом» мире, одухотворить его. На плоту, в бригаде сплавщиков, мальчик выполняет обязанности, усвоенные в доме бабушки: «Илька связал веник из пихтовых лап и принялся убирать в бараке. Сено он все выбросил в реку, одежонку выхлопал, мусор вымел. Потом сыскал в сушилке тряпку и ведро, зачерпнул воды и выскоблил стол, отмыл единственное в бараке окно, протер стекло от лампы и только после этого взялся варить кашу» (48). Этот своеобразный ритуал очищения пространства завершает «любимая бабушкина песня», которую Илька исполняет с особенным чувством: «Первый раз слышали мужики, как пел Илька, и боялись шевельнуться. Хорошо пел малый, тревожил сплавщиков, будил в них воспоминания, разжигал тоску по дому, по детишкам у тех, кто их имел. Он даже не пел – скорее думал» (65). В новелле «Уха на Боганиде» обряд очищения совершает маленькая Касьянка – воплотившаяся душа дарованного Богом острова (Боганида – Божий дар)[4].

В мире взрослых ребенок – Робинзон, «другой», он стремится обжить, обустроить его и тем вернуть себе. В. Астафьев следует традиции Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Платонова, когда обманчивые ценности взрослого мира нейтрализуются переносом в него ценностей детского сознания. Реальная значимость мира оценивается у Толстого, Достоевского глазами ребенка, у Платонова ребенок – единственная опора и оправдание земного бытия. В «Перевале» мир не поглощает героя, Илька сохраняет свое нравственное пространство, веру в справедливость мироздания, человеческую сердечность, желание творить добро. В основе образа сироты лежит архетип культурного героя, в тексте подчеркнуты выносливость, смекалка и трудолюбие мальчика, его очевидное первенство среди поселковых детей: «Но куда годны эти береженные мамками малявки, если Илька побежит с ними вперегонки, или на рыбалке, или же ягоды брать, дрова пилить, огород копать, в лодке плавать» (27). Даже внешние неуступчивость, агрессивность героя в спорах с отцом, мачехой, его способность взять на себя ответственность за жизнь семьи (во время болезни отца) укладываются в названный архетип[5]. Особый трагизм ситуации в том, что род, избавляясь от сироты, неизбежно лишается собственного удела, будущего.

Жизнетворная сила заключена в природе. Это – испытывающая, очистительная (дождь уносит следы пьяной гулянки сплавщиков, «смывает с бревен окурки, плевки и бумагу»), вечная стихия. Если человек постигает универсальные законы мироздания, ему открывается тайна красоты, но переоценивший собственные силы – погибает. Илька, сделавший ловушку для замерзающих птиц, чтобы спасти семью от голода, натыкается на гневную отповедь

тетки Парасковьи: «Не надо птичек душить, не надо! Они ведь тоже голодные...» (34). Закон природного равновесия мальчик принимает интуитивно и далее никогда не нарушит. Сюжет расправы над беззащитными птицами уже на ином уровне художественного обобщения писатель воплотит в повести «Пастух и пастушка» (1967–1989). В вещем сне главного героя – Бориса Костяева – усталые, изнемогающие птицы замертво падают вниз, где «нагой, узластый», черный человек, купающийся в крови – обобщенный образ войны-хаоса – свертывает им головы. Возникает символическая картина необратимой гибели всего сущего, нарушения онтологических и нравственных законов.

В «Перевале» ребенок как наиболее естественный, чуткий, открытый миру (Илька – Робинзон, «дикарь»), становится медиатором меж обществом и вечной, непостигаемой природной стихией. Герой улавливает тончайшие запахи, шорохи, разлитые в мире окрест: «За шалашом чиликнула пичужка. Минуту она молчала, устраиваясь поудобней на веточке (и это услышал Илька)» (17). Рабочие в поселке, занятые каждодневным тяжелым трудом, воспринимают природу как мастерскую, но и освоившие лесную, бродячую жизнь охотники бессильны привнести красоту в свою собственную жизнь, устроить лад. Они раздвигают пространство, однако лишены цели, открывшийся простор порабощает, затягивает и обессиливает их: «Меня поражает, – признается В. Астафьев, – как много, особенно в Сибири, появилось бродячего люда. Для него придумывают всякие термины – бичи и прочее. А меня потрясает... как люди иногда с десятилетним образованием или даже с высшим позволяют себе шляться по тайге, ночевать где попало, тунеядствовать, жить как попало. И часто происходят трагические вещи. И молчать об этом нельзя. Поэтому у меня в книгах довольно много неприкаянных людей, и, что самое обидное, сознательно неприкаянных»[6]. Таковы в повести судьбы отца главного героя – знаменитого охотника Верстакова: «Он у нас все больше по больницам, по лесам да по тюрьмам скитается», – замечает Илька; сплавщика дяди Романа, который «не мог представить себя без вольной жизни, без реки, без лесов, без бродяжьих дорог» (106); лицедействующего Дерикрупа, потерявшего во время революции близких.

В ранних текстах писатель еще сохраняет надежду на поступательный ход человеческой истории, на возможность обретения духа и смысла, поэтому героям-шатунам, трикстерам, для которых движение самоценно, и героям-куклам, замкнутым в пространстве анти-домов, противостоят герои, вынуждаемые на путь чувством долга, желанием помочь ближнему. Семантика «ухода» в истории русской и мировой культуры в определенной степени всегда однозначна: «Уходят, когда исчерпан запас этических ценностей дряхлой цивилизации. На пороге брезжит что-то новое, какой-то “свет невечерний”»[7].

Дорога как движение к цели собирает, структурирует пространство, возвышает личность. Приобщение Ильки к труду сплавщиков, рабочему коллективу-«собору» выдержано в стилистике инициации: «Тут совершался акт

огромного значения, можно сказать, происходило священнодействие. Его, Ильку, принимали в рабочие» (51). Вместо кровного единства патриархальной семьи, не выдержавшей проверку историей, ребенок обретает *новое братство*, построенное на принципах социальной необходимости. Образы мужского воинского братства («Работа на сплаве – это бой», 88), плота-ковчега сплавщиков (вне религиозной коннотации) развивают в повести мотивы совместной трапезы, чаши, что идет по кругу, огня, игры, встреч и прощаний. Эти хронотопические мотивы[8] знаменуют приобщение личности к социально-природному миропорядку, формы, воссоздающие традицию[9].

Повесть играет отблесками всей русской истории. Семеро сплавщиков, наделенные богатырскими чертами, святыми именами (Азарий), олицетворяют Русь первоначальную, какой она восстает из мифов и сказаний. Здесь есть свои Красно Солнышко (прозвище дяди Романа), шут (несостоявшийся актер Дерикруп), богатыри-заступники. В образе бригадира Трифона Летяги отмечены черты недюжинной силы, красоты, удали, смекалки, соответствующие архетипу культурного героя[10]: «...молодой, в рубахе с расстегнутым воротом, с курчавой белой головой. Казалось, кто-то выхватил из-под столярного верстака пригоршню крупных стружек и швырнул их на голову этого парня» (41). Буйные кудри в фольклоре, древнерусской литературе – символ молодечества, приуготовленности к подвигу. Не случайно Илька и Трифон связаны особой дружбой, ребенок прозревает культуротворческую миссию бригадира как главы новой социальной общности: «Ильке все в бригадире казалось к месту, и не было для мальчишки на свете красивей человека. Верилось, что по соседству с таким человеком никогда не пропадешь, даже его мачеха сделалась бы другой» (105).

Былинной силой наделены «братаны» Гаврила и Азарий: «...здоровенные детины, которым по локоть были рукава сплавщицких брезентовых курток». Образ рабочих-богатырей воссоздан и как исконный, корневой для Руси, в описании их облика угадываются притчевые черты, элементы пословиц: «...в каждой более или менее порядочной артели есть или должны быть вот такие здоровенные работяги, которые двое не скажут за одного, а сделают за четверых» (56). Богатырская мощь героев – свидетельство великих потенциальных возможностей русской жизни.

Идея богатырства, прослеживающаяся в русской литературе от Н. Гоголя через Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Лескова, соответствовала в XIX в. общественно-духовным потребностям эпохи. У Достоевского в тетради 1864–1865 гг. появляется образ Ильи Муромца, противопоставленный западному, буржуазному «идолу» – деньгам и обособлению[11]. Следуя этой традиции, Лесков рассматривает русского молодца «как идеал, как напоминание о пути и возможности исхода»[12]. В литературе второй половины XX столетия образ богатыря разрабатывает традиционная проза: от каторжан А. Солженицына линия идет к девам-богатыркам позднего В. Распутина[13]. Богатыри здесь – соль

земли, те, кто связывают современную, утратившую прежний лад Русь с иным пространством и временем.

В суровый быт сплавщиков Илька привносит теплоту и уют дома, они же открывают перед ним многообразие мира. На плоту-ковчеге мальчик приобщается к высокой книжной культуре, обучается грамоте, становится равноправным членом братства: «История и арифметика, Украина и Сибирь, дальние страны и турецкий султан – они даже снились Ильке» (82). Перспектива познания открывается тогда, когда *герой встает на путь*, в поселке школа для него оставалась недоступной: Илька «уже две зимы школы в глаза не видел. Закончил первый класс, и, как иногда с кривой усмешкой говорил отец: “Весь его курс науки тут!”» (27). В итоге путешествия-«паломничества» (от утраченного дома к его новому обретению) герой преображается внутренне (учится уважать коллектив, прощать человеческие слабости, сострадать окружающим) и внешне: «Лицо мальчика загорело, округлилось. Загар почти скрыл живучие веснушки. Илька раздался в плечах. Под ситцевой рубашкой угадывались затвердевшие комочки мускулов. Окреп, подрос парнишка» (106), став и обликом походить на богатырей-сплавщиков.

Путь, намеченный судьбой Ильки, совершает и вся Русь, двигаясь от прежних берегов к иному будущему. Сиротство, обездоленность персонажей, изначально лишенных места на земле, сброшенных в водоворот (истории Ильки, Дерикрупа, «бесприютного шатуна» дяди Романа, Трифона, который «тоже из сирот»), превращает *путь в необходимость.* Герои хотят выйти из круга сиротства, влиться в общую жизнь, найти свой удел. Прежний дом-мир, разрушенный войнами и революциями, не дает никакой устойчивости, не обеспечивает защиты: «Мир несправедлив к детям, особенно к сиротам» (15), и люди вынуждены добывать лес, закладывать фундамент под новый дом, откладывая отдых и радости на потом. С этой темой в повести связаны мотивы труда-подвижничества, равноапостольства, намеченные в образах рабочих-сплавщиков. В тексте возникает всеобъемлющий образ бытия-переправы: по течению реки жизни устремляются плоты, бараки, лодки, бревна... и самым ценным качеством личности становится умение держаться на воде, править свою ладью верным курсом через любые пороги. Не случайно первое, чему учит маленького Ильку отец, – ходить в лодке с шестом.

Путешествие-переправа, при сохранении реалистической мотивировки (работа на сплаве), становится в тексте пересечением границ между различными сферами бытия. Это не только передвижение в пространстве, но и преодоление времени: из старого, «ветхого» мира – в новый; из небытия, сиротства – к жизни и дружеству. Движение по реке Маре – Морене функционально напоминает схватку со смертью. Подлинный богатырь лишен страха смерти. По дороге с «того света» он должен пройти испытание в битве с потусторонней силой. Только победитель в былине может войти и выйти из царства смерти невредимым, ибо это равнозначно преодолению собственного конца.

Прохождение Ознобихинского перевала, составившее кульминацию повести, отсылает к сюжету о Сцилле и Харибде: по берегам «траурно-мертвый камешник», вода «бешено вскидывалась на бревна и скалы, бросала клочья пены, как загнанная лошадь», «чуть подрагивала земля. С гор то и дело лавиной сыпался камешник, гремя о бревна», «жутко кричали» птицы (101). Образ бессмертной Сциллы, живущей высоко в пещере, соотносится с образом «всепожирающего» времени, с которым не в силах справиться никакой герой, пусть и хорошо вооруженный стрелами[14]. В повести В. Астафьева подчеркивается аналогия между баграми сплавщиков и древними копьями. Харибда, согласно древнегреческой мифологии – чудовищный водоворот, олицетворенный в тексте самым «сильным, самым страшным» порогом Ревун.

Преодоление порога – проверка на мудрость, крепость духа и чистоту целей, после чего каждый из участников путешествия совершает выбор судьбы, открывает перспективу обретения дома, семьи как сообщества близких по духу людей: Трифон Летяга готовится вступить в партию, незадачливый Дерикруп решает продолжить обучение в техникуме, Илька мечтает стать рабочим. Будущее героев намечено автором в соответствии с идеологией времени, единоборство со стихией (душевными страстями, природой) получает здесь скорее формальное разрешение. Однако уже со второй редакции программной для писателя повести «Стародуб» (1958–1959) разворачивается движение от условного социологизма к углублению онтологии, от дидактики к усилению драматизма и даже трагизма земного бытия.

Качество исторического времени определяется художником мерой творческих усилий каждого в созидании нового. Уклонение от прямого пути свидетельствует, по Астафьеву, о недостаточности усилий или ложности веры, делающей невозможным достижение идеала, самостановление личности. Мотив движения связан в повести с мотивом роковой ошибки, особенно значимым в литературе «оттепели». Ильке кажется, что его несчастная мачеха сделала в жизни «какую-то ошибку, неправильно распорядилась своей молодостью и вот злилась, срывала на нем душу» (35); из-за ошибки отца, ввязавшегося в пьяную драку, погибает родная мать мальчика: «Бабушка прямо в глаза говорила Верстакову, что мать погибла из-за него. Не пьянствуй он, не мошенничай на мельнице, был бы на воле. А то сел в тюрьму, срок получил, и мать Илькина из-за этого утонула» (39); всю свою бродячую жизнь как ошибку воспринимает дядя Роман, Илька чувствует, что этот старый человек «так же, как его мачеха, что-то неладно сделал в жизни». Богатыри-сплавщики наставляют неофита Ильку на правильный путь: «Люди в артели были уже умудрены временем, они уже умели заглядывать в будущее, пытались хотя бы на ощупь определить нужную Ильке дорогу и подтолкнуть его на нее. Они-то понимали, что бабушка и дедушка на земле недолговечные жильцы» (104). Так в повести формируется одна из важнейших задач всего творчества художника – прояснение смысла истории, *постижение миссии человека на путях исторического творчества.*

В тексте проверяются на жизнестойкость основополагающие идеи российской истории, государственности: *общинности (соборности), православия, самодержавия.* В образе нелепой, стареющей, «рано поседевшей» «несчастной барыньки», представительницы «старинной дворянской фамилии», развенчивается идея высокой дворянской культуры. Барыня, застывшая в мечтательной позе у окна, воспринимается сплавщиками «чем-то вроде постоянного недуга», символом прежней, «одряхлевшей Руси», которую и должно поднять «на новые леса». Женский образ исключительно статичен, ничем не выделен из парадигмы окружающих предметов. Энергия рабочего человека, его сила, мужество, упорство в борьбе с препятствиями диссонируют вялости, пустой мечтательности инфантильной героини, жизнь которой не выходит за рамки квартиры мужа или диспансера. Ранний Астафьев, вослед Достоевскому, видит причину «дворянской» тоски, скуки в отсутствии почвы, общей идеи. По мысли автора, в цивилизованном «ветхом» дворянском обществе сиротство непреодолимо, и сама героиня, оставленная родными и близкими, обречена на одиночество.

Параллельно образу барыни разворачивается в тексте образ сплавщика Исусика, награжденного прозвищем за суесловие, частое поминание текстов Священного Писания. Исусик подчеркнуто противопоставлен бригаде на уровне внешних и внутренних характеристик – молодечество, удаль рабочих диссонируют худосочности героя: «Бледное узенькое личико, острый нос, тоненькие бескровные губы с горестными складками в углах рта и голубенькие глазки» (45). Каждая черта портрета словно убавлена, вместо лица, глаз – личико, глазки. Исусик демонстративно отказывается от рабочей одежды, не курит: «Все вышли из барака, закурили по последней перед сном цигарке. Только Исусик сидел в стороне, чтобы не оскоромиться, – табаку он не курил» (53). В отечественной истории инфернализация табака тесно связана с обстоятельствами церковного раскола, старообрядцы осуждают курение (латинское происхождение табака), рассматривают табак по аналогии с блудом. Связь с идеологией староверия намечена в тексте и обращением к традиции написания имени Спасителя с одной буквой «и» (ср. прозвище героя – Исусик). В эпоху Петра табак – символ радикализма, реформаторства, новизны. В поэтике В. Астафьева тема старообрядчества одна из самых значимых, автор движется от резкого осуждения закрытой, косной религии староверов в канонической версии повести «Стародуб» (1960) до глубокого уважения стойкости, преданности «своей» вере, которую демонстрируют сокровенные герои итогового романа «Прокляты и убиты» (1992–1994). В «Перевале» совместное курение, как и трапеза, питие, песня, указывают на сплоченность коллектива, предназначенность пути.

В образе Исусика профанируется идея канонического православия, церковного догмата, чуждого по отношению к живой жизни. Герой – демагог, никогда никаких книг не читающий, но упорно ссылающийся на их авторитет: «Не прикасался к Божьим писаниям и Исусик, а только слышал разные

обрывки и отдельные изречения из десятых уст. Но он отстаивал все эти истертые холщовыми мужицкими языками пророчества с явным упорством» (58). В этом контексте герой – лжец и по отношению к Господу, Слово которого для него темно, и по отношению к рабочим, слушающим нелепые истории-проповеди. Отсюда ироническое замечание бригадира сплавщиков: Исусик «в Бога верует и в копейку, почти что святой». В оппозиции к словоблудствующему герою оказываются не только рабочие артели, Илька, почитающий книгу как одну из высочайших жизненных ценностей, но и сам художник, для которого книга – оберег от зла: без книг «убивать легче, жить проще» – напишет Астафьев в повести «Пастух и пастушка». Добрые люди, встреченные Илькой на жизненном пути, оставляют ему как напутствие книги, они-то, подобно сказочным «чудесным вещам», помогают справиться с испытаниями, знаменуют стадии взросления героя. Текст романа о Робинзоне становится в повести объединяющим и опознавательным механизмом: судьбы лесорубов, сплавщиков, маленького Ильки соотнесены с историей знаменитого островитянина – герои причастны к строительству нового общества, в котором, надеются, не будет потерянных и сирот.

В соответствии с исконной крестьянской философией преодоление тяжких испытаний обеспечивает в повести взаимопонимание, дружество людей (общины), государство, как и официальная церковь, представлены чем-то внешним по отношению к частной судьбе. Накануне приближения к Ознобихинскому перевалу бригадир получает письмо от начальника сплавной конторы, в котором высказывается надежда на опыт, мужество рабочих – и отказано в обещанной помощи: «Мужики крякали, ругались, говорили, что не худо бы к Ознобихе самому начальнику приехать, небось скоро бы пуп сорвал» (99). Демагогия власти оказывается того же уровня, что и лжепроповеди Исусика. В момент реальной опасности последнего, оскользнувшегося на бревнах, спасает не усердно чтимая им молитва, но самоотверженность и выдержка окружающих: Трифона, Ильки.

Сцена спасения Исусика отсылает к мотиву исхода из ада: герой исчезает в «кипящей воде», окрест внезапно темнеет, бревна, бьющиеся о камни, «встают свечкой» над его головой, бригадир, бросившийся на помощь утопающему, сравнивается с птицей («Трифон Летяга уже птицей мчался на выручку») и рыбой («Бригадир рыбиной метнулся к лодке»), символизирующими посланцев высшей силы. Переводя известные мотивы и образы в плоскость эстетического, автор зачастую дает им ироническое прочтение: так, сцена спасения демонстрирует слабость, нравственную несостоятельность героя, наделенного знаковым прозвищем; а притча о блудном сыне, подсвечивающая судьбу Ильки, разрешается не на уровне возвращения, а на уровне утверждения необходимости ухода как испытания/взросления.

Тема официальной церкви разворачивается в тексте и через образы приблудной, изнеженной собачонки со святым именем Архимандрит, случайно

попавшей на ковчег сплавщиков (перекличка с блоковским образом «пса бездомного» из поэмы «Двенадцать»); алчных «толстомясых попов» из комедийного фильма; набожной старушки, грозящей современному человечеству карой Господа. От церковного догмата автор отличает народное православие, в котором внешняя, обрядовая сторона тесно связана с реальными задачами крестьянского бытования, законами природы. Илька вспоминает о религиозности бабушки в соответствии с насущными нуждами: приготовлением пищи (бабушка не ест щуку «по леригиозным соображениям», «у щуки в голове есть крест, из хряща крест, и бабушка считает, что есть рыбу с крестом нельзя, грех...»), потребностью в красоте (рай воспринимается как максимально приспособленное для жизни человека в земном смысле место).

Истинная вера – та, что обеспечивает максимальное приближение Слова и дела, позиция крестьян, рабочих, творящих активное добро, и есть проявление «святости» / справедливости. Отсюда, чем усерднее труд, тем заметнее черты строгости, аскезы проступают в облике, поведении героев, приметы шутовства нивелируются: у Трифона Летяги к концу путешествия-испытания «ввалившиеся глаза», заострившиеся челюсти, походка становится «кряжистой и строгой». Всегда меланхоличный Сковородник поражает собранностью, мужеством, смекалкой: «Вон Сковородник-то какой смекалистый», – восхищается Илька (102). После преодоления перевала сплавщики впервые называют Сковородника по имени – Гриша, как и знаменитого русского святого Георгия / Егория Победоносца. В этом контексте разительное несоответствие выражения глаз Исусика и Спасителя на образах в доме Илькиной бабушки обличительно: «...на иконе глаза большие, невинные, а у этого маленькие, глубоко провалившиеся и какие-то подозрительные» (45).

В повести, отмеченной приметами советской идеологии, канон получает скорее внешнее, формальное обоснование. Основу композиционного решения составляет древнейший архетип претворения хаоса в космос и поиск нового героя – избавителя. Образ «светлого будущего» в тексте существенно корректируется: это не просто движение к непознаваемому абсолюту, Голубым городам или мистическому Океану, как в известном романе Л. Леонова, но к *родному дому*, близким людям, на облегчение жизни которых и направлены усилия героев. Писатель доказывает, что забота о счастье всего человечества начинается с заботы об отдельном, маленьком сироте, спасение которого оставляет шанс на спасение мира.

Лишенная твердой жизненной опоры вера в идеальное государство будущего, в самоправедность патриархальной общины или церковного канона равнозначна, по В. Астафьеву, прельщению (вольному или невольному) и уводит человека от исполнения насущных обязанностей: строить дом, вести семью, возделывать землю. Подлинной значимостью для писателя обладают судьба нации как рода и судьба почвы. Автор еще слишком прямолинейно, сюжетом утверждает идею, что будущее не приходит «вдруг», оно начинается сегод-

няшним тяжким трудом и невозможно без сострадания каждого к каждому. Недавняя история Руси драматична, полна ошибок, провалов, но люди делают историю, им дано узнать верный путь.

Повесть завершается своеобразным «оберегом» – надеждой на человеческую доброту, выраженной на уровне чистого детского сознания: Илька «теперь твердо знал, что, если в жизни будет когда-нибудь трудно, если случится беда, надо бежать не от людей, а к людям» (108). Не случайно писатель назовет «Перевал» своей «любимой вещью»[15], спустя десятки лет он признается в комментариях к тексту: «К сожалению, мне больше не довелось написать столь бесхитростно-открытой, почти по-детски ясноглазой вещи, о чем я весьма и весьма сожалею» (486). В зрелом творчестве художник утверждает идею трагизма, бесперспективности человеческой истории, судьба земли в итоговом романе «Прокляты и убиты» уже никак не связывается с судьбой человека.

Примечания

[1] См.: *Ларин С.* «Перевал» // Октябрь. 1960. № 6. С 213–216; *Суханова Н.* Хорошая книга // Нева. 1960. № 3. С. 156–167.

[2] См.: *Гончаров П. А.* Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990 годов : монография. М., 2003. С. 30–66.

[3] *Астафьев В.* Собр. соч. : в 15 т. Красноярск, 1997. Т. 7. Здесь и далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

[4] *Ковтун Н. В.* Утопия В. Астафьева // Литературные направления и течения в русской литературе XX в. : сб. ст. СПб., 2005. Вып. 2, ч. 2. С. 13–23.

[5] См.: *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 64–77.

[6] *Астафьев В.* Правда – она огромна : (Из встречи в Концертной студии Останкино, 1979) // 15 встреч в Останкине. М., 1989. С. 14.

[7] *Кедров К.* «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого : сб. ст. М., 1978. С. 272.

[8] См.: *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 247.

[9] См.: *Букаты Е. М.* Поэтика художественного пространства в прозе В. П. Астафьева : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002. С. 10.

[10] См.: *Мелетинский Е. М.* Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 87–97.

[11] Неизданный Достоевский // Лит. наследие. М., 1971. Т. 83. С. 243.

[12] *Селезнев Ю.* Лесков и Достоевский // В мире Лескова : сб. ст. М., 1983. С. 135.

[13] См.: *Ковтун Н. В.* Житийные мотивы в повести В. Распутина «Живи и помни» // Кирилло-Мефодьевские чтения : материалы II–III Междунар. науч. конф. Даугавпилс, 2008**.** С. 174–194.

[14] См.: *Антипенко А. Л.* «Мифология богини». По данным «Одиссеи» Гомера. М., 2002. С. 136.

[15] *Астафьев В.* Нет мне ответа. Эпистолярный дневник 1952–2001. Иркутск, 2009. С. 32.

Н. И. Онуфриева
Стерлитамак

«РИФЕЙСКИЙ МИФ» ОЛЬГИ СЛАВНИКОВОЙ И «УРАЛЬСКИЙ ТЕКСТ» БОРИСА РЫЖЕГО

Б. Рыжего и О. Славникову, художников, представляющих разные поколения, связывает принадлежность к одному социокультурному топосу. Рыжий в своих стихах и Славникова в прозе, в частности в романе «2017», создают свои варианты «уральского текста». Но локальный региональный текст через подключение различных культурных кодов вырастает в произведениях Рыжего и Славниковой до модели современной цивилизации и культуры.

Урал Рыжего – российское национальное пространство и в то же время слепок авторского сознания, включающий несколько хронотопов. С одной стороны, Свердловск – мир рабочей окраины с ее «ментами» и ворами, дворовым братством, живущий по жестоким, но справедливым законам. Этот советский Свердловск при всех своих недостатках дорог герою как *живая* память детства и юности, преображающая и романтизирующая прошлое. Смежный, но другой мир – северный город или деревня в тайге: сосны, драга, простосердечные и искренние люди – натуральное идиллическое пространство, имеющее, на наш взгляд, литературный источник – «уральские» страницы творчества Пастернака. От Пастернака идет и стремление к «опрощению» – желание стать «как все» – для того, чтобы приобщиться к некоему первородному существованию в единстве его человечности и жестокости. Уральский хронотоп маркируется в стихах Рыжего географическими названиями, а также такими образами-концептами: *снег, вода, река* – прежде всего *Кама*, вызывающая литературные ассоциации (Пастернак, Мандельштам, Цветаева). Мотив снега, один из сквозных у Рыжего[1], думается, восходит к поэзии и уральским главам романа «Доктор Живаго». Урал в стихах Рыжего – экзистенциальное пространство, главной характеристикой которого является его пограничность. Он не только притягивает своей первозданностью, но и обнаруживает пугающие черты:

Урал – мне страшно, жутко на Урале.
На проводах – унылые вороны,
как ноты, не по ним ли там играли
марш – во дворе напротив – похоронный?

(«Урал – мне страшно, жутко на Урале...»)[2].

Но маргинальный Свердловск Рыжего с его жестокостью, кровью, с его воровским братством противостоит мертвой конструктивности современной цивилизации.

© Онуфриева Н. И., 2010

Разбомбите, милые,
все, что конструктивно,
потому что вечное,
нежное – наивно.

(«Век, ты пахнешь падалью...»)[3].

Показательно то, что и культура, поэзия для Рыжего – маргинальное явление в современном мире. (Одно из стихотворений поэта на тему «поэт и поэзия» называется: «Петербургским корешам».)

Символом потребительской цивилизации становится у Рыжего бездушный и «красивый» манекен – один из сквозных образов его поэзии.

– Скажите мне,
что будет завтра с нами?
И безобразный вечный манекен
глядит нам вслед красивыми глазами.
Что знает он? Что этот мир жесток?
Что страшен?
Что мертвы в витринах розы?

(«Пойдемте, друг, вдоль улицы пустой...»)[4].

Страх превратиться в манекен и заставляет героя вести поиски в экстремальных, пограничных ситуаций. Живой человек в механическом мертвящем мире – психологическое состояние, в котором почти постоянно пребывает герой Рыжего.

«Уральский текст» Рыжего как слепок авторского сознания при всей его конкретной исторической прикрепленности – книжный, литературный в своей основе. Рифейский хронотоп Славниковой имеет явственную мифологическую природу и создан на основе античного мифа о Рифейских горах, находящихся на границе с неведомой и таинственной землей гипербореев, и бажовских сказов. Отголоски местных мифологических преданий, связанных с Уральскими горами[5], мы слышим в разговорах хитников. Центральная мифологема, организующая символическое поле романа, – камень. «В одном интервью Ольга Славникова как бы проговорилась, что писала “Роман с камнем”»[6]. Камень, Каменный Пояс – это старые названия Уральских гор, и легко угадываемый в тексте Екатеринбург воспринимался народным сознанием как город, построенный на камне. «Для истинного рифейца земля – не почва, но камень», – пишет в своем романе О. Славникова[7]. С камнем связаны различные культурные коннотации: камень – воплощение высшего абсолютного бытия, вечности, камень является одним из символов матери-земли. Особое символическое значение имеют женские образы романа, связанные с мифологемой Великой Матери, модификацией которой становится бажовский образ Хозяйки Медной горы. В любовном треугольнике Крылов – Таня – Тамара отношения между соперницами Таней и Тамарой восходят к мифологической би-

нарной категории двойничества, реализованной также и в сказах Бажова («Каменный цветок»), что подчеркнуто созвучием имен. В выборе имен важна не столько этимология, сколько те культурные ассоциации, которые с ними связываются.

Татьяна воскрешает в памяти пушкинскую Татьяну Ларину – ее имя ассоциируется с понятиями «дом», «культура». В то же время Таня – имя героини «Малахитовой шкатулки» Бажова. В конце роман Татьяна оказывается Екатериной Сергеевной. Екатерина – «царское» имя, созвучное с названием зашифрованного города и его историей. Двойное имя – на первый взгляд знак амбивалентности образа героини. Она – воплощенная тайна, явление из Зазеркалья, но и символ разрушительной в своей алчности человеческой природы, утопических претензий человека на власть над временем и пространством. Но в финале произведения образ героини всякую амбивалентность утрачивает. «Условная», призрачная Таня, созданная воображением Крылова, превращаясь в Екатерину Сергеевну, становится воплощением всемирной пошлости. В ее рассуждениях космические идеи травестируются, опошляются до уровня банальной женской мечты о преодолении старости при помощи денег.

Тамара, жена Крылова, ассоциируется, с одной стороны, с запечатленным в легендах образом коварной и сладострастной грузинской царицы, прототипом лермонтовской героини; с другой стороны, в контексте набоковского влияния, явственного в стиле Славниковой, с героиней «Других берегов» Набокова, с ее окрашенным в «цветочные тона» именем, подчеркивающим женственную прелесть девушки-грезы.

Если вписать конфликт романа в мифологическую матрицу в ее психоаналитической трактовке, то Тамара воплощает уроборическую Мать, сочетающую в себе муже-женские качества (во внешнем облике и поведении Тамары при всей ее красоте и женственности автор подчеркивает некоторую андрогинность). Татьяна – высшее женское начало, пленница, душа. Цель мифического культурного героя – победа над низшей уроборической Матерью – бессознательным и высвобождение пленницы-души. Мифологический сюжет-архетип включает в себя мотив испытания – схватку культурного героя с чудовищем, символизирующим власть бессознательного, безличностного начала[8]. Место этого мотива, думается, занимает история отношений Крылова и соглядатая. Преследователь и жертва меняются ролями, и Крылов становится невольным убийцей. Но это нечаянное убийство не позволяет герою Славниковой достичь своей цели. Он терпит поражение в своей личной жизни – теряет Таню, а его жена Тамара из «хозяйки жизни» превращается в пленницу. Персонаж, претендующий на роль культурного героя, не выполнил своей миссии, оказался поглощен уроборосом, т. е. не обрел самость, растворившись в бессознательном. Ведь смерть соглядатая, угадывающего тайные мысли Крылова, – попытка спрятаться от самого себя, уничтожив собственного двойника.

Бинарность мышления утрачивается, и двойничество оборачивается подобием, взаимопревращением, границы между явлениями и уровнями, гранями бытия стираются. Мир теряет свою диалектическую двойственность, человек лишается своей тени – Другого. Зазеркалье оказывается пустым, так как тайны инобытия для современного человека не существует. Но утрата антиподов и антимиров оборачивается уничтожением самой реальности, ощущением призрачности происходящего, угрозой «минерализации» личности. Отсюда мотив подмены, неразличения подлинного и мнимого, настоящего и подделки. Ведь и Крылов мечтает об изготовлении подделок, в чем его и разоблачает соглядатай: «Каково это – сделать самому, сфабриковать подлинники той истории, которая только будет, когда ты сам уже давно травкой порастешь? Подбросить им всем мешок игрушек! Сыграть в историю задом наперед! <...> Если нельзя находить артефакты, путешествуя налегке по экзотическому миру, их следует подделать и запустить в будущее» (349). Здесь можно увидеть аллюзию на набоковское «Приглашение на казнь». «Игрушечный» герой романа Набокова Цинциннат Ц – обладатель Дара, о чем свидетельствует его нерастраченная детскость. У Славниковой игра, игрушечность – символ виртуальной, симулятивной реальности. В развитии концепта игры в романе Славникова как будто прослеживает эволюцию интенций модернистского дискурса в культуре постмодернизма и обнаруживает тупиковость обозначенного вектора культурного развития.

С мотивом подделки, подмены связан и концепт болезни. Болезнью в этом мире оказывается то, что является его природной сутью – любовь, красота, и даже революция провоцируются «вирусом Истории». Анфилогов боится красоты, предпочитает подделку подлиннику. «Красоту профессор воспринимал как сильный посторонний раздражитель, испытание нервов; его умиротворяли подделки красоты, которые по большей части обретались в городской искусственной среде. <...> Местность, будто радиацией, была заражена красотой» (130).

Если свердловский хронотоп Рыжего – пограничное экзистенциальное пространство: граница между частями света, между эпохами, между жизнью и смертью, то в «рифейском» мире Славниковой происходит разрушение границ, стираются различия между добром и злом, красотой и безобразием. Да и хитники здесь мало похожи на романтических героев. В словаре Бажова «хитник – грабитель, вор, хищник»[9]. Труд хитников квалифицируется в символической структуре текста Славниковой как насилие, преступление по отношению к материнской, природной основе существования. И сама смерть хитников не становится событием для окружающих. Нарушена главная экзистенциальная оппозиция, предполагающая постоянное взаимодействие жизни и смерти, их (по Бодрийяру[10]) символический взаимообмен. Проект Тамары под названием «Купол» подразумевает превращение смерти в шоу, красочный ритуал, приносящий немалые барыши. Само название фирмы «Купол» ассоциируется с представлением о сакральном культовом сооружении, языческом

капище. Вот отрывок из речи Тамары на презентации проекта: «Все мы знаем, что культура нового века принципиально отличается от культуры традиционной, когда люди читали книги, интересовались борьбой добра со злом и культивировали негатив. Сегодня все символические ценности – а ими могут быть только ценности позитивные – воплощаются в вещах, имеют вид и форму вещей. Жизнь, по современной позитивной модели, – это комфортабельный дом, дорогой автомобиль, коллекция арт-объектов и многое другое» (238). Слова Тамары корреспондируют с размышлениями Ж. Бодрийяра о болезни современной цивилизации, которая, провозглашая так называемые позитивные ценности, покушается на онтологические основания бытия – жизнь и смерть, добро и зло, превращая жизнь современного человека в духовную пустыню. По Бодрийяру, утрата подлинности бытия, подмена реальности виртуальностью «является результатом избытка позитивного и неуклонного снижения уровня негативного. Любое проявление фатальности или негативности будет уничтожено всеобъемлющим функционированием пластической хирургии в угоду чему-то подобному улыбке смерти в похоронном бюро, во имя общего искупления тяготеющего бремени астральных знаков»[11].

Но современная культура усваивает и пытается наполнить новым содержанием ритуал, тесно связанный с мифом. Не случайно в самой фигуре Тамары есть что-то от египетского божества, ее называют «Госпожой Смерть». Как пишет М. Элиаде, «мифологическое поведение раскрывается также в навязчивом стремлении достигнуть “успеха”, столь характерном для современного общества и выражающим темное и неосознанное желание выйти за пределы человеческих возможностей. Это находит свое выражение и в исходе к “предместьям”, что можно истолковать как ностальгию по “первоначальному совершенству”, и в чрезвычайном пристрастии к “культу священной колесницы”. По замечанию Эндрю Грили, “достаточно посетить ежегодный автомобильный салон, чтобы понять, – это настоящий религиозный ритуал. Цветы, освещение, музыка, почтение восхищенных посетителей, присутствие храмовых жриц (манекенщица), блеск и роскошь, расточительство, множество народа – все это в иной культуре можно было бы назвать настоящей литургической службой. <...> Культ священного автомобиля имеет своих последователей и своих посвященных. Гностик не ждал с большим нетерпением откровения оракула, чем поклонник автомобиля ожидает первых сообщений о новых моделях. Именно в этот период годичного сезонного цикла возрастает значение и роль служителей культа – продавцов автомобилей, а беспокойная толпа нетерпеливо ожидает нового спасителя”»[12]. Но у Славниковой в современном мире даже культ вещей оборачивается почитанием симулякров-подделок. Ведь и поиск сокровищ теряет свой смысл – драгоценные камни можно заменить искусственными. Поэтому современный ритуал утратил свое магическое назначение – осуществление связи между природой и человеком.

В романе Славниковой практически полностью проигнорирована христианская символика, неактуальная для современного сознания. Культура как будто возвращается в состояние доистории. «Маскарадная» революция выглядит как некий ритуал жертвоприношения, призванный подчеркнуть цикличность мифологического времени, но это всего лишь видимость событий. Ведь, по словам самих героев, в этом мире «будто ничего и не происходит», «если не включать телевизор» (307). Тотальная театрализация, имитация жизни, власть симулякров, о которых пишет Бодрийяр, захватывает все ее сферы: «Мы находимся в состоянии лицедейства и не способны ни на что, кроме как заново разыграть спектакль по некогда написанному в действительности или в воображении сценарию. Это состояние, когда все утопии обрели реальные очертания, и парадокс состоит в том, что мы должны продолжать жить так, как будто этого не было»[13]. Современное сознание утратило даже свою мифологическую основу, это всего лишь матрица, лишенная содержания.

Урал для Рыжего – это глубинка, сердце России, ее неформальное ядро, духовный центр, еще не утративший своей национально-культурной идентичности. У Славниковой рифейское пространство децентрировано в соответствии с принципами постмодернистского сознания. Это мир, где границы между центром и периферией размыты: «Город сам изначально не был склонен к образованию центра. <...> Словом, в старой части города не было заложено идеи его одновременного существования. На это администрация, испытывая естественную потребность в оформленном центре, ответила тем, что снесла заросшие кладбищенской травою кариесные особняки и построила новодел, соединивший идею казармы и петровского Монплезира» (83). Таким образом, возникает как бы травестийная модель мирового города, но не как символа цивилизации, а как знака расширяющейся до мировых размеров провинции. В отличие от «уральского текста» Рыжего, рифейский ареал Славниковой не имеет топонимической маркировки, национальной специфики, что подчеркивает его условность и обобщенность. Во второй части романа, начиная с седьмой главы, когда речь идет о «ряженой» революции, пространство действия расширяется – «телевизионные» события в Москве, упоминания Астрахани, Казани, Новосибирска, Красноярска; разбогатевшая Таня-Екатерина собирается ехать в Женеву. Провинциальность, если понимать под ней культурный и духовный застой, лишь прикрывающийся маской активности и движения, узость и ограниченность мышления, становится знаком времени. Собственно, это модель постмодернистского культурного сознания, главным качеством которого является отсутствие границ, разрушение иерархичности мышления, неразличение «своего» и «чужого». Радость определения «своих» и «чужих», как результат «революционной» эйфории, перечеркивается эпизодом в конце романа, когда Крылов во время демонстрации оказывается рядом с пенсионером – продавцом фальшивых паспортов. Власть имитации захватывает и область исторической памяти, прошлого. И если герой Рыжего искал вдохновения в мире культу-

ры прошлого, символом которой для него был другой «каменный» город – Петербург, то для Крылова подобных иллюзий не существует.

«Сокровенное Я» Крылова связано с детским воспоминанием об Азии. Именно эти сны-воспоминания определяют цель его жизни – поиск тайны прозрачности. Вообще, «азиатская» тема выделена у Славниковой стилистически – проза здесь как будто переходит в поэзию. Это касается и детских воспоминаний Крылова, и рифейских пейзажей в «повести о хитниках». Н. Крыщук отмечает: «Вся проза Славниковой (воспользуюсь ее выражением) “вдохновенно-избыточна и не предназначена для жизни”. Она разрывается изнутри петардами метафор, что свидетельствует не только о пластическом таланте, но, может быть, о поэтически неутоленной юности»[14] . Вот одно из пейзажных описаний: «Здесь, на севере Рифейского хребта, стояли белые ночи: день угасал бесконечно, небо, будто створа раскрытой раковины, волнилось бледным перламутром – а потом наступали призрачные сумерки без теней, красная палатка приобретала необыкновенный, какой-то космический фиолетовый цвет, и спящая река мягко пиналась, будто младенец в пеленке» (130). Пейзажная зарисовка в приведенном отрывке по колориту напоминает картины Рериха с его резкими, контрастными цветосочетаниями. Но поэтичность текста Славниковой не в оригинальности тропов и даже не в живописности картины, а в особом тревожном ритме, передающем как будто дыхание вселенной, к которому не хотят прислушаться герои и современные люди вообще. Это ритмическое чувство природы близко традиции восточной культуры. В самом стиле повествования обозначен темпоральный конфликт природы и цивилизации. Таким образом, Славникова ставит проблему исчерпанности модернистского вектора развития европейской культуры, направленного на преодоление законов природного существования.

Крылов – как бы повзрослевший герой Рыжего, он принадлежит к тому же поколению. Много общего в судьбах героев: детство в промзоне, тяготение к маргинальному поведению в отрочестве, сложные отношения с родителями, любовь к «экстриму». Так же, как для Рыжего и его героя, для него дороги детские воспоминания, ведь «никакое детство не бывает социалистическим, а бывает только особым миром...» (45). В отличие от героя Рыжего, Крылов – не поэт, и судьба его типична для поколения, к которому он принадлежит. Но он мастер, умелец, ремесленник. Правда, его удел – изготовление вещей-артефактов, а не художественных произведений. Для подлинного творчества ему не хватает любви. И даже любовь к Тане мешает его работе в мастерских. Разведение любви и ремесла – закон современного мира, не оставляющего места подлинному творчеству. Однако в конце романа, уже потеряв Таню, Крылов обретает способность чувствовать, беспокоится за Другого, за возлюбленную, он замечает перемены и в облике матери, к которой прежде не испытывал сыновних чувств.

В финале книги Славникова педалирует тему неотвратимой судьбы, навстречу которой идет Крылов, принявший ее вызов, хотя попытка обретения

тайны заранее обречена на поражение и забвение. Здесь возникает невольная внутренняя перекличка с «Мифом о Сизифе» А. Камю. «Каждая крупица камня, каждый отблеск руды на полночной горе составляет для него целый мир. Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым»[15].

Роман Славниковой принципиально не завершен. Постмодернистская установка на игру с читателем трансформируется в своеобразную провокацию читательского сотворчества. Для трактовки поведения героя Славникова предлагает по крайней мере три ключа, тяготеющие к трем культурным дискурсам: «Несмотря на оставшуюся от Татьяны пустоту, несмотря на вибрирующий, трубный азиатский зов, в нем продолжало звучать основное требование рифейского человека: “Бог! Это я! Говори со мной!” Собственно, только теперь до Крылова дошла предельная буквальность этого требования: “Говори со мной, Бог! Или я предприму такое, что Тебе все равно не отсидеться!” Давненько Крылов не отрывался от гранильного станка, от бесконечного мира в глубине кристалла. Теперь ему предоставлялась готовая площадка для эксперимента по выявлению Бога – плюс понимание, что такой эксперимент ставится только на себе» (471). Постмодернистский дискурс с его базовой категорией Пустоты, восточное культурное сознание с установкой на созерцательность и соприродность, ницшеанский культ сильной личности – вот тот символический континуум, который определяет поведение и сознание героя, разорванное по своей сути. Но потребность в целостности, в преобразовании хаоса в космос заставляет героя совершить акт окончательного отчуждения от мира, от «я», в попытке возвращения к первозданному началу природы и культуры. В этом суть творческого акта. «Навсегда отказавшись быть самим собой, но не став при этом окончательно чуждым самому себе, оказаться невписанным в образ Другого, в эту странную форму, пришедшую извне, в это тайное обличие, повелевающее событийными процессами и необычайными экзистенциями.

Другой – это то, что позволяет мне не повторяться до бесконечности»[16]. «Экзистенциальный голод» – то, что связывает героев Рыжего и Славниковой. Но если Рыжий ищет ответ в культуре, в прошлом, путь героя Славниковой – попытка прорвать вечную повторяемость мира симулякров через возвращение к первичной «материнской» реальности, к обретению истинного «я».

Примечания

[1] См.: *Харитонова Е. В.* Мотив снега в поэзии Б. Рыжего: формы репрезентации, фольклорные и литературные истоки // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006. С. 376–382.

[2] *Рыжий Б.* «Приснится воздух...» / [публикация Ирины Князевой и Бориса Петровича Рыжего] // Знамя. 2005. № 1. С. 142.

[3] *Рыжий Б.* «Когда б душа могла простить себя...» / [публикация Ирины Князевой и Бориса Петровича Рыжего] // Знамя. 2004. № 1. С. 126.

[4] *Рыжий Б.* «Вот и все, я побуду один...» : [стихи ; публикация Б. П. Рыжего и И. Князевой] // Знамя. 2002. № 1. С. 130.

[5] См.*: Кондаков Б. В.* Пермская земля: реальность и мифы // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/kondakov1.htm.

[6] *Крыщук Н.* Ольга Славникова. 2017 : [Рец. на книгу] // Прочтение [Электронный ресурс]. URL: http://prochtenie.ru/index.php/docs/404.

[7] *Славникова О.* 2017. М., 2006. С. 83. Далее текст романа цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

[8] См.: *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания / пер. А. П. Хомик. М., 1998.

[9] *Бажов П.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 227.

[10] См.: *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / пер. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М., 2000.

[11] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / пер. Л. Любарской, Е. Марковской. М., 2000. С. 68.

[12] *Элиаде М.* Аспекты мифа / пер. Е. Большакова. М., 2000. С. 229.

[13] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. С. 29.

[14] *Крыщук Н.* Указ. соч.

[15] *Камю А.* Миф о Сизифе / пер. А. Руткевича // Сумерки богов. М., 1990. С. 308.

[16] *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. С. 258.

А. С. Подлесных
Пермь

«УРАЛЬСКИЙ ЯЗЫК» АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА

В прозе А. Иванова геопоэтический образ Урала становится фундирующим основанием художественного мира писателя. Геопоэтической доминантой[1] Урала является у него вектор хтонических подземных глубин, задающий серию устойчивых мотивов: ‘древнее’, ’мистическое’, ‘потустороннее’, ‘могучее’, ‘хранящее сокровище’, ‘рубежное’.

Важно, что реализации геопоэтической доминанты прозы Алексея Иванова способствует ее вербальное воплощение. Наиболее ярко это прослеживается в романе «Чердынь – княгиня гор»[2], где автор создает особый язык, призванный утвердить уральское геопоэтическое пространство как истинно существующее. Ядро уникальной языковой системы романа составляет лексика, частью воспроизводимая А. Ивановым, частью им самим изобретенная. Именно лексика формирует феномен «уральского языка», предложенного писателем.

Справедливо полагая, что одним из доказательств истинного существования уральского геопоэтического пространства является собственный языковой код его обитателей, А. Иванов, по сути дела, создает весьма правдоподобный язык, на котором не только говорят персонажи романа, но и ведется авторское повествование. В романе «Чердынь – княгиня гор» писатель осуществил

© Подлесных А. С., 2010

«лингвистическую мистификацию», предложив читателю свой вариант средневековой уральской речи.

Что побудило Иванова обратиться к столь необычному лингвистическому эксперименту? Отвечая в многочисленных интервью на этот вопрос, автор называет несколько причин. Во-первых, по его мнению, «нужно создавать атмосферу произведения»[3]: А. Иванов стремится погрузить читателя в языковую среду XV в., чтобы читатель смог полнее проникнуться «специфическим духом эпохи и среды»[4]. Во-вторых, звучание необычных слов «очень непривычно русскому слуху – и очень красиво дикой, самобытной красотой»[5], и, в-третьих – что очень важно – необычная лексика, используемая в произведении, удивительно «органична контексту»[6].

Итак, лексика выступает ведущим средством языковой организации геопоэтического пространства в романе «Чердынь – княгиня гор». Один из таких способов – создание авторских неологизмов[7] – способствует поддержанию геопоэтической доминанты в художественной ткани романа. В одном из интервью Алексей Иванов подтвердил, что на страницах романа так или иначе прибегал к словотворчеству: «Финно-угорских языков я не знаю – как, впрочем, и тюркских. Я пользовался словарями языка коми и языка манси. И слова-неологизмы у меня есть, к примеру: “хумляльт”, “ламия”[8] – из манси, “тюрень”, “шибаса” – из татарского. Есть и другие слова. “Делая” их, я брал корни настоящих слов, а если уж совсем выдумывал, то приближал звучание выдуманных слов к характерному звучанию нужного языка»[9]. Так проявляется авторское начало: писатель не только описывает уральский мир, но и домысливает его.

Элементы языкового творчества А. Иванова обнаруживаются на всех уровнях организации текста: в области фонетики, лексики, морфологии и синтаксиса. При этом сконструированные слова и выражения соседствуют в романе с реальными языковыми фактами.

Рисуя картины жизни автохтонов Приуралья XV в., А. Иванов стремится создать художественное пространство древнего уральского мира. С этой целью писатель использует не только народно-разговорную, социально-речевую, но и историческую стилизацию – он помещает в художественную ткань романа уникальный пласт устаревшей лексики[10]. Так, рисуя картины средневекового быта, автор касается древнего обычая совместной трапезы, позволяя тем самым читателю познакомиться с гостями княжеского стола: *«Дальше расселся самый разный народ: дьяки, тиуны, рядчики, гости, купцы...»*[11] Лексема *ря́дчик* ‘наниматель рабочих; подрядчик’ подается словарями с пометой «устар.», слово *тиу́н* в ведущем лексико-семантическом варианте ‘название различных должностных лиц на Руси в 11–17 вв.’ – с пометой «истор.»

Множество используемых в тексте романа «Чердынь – княгиня гор» диалектных единиц[12] являются свидетельством приоритета в произведении северно-русского диалекта, бытующего и в современной речи жителей уральского

региона. В числе множества других диалектизмов на страницах романа встречается лексема *гайта́н*: *«Он вынул из-за ворота рубахи зеленую вогульскую тамгу на гайтане – такую же, как у князя Асыки...»*[13] Ключевое значение слова ‘тканый шнурок, тесьма, поясок, тесемочка’ отражено с пометой «обл.» в Словаре русского языка[14]. Словари, фиксирующие региональную речь, отмечают *гайтан*: ‘шнурок или тесемка, к которой прикрепляется нательный крест’ и ‘украшение в виде бус, кулона’[15]. В наши дни вследствие постепенного исчезновения обозначаемого понятия, а точнее, его вытеснения иными современными реалиями (цепочками, бусами и др.), слово *гайтан* сохранилось лишь в говорах. Однако использование этого диалектизма в тексте романа закономерно: *гайтан*, удерживающий крест, тамгу или медную бляху, вообще любого рода амулет, – неотъемлемый атрибут той далекой поры.

Итак, стремясь создать уральское геопоэтическое пространство во всей его натуральности, А. Иванов использует диалектизмы как неотъемлемую часть живой народной речи коренных жителей, как признак «особости» уральцев. Приведем наблюдения исследователя уральской речи А. И. Лазарева, который, размышляя о типе уральца, отметил своеобразие его языка: «Коренной уралец, язык которого не нивелирован образованием, знает много слов, каких не слыхивали на Руси»[16].

В XI–XVI вв. на приуральских землях протекали активные миграционные процессы, в ходе которых проходила консолидация давно живущих на Урале финно-угорских народов (коми-пермяков, манси, ханты), тюрков (татар и башкир), пришлого русского и других народов, переселяющихся из Приволжья (удмуртов, марийцев и др.). Происходило языковое сближение народов, взаимовлияние материальной и духовной культуры, межэтническое усвоение результатов социально-экономического развития. Уральский мир предстает на страницах романа А. Иванова как страна разнообразия и смешения культур, традиций и языков. Автор создает уральский мир с помощью особого языка, призванного утвердить уральское геопоэтическое пространство как реально существующее. Использование А. Ивановым в тексте романа большого количества экзотизмов[17] обусловлено желанием автора воспроизвести уникальный языковой код обитателей уральского пространства.

Обратимся к тексту романа. Здесь находим мансийскую лексику: вогулы живут в *павы́лах*[18], их шаманы получают от богов *ляххáлы*[19], а души умерших хранятся в *иттармá*[20]. Обратившись к источникам, фиксирующим мансийскую речь, находим *пввыл* ‘деревня’[21]; *ляххал* ‘весть’[22]; *иттарма* – у манси и хантов – «кукла-заместитель покойного»[23], имеющая вид маленькой антропоморфной фигурки из дерева для умерших физиологической смертью, из металла – для погибших насильственной смертью. По представлениям древних вогулов и остяков, иттарма – временное вместилище души покойного.

Экзотизмы позволяют познакомиться с названиями элементов быта народов Приуралья – наименованиями одежды, обуви, украшений, кухонной утвари;

терминами из области животноводства, земледелия, торговли и т. д. В тексте «Чердыни – княгини гор» автор называет реалии, обозначающие то или иное характерное для жизни отдельного народа понятие, словами, бытующими непосредственно в языке этого народа.

Язык романа, предлагаемый А. Ивановым в качестве некоего «уральского языка», не только (и даже не столько) выступает средством создания мифопоэтики, сколько сам становится частью этого мифа, частью Урала. Взяв на вооружение языковые ресурсы русского языка (в его историческом развитии) и практически всей финно-угорской языковой группы, Алексей Иванов создает свой уникальный язык романа. Этот «уральский язык» помогает автору спаять субъективное и объективное в произведении. Таким образом, благодаря лексическому пласту «Чердыни – княгини гор» А. Иванову удается объективизировать мифический мир. (Поэтому, например, лексическая точность в воспроизведении речи персонажей-автохтонов для автора не имеет особого значения[24].) Для писателя становится важным создать уральское геопоэтическое пространство как истинно существующее, и поэтому, помимо других художественных средств, он призывает на помощь уникальную лексику.

А. Иванов стремится выразить «словом свою мысль и вместе с тем отразить подлинную реальность»[25]. Так писатель реализует геопоэтическую доминанту на текстовом уровне, посредством лексики, – и в этом, на наш взгляд, заключается феномен «уральского языка» Алексея Иванова.

Примечания

[1] Так В. Абашев предлагает называть преобладающий в культурной традиции определенного региона образ пространства, «который заслоняет (и подавляет) собой реальное многообразие естественных ландшафтов и их символических репрезентаций». См.: *Абашев В. В.* Урал в пространстве России. Геопоэтические доминанты // Стереотипность и творчество в тексте : межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2005. Вып. 8. С. 240.

[2] Российскому читателю этот роман известен как «Сердце Пармы» – под таким заголовком он был впервые издан в 2003 г. в Москве. В том же году в Перми вышла более полная авторская версия романа под названием «Чердынь – княгиня гор». В 2006 г. роман был переиздан в Москве с двойным названием на титульном листе «Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор». В статье текст романа цитируется по пермскому изданию.

[3] «Я хочу отсеять не своих читателей» : интервью с А. Ивановым // Газета. 2005. 12 сент.

[4] «Я скорее экскурсовод, чем маг» : интервью с А. Ивановым (беседовал Артур Артеев) // Молодежь Севера. 2004. 9 июня.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] В тексте романа используются авторские новообразования *хумляльт, пурихумы, храмодел* и др.

[8] Интересно, что, говоря о происхождении слова *ламия*, автор в числе других лексем называет его неологизмом. С этим утверждением писателя трудно согласиться: *ламия* – в греческой мифологии «кровавое чудовище, похищавшее и пожиравшее чужих детей». В низшей мифологии народов Европы *ламия* – «злой дух, змея с головой и грудью красивой женщины» См.: Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1988. Т. 2. С. 36.

[9] «Я скорее экскурсовод, чем маг»...

[10] В тексте романа используются архаизмы *брада, власы, голь, заклание, на полдень, чело, калита, мошна, сеча, смерд, холоп, челядь* и др.; а также лексемы в форме звательного падежа *друже, княже, отче, старче*.

[11] *Иванов А.* Чердынь – княгиня гор. Пермь, 2003. С. 40.

[12] В тексте романа используются диалектизмы *курья, братовья, бывалец, вежа, уросить* и др.

[13] *Иванов А.* Указ. соч. С. 61.

[14] Словарь русского языка : в 4 т. 2-е изд. М., 1981–1984. Т. 1. С. 297.

[15] Словарь пермских говоров : в 2 т. Пермь, 2000. Т. 1. С. 155.

[16] *Лазарев А. И.* Тип уральца в изображении русских писателей // Вестник Челябинского ун-та. Сер. 2: Филология. 1997. № 1. С. 41.

[17] В тексте романа используются экзотизмы *нарты, строганина, ичиги, лабаз*, *малица*, *ровдуга*, *хорей, чувал*.

[18] *«...неистово рассозвездилось... над низкими павылами и высокими крепостями вогулов» // Иванов А.* Указ. соч. С. 19.

[19] *«...связь между звеньями этой цепи... шаманы называют «ляххал» – “весть”».* – Там же. С. 151.

[20] *«...друг на друга были навалены резные чурки-иттармы, в которых жили души былых шаманов Мертвой Пармы...».* – Там же. С. 78.

[21] *Ромбандеева Е. И., Кузакова Е. А.* Словарь мансийско-русский и русско-мансийский. Л., 1982. С. 210.

[22] Там же. С. 188.

[23] *Мартынова Е. П.* Очерки истории и культуры хантов. М., 1998. С. 165.

[24] А. Иванов допускает множество неточностей при обращении к финно-угорскому языковому потенциалу: очевидно, автор не ставит перед собой цели с точностью воспроизвести язык этносов Урала. Свободное и вольное использование возможностей языка на страницах произведения имеет художественную значимость. Для автора важен эстетический, а не фактический аспект в воспроизведении речевой ситуации уральского региона XV в.

[25] *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 127.

Е. Ю. Козьмина
Екатеринбург

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОЕКЦИЯ ЛЕГЕНД О ЕКАТЕРИНБУРГСКОМ ДОМЕ РАСТОРГУЕВА-ХАРИТОНОВА

О Доме Расторгуева-Харитонова, названном так по имени первых владельцев этого дома, существует достаточно разветвленная система тесно взаимосвязанных легенд. Прежде чем приступить к их классификации и краткой характеристике, необходимо отделить те сведения, которые не подтверждены документами (т. е. собственно легенды), от тех, которые уже обрели статус факта действительности.

Таким фактом является наличие подвалов и подземных ходов, расположенных как под Домом Расторгуева-Харитонова, так и в непосредственной от него близости (и, по предположениям, ведущих к этому дому). Существуют

© Козьмина Е. Ю., 2010

документы нескольких экспедиций, проверявших подлинность догадок. Так, в 1973 г. по результатам такой экспедиции В. М. Слукин опубликован заметку «Легенда проверена физикой»[1], а в 1982 г. подземельями занимались сотрудники и студенты Свердловского архитектурного института[2]. Таким образом, наличие подземелий, сохранившихся или засыпанных землей, сегодня не подлежит сомнению.

Легенды же о доме, т. е. те рассказы, которые бытуют в основном в устном варианте и документально ничем не подтверждены, можно условно разделить на две большие группы. Первая связана с именем автора, задумавшего архитектурный ансамбль и воплотившего его в реальности. Достоверно известно, что достраивал дом известный уральский архитектор М. П. Малахов[3]. А о первом архитекторе существует легенда, основанная на письме внука Г. Ф. Зотова, который рассказывает о замысле и начале постройки дома со слов своего отца, а тот – со слов самих Л. И. Расторгуева и Г. Ф. Зотова: «Денег была уйма, не было даровитого зодчего. Из Петербурга отказались приехать. Здесь же, в Екатеринбурге, не имелось. Эти затруднения дед мой Лев и поведал начальнику канцелярии пермского губернатора. В ответ на это начальник канцелярии ответил, что в Тобольской каторжной тюрьме содержится узником один важный государственный преступник и в то же время даровитый зодчий. Если дать кому следует, то в Петербурге могут временно из Тобольской каторги отчислить в ваше распоряжение на стройку дворца. Расторгуев так и сделал»[4]. Далее, как пишет автор письма, архитектор выстроил дом, был возвращен в тюрьму и, не дождавшись обещанной Расторгуевым свободы, повесился в Тюменской пересыльной тюрьме. По другим данным, архитектором дома стал итальянский зодчий Томмазо Адамини[5]. Еще один вариант легенды: дворец является типовым строением в стиле классицизма (точно такой же есть в Кыштыме, где периодически жили старшие Расторгуев и Харитонов) и мог быть построен по образцу любым образованным зодчим[6].

Другая группа легенд так или иначе связана с подвалами и подземельями дома, а в основе ее лежат гипотезы о функциональном назначении этих сооружений. Всего таких гипотез можно выделить четыре:

1. Разветвленная сеть подземелий и ходов предназначена для проведения тайных служб и молений старообрядцев, к которым принадлежали и Л. И. Расторгуев, и Г. Ф. Зотов. Ходы выводят в укромные места сада или вообще за пределы дома. Так в случае опасности можно было скрыться от преследований.

2. Подземелья служат хранилищами золота и других богатств Расторгуевых-Харитоновых, найденных в недрах Вознесенской горки и в других местах (долгое время считалось, что Вознесенская горка вся насквозь пронизана золотыми жилами и там можно добывать золото). Клады в доме, однако, никому найти не удалось. И. М. Гладкова со слов своего информанта Р. А. Малышева рассказывает о появлении уже в советские годы на хозяйственном дворе

дома некоей «дряхлой старушки в черном платочке с клюкой»[7], которая искала там богатства, припрятанные хозяевами.

3. Подземелья использовались в качестве цехов монетного двора, альтернативного государственному. Здесь чеканились монеты из тайно добытого (см. п. 2) золота.

4. Подземелья использовались для тюремного заключения провинившихся перед хозяевами рабочих или крепостных людей. Здесь же, по слухам, были устроены пыточные камеры. Так, А. Пудваль приводит романтическую легенду[8], рассказанную ему Е. П. Клюшниковой, праправнучкой садовника, работающего при доме. Согласно этой легенде, в одну из камер была заточена некая девушка Елена, дочь кричного мастера, отказавшая Харитонову в его притязаниях любовного характера. Субстрат слухов такого рода – достоверная информация о нахождении останков людей в пруду и «кладбища для скоропостижно умерших» на золотых Соймоновских приисках, а также прозвище Г. Ф. Зотова – «Кыштымский Зверь».

Понятно, что так выстроенная система легенд не может обойтись без завершающего штриха – рассказов и слухов о привидениях. Такие слухи генерируются и атмосферой подземных комнат и ходов: «В подвалах таинственно, эхом отдают шаги, почему-то хочется говорить шепотом. Каменные стены шириной в полтора и более метра давят, нагнетают страсти. Кажется, мы ощущаем присутствие загубленных здесь душ, их застывшие мольбы о помощи. И все огромное гулкое здание по ночам живет тайной жизнью, полно звуков, шорохов, словно по чердакам ходят-бродят привидения»[9]. А. М. Медведева прямо говорит о привидениях: «До сих пор многие верят, что духи погибших бродят по коридорам усадьбы по ночам. Одиноким сторожам в советское и постсоветское время страшно было ночевать в огромном пустом доме, наполненном призраками»[10].

На основании сказанного литературный потенциал этих легенд, на наш взгляд, можно определить как готический.

Готическая литература, вершиной которой стал английский готический роман, заявила о себе в конце XVIII в. (отсчет принято вести от романа Г. Уолпола «Замок Отранто»), а ее дальнейшее развитие и трансформация составили так называемую «готическую традицию». В произведениях, относимых к готической традиции, причудливым образом сочетаются инвариантные структурные особенности готического романа: хронотоп и комплекс мотивов, характерные для этого жанра; способы ведения повествования, конструирование особой читательской позиции. Можно увидеть, что многие элементы в свернутом виде присутствуют и в легендах о Доме Расторгуева-Харитонова.

Начнем последовательное рассмотрение этих элементов в их специфическом преломлении в устных легендах. Основной структурной особенностью, центром любого произведения в готической традиции является замок (в классическом варианте он должен быть в готическом стиле), который «часто

изображается как место столкновения двух миров – реального и фантастического <...> Здесь обитают привидения, портреты говорят и сходят с полотен, некоторые комнаты всегда закрыты, потому что по ночам там происходит нечто ужасное. В большинстве готических романов замок располагается в горах либо окружен густым темным лесом, скрывающим его местонахождение. Этой главной функции и соответствует облик здания: как правило, это старая полуразрушенная постройка мрачного вида с галереей старинных семейных портретов, длинными темными коридорами, анфиладами пустых комнат, подземельем, из которого доносятся стоны таинственных узников, и башней»[11]. Некоторые из этих характеристик вполне можно отнести к интересующему нас архитектурному сооружению и легендам о нем. Так, свой дом Л. И. Расторгуев построил на одном из самых высоких холмов города – Вознесенской горке (что сразу вызывало множество толков и слухов). Примечателен и тот факт, что действие готических романов часто происходило в аббатстве, а рядом с домом Расторгуева находится Вознесенская церковь. Эта пространственная близость придает особую атмосферу еще и потому, что по легендам в доме Расторгуева происходили тайные (также характерный мотив готики) религиозные служения, противопоставленные официальным.

Подземелья с узниками, доносящиеся стоны, запертые подземные комнаты и другие помещения – все эти «готические» мини-локусы очень активно используются в легендах о доме Расторгуева-Харитонова. Кроме того, наличие в доме привидений – весьма характерный знак готической литературы; именно эта деталь позволяет говорить об основной функции замка в произведении – служить внутренней границей между реальным и потусторонним миром наряду с ролью внешней границы – между собственно городом и негородом (ср. географическое положение дома на краю Екатеринбурга).

Следует отметить, что дом Расторгуева-Харитонова выстроен отнюдь не в готическом стиле. Однако здесь главное – выполнение хронотопической *функции* замка, а общий антураж может быть и не готическим. В частности, это характерно для русской прозы этого жанра. Так, например, исследователи считают, что «поздняя готика отказывается от перенесения места действия в отдаленные страны, предпочитая разворачивать события в современной и хорошо знакомой читателю действительности»[12], а анализируя художественное пространство в «Упыре» А. К. Толстого, отмечают, что «интересной трансформацией готического топоса является дом Сугробиной», в котором «налицо и иная тенденция – прозаизация готического топоса. Дом действительно построен итальянским архитектором, однако он находится в России и принадлежит русской бригадирше: следы необычайного происхождения сочетаются с обычными и банальными признаками неустроенного быта»[13]. В связи с этим отметим «итальянский след» (см. легенды об архитекторе Томмазо Адамини) в легендах о Доме Расторгуева-Харитонова, ведь, как известно, «Италия всегда играла важнейшую роль в готической литературе»[14].

Важные мотивы готической литературы – преступление, тайна, месть или проклятие – в различных вариантах присутствуют в легендах и подкрепляются реальными событиями (известно, что Зотов и Харитонов долгое время были под следствием, т. е. считались преступниками, и затем были сосланы в Финляндию; а в легендах об архитекторе возникает мотив проклятия рода Расторгуева). Однако развернутого динамичного сюжета, включающего эти мотивы, в легендах не наблюдается, для этого требуется художественная обработка материала.

Важным элементом легенд, который можно трактовать в готическом духе, становится конструирование особой роли реципиента. Эта роль подобна роли читателя готической литературы, который должен *верить* тому, о чем читает. Хотя речь идет не столько о прямой некритической вере, сколько о *конвенциальном доверии* читателя к изображаемому в повести или романе. В реальности читатель может не верить в чудеса и привидения, но автор с помощью структуры готического романа как бы договаривается с читателем, что все, что описано, хоть и невероятно, но происходило на самом деле. В готической литературе этой цели часто служит особый тип повествования – форма найденной рукописи. Кроме того, читатель готического романа должен испытывать в процессе чтения так называемый сверхъестественный ужас, т. е. чувствовать, говоря словами Г. Лавкрафта, «ощутимую атмосферу беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами... намек, высказанный всерьез, как и приличествует предмету, на самую ужасную мысль человека – о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства»[15].

В легендах же о доме Расторгуева такую позицию реципиента конструирует подвижная граница между полной правдой о хозяевах и их доме и полуправдой или выдумками, очень похожими на правду, что действительно придает легендам характер ужасного.

Таким образом, подводя итог вышесказанному, можно сказать, что комплекс легенд о доме в зачаточном виде содержит в себе структурные элементы готической традиции. Посмотрим, как развивался этот потенциал в литературном поле.

Легенды о доме Расторгуева-Харитонова послужили основой для ряда произведений: романа Д. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы», его же рассказов «Фомич» и «Верный раб»; рассказа А. Толстого «Харитоновское золото» и повести К. Боголюбова «Человек без имени». Попытаемся выяснить, каким образом отразились легенды о доме в указанных литературных произведениях, и определить, как реализован и реализован ли вообще готический потенциал легенд в романах и рассказах. Произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка заслуживают отдельного анализа, так как соотношение легенды и авторского текста в них оказывается достаточно сложным, поэтому

в рамках данной статьи мы ограничимся лишь рассказом А. Толстого и повестью К. Боголюбова.

Начнем с рассказа «Харитоновское золото»[16], который был написан А. Н. Толстым, судя по авторской датировке, в 1911 г., спустя несколько лет после поездки писателя на Урал, где он, вероятнее всего, и слышал легенды о Доме Расторгуева-Харитонова. Рассказ построен на основе криминального сюжета по сюжетной схеме «преступление – наказание (месть)»: разбойники грабят на ночной дороге героя, тот договаривается с приятелем, и они устраивают разбойникам хитроумную ловушку, используя знание легенд. В рассказе фигурируют собственно две легенды о золотых запасах в тайниках дома: первая – о карточной игре Харитонова и императрицы в Петербурге, во время которой Харитонов расплачивался монетами собственной чеканки и впоследствии умер близ Верхотурья, огорчившись упреками императрицы; вторая – о появлении Харитонова в момент кражи разбойниками золота в подвале дома. И та и другая легенды имеют характер «несерьезного» повествования: в первом варианте Харитонов, являясь, по сути дела, уличенным в государственном преступлении фальшивомонетчиком, умирает, однако не по приговору суда, а «от огорчения». В другом варианте обращает на себя внимание тот факт, что у привидения Харитонова, «умершего сто лет назад», лицо выкрашено в черный цвет (маска), вероятно, скрывая лицо некоего знакомого ворам персонажа.

В сюжете рассказа имеется целый комплекс готических мотивов: преступление, месть, привидение, тайные клады, золото, подземелья с тайными комнатами, «шкелетина», появляется даже некий «заезжий итальянец в лисьем салопе», но тем не менее отнести рассказ к готической традиции никак нельзя. Коммуникативная стратегия рассказа «Харитоновское золото» – это стратегия анекдота. Как пишет В. И. Тюпа, «жизнь глазами анекдота – это игра случая, непредсказуемое стечение обстоятельств, столкновение индивидуальных инициатив»[17], а поведение героя характеризуется как «инициативно-авантюрное». Данные характеристики вполне применимы и к образу мира в рассказе, и к его героям. «Креативная компетенция рассказывающего анекдот – недостоверное знание, что по своему коммуникативному статусу тождественно *мнению* (и сомнению)»[18]. И действительно, для речевого субъекта рассказа «Харитоновское золото» характерны следующие обороты: «*Рассказывают* (здесь и далее курсив мой. – *Е. К.*), что от Харитоновского дома...»; «и пожалуй, *врут* в городе, *рассказывая*, что в подземелье висит шкелетина на ржавых цепях, сторожа хозяйское золото. *Кто ее видел*?»; «Так вот что *рассказывают* в Екатеринбурге досужие люди, и *не верить этому нельзя*»; «В одном *сомнение*...»; «А все остальное *истинная правда*». Устройство мира и субъектно-речевая структура рассказа определяют и позицию читателя – «рекреативную компетентность», т. е. «анекдот должен... развлекать их (читателей. – *Е. К.*), предлагая адресату позицию внутренне “карнавального” отношения к сообщаемому»[19], что в корне противоречит позиции читателя в готической литературе. Авторская зада-

ча также скрыта под «маской» и проявляется в структуре сюжета, который внешне не позволяет установить однозначно характер происшествия с героями – было все-таки в подвале привидение или нет. На самом же деле ироническое повествование снимает эту неоднозначность, и сюжет воспринимается исключительно реалистически, как розыгрыш Ергина с целью спасения Володи Кротова из подземелья.

Таким образом, рассказ А. Н. Толстого «Харитоновское золото», хоть и использует легенды о Доме Расторгуева-Харитонова и целый комплекс готических мотивов, по существу все же является «забавной историей», «занимательным рассказом», т. е. анекдотом по своей природе.

В 1962 г. уральский писатель К. В. Боголюбов на основе легенд об архитекторе Дома Расторгуева-Харитонова написал повесть для старшеклассников «Человек без имени». Главный герой повести – Алексей Марков, ученик знаменитого В. Баженова, выучившийся в университете Флоренции, участвует там в добровольческом освободительном движении. По возвращении в Россию его арестовывают формально за то, что в нарушение императорского указа он учился в заграничном университете, и отправляют на каторгу в Сибирь. Главное же наказание император формулирует следующим образом: «Ты хотел увековечить свое имя. Я тебя лишаю его»[20]. Из сибирской каторги героя на время выкупает купец Пров Иванович Каблуков (прототипом которого явно стал Л. И. Расторгуев) для строительства собственного дворца. В процессе строительства Алексей и дочь купца влюбляются друг в друга, что является причиной возвращения Алексея в тюрьму. Там его настигает известие о замужестве Марии; он участвует в побеге, где погибает, прикрывая товарищей.

Архитектоника повести не допускает толкования ее в инфернальном ключе. Место действия повести изображено сугубо реалистически. Кроме того, чрезвычайно важен выбор времени – это начало строительства дома, т. е. время некоего «первотворения». Такой выбор не позволяет осуществить функцию «связи времен», характерную для готической литературной традиции.

Сюжет повести не допускает вмешательства потусторонних сил, привидений и является подчеркнуто реалистическим, актуализируя идею революционного героизма талантливого русского студента-разночинца. Отсюда – тип завершения, близкий одновременно к героическому и трагическому. От героики в нем – абсолютное следование судьбе главного героя – Алексея Маркова, но его происхождение и выбор времени – революционной ситуации в России и в Европе – позволяет говорить и о признаках трагического модуса художественности, при котором «граница личностного самоопределения оказывается *шире* ролевой границы присутствия “я” в мире»[21].

Позиция читателя повести, заданная автором, – отнюдь не сверхъестественный ужас, как в готике, а восхищение героическим поведением Алексея Маркова, пафос трагического его самоутверждения; а авторская задача – революционное развенчание буржуазного строя, не позволяющего талантливым

разночинцам оставаться в истории со своим именем. Это формирует дидактизм, поучительность повести, что усиливается и заданным типом читательской аудитории – старший и средний школьный возраст.

Однако «память жанра» (М. М. Бахтин) дает о себе знать. Во-первых, что объяснимо функционально, в тексте присутствуют итальянские мотивы, причем достаточно обширные. Во-вторых, субъектно-речевая структура повести «Человек без имени» предстает читателю в форме рукописи некоего Владимира Алексеевича Л., врача, который интересовался историей и писал в свободное время эту рукопись. Повествователь лишь издает ее, снабдив предисловием. Однако роль такого типа повествования не совсем ясна, она выглядит здесь излишней. На наш взгляд, она продиктована готическим потенциалом легенд, но не осмыслена автором в этом ключе и потому вносит некий диссонанс в произведение.

Попытаемся подвести некоторые итоги. Готический потенциал легенд о доме Расторгуева-Харитонова остался нереализованным в литературном творчестве, хотя произведения, написанные на основе этих легенд, так или иначе содержат в себе некоторые признаки готической традиции. Что послужило причиной этого? В то время, когда дом строился и достраивался, в Европе и России готика уже достигла расцвета, но слухи о доме и его подземельях еще не были столь распространены, если вообще существовали. В советское же время готическая литература считалась маргинальным явлением, не слишком достойным советского писателя. Как бы то ни было, знаковое для Екатеринбурга место еще ждет своего художника.

Примечания

[1] *Слукин В*. Легенда проверена физикой // На смену! 1973. 15 сент.

[2] О результатах экспедиции см.: *Слукин В. М*. Тайны уральских подземелий (легенды, реальность, поиск). Свердловск, 1988.

[3] См.: *Беркович А.* Уральский архитектор Михаил Павлович Малахов // Домострой. 2000. № 6–7.

[4] Цит. по: *Пудваль А.* По следам старинной легенды // На смену! 1973. 6 окт.

[5] *Зорина Л. И., Слукин В. М.* Улицы и площади старого Екатеринбурга. Екатеринбург, 2005. С. 71.

[6] См.: *Гладкова И. М*. Белый дом из красного кирпича // Урал. 2000. № 11. С. 205.

[7] Там же. С. 207.

[8] *Пудваль А.* Указ. соч.

[9] *Гладкова И. М.* Указ. соч. С. 207.

[10] *Медведева М.* Мифы и легенды старого Екатеринбурга: усадьба Расторгуева // Недвижимость. 2008. № 48 [576], 8–14 дек. С. 5.

[11] *Малкина В. Я.* «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 27–28.

[12] *Полякова А. А., Федунина О. В.* Готическая традиция в прозе А. К. Толстого («Упырь») // Филол. журн. 2006. № 1 (2). С. 49.

[13] Там же. С. 49–50.

[14] Там же. С. 49.

[15] *Лавкрафт Г*. Сверхъестественный ужас в литературе [Электронный ресурс] URL: http://thelib.ru/authors/lavkraft_govard.html.

[16] *Толстой А. Н.* Собр. соч. М., 1958. Т. 1. С. 434–441.
[17] Теория литературы : в 2 т. Т. 1 : Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 85.
[18] Там же. С. 88.
[19] Там же. С. 91.
[20] *Боголюбов К. В.* Человек без имени. Свердловск, 1962. С. 48.
[21] Теория литературы : в 2 т. Т. 1. С. 62.

А. М. Меньщикова
Екатеринбург

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ МИФА И ИСТОРИИ: НАРРАТИВЫ О ПОСЕЛКЕ ЗАВОДОУСПЕНСКОМ

Существует множество подходов к определению такой «реальности культуры», как миф. Ролан Барт в работе «Мифологии» определяет миф как «коммуникативную систему, сообщение», как «один из способов означивания», «форму»[1]. Для нашей статьи особенно важна связь истории и мифа, которую он обнаруживает в своем исследовании: «И в древности и в наше время мифология может найти свое основание только в истории, так как миф – это слово, избранное историей; он не может возникнуть из “природы” вещей»[2]. Таким образом, слово, по Барту, обозначая те или иные элементы действительности, оказывается основой мифа, по сравнению с которым история – первичнее («Для определения мифа важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается»[3]): «Человеческая история может превратить реальность в слово, только от нее одной зависит жизнь и смерть мифического языка»[4].

Поскольку сообщение, которым является миф, не может существовать вне сознания, то, следовательно, и природа мифа связана с особенностью восприятия тех или иных материальных явлений. Таким образом, в концепции Барта важно индивидуальное сознание, личность носителя мифа, который он понимает шире, чем лишь форму архаического сознания и творчества.

Иную позицию в определении мифа, а также в описании его взаимосвязи с историей занимает Мирче Элиаде, который под мифом подразумевает «сакральную историю», повествующую о событии «начала всех начал», во многом объясняющую строй современной действительности[5]. «Миф» в его определении – это история, обращенная к сфере духовного, священного, не подлежащего сомнениям. Определение «сакральный», т. е. «относящийся к религиозному культу; обрядовый, ритуальный»[6], как бы дает установку на то, что все, о чем бы ни сообщалось в мифе, необходимо, важно и достоверно, оно не может быть исключенным из текста, потому что обладает в нем особой ролью.

© Меньщикова А. М., 2010

Подобным образом определяет «миф» А. Ф. Лосев в работе «Диалектика мифа» Он характеризует это понятие как «наивысшую по своей конкретности, максимально интенсивную и в величайшей мере напряженную реальность»[7]. При этом исследователь подчеркивает справедливость своего определения при условии работы с мифическим сознанием. Говоря о значимости мифа, он отмечает, что «это не выдумка, но – наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола».

Наконец, существует еще одно понимание мифа, которое также стоит учитывать, рассматривая нарративы о Заводоуспенском поселке: миф как нечто ирреальное, иллюзорное, сказочное. Подобный подход А. Лосев характеризует так: «С какой-то произвольно взятой, совершенно условной точки зрения миф действительно есть вымысел»[8].

Таким образом, мы обозначили лишь некоторые, на наш взгляд, самые важные для анализа конкретного материала точки зрения на миф. Показателен тот факт, что в каждой из перечисленных работ авторы, так или иначе, говорят о взаимосвязи мифа и истории или определяют «миф» через «историю» (а также через «реальность» либо «действительность»). Следовательно, стоит уточнить, в каком значении мы будем употреблять понятие «история» в нашей статье, поскольку оно также не может быть воспринято однозначно. С одной стороны, история – это «действительность в ее развитии, движении», но с другой – «рассказ, повествование», которое допускает вольность изложения и субъективность рассказчика[9]. Специфика нашего материала позволяет проиллюстрировать, каким образом так называемая «достоверная история» некоего топоса зачастую рождается из рассказа (или пересказа), воспроизводимого из поколения в поколение с установкой на достоверность.

В июле 2009 г. мы, группа студентов-филологов, съездили в фольклорную экспедицию в поселок Заводоуспенский Тугулымского района Свердловской области, где нам удалось собрать некоторые достоверные факты и исторические предания, связанные с данным населенным пунктом. Они и составили историю этого поселка, в большей степени устную, хранящуюся в памяти его жителей.

История Заводоуспенского никем не исследовалась – однозначные свидетельства и описания отсутствуют, что и обусловливает возникновение различных исторических преданий и расхождений в воспоминаниях. Удалось выяснить, что до 1919 г. поселок относился к Тюменскому уезду Тобольской губернии. В архивных документах Заводоуспенский поселок упоминается как место первой каторги по пути из Центральной России в Сибирь. Так здесь возник винокуренный завод, построенный ссыльными. Позднее, после отмены крепостного права, на месте острогов и завода была учреждена одна из крупнейших фабрик по изготовлению бумаги, строительство которой началось в 1879 г.

Важнейшим письменным источником, из которого мы узнаем некоторые сведения о поселке, являются путевые заметки «Варнаки» и очерк «Последние клейма» из цикла «Разбойники» Д. Н. Мамина-Сибиряка, побывавшего в Заводоуспенском в 1888 г.

Можно выделить несколько важных периодов существования этого населенного пункта, память о которых сохранилась до наших дней в устных преданиях и очерковых записях.

Во-первых, это период образования поселка, о котором мы узнаем из рассказов местных жителей. Материалы, затрагивающие этот пласт существования Заводоуспенского, содержат сведения и о первых жителях этой местности. Так, среди населения бытует предание о молодом человеке, якобы сбежавшем от воинской повинности и поселившемся в землянке в тех местах, где позднее образовалась Успенка – так называют поселок местные жители. Этот «миф» отразился в топонимии поселка: его часть и сегодня называют «Земляной», поскольку именно там, согласно рассказам, беглый юноша вырыл землянку. Преданию созвучны материалы, собранные экспедицией 1991 г.: «Так тут раньше деревня была, Земляная называлась. А Земляная называлась, потому что там жили в землянках. Сюда же всяких каторжан сгоняли. А еще раньше сюда народ от неволи бежал: рекруты от службы с семьями перебирались, и чтобы не обнаружили, рыли землянки и жили тайно»[10]. Мамин-Сибиряк в заметке «Варнаки» обозначает переплетение «мифа» и «истории», упоминая наряду с фактами и цифрами топоним «Земляная»: «Коренное жительство было в деревне Земляной, а около нее уже разросся каторжный завод. Отбывшие каторгу устраивались здесь в качестве поселенцев – заводили дома, женились и вообще окончательно входили в состав мирных граждан» (XII, 339)[11].

В материалах, собранных нами в экспедиции, встречаются противоречивые данные, касающиеся того, кто первым пришел на то место, где позднее вырос поселок. По одной версии, приведенной выше, это был беглый рекрут по фамилии Кривошеин – подробность, которая делает «миф» родственным истории, ведь в Заводоуспенском род Кривошеиных только по неполным данным архива имеет полуторавековую историю. По другой – коренных жителей в дремучих лесах не было, а глухое место присмотрело государство: поселок стал образовываться благодаря ссыльным с последующим, после окончания срока наказания, поселением. Вполне возможно, что первые каторжане, пригнанные из западной части России, жили именно в землянках, пока не были построены остроги и казармы. Однако для нас важен тот факт, что землянки в сознании местных жителей связаны именно с беглыми рекрутами, а не с первыми ссыльными. Поэтому Мамин-Сибиряк, включая топоним «Земляная» в свое повествование, тем самым выдвигает версию о беглом рекруте на первый план. Несмотря на то, что в рассказах информантов до сих пор живы оба варианта, немногочисленные официальные источники вслед за писателем

обозначают только «миф», связанный с рекрутом, вознося его до достоверного, исторического факта. Настораживает огромное количество вариантов первого мифа и поразительная подробность некоторых из них: письменных свидетельств нет, а сюжету – более двух веков. Возникает ощущение, что предание не только не утрачивается со временем, но и обрастает новыми подробностями. На наш взгляд, «миф» о возникновении поселка является для его жителей сакральным, неприкосновенным, по М. Элиаде, «повествующим о начале всех начал»[12].

Вторым переломным периодом в существовании поселка стало время функционирования каторги, о котором мы узнаем не только из устных преданий, записанных в экспедиции, но и из очерков Мамина-Сибиряка. Материал, связанный с каторгой, можно условно разделить на две части: это рассказы и достоверные сведения, касающиеся непосредственно жизни каторжан, и описания, передающие особенности восприятия каторги Маминым-Сибиряком и ямщиком, прошедшим по этапу.

Мамин-Сибиряк пишет о том, как несколько дней он работал с документами фабрики, беседовал с «варначатами» (именно так некоторые жители поселка и сегодня называют детей каторжан или, «по-сибирски», «варнаков»): «– У нас тут всякого жита по лопате, – говорил мастеровой с фабрики. – Со всей Расеи народ согнат... Все мы варначата, потому что либо отец варнак, либо мать варначка, а у других дедушко или баушка» (XII, 341).

Из путевых заметок писателя мы узнаем, что «в 1792 году... казна устроила здесь каторгу... Винокуренный завод, обеспеченный даровым каторжным трудом, сдавался казной частным предпринимателям» (XII, 339) и что Успенский завод был основан знаменитым уральским заводчиком Максимом Походяшиным. Далее Мамин-Сибиряк подробно описывает количество острогов, казарм и частных владельцев завода в разные годы его существования.

Особенно ценным оказалось то, что в «Последних клеймах» и «Варнаках» Мамин-Сибиряк использует не только архивный, но и фольклорный, сказовый материал. Архивный материал в данном случае – это сведения, полученные писателем от его знакомого – Аполлона Иваныча, инженера, строившего фабрику и обладавшего, по всей видимости, официальной документацией: «Мой старый знакомый, инженер Аполлон Иваныч, строил фабрику и обещал показать все достопримечательности бывшей каторги» (XI, 174), а также «исторический документ громадной важности, в своем роде синодик крепостного права и его резюме» (XI, 176) – список каторжан, включающий в себя имя, звание, состав преступления и форму наказания каждого. К фольклорному и сказовому материалу относятся передаваемые в тексте обширные диалоги, в частности, с ямщиком из «варначат», с которым Мамин-Сибиряк разговорился в дороге. При этом сохранена не только речевая ситуация: непринужденный, неторопливый разговор интеллигента и простого человека из крестьян – но и

особенности произношения собеседника: «баушка», «около ево», «жисть», «порца», «протчее» (место). На фольклорность рассказываемого указывают и возникающие в диалогах формулы, например: «про него рассказывают чудеса», «как рассказывают старожилы», «единогласно утверждают все старожилы» (XI, 175; XII, 340, 341). Вполне возможно, что, пообщавшись со старожилами, писатель получил множество разрозненных и отрывочных воспоминаний, а затем объединил их в рассказ типичного старика – «варначонка», который и пересказывает ему то, что видел сам и слышал от других. Мамин-Сибиряк действительно интересовался жителями поселка, их образом жизни, что подтверждается его словами: «В Успенском заводе я прожил несколько дней и внимательно наблюдал каторжное население...»; «В Успенском заводе сохраняется до сих пор целый цикл каторжных песен, но собрать мне их не удалось» (XII, 341, 346). Кроме того, в путевых заметках писателя возникают образы типичных жителей поселка: кроме ямщика, в своей поездке он встречает горничную, которая «была из коренных варначек», мастерового с фабрики, а также слышит о варнаке с рваными ноздрями, о десятках старух и стариков, которые после каторги влились в состав мирного населения; тщательно анализирует характер преступлений каторжан, с участием размышляет о судьбе неизвестных ему людей: «И какие наказания... Строевой солдат шестидесяти лет, – заметьте: строевой, – приговорен был к четырем тысячам шпицрутенов. Вообще что-то совершенно невероятное, подавляющее, колоссальное» – или: «И что всего замечательнее, что все эти правонарушители, “отбыв каторгу”, то есть шпицрутены, плети, кнут и пьяную фабрику, сейчас же превращались в самых мирных обывателей, делались семейными людьми и не обнаруживали какого-нибудь особенного тяготения к преступлениям» (XI, 177).

В рассказах, которые мы называем фольклорным, сказовым материалом, фигурируют лица, обладающие сверхъестественными, по сравнению с обычными людьми, свойствами: огромной силой, выдержкой или проницательностью, что действительно сближает их образы с фольклорными персонажами, обладающими необычными и нередко полезными умениями. Так, Аполлон Иваныч рассказал о знаменитом откупщике П-ском, который, «пристально вглядываясь в лица [каторжан]», определил убийцу среди других арестантов, в то время как «каторжные его не выдавали, и следователь ничего не мог поделать» (XI, 175).

Несмотря на то, что, на наш взгляд, рассказы местных жителей имеют фольклорную основу, все материалы Мамина-Сибиряка воспринимаются населением Заводоуспенки как достоверные. Это подтверждается тем, что информанты, к которым мы обращались с вопросами об истории поселка, отсылали нас именно к очеркам Мамина-Сибиряка и лишь после наводящих вопросов рассказывали предания. То есть значительная часть информации фольклорного характера, собранная автором, под влиянием документальных данных, приведенных в этом же тексте, приобретает в сознании читателя значительную

долю достоверности. Это уже не просто рассказ ямщика или мастерового, а история, творящаяся из сказа.

Особый интерес вызывает отношение к каторге варнаков и Мамина-Сибиряка. По словам ямщика, на каторге было «несладко», однако время наказания не воспринимается им, знающим о каторжной жизни не понаслышке, как нечто зловещее, мучительное и страшное, неразрывно связанное со смертью: «А только ежели сказать правду, так ведь мы здесь в Сибири свет увидели. Поселенец, и все тут... <...> Дома-то у себя в Рассее похуже каторги случалось...» (XI, 177). Варнак называет винокуренный завод «пьяной фабрикой», то есть местом разгульного, необузданного веселья, когда барское шампанское лилось рекой. Об этом времени говорит и Аполлон Иваныч, как будто расшифровывая слова ямщика: «Настоящее разливанное море было... Шампанское лилось рекой, и в Успенский завод часто гости ехали со всех сторон целыми обозами. Еще и сейчас старожилы помнят это неистовое веселье. Тут каторга, и тут же веселье... нелепое время было» (XI, 175).

Писатель воспринимает увиденные развалины, оставшиеся от каторги, иначе: в его описаниях часто повторяются слова, семантически связанные с погибелью, смертью, нечеловеческими муками. Для него это – «каторжное пепелище в отставке», место зловещее, в определенной степени мистическое, темное: «Как-то странно было видеть это солнце, всевидящим оком радостно сиявшее над местом недавнего позора, каторжных воплей и кровавого возмездия. Ведь оно и тогда так же сияло, как сейчас, оставаясь немым свидетелем каторжных ужасов» (XI, 173). Столь значительное различие в восприятии каторги, по-видимому, объяснимо тем, что для Мамина-Сибиряка, интеллигентного, образованного человека, не знавшего угнетения, место, на котором загублено множество душ, не может быть не чем иным, как своеобразным адом на земле, в котором невозможен солнечный свет. Для «варнака» это пространство – действительно во многом спасительное. В разговоре с писателем он объясняет разницу сознания каторжанина и свободного человека: «Теперь-то все стали вольные, так и не поймут этих самых делов» (XI, 177). Таким образом, ямщик в факте каторги видит последнее испытание перед желанным освобождением от гнета: «Особливо бабам эта самая каторга была на руку: отбыла года и вся своя...» (XI, 177).

При анализе материала, связанного с каторжной жизнью, мы имеем дело не столько с мифологией и достоверной историей, сколько с двумя типами сознания, противопоставленными друг другу. На наш взгляд, в данном эпизоде можно говорить о «мифе» по Р. Барту: типу сознания человека, прошедшего угнетение и видевшего каторгу изнутри, противопоставлен тип сознания свободного, образованного человека, для которого факт существования каторги с неизбежными мучениями и гибелью людей оказывается болезненным и жутким: «...это та зловещая тишина, которая наступает в доме, где покойник: за нами оставался громадный покойник – каторга» (XI, 178). Соответственно,

«мифом» становится особый взгляд Мамина-Сибиряка на каторгу, а именно – как на «пепелище в отставке», и то, как он о ней говорит. Писатель воспринимает каторгу «готически», крайне субъективно: ее описанию свойственны черты, характерные для готического романа: изображение «сверхъестественного, загадочного, мрачного» и обращение к «тематике и философии “мирового зла”»[13] . Действительно, каторга для Мамина-Сибиряка – это не просто тюрьма, в которой погибают люди, это – безграничное зло, приобретающее если не вселенские, то общенациональные масштабы. На такое отношение писателя к каторге и крепостничеству (большинство каторжан были крестьянами) указывает эпизод, когда он изучает список каторжан, называя его «мартирологом»: «Только читая этот мартиролог, понимаешь во всем объеме все величину того зла, которое уже отошло в область преданий»; «Ведь под этими именами, датами, номенклатурой несложных преступлений и лаконическими отметками наказаний похоронено целое море никому не высказанных страданий, зол, бед и стихийного бессмысленного зла» (XI, 176). В названии-характеристике списка ссыльных, на наш взгляд, также звучит тема вселенского, общечеловеческого зла.

Более достоверными сведениями логично считать воспоминания «варнака», рассказывающего, например, о «лютой княжихе», погибшей за свои злодеяния от руки прислуживающего ей повара: «Значит, мы княжеские были... Именье-то было громадное, а княжиха, значит, старуха была, ох, какая лютая! Сыновья у ней в Питере служили, офицеры, а она управлялась в усадьбе. Здоровущая была старуха и с палкой ходила... Ка-ак саданет палкой, так держись!..» (XI, 173). Правдоподобнее рассказ «варнака» кажется не только благодаря отсутствию в повествовании мистики и тем более готических черт в восприятии, но и потому, что образ «княжихи» ассоциируется с реальным лицом в русской истории – Салтычихой: упоминание о недюжинной физической силе, «лютость», жестокое избиение прислуги, упоминание в рассказе двух сыновей и отсутствие упоминаний о князе, наконец, месть прислуги – все эти черты сближают образы безымянной старухи из воспоминания «варнака» и Дарьи Салтыковой.

Рассказу старика-ямщика и содержанию списка каторжан в «Варнаках» и «Последних клеймах» Мамина-Сибиряка созвучно воспоминание, обнаруженное фольклорной экспедицией 1991 г., записанное ранее местным учителем истории И. Лозой от информантки, рассказавшей о своей матери, которая в 13 лет была вынуждена стать прислугой в барском доме. В найденном материале говорится о поджоге имения угнетенными крестьянами и о последовавшем жестоком наказании со стороны господ: «С прислугой барин был злой. Драл всех за вину и без вины. <...> Невзлюбили его работники, начали роптать. Однажды зашла девочка по делам на кухню и слышит: “Насолил он нам столько, что одной смертью и не рассчитается. Пора избавиться от него: убить и поместье спалить”. Испугалась девочка и убегла. Не прошло и часу,

имение загорелось. Девочка... побежала к барыне и все ей доложила. Та набросилась на нее с кулаками: “Почему, чертова девка, раньше не сказала?” – и давай теребить ее за волосы и бить по голове. Мужиков-то и схватили, драли их до полусмерти, а потом сослали в Сибирь. Девочку посадили в тюрьму на три года. Так началась ее каторжная жизнь»[14]. Это семейное предание так же, как и материал Мамина-Сибиряка, лишено мистических подробностей, повествует о событиях, которые вполне могли произойти в реальности, и иллюстрирует типичную ситуацию роптания прислуги на господ: этот материал становится в один ряд с тем, что услышал писатель.

Во время нашей экспедиции было записано историческое предание, согласно которому в подвале барского дома были глубокие глухие подвалы, где томились и погибали особо провинившиеся и непокорные. Если материал, обнаруженный в 1991 г., относится к семейным преданиям, которые передаются от старшего поколения детям, то возникновение сюжетов, связанных с глухими подвалами и замученными в них людьми, вряд ли можно объяснить иначе, чем влиянием на сознание населения специфического восприятия Мамина-Сибиряка, т. е. «мифом», созданным писателем.

Причиной того, что история (в данном случае – сказовая, совпадающая с документальной) и миф, порожденный Маминым-Сибиряком, оказывают приблизительно одинаковое влияние на представление жителей Заводоуспенки о каторге, является авторитет Мамина-Сибиряка. Имея хотя бы общие представления о реальной каторге, информанты не отказываются и от взгляда на нее писателя.

Вероятно также, что жизни «мифов» о мистических подземельях благоприятствовал советский период русской истории, порочащий любое проявление империализма. Несмотря на то, что в «истории», под которой мы понимаем воспоминания «варнака» и созвучные предания о жестокости господ «в Рассее», говорится о ростках народной мести, которая впоследствии вылилась в революцию, там же встречается достаточно положительная оценка каторги как способа обрести свободу, что недопустимо для советской идеологии. В свою очередь, «миф» писателя в данном случае не оправдывает ни крепостничества, ни каторги. Таким образом, люди, воспитанные в советскую эпоху, вероятно, были более восприимчивы к однозначно негативному отношению к каторге Мамина-Сибиряка, что и подтверждается возникновением и бытованием «мифов» о зловещих подземельях и замученных в них каторжанах.

Именно в советский период складываются и живут «мифы», касающиеся третьего периода истории поселка, связанного с появлением в Заводоуспенском заводовладельца бумажной фабрики – англичанина Ятеса.

Предания о капиталисте также во многом противоречивы: согласно одним сведениям, англичанин, тиран и гуляка, не был талантливым дельцом и проматывал состояние отца, который, по слухам, сам выиграл Успенскую фабрику

в карты. Некоторые черты, приписываемые англичанину, отразились в строках местного поэта Т. А. Овчеренко: «Директор фабрики Успенской – / шакалом среди рабочих он слывет – / народ весь мучит деревенский, / а из рабочих кровь он пьет. // Увидел, что его рабочий / присел немного отдохнуть, / кричит, орет и даже бьет, / не даст рабочему вздохнуть»[15].

По иным рассказам, Ятес не отличался особой жестокостью и, обидев кучера, мог лично приехать домой к простому мужику, варнаку, с просьбой вернуться на службу. Этот факт подтверждают семейные предания, рассказанные нам праправнуками кучера Ятеса. В ходе изучения воспоминаний о капиталисте обнаружилось противоречие: два разных человека описывают, по-видимому, одну ситуацию совершенно по-разному. Так, некто Н. Н. Овчеренко вспоминает, что «рабочие работали на Ятеса, получали гроши. Ятес часто бил рабочих на фабрике и выгонял с работы. Даже за то, что просили прибавить 5–10 копеек зарплаты на день. Так было с моим отцом Овчеренко Николаем Алексеевичем. Попросил прибавить зарплаты 5 копеек, его Ятес ударил по шее и выгнал с фабрики». В воспоминаниях П. И. Крылова находим: «Работали на фабрике... варили клей для бумаги. Потом я обратился с просьбой добавки и Ятес добавил 5 копеек»[16].

Влияние советской идеологии проявляется и в рассказе о том, как владелец фабрики относился к революционным событиям, стачкам и собраниям рабочих. Несомненно, преобладают рассказы, связанные с изображением бессильной злобы и страха англичанина перед грядущими волнениями. Некоторые информанты до сих пор с осуждением говорят о его дружбе с Колчаком. Такая оценка была положена в основу стихотворения Овчеренко «Скорбный день Заводоуспенского»: «Приезжает к нам в Успенский / колчаковский каротряд, / но а Ятес-то, конечно, / от души ему был рад»[17].

Однако существует и другая, менее распространенная позиция: потомки кучера, т. е. те, кому известны семейные предания, рассказали, что Ятес якобы не только не убегал из Успенки вместе с Колчаком, предварительно расстреляв нескольких молодых, активных, революционно настроенных рабочих фабрики, но уехал из поселка ночью, тихо, отпустив кучера «отдохнуть» и дав ему на водку.

Таким образом, анализируя материалы о Ятесе, мы также видим складывание своеобразной мифологии. Но, в отличие от мифологии, связанной с историей образования поселка, в данном случае играет роль намеренное выделение одних фактов и умолчание других. Так, во всех стихах, сложенных успенскими авторами, Ятес аттестуется негативно, причем в его характеристике упоминается исключительно принадлежность к господскому классу и жестокость к рабочим, в то время как в воспоминаниях некоторых жителей поселка владелец фабрики оказывается вполне добродушным человеком. На влияние идеологии указывают и примечания к некоторым стихам, в которых упоминается фигура Ятеса. Например, к стихотворению «Директор фабрики Успенской»,

процитированному выше, в черновике приписано: «для агитации, по просьбе». На наш взгляд, эта фраза может служить подтверждением намеренного искажения в изображении владельца фабрики. Таким образом, идеология как своеобразный «миф» оттесняет объективный взгляд на реальность, становясь на его место, превращаясь в «историю».

Примечательно, что большинство информантов сообщает о бегстве Ятеса из Заводоуспенского вместе с отрядом Колчака, однако другие с уверенностью говорят об их отступлении в глубь Сибири, третьи утверждают, что Ятес, сбежав с белым командиром, оказался в Англии. Вероятно, для подобных историй важно не то, куда сбежал англичанин, а факт причастности к преступлениям Колчака. Подобные расхождения также могут быть истолкованы в пользу предположения о намеренно исправленной «истории», связанной с фигурой Ятеса.

Стихи Овчеренко были не раз опубликованы – негативное отношение к капиталисту закреплено на бумаге, в то время как иной взгляд на его личность существует лишь в немногочисленных преданиях. Очевидно, что «миф», однолинейный и субъективный взгляд на Ятеса, оттеснил на второй план иные воспоминания и позиции и стал своеобразной «историей», в которую действительно верит большинство информантов.

Собранные в Заводоуспенском исторические предания были рассказаны информантами с установкой на достоверность, поэтому официальный вариант истории, предложенный Маминым-Сибиряком, и фольклорный материал обнаруживают тесную связь. На наш вопрос о существовании записанной истории поселка местные жители указали на книгу некоего Иосифа Лозы, который, по их многочисленным свидетельствам, работая в Успенке в 40–50-е гг. учителем истории, собрал все материалы и издал их в Тюмени. Однако в Тюменском архиве нам не удалось обнаружить каких-либо черновиков, кроме одной-единственной школьной тетради со сведениями о поселке – записей И. Лозы. Сам Лоза на запрос сотрудников Тюменского краеведческого музея в 1984 г. пишет: «Никто до сих пор не спрашивал, не интересовался историей фабрики. Более тридцати лет назад, будучи учителем местной школы, я по крупицам собирал сведения по рассказам старожилов»[18].

Ключевым в данном случае оказывается то, что Лоза, стремясь изучить и, по всей видимости, опубликовать историю Успенки, собирает ее именно у местного населения. В своих черновиках Лоза переписывает все сведения Мамина-Сибиряка, анализируя его очерки исключительно как исторические документы и приводя обширные цитаты. Учитель истории, по всей видимости, руководствуясь своими личными суждениями и идеологией, выбирает из материалов писателя наиболее мрачные факты, преподнося их с ненавистью к господствующему классу. Например, автор «Варнаков» пишет о заводе, построенном каторжанами: «В “цветущее время” существования этого оригинального

промышленного предприятия выкуривалось водки до 700 000 ведер, а после откупа производительность сразу упала наполовину» (XII, 339). У Лозы читаем про тиранов, которые «из пота и крови бесправного народа выкачивали по 700 000 ведер водки в год»[19]. То есть, используя по большей части сказовую историю Мамина-Сибиряка, он пишет своеобразный собственный миф. То же самое Лоза проделывает с материалами, полученными от местного населения, повествующими о владельце бумажной фабрики Ятесе, которого историк называет не иначе как «белобандитом», хотя и положительные отзывы о нем, как уже выяснилось, были.

Распространению материалов И. Лозы способствует перепечатывание в настоящее время в районной газете «Знамя труда» его статей по истории поселка, написанных в годы его преподавания в Успенке. Получив когда-то фольклорные материалы, а также очерки и заметки Мамина-Сибиряка и придав отобранному им самим материалу характер достоверности, Лоза опубликовал заметки в «Знаменке» – так называют районную газету среди населения. Он словно отсортировал единую, уникальную, изначально создававшуюся на фольклорной основе историю.

На наш взгляд, Мамина-Сибиряка и Лозу – как продолжателя деятельности писателя можно назвать культурными героями нового времени, поскольку они дали определенному социуму его историю и укрепили развитие локальной мифологии.

В настоящее время уже невозможно определить степень искаженности информации, которую принято считать достоверной, исторической. Сведения о Заводоуспенском, возникшие в разные века, сегодня образуют единый культурный пласт и служат почвой для образования новых «мифов», которые неизменно появляются параллельно с ходом истории. На примере нарративов об этом поселке можно проследить, как миф перетекает в историю, а история, в свою очередь, оказывается менее достоверной и правдоподобной, чем неофициальные версии и воспоминания. Сакральность «мифа», о которой писал М. Элиаде, в данном случае – о возникновении поселка, сменяется «мифом», связанным со спецификой восприятия и описания каторги людьми разного социального положения, образования и мировоззрения – иллюстрация к пониманию «мифа» Р. Бартом. Субъективная оценка фигуры капиталиста Ятеса – особая форма мифа, сложившаяся под давлением советской идеологии, – служит заменой объективной истории, которая, пожалуй, уже никогда не будет восстановлена, ведь архивные данные, к которым мы обратились, представляют собой материалы, подобные тем, которые были получены на фольклорной практике студентами в 1991 г. и нами в 2009-м. Научные сотрудники Тюменского краеведческого музея в 2000-е гг. тоже съездили в поселок и в результате общения с информантами записали фольклорный материал, схожий с нашим. Показательно, что жители поселка, преимущественно представители старшего поколения, хранят выпуски «Знамени

труда» двадцатилетней давности, с которых и перепечатывают «историю» поселка, составленную И. Лозой.

В ходе изучения материалов о Заводоуспенском мы убедились в наличии теснейшей связи между «мифологией» и «историей»: собственно «мифы», появившиеся под влиянием различных факторов, в числе которых – авторитетные для жителей поселка тексты Мамина-Сибиряка, советская идеология, наконец, отсутствие записанных достоверных фактов зачастую подменяют «историю», которая, в свою очередь, приближается к области «мифического». Полученные о поселке сведения – практически неделимая и целостная часть культуры определенного социума, которая содержит в себе глубинную информацию, представляющую научный интерес.

Примечания

[1] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 72.

[2] Там же. С. 73.

[3] Там же. С. 72.

[4] Там же.

[5] *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1994. С. 8.

[6] Сакральный // Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1984. Т. 4. С. 14.

[7] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М., 2008. С. 33.

[8] Там же. С. 32.

[9] *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. М., 2007. С. 255.

[10] Записано 4 июля 1991 г. в поселке Заводоуспенском студентками Медведевой Ю. Ф. и Подыминогиной М. Г. от Медведевой Анны Андреевны 1922 г. рожд. Архив кафедры фольклора и древнерусской литературы Уральского университета им. А. М. Горького.

[11] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Варнаки // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 12 т. Свердловск, 1951. Далее художественные произведения цитируются по данному изданию с указанием номера тома и страниц в скобках в тексте.

[12] *Элиаде М.* Указ. соч. С. 8.

[13] Готический роман // ЛЭС / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987. С. 79.

[14] Рассказано Варварой Деревянчук, жительницей поселка Заводоуспенского, записано Исааком Ефимовичем Лозой в 1985 г., обнаружено студентками Медведевой и Подыминогиной в 1991 г. Архив кафедры фольклора и древнерусской литературы Уральского университета им. А. М. Горького.

[15] По материалам архива Тюменского краеведческого музея.

[16] Там же.

[17] Там же.

[18] Там же.

[19] *Лоза И.* Из истории Заводоуспенского // Знамя труда. 2009. № 15.

А. В. Миронов
Нижний Тагил

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ПОГРАНИЧНОГО ЛОКУСА В СТИХАХ ТАГИЛЬСКИХ ПОЭТОВ

Тагильская поэзия конца XX – начала XXI в. – явление странное и рассеянное. Здесь наблюдается и тяготение к созданию своей «школы», и стремление синтезировать все лучшее и интересное (на уровне городских литературных конкурсов и литературных гостиных), и своеобразная биполярность (реализм – постмодерн).

При этом, несмотря на творческие, межличностные и иные перипетии, в стихах тагильчан присутствует образ родного города. С одной стороны, развивая *поэтику трудового города*, авторы представляют читателям Тагил металлургический[1]. С другой стороны, формированию образа города способствует *элегическая поэтика*.

Опуская вопрос о топонимической прорисованности тагильского городского пейзажа и общеурбанистических тенденциях в стихах поэтов-тагильчан, обратим внимание на тенденцию восприятия тагильского локуса как *пограничного пространства*. Осмысление образа города здесь связано с ощущением края, границы, рубежа, некоей межи между Европой и Азией, между Среднерусской возвышенностью и Западно-Сибирской равниной. Это пограничное пространство взывает к ощущению своей переменчивости, к пересечению доступного и недоступного, предельного и запредельного.

Обратим внимание на стихотворение Тамары Казаковой «В парке Бондина»[2], где старейший городской парк, выходящий на акваторию Тагильского пруда, представляет своеобразную оппозицию металлургическому Тагилу. В поле авторского и читательского зрения находится ускользающая гармония, ее неуловимое очарование. Невозможность рационально осознать гармонию лежит в основе данного текста.

В парке Бондина

1

Я долго в парке простояла
Вчера под небом голубым:
Знамения судьбы искала,
Но плыл один осенний дым.

Весь мир притих и затаился,
Ветвей чернели кружева,
Дым тихим призраком струился,
Слегка кружилась голова:

© Миронов А. В., 2010

Быть может, дан был знак мне тайный,
Но не сумела разгадать,
Когда по прихоти случайной
Меня коснулась благодать.

2

Тяжелые воды осеннего пруда
Качают увечный собор на волне –
И замерло все в ожидании чуда,
Что медлит и медлит свершиться, покуда
Гора оплывает в закатном огне.

Бедой и враждой опаленные стены
Собора, плотина и черный завод,
И я – мы сошлись на краю Ойкумены,
Где души-сигналы и души-антенны
Дробятся и множатся в зеркале вод.

Касаясь друг друга средь плеска и света,
Не все принимаем, что можно извлечь:
Последний поклон уходящего лета
В нас, может быть, вовсе не ищет ответа –
Непереводима осенняя речь.

В первой части диптиха речь идет об отсутствии ожидаемого чуда откровения. Его место заполняет осенний дым, этот образ охватывает собой две трети всей части начального текста. Главное здесь – медитативное состояние лирического субъекта («Весь мир притих и затаился»), пытающегося прикоснуться к «знамению судьбы», некоему тайному знаку. Но случайная благодать, таящаяся внутри парка, неуловима, быстротечна и незаметна; она разрушает понятие времени, расширяя его.

Смена ритма (с 4-стопного ямба на 4-стопный амфибрахий) во второй части диптиха, подобно волнам пруда, начинает раскачивать пространство: «Тяжелые воды осеннего пруда / Качают увечный собор на волне». При этом время замирает («и замерло все», «медлит и медлит свершиться») «в ожидании чуда». Исчезающее время создает точку покоя, которая совпадает с амплитудой движения пространства: маятник раскачиваемых волн оборачивается маятником человеческого сознания.

При этом автору важно не само чудо, а его предчувствие. Чувствительность, настроенность на прием и отдачу чувств рождается в пограничном (побережном) пространстве парка, где «души-сигналы и души-антенны / Дробятся и множатся в зеркале вод». Само стихотворение становится своего рода сигналом, посланным импульсом.

Эта отдача есть сигнал миру: автор адресует себя бытию посредством текста. Принятым же импульсом можно считать неуловимость чуда. Сигнал бытия повсюду, но он неуловим: «Не все принимаем, что можно извлечь». При этом бытие не требует от человека абсолютного понимания, оно «в нас, может быть, вовсе не ищет ответа». Мир не имеет адресата, а его смыслы непереводимы[3].

Состояние внутреннего покоя при внешнем движении рождено пространством парка Бондина, которое номинативно определяется следующими признаками:

– пруд: «тяжелые воды» задают грузную, раскачивающуюся динамику; вода отражает преломленные образы («увечный собор», души «дробятся и множатся в зеркале вод»);

– гора: Лисья гора «оплывает в закатном огне»; здесь возникает уникальный световой эффект (садящееся за массивную гору солнце контрастно высвечивает ее контур, постепенно растворяя его в осенних сумерках);

– собор («увечный», «опаленные стены»): храм Александра Невского в лучах заката напоминает о реальных драматических событиях[4];

– плотина и черный завод: старейшая часть промышленного Тагила (завод действовал с 1725 по 1987 г.).

В результате происходит единение означенных точек пейзажа и лирического субъекта: собор + плотина + завод + Я = на границе («мы сошлись на краю Ойкумены»). Парк становится краем обжитой Вселенной, границей культурного мира, за которой следуют хаос, варварство, инобытие[5].

Здесь возникает не только ощущение границы культурного пространства, но и осознание метафизического пограничья между познаваемым и неведомым (парк – граница человеческого сознания)[6] . Близость тайны, ее глубина очаровывает и притягивает. Энергетика паркового пространства приводит человека к границе между бытием и сознанием, где сознание автора выступает как форма бытия, а бытие обретает форму сознания открытого, но недоступного.

Провинциальное пространство в тагильской поэзии воспринимается подчас как конец цивилизованного мира и обретает значение края культуры, становится знаком профанного локуса – захолустья, дыры.

В массовом культурном сознании последних десятилетий за Нижним Тагилом закрепляется репутация провинциального захолустья. Это заметно по миниатюрам М. Жванецкого. В фильме «Гараж» о Нижнем Тагиле открыто говорится как о крае света, куда был командирован многострадальный внесценический персонаж Гуськов. В фильмах криминальной тематики город неоднократно фигурирует как своеобразный ссыльный край. От саркастической оценки тагильской культуры не смог отказаться и Б. Гребенщиков: «Особенности оперы в Нижнем Тагиле не повлияли на мое воспитанье» («Красота (Это страшная сила)», альбом «Zoom zoom zoom», 2005).

В результате Тагил становится именем нарицательным, олицетворяющим нечто безнадежное, беспросветное, окраинное. Подобное ощущение можно заметить и в стихах «сопредельных» Тагилу екатеринбургских поэтов:

Жил-был школьник.
Типа чести невольник.
Сочинил дольник:
я вас любил.
И пошло-поехало.
А куда приехало?
Никуда не приехало.
Дождь. Нижний Тагил[7].

Н. Стародубцева, вступая в диалог с Б. Рыжим, пишет:

Но он-то знал, куда,
Он точно проследил:
Ночные поезда
Всегда идут в Тагил[8].

Тупиковое, безысходное пространство провинциальной дыры осознается как край, окоем культурного локуса (край Ойкумены – в пессимистическом, отчаянном состоянии).

В этом случае интересным представляется стихотворение Евгения Туренко «Жасмин»[9]:

Есть такая дыра – называется городом N.
Правда, в частности вечного безотносителен он –
только тихо и грязно да очередь пасмурных стен.
А нагрянет правитель, и мат улетает вдогон.
И полвека мелькнет, проползет пятилетка потом,
понедельник потянется на перерыв на обед,
и старинная церковка вкратце сгорит над холмом
и пожарно погаснет, и мучит лишь то, чего нет.
Ну, а в темных подвалах изыски – на все языки,
и исходит в невнятицу голос, и страшно – давно,
и ломаются школьницы, чтоб не свихнуться с тоски,
а кто прав, тот виновник и есть, а смешное – смешно...
Это город Беспамятенск, Лжевск или, скажем, Незнань,
но неважно. Так плачут – бывает – во тьме и навзрыд,
но – ни бе и ни ме... тем не бе и не менее, глянь –
как прелестен жасмин, и никто ему не запретит.

Следуя традиции гоголевской анонимности, поэт называет рядовой провинциальный город «городом N.». Заданный Туренко фоносемантический игровой контекст был успешно подхвачен и другими тагильскими авторами: «Малюсенький городок N / С тоненькими усиками антенн, / Образующими

небесную гать, / Наполеону не брать»[10]; «...ну чем не Париж / в маленьком городе N?! / Для двоих»[11]; «В страшном городе Н. Т., / В красоте и пустоте»[12].

У Туренко город-дыра находится вне вечности («в частности вечного безотносителен он») и вне постоянства: длительное здесь скоротечно («И полвека мелькнет»), а обыденное время – медленно («проползет пятилетка потом, / понедельник потянется...»). Впрочем, несовпадающие скорости бытийного и социального времени в данном случае вполне традиционны.

Атрибуты провинции («тихо», «грязно», «очередь пасмурных стен», «мат», «темные подвалы», «невнятица», «тоска») соответствуют неизбежному разрушению культуры («и старинная церковка вкратце сгорит над холмом / и пожарно погаснет»)[13].

Пустота дыры мучительна («и мучит лишь то, чего нет») и замкнута на самой себе. Здесь ощущается некрасовская бедность провинции, о чем свидетельствуют говорящие псевдотопонимы («Это город Беспамятенск, Лжевск или, скажем, Незнань»). Лишь тьма и слезы могут быть результатом постоянного пребывания здесь («Так плачут – бывает – во тьме и навзрыд»).

Бесперспективность «дыры» («но – ни бе и ни ме...») преодолевается в самом финале стихотворения. «Дыре» (захолустью) противопоставлен тонкий росток души, пробивающийся из собственной внутренней культуры поэта («как прелестен жасмин, и никто ему не запретит»).

Философское понимание локуса «дыры» как особого культурного пространства (этнографической впадины) можно заметить в книге Б. Телкова «Тагильский криуль»: «В Тагиле живут с ощущением мирового сквозняка. Так тянет из неплотно закрытой форточки»[14]. Дыра воспринимается здесь как сквозное отверстие, пограничное пространство: дыра – отверстие – ход между Европой и Азией (уральское пограничье: Восток – Запад).

Ссыльный край наполнен сквозняком, тянущим с Запада и Востока: «Наш город – впадина, заполняемая народами во время бедствий»[15]. Такая трактовка дыры вполне соответствует исконно русскому пониманию данного слова, где под дырой может подразумеваться и яма, ямка[16]. В таком случае дыра, впадина, яма становится укрытием, прибежищем, скрывающим некий культурный потенциал.

Провинциальное пространство родного города подчас воспринимается тагильскими авторами как рифейское пограничье. Подобное мифопоэтическое осознание Урала как геокультурного рубежа позволяет ощутить ценность малой родины.

Примечания

[1] См.: Тагил мастеровой : сб. стихов. Н. Тагил, 1999.

[2] Низкая вода : альманах. Н. Тагил, 1994. Вып. 1. С. 33.

[3] Стоит напомнить, что автор стихотворения – профессиональный переводчик – в данном случае не способен справиться с переводом.

[4] Возведенные в 1862–1877 гг. по проекту архитектора Нельсона Гирста в честь отмены крепостного права стены собора Александра Невского неоднократно испытывали на себе

силу огня. Несмотря на пожары, «увечный» собор, как бы парящий над водой, сохраняет в себе вечную гармонию и является украшением акватории Тагильского пруда.

[5] Ойкуменой древние греки считали освоенную человечеством часть мира, обитаемую, обжитую людьми Вселенную.

[6] В психологическом аспекте ойкумена определяет ауру человеческого сознания, характеризующуюся многомерной и многомирной целостностью человеческого пребывания и бытия.

[7] *Рыжий Б.* Петербургским корешам // Рыжий Б. Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 194.

[8] *Стародубцева Н.* Из общего вагона : стихотворения. Екатеринбург, 2006. С. 13

[9] *Туренко Е.* Вода и вода. Челябинск, 2000. С. 7.

[10] *Коркина Г.* Малюсенький городок N... // Ход жука по белому дереву. Н. Тагил, 1999. С. 14.

[11] *Миронова Е.*«Вот повезло: истощились дожди...» // Миронова Е. Музыка шагов. Н. Тагил, 2006. С. 70.

[12] *Каренина И.* «Выйдем ночью: мало звезд...» // Каренина И. В. Легкий ветер, горький дым : стихотворения. Екатеринбург, 2006. С. 5.

[13] Возможно, так же, как и у Т. Казаковой, речь здесь идет о пожаре, возникшем в храме Александра Невского в 1984 г.

[14] *Телков Б. Н.* Тагильский криуль. Екатеринбург, 2004. С. 5.

[15] Там же. С. 5.

[16] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 1 : А–З. М., 1994. С. 507.

А. Н. Садриева
Нижний Тагил

ПЕТЕРБУРГСКИЙ «СЛЕД» В СИМВОЛИЧЕСКОМ ЛАНДШАФТЕ НИЖНЕГО ТАГИЛА

В своем размышлении о художественном тексте, заявленном как объект анализа, а именно – о стихотворении Т. А. Казаковой «В парке Бондина», мы будем опираться на понятие ландшафта или – что синонимично для нас – городского текста. В данном случае нас интересует структурированность ландшафта как рамки, организующей постижение некоего космоса (А. А. Грицанов «Энциклопедия постмодернизма»), сценария развертывания смысла и – смыслов места, в конечном итоге – ландшафт как сценарий осмысления места. Слово «символический» представляется в таком случае избыточным, но оно необходимо для прояснения, в свою очередь, содержания анализируемого текста – это своего рода подзаголовок, обозначающий жанр дальнейшего, ибо речь пойдет о символизации городского текста.

Человек всегда символически организует место своей жизни, будь то знакомое до мелочей пространство его родного дома или города, в котором он

© Садриева А. Н., 2010

живет. Пространство своего дома мы творим сами: особое значение приобретают для нас любовно обозначенные в судьбе как индивидуальном жизненном проекте вещно-мысленные координаты предметов. В пространство города человек вписывает себя, осмысляя географические и культурные координаты его мест, векторы исторической динамики, локусы-символы. «Историческая жизнь места (локуса) сопровождается непрерывным процессом символизации, результаты которой закрепляются в фольклоре, топонимике, исторических повествованиях, в широком многообразии речевых жанров, повествующих об этом месте, и, наконец, в художественной литературе», – пишет В. Абашев, исследующий место Перми в русской культуре и литературе XX в.[1]

В последние полтора-два десятилетия в науке достаточно активно изучается специфичность провинциального текста, в том числе городского, долгое время не подвергавшаяся исследовательской рефлексии. По замечанию Е. Н. Эртнер, в русской классической литературе пространство «предстает в трех ипостасях: столичный город Петербург, “древняя столица Руси” Москва и вся остальная страна – русская провинция»[2]. Однако точнее будет сказать, что «слепое пятно» на «месте» провинции присутствует не столько в текстах классической литературы, сколько в традиции их исследования, традиции, на протяжении полутора столетий изучающей «московский» и «петербургский» тексты и оставляющей «за границами» карты тексты провинциальные. С развитием в России геоурбанистики и культурной географии все более активно изучаются локальные тексты русской культуры – «пермский текст» (В. Абашев), «тюменский текст» (Е. Эртнер), «екатеринбургский текст» (М. Литовская, С. Кропотов) и др. В рамках данной статьи мы ограничимся географически близкими «текстами».

В вышеназванном художественном произведении выделяются локусы-символы города, в котором и о котором было написано это стихотворение, – Нижнего Тагила. Стихотворение напечатано в первом выпуске альманаха тагильской литературной студии «Ступени», существующей в городе более двадцати лет. Тамара Казакова, автор стихотворения – тагильчанка, ныне живет в Санкт-Петербурге, доктор филологических наук, председатель Санкт-Петербургского отделения Союза переводчиков России[3].

Стихотворение состоит из двух частей. Приведем его полностью.

1

Я долго в парке простояла
Вчера под небом голубым:
Знамения судьбы искала,
Но плыл один осенний дым.

Весь мир притих и затаился,
Ветвей чернели кружева,

Дым тихим призраком струился,
Слегка кружилась голова:

Быть может, дан был знак мне тайный,
Но не сумела разгадать,
Когда по прихоти случайной
Меня коснулась благодать.

2

Тяжелые воды осеннего пруда
Качают увечный собор на волне –
И замерло все в ожидании чуда,
Что медлит и медлит свершиться, покуда
Гора оплывает в закатном огне.

Бедой и враждой опаленные стены
Собора, плотина и черный завод,
И я – мы сошлись на краю Ойкумены,
Где души-сигналы и души-антенны
Дробятся и множатся в зеркале вод.

Касаясь друг друга средь плеска и света,
Не все принимаем, что можно извлечь:
Последний поклон уходящего лета
В нас, может быть, вовсе не ищет ответа –
Непереводима осенняя речь[4].

Главное событие первой части текста парадоксально заключается в том, что ничего из ожидаемого автором в итоге не произошло. «Знамение судьбы» не было явлено, «тайный знак» ее остался неразгаданным, благодать коснулась автора не как вознаграждение за «поиск», а «по прихоти случайной». В то же время эта «бессобытийная» первая часть содержит в себе, как представляется, один из образов-ключей всего стихотворения. Его начало на первый взгляд заключает аллюзию на хрестоматийный текст массовой культуры, проникнутый своего рода романтическим пафосом смыслоискательства. Строка «под небом голубым» вызывает в памяти знаменитую песню Бориса Гребенщикова на стихи Анри Волохонского, прозвучавшую в фильме Сергея Соловьева «Асса», который вышел на экраны в 1987 г. и стал своего рода знаменем контркультуры конца 80-х. Массовый социокультурный контекст данной строки диктует ассоциацию чудесного города («есть город золотой»).

В то же время для автора стихотворения эта строка – скорее цитата, отсылающая к пушкинскому интертексту русской поэзии. «Под небом голубым страны своей родной / Она томилась, увядала...» – начинается пушкинское стихотворение 1826 г., написанное на смерть Амалии Ризнич[5].

Пушкинская аллюзия, очевидная для филолога-классика, а для массового читателя остающаяся неощутимой, отсылает нас к понятию «след», которое является одной из категорий постструктуралистского дискурса Ж. Деррида.

«След выступает универсальной формой не-наличия, при которой осуществляется особая форма соотнесенности всего со всем: фиксация того, что именно с чем соотносится, оказывается неразрешимой»[6]. У Деррида концепция следа выступает одним из оснований для преодоления классической антитезы господствующего и производного. В контексте размышления о провинциальных текстах, которые в течение многих лет осмыслялись прежде всего самой литературой, а отчасти и исследовательской практикой как менее совершенные повторения текстов «столичных», современной децентрации культурных практик и традиционного «имперского» мышления, пытающегося их все-таки центрировать, понятие «след» используется, чтобы осмыслить вписанность анализируемого художественного произведения в классический контекст – с одновременным противостоянием классическим сценариям.

О Пушкине напоминает и поэтический размер, которым написана первая часть стихотворения, – четырехстопный ямб, хрестоматийный размер русской классической поэзии, размер «Евгения Онегина» и «Медного всадника», о чем пойдет речь далее. Параллельно пушкинской интонации в стихотворении звучит и другая, столь же смутно слышимая, но неочевидно звучащая, – А. Ахматовой. Само название «В парке Бондина» вызывает неявные ассоциации с «Летним садом», оправдывающиеся тем, что в обоих стихотворениях о парке/саде повторяется мотив сокрытости, тайны: «Дан был знак мне тайный» – «Но света источник таинственно скрыт». Во-вторых, это специфическое для поэзии Ахматовой соотнесение внутреннего состояния лирического героя и пейзажа. В классической пейзажной лирике мимолетны чувства человека и вечна природа, у Ахматовой (на что указывал еще Н. Недоброво) в природе отмечаются прихотливо-ускользающие мгновения («высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка»), а внутренние состояния героини почти монументальны в своем постоянстве[7] . В тексте Т. Казаковой на это невозможно не обратить внимания: «Я долго в парке простояла» – «плыл один осенний дым», «ветвей чернели кружева», «дым тихим призраком струился» и т. д.

«Медный всадник», безусловно, воплощает пафос цивилизационного созидания фаустианской культуры и последующей техногенной катастрофы, совершающейся как возмездие природы культуре, сил разрушения – силам порядка. Пушкин идет в этом вслед за Гете (однородные мотивы второй части «Фауста» и «Медного всадника» – возведение города в месте, принадлежащем искони стихии – как вершина культурного созидания; «маленький человек», будь то Филемон и Бавкида или Евгений и Параша, гибнущий под медной пятой прогресса).

Ахматовская тема, связанная с садами Петербурга и Царского Села, – классическая гармония, «золотое сечение» русской культуры, пушкинский век. Таким

образом, как нам кажется, для Т. Казаковой важно, что через ахматовские строки звучит тема пушкинского Петербурга, но уже не как своего рода диалектика созидания и крушения, а в «снятом», пришедшем к гармонии аккорде.

Во второй части стихотворения обращают на себя внимание локусы-знаки Нижнего Тагила: «пруд», «увечный собор», «плотина и черный завод». Представляется необходимым совершить экскурс в эти локусы – места, в которых сконцентрировались, спрессовались исторические события, места, сами по себе являющиеся материальными следами великих распрей и исторических переломов.

«Увечный собор» Т. Казаковой – это храм святого Александра Невского. Территориально он находится на Гальянке (старое название одного из районов города), на противоположной по отношению к заводу стороне городского пруда. Он виден издалека благодаря своей высоте (36 метров) и тому, что стоит на Вересовой (Александровой) горе. Собор Александра Невского был воздвигнут в память об отмене крепостного права в России. Он принимал прихожан более шести десятков лет. В 1939 г. собор был закрыт и передан сначала под кинотеатр, затем гараж и склад. С 1989 г. он вновь стал действующим[8].

Нижнетагильский завод на момент своего основания, в XVIII в., был одним из самых крупных и передовых по техническому оснащению на Урале и в России. Этот статус он сохранял на протяжении всего XIX в. В 1957 г. завод вошел в состав Нижнетагильского металлургического комбината. В октябре 1987 г. демидовский завод был торжественно остановлен. Символические ключи от него были переданы новому хозяину – Нижнетагильскому музею-заповеднику горнозаводского дела Среднего Урала[9].

Стихотворение Т. Казаковой написано не ранее 1987 г., когда завод был действующим («черный завод» – закопченный, дымящийся, посверкивающий огнями металлургических плавок), а собор стоял полуразрушенным («увечный собор»).

Где же здесь петербургский «след», о котором говорилось в начале? Безусловно, само перечисление локусов-знаков Нижнего Тагила соотносится с тем фрагментом «Медного всадника», который, описывая «Петра творенье», символический петербургский ландшафт, волею поэта переводит его в мифологическое (ныне сказали бы – брендовое) измерение. Можно задать вопрос, случайно ли то, что видит лирический герой, открывается его взгляду («По оживленным берегам / Громады стройные теснятся / Дворцов и башен...», «...корабли / Толпой со всех концов земли / К богатым пристаням стремятся», «В гранит оделася Нева; / Мосты повисли над водами; / Темно-зелеными садами / Ее покрылись острова», наконец, хрестоматийный отрывок «Люблю тебя, Петра творенье...» – и локусы-символы Нижнего Тагила: завод, плотина, пруд, собор)? Безусловно, открывающееся взгляду есть в то же самое время возводимое им. Разворачивание описания пейзажа и в том, и в другом случае обнаруживает фиксированную точку зрения поэта, созерцающего открывающийся

ему вид, будь то описание-перечисление цивилизационного великолепия нового европейского города, Санкт-Петербурга, или исторического центра Нижнего Тагила. В обоих случаях перед нами описание культурного, а не природного пейзажа, причем пейзажа культурно манифестного – освоенной территории, возведенных на «пустом» месте, будь то финские болота или заросшие лесом уральские горы, незыблемых символов города и культурного присутствия человека в пейзаже, на территории, присвоенной им.

Сами места, названные Т. Казаковой, оказываются не просто элементами видимого автору из парка Бондина тагильского городского пейзажа, но локусами-символами уральского ландшафта в целом, рамкой, ограничивающей взгляд, диктующей разворачивание смыслов места.

«Индустриально-природный ландшафт Нижнего Тагила в районе старого завода типичен для горнозаводского Урала: плотина – пруд – завод – поселок. Лисья гора и водный массив прикрывали “тылы” Нижнетагильского завода, а от него “разбегались” улицы и улочки»[10]. Облик большинства уральских городов, пишет И. Мурзина, сходен в силу общности их происхождения – все они строились на реках, перегороженных плотиной. «В осушенном русле реки располагался завод, город застраивался на основе взаимно перпендикулярных осей, связанных с плотиной и заводом. ...строительство плотины приводило к образованию пруда, который... становился своеобразным зеркалом города: будущее устройство набережных, предзаводской площади, заводских корпусов и ведущих построек города – все будет связано с прудом, будет ориентироваться в его сторону»[11].

Ландшафт «программирует» рефлексию личностных и исторических смыслов города. Особенности уральского городского ландшафта, объясняющиеся технологией его промышленного производства, становятся в процессе его осмысления локусами-знаками: например, у А. Иванова, известного пермского писателя и краеведа, появляется своего рода бренд «уральской матрицы». Приметы ландшафта переосмысляются А. Ивановым в символическом плане взаимоотношений христианства русских переселенцев, пришедших на Урал, и исконного язычества его обитателей, шире – культуры и природы. «Язычество переформатировало взаимоотношения человека с миром, – пишет А. Иванов. – Это видно даже по структуре уральского города-завода (тип селения всегда отражает понимание вселенной). <...> Линия реки пересекалась линией плотины – получался христианский крест. В самой его сердцевине, под плотиной, стоял завод. В символическом смысле завод – это намертво завязанный узел всех четырех стихий, необходимых для выплавки металла: воды, воздуха, земли и огня. А крест – символ жертвы. И получалось, что на Урале, где селения строили не для людей, а для железа и меди, люди приносились в жертву языческим стихиям»[12].

Но тема принесения человека в жертву стихии во имя модернизации – это тема «Медного всадника». Идея рукотворности как Петербурга, так и

уральских заводов, идея индустриализации пейзажа, эмансипации человека от природы вновь выявляет «след» «Медного всадника» в стихотворении Т. - Казаковой. Тема исторической распри и вражды – принесения человеческой жертвы петровскому парадизу и демидовским заводам – связана с укрощенной стихией, водой. Мстит за свое покорение выходящая из берегов Нева в «Медном всаднике». Воды тагильского пруда качают на волне «увечный собор», ставший жертвой новой, советской модернизации.

Человек-преобразователь Петр стоит на берегу «пустынных волн», задумывая великое будущее для дикого, неокультуренного пейзажа. Созидатель петербургского мифа, поэт, созерцает итоги преобразований, любуется ими, но дальше рисует картину их разрушения (как и положено в мифе – циклического). Автор стихотворения «В парке Бондина», потомок преобразователей уральского ландшафта, «долго стоит под небом голубым» на берегу тагильского пруда и ищет «знамения судьбы».

Чтобы оно «показалось», поэту необходима дистанция, выход из истории в безвременье, будь то белая ночь, когда «одна заря сменить другую спешит», или межсезонье на границе осени и лета («тяжелые воды осеннего пруда», «последний поклон уходящего лета»). Что становится видимым в межвременье? Зачем поэту нужна остановка истории? Его точка зрения – точка зрения не современника модернизации, не спутника преобразований, но наблюдателя, подводящего итоги, обозревая пейзаж. Остановка времени нужна для свободного взгляда, скользящего как в диораме от одного локуса-символа к другому, взгляда, созидающего культурный ландшафт, создающего сценарий его осмысления.

Разрыв между взглядом созидателя реального и символического ландшафтов (Петр – Пушкин) в «Медном всаднике» – это и есть буквально та дистанция культуры, которая позволяет ей оценить масштаб созидания и символически осмыслить природное бедствие как возмездие техногенным дерзаниям человека. Отсутствие такого «изначального творца» (которым мог бы стать, например, Акинфий Демидов) в тагильском ландшафте демонстрирует отказ автора от попытки проследить не менее, чем у Петербурга, драматическую (но, безусловно, менее отрефлексированную) историю возникновения уральского городского мифа. События, не произошедшие в парке Бондина, по воле автора происходят в постнарративное время – ставшая результатом промышленной колонизации края «уральская матрица» предстает не в становлении, но уже как результат осмысления. Конечно, различие жанров – поэма и элегия – играет здесь свою роль. Но не случайно стихотворение Т. Казаковой состоит из двух частей – здесь вновь «мелькает» пушкинский «след»: ведь вступление к «Медному всаднику», где появляется Петр-человек, творец, и само «тело» поэмы волей автора также разделены.

Отсутствие дистанции между творцом реальной истории и творцом символического ландшафта в стихотворении Т. Казаковой (точнее, отсутствие ис-

торического творца) позволяет автору говорить не о возмездии как будто покоренной природы дерзновенному цивилизатору, то есть не разворачивать метанарратив, а обращаться к современнику, живущему внутри уральского ландшафта и являющемуся его продуктом в той же степени, что и составляющие его локусы-символы, говорить о его принятии и – парадоксально – примирении с тем, что он несет в себе. Сегодняшний горожанин становится медиатором, соединяющим члены антитезы, которая определяет образный строй стихотворения Т. Казаковой:

вода – огонь («тяжелые воды осеннего пруда качают увечный собор на волне» – «черный», т. е. опаленный огнем металлургического производства завод, «средь плеска и света»)
осень – лето («осеннего пруда» – «последний поклон уходящего лета»)
собор – завод
духовное – техногенное
душа – сигнал, антенна

Первые строки («тяжелые воды осеннего пруда качают увечный собор на волне») задают движение образов-смыслов стихотворения – качелей, набегающей на берег и откатывающейся волны, движение маятника, равномерно раскачивающегося между собором и заводом, водой и огнем, духовным и материальным.

Вторая часть стихотворения написана амфибрахием. Графический портрет поэтического размера И / И самым местом ударного слога побуждает разместить в этом акцентном промежутке то, что находится *между* крайними точками движения поэтического маятника:

∪	/	∪
собор	Я	завод
вода	край Ойкумены	огонь
осень	замерло все	лето
духовное	остановка времени	техногенное
душа	«коснулась благодать»	сигнал, антенна

Именно здесь, предвосхищая дальнейший разговор, находится точка непереводимости – «непереводима осенняя речь».

«Ойкумена (греч.) – обитаемая часть суши, включающая все заселенные, освоенные или иным образом вовлеченные в орбиту жизни общества территории»[13]. «Краем Ойкумены» и заповедным краем оказывается у Т. Казаковой городской парк – стихотворение называется «В парке Бондина».

Сегодняшний городской парк культуры и отдыха некогда носил название господского сада. Тагильский писатель А. П. Бондин настолько «был привязан душой к этому парку, что даже пожелал быть похороненным на его

территории. 27 июля 1946 года состоялось торжественное открытие памятника А. П. Бондину, выполненного скульптором М. П. Крамским. А в 1947 году Свердловский горисполком постановил присвоить нижнетагильскому городскому парку имя А. П. Бондина»[14].

В парке автора «коснулась благодать» – в этом нет ничего удивительного, ибо одно из символических значений сада – эдемские кущи Адама и Евы. Сад – это «древнейший символ, воплощающий неувядаемо привлекательный и чувственный прообраз рая, уходящий корнями в глубинные мифологические слои»[15]. Но райский сад – это и начало дихотомии добра и зла и потому мифологический исток всякой антитезы.

В стихотворении Т. Казаковой в заповедном парке «на краю Ойкумены» происходит встреча образов-членов антитезы и их синтез. Это удивительная своей парадоксальностью метафора «души-сигнала» и «души-антенны», души современного горожанина, образ слияния, соединения разнородных (маркированных как духовные и техногенные) локусов-знаков исторической памяти жителя Нижнего Тагила.

Идея символического примирения того, что кажется непримиримым, воплощается в образе «снятия» вечной антитезы, движения маятника истории между «собором» и «заводом», «духовным» и «материальным», «природным» и «индустриальным». «Собор» и «завод» «соединяются» в городском «парке» в очистительном, снимающем противоречия синтезе, в «парке» как мифологическом райском саду.

Однако в стихотворении есть и более актуальные по отношению к дню сегодняшнему аллюзии, проясняющие образ «чудесного города» и стирающие, как и должно быть, «след» петербургского текста, неочевидный для среднего читателя и восстанавливаемый путем исследовательской рефлексии.

Как уже говорилось, вторая часть стихотворения написана амфибрахием, но с отчетливым «исключением»-трибрахием в последней строке третьей строфы – «непереводима осенняя речь». Трибрахий акцентирует слово «непереводима», слово, произнесенное профессиональным переводчиком, который осознает принципиальную непереводимость смыслов Другого на свой язык, смыслов вечно враждующих поколений – «не все принимаем, что можно извлечь». Т. Казакова почти манифестно отказывается «переводить» эти смыслы, поскольку в каждом из них заключена своя истина, предлагая читателю задуматься о том, возможно ли драматические реалии отечественной истории («увечный собор», а ныне полуразрушенный завод) «перевести» на язык политической правоты, «свести» их к «правым» и «неправым».

Автор стихотворения, безусловно, ведет диалог с «петербургским текстом» русской культуры, обнаруживая и стирая его «след». Автор создает тагильский символический ландшафт по «подсказанному» Пушкиным сценарию, ощущая необходимость заводу, плотине, горе, собору – высказаться и связаться в единое целое. Таким образом, стихотворение, написанное в конце

1980-х гг. – очередной для отечественной истории «перекресток веков», период распрей и традиционного переписывания, пересоздания социокультурных текстов (возрождение церкви/упадок промышленности), – говорит о непереводимости этих текстов – и их примирении: примирении образов-символов русской истории, течением ее соединенных в уникальном уральском городском ландшафте.

Примечания

[1] *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000. С. 11.

[2] *Эртнер Е. Н.* Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. Тюмень, 2005. С. 4.

[3] Интервью с Тамарой Анатольевной Казаковой // Легенды. Переводческая компания (бюро переводов) «Экспримо» [Электронный ресурс]. URL: http://www.ex-primo.com/portfolio/legends/Kazakova.html.

[4] Низкая вода : альманах. Вып. 1 / Лит. студия «Ступени». Н. Тагил, 1994. С. 33.

[5] *Томашевский Б. В.* Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1977. Т. 2 [Электронный ресурс]. URL: feb-web.ru/feb/pushkin/music/texts/v03/D03-433.htm.

[6] *Грицанов А. А.* След // Новейший философский словарь [Электронный ресурс]. URL: http://slovari.yandex.ru/dict/phil_dict/article/filo/filo-717.htm.

[7] Благодарим О. В. Смирнову, обратившую наше внимание на это специфическое, обратное ожидаемому соотнесение человеческих чувств и пейзажа у А. Ахматовой.

[8] См.: Нижний Тагил: На перекрестках веков. Зримые образы прошлого и настоящего / Е. Ильина, Л. Смирных, Л. Сапоговская, С. Клат. Н. Тагил, 2002. С. 78.

[9] Там же. С. 26.

[10] Там же. С. 35.

[11] *Мурзина И. Я.* Культура Урала: очерки становления и развития региональной культуры : учеб. пособие для вузов : в 2 ч. Екатеринбург, 2006. Ч. 1. С. 116–118.

[12] *Иванов А. В.* Демоны подсознания // Сайт творчества Алексея Иванова. Цикл очерков Алексея Иванова «Уральская матрица». URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/Uralskajamatrica/DEMONYPODSOZNANIJA/.

[13] Новый энциклопедический словарь. М., 2006. С. 835.

[14] *Михеева Е.* Легенда о городском парке // Консилиум. 2000. № 28. 13 июля.

[15] Парки. Сады / отв. ред. Т. Евсеева. М., 2005. С. 5–6.

А. Г. Прокофьева
Оренбург

УРАЛЬСКИЕ КАЗАКИ В ПРОЗЕ В. И. ДАЛЯ

Тема казачества, образ казака привлекали В. И. Даля с самого начала его литературного творчества. Об этом говорит прежде всего основной псевдоним писателя – Казак Владимир Луганский. По мнению М. Бессараб, автора книги о В. И. Дале, писатель вкладывал в псевдоним следующий смысл: «казак – вольный житель земли русской, Луганский – уроженец города Лугани»[1].

В своем «Словаре» к слову «казак» Даль дает довольно пространное пояснение: «казак или козак (вероятно, от среднеазиатского *казмак*, скитаться, бродить, как *гайдук*, *гайдамака*... *бродяга* от *бродить*) – войсковой обыватель, поселенный воин, принадлежащий к особому сословию казаков, легкого конного войска, обязанного служить по вызову на своих конях, в своей одежде и вооружении <...> Вообще казак числится малолетком от 17 до 20 лет; служащим или служилым до 50 или 55-ти; потом еще 5 лет домоседным, а затем отставным <...> По занимаемым землям, единству управления казаки каждого именования образуют отдельное войско под началом атамана: Донское казачье войско, Уральское, Оренбургское, Терское, Кубанское и пр.»[2]

Подробные сведения о казачестве В. И. Даль явно собрал в период службы в Оренбурге (1833–1841).

Современные исследования жизни и творчества В. И. Даля свидетельствуют о том, что оренбургский период жизни был наиболее плодотворным в писательском творчестве автора знаменитого словаря. Его произведения этих лет публиковались на страницах лучших периодических изданий России – «Отечественных записок», «Москвитянина» и др. В 1833–1839 гг. в «Библиотеке для чтения» Сенковского в разделе «Были и небылицы» печатались сказки писателя («О воре и бурой корове», «О Строевой дочери и о коровушке Буренушке», «Сказка о прекрасной царевне Милонеге-Белоручке, по прозванью Васильковый глазок, и о трехстах затяжных волокитах и поклонниках ее» и др.). Ряд произведений этого периода не связан содержанием с Оренбуржьем (например, «Бедовик», «Вакх Сидоров Чайкин» и др.), но многие созданы на оренбургском материале – «восточные повести» и рассказы «Бикей и Мауляна», «Майна», «Башкирская русалка», «уральское предание» «Полунощник», очерки «Уральский казак», «Охота на волков», рассказ «Осколок льду», цикл

© Прокофьева А. Г., 2010

рассказов «Серенькая», «Рассказ Верхолонцева о Пугачеве», зарисовка «Обмиранье» и др.

Деятельность Даля-чиновника в Оренбурге, связанная с башкирами и киргиз-кайсаками, казаками и сосланными поляками, хивинцами и их русскими пленниками, отнюдь не мешала писательскому творчеству, а даже давала богатейший фактический материал для его художественных произведений. Казачьими делами Даль занимался часто и подолгу. К казакам в станицу Бёрды возил В. И. Даль в сентябре 1833 г. А. С. Пушкина, приезжавшего в Оренбургский край для сбора материала о Пугачевском восстании.

Военный губернатор В. А. Перовский, пригласив Даля на службу в Оренбургский край чиновником особых поручений, сразу же отправил писателя в Уральск, подчеркнув в предписании от 17 августа 1833 г.: «Предполагая употребить вас по разным делам вверенного мне края и желая, чтобы вы не упускали случая ознакомиться со всеми подробностями его, предлагаю Вам, по поводу отбытия моего на линию, отправиться на первый раз в землю уральских казаков, где имеете, по соображениям личного моего с Вами объяснения, обратить внимание на все относящееся собственно до земли сей и ее управления, а особенно в отношении тех обстоятельств, на кои я уже имел случай обратить внимание ваше»[3]. Известно, что под «обстоятельствами» имелись в виду волнения казаков на Урале.

Судя по отчету Даля, хранящемуся в оренбургском архиве, писатель проехал от Оренбурга до Уральска, а затем до Гурьева 2050 верст. Впечатления от этой поездки переданы в письме Даля из Уральска от 25 сентября 1833 г. Н. И. Гречу: «Если вообще край здешний представляет смесь необыкновенного, странного, многообразного, хотя еще дикого, то Уральское войско и заповедный быт его, столь мало известный, заслуживает внимание и удивление... Русь первобытная, современная первым царям русским, дониконовский быт со всеми странностями своими, радушием и закоренелыми предрассудками, процветает здесь и тщательно сберегается непреклонными, безусловными чтителями старины...»[4]

Командировки в Уральск были частыми. Чиновнику Далю за восемь лет службы в Оренбургском крае пришлось заниматься многими аспектами жизни и службы уральских казаков. В оренбургском архиве исследователем Г. П. Матвиевской найдена рукопись составленного писателем проекта «Положения о управлении Уральского казачьего войска»[5]. В этом «Положении» много места отведено занятиям казаков рыболовством: «Рыбные промыслы, как составляющие главнейший и надежнейший источник войскового благосостояния, должны обращать на себя и главнейшее внимание и заботы войскового начальства». Далее писатель отмечает: «Казаки живут скотоводством и рыболовством, без этих промыслов уралец не сможет существовать: хлеба он не сеет, ибо земля его, носящая несомненные признаки недавнего от вод Каспийских обнажения, хлеба не родит вовсе...»[6]

В 1837 г. Даль написал «Памятную книжку для нижних чинов Императорских казачьих войск» (она была выпущена отдельным изданием), в которой обобщил традиционные взгляды казаков на службу, их отношение к присяге, долгу перед отечеством. Об этой книжке в составленной им самим «Росписи напечатанным сочинениям» В. И. Даль отметил: «Правительство разослало в казачье войско, весьма некстати, общую памятную книжку (воинские правила, наставление и пр.) для всей армии; пошел ропот на солдатчину; я написал особую книжку, и она принята, напечатана в Департаменте Военных поселений и разослана во все казачьи войска»[7].

Накопленные в результате частых поездок по Оренбургскому краю впечатления Даля, безусловно, отразились и в художественном творчестве писателя. На страницах «Северной пчелы» было помещено много его публикаций о казачьем быте. М. Бессараб приводит текст одной из сохранившихся заметок Даля под названием «Казаки» с краткими записями, содержащими интересные для писателя сведения об оренбургском казачьем войске, в которое входили челябинские казаки из стрельцов, высланных за бунт, уфимские, донские переселенцы на новой Илецкой линии.

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»[8].

В казачьем мире Даля поражало многое: одежда («казачки... одеваются одинаково – по-русски, богато и даже роскошно», «уралец ходит в бухарском халате, в стеганке»[9] , 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 «наемки 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» (1843), дано своеобразное литературно-этнографическое исследование жизни и быта уральских казаков с поэтическими зарисовками различных видов рыболовства на реке Урал.

Главный герой очерка – Маркиан Проклятов, «казак старинного закалу», бегает от урядничьего чина, хочет быть рядовым казаком. Он морозу не боится, «сызмала в мокрой работе, по рыбному промыслу». Для Маркиана «Урал – золотое дно, серебряна покрышка, кормит и одевает его»[10]. Осенью Проклятов с другими казаками «идет с целым войском, ровно на войну, на рыболовство»: «на тесной и быстрой реке столпятся от рубежа до рубежа тысячи бударок – тут булавке упасть негде, не только сети выкинуть...» (161). Зимой Проклятов опять снаряжается на рыболовство, на багренье. Подчеркивая бережное отно-

шение казаков к реке Уралу, Даль отмечает, что у его героя не дрогнула бы рука «приколоть на месте во время ходу рыбы всякого, кто, осмелился бы напоить скот из Урала».

Даль показывает нам Проклятова в различные периоды его жизни. Мы видим его юношей («...с десяти годов пас табуны, ездил с отцом на рыболовство...», «...так рос в свое время и отец, так росли в свое время деды и прадеды их: отмены нет никакой», «...Проклятов привык к винтовке ...с двенадцати годов...», «Случалось Проклятову и голодать по целым суткам, и к этому он привык смолоду»), зрелым мужем («век на службе и в работе»), состарившимся («Проклятову негде взять двухсот рублей на свою долю, надо идти служить самому. Дай пойду, говорит, возьму еще раз деньжонки, авось в последний раз сам соберусь и своих наделю и послужу напоследях великому государю», 173).

На коне, на пресной воде и на море Проклятов – как у себя дома. В походах ему не страшны ни зной, ни стужа, ни холод, ни голод. Случалось ему голодать по целым суткам, к чему он привык смолоду: «Летом сносил он голод молча, зимой покрякивал и повертывался; летом жевал от жажды свинцовую пульку или жеребеек: это холодит; зимой закусывал снежком...» (169).

Из всего казачьего оружия Проклятов более всего жаловал «винтовку на ражках». Лошадь выезжал он всякую в две-три недели.

Описывая подробно внешний вид героя, писатель отмечает: «Проклятов ходил под гладкой круглой стрижкой, как все староверы наши, то есть не под русской, не в скобку, а стригся просто, довольно гладко и ровно, кругом. Отправляясь с полками на внешнюю службу, стригся он по-казачьи, или под айдар. На Урале ходил он постоянно в хивинском стеганом полосатом халате и подпоясывался киргизской калтой – кожаным ремнем с карманом и с ножом...» (170).

По-разному ведет себя герой Даля в походе и в быту: «На походе – Проклятов первый песенник, хоть и гнусит немного на старинный церковный лад; первый плясун, и балалайка явится на третьем переходе, словно из земли вырастет, – и явится трубка и табак... Дома Проклятов не певал отроду песни, не сказывал сказки, не пел, не плясал, не скоморошничал никогда; о трубке и говорить нечего...» (160).

Будучи лингвистом, Даль не мог не обратить внимания на особенности речи своего героя и вообще казаков, отличающихся особым говором: «...Проклятова, как и всех земляков его, можно узнать по говору: он только слово вымолвит, и сказать положительно: “Ты уральский казак” <...> Казак говорит резко, бойко, отрывисто; отмечает языком каждую согласную букву, налегает на *р*, на *с*, на *т*; гласные буквы, напротив, скрадывает: вы не услышите у него ни чистого *а*, ни *о*, ни *у*...» (172).

Даль подчеркивает еще одно отличие казаков – необычные их имена: сыновья Проклятова – Вакх и Евпл – «получили малоизвестные имена эти по заведенному на Урале порядку <...> Уральское войско представляет в этом

отношении полные церковные, дониконовские святцы. Спросите любого уральского казака, как его зовут, и вы редко услышите употребительное между нами имя. Но если хотите знать прозвание казака и хотите, чтобы он понял вопрос ваш, то спросите его: “чей ты?” или “чьи вы?”... – казак ответит: “Карпов, Донсков, Харчов, Гаврилов, Мальгин, Казаргин...”» (171–172).

Грамоте Проклятов не выучился «за недосугом: век на службе и в работе». Даль поясняет отношение своего героя к этой проблеме: «...ему грамота не нужна; это дело родительниц, которые должны замаливать вольные и невольные грехи мужей, отцов, сыновей и братьев. Родительницы сидят себе дома, им делать нечего, как сохранять и соблюдать все обычаи исконные и заботиться, по своим понятиям, о благе духовном! Пусть же отмаливают за казаков, на которых лежат заботы о благе насущном, промыслы и служба» (169). От службы лишь богатые казаки могут откупиться, Проклятову же «негде взять двухсот рублей на свою долю, надо служить самому». Он уходит с полком на турецкую войну, потом в Польшу, в результате чего «выбыло из полка человек полтораста». Конец очерка написан в традициях устной народной поэзии: жена казака Проклятова вместе с другими казачками встречает возвращающихся из похода казаков и спрашивает их о своем муже («родные мои, где Маркиан?»), а они отвечают: «Сзади, матушка, сзади». Но проходит одна сотня казаков за другой, а его все нет, и она понимает, в чем дело.

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 сем, 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»[11].

Даля, собирателя фольклора, интересовали легенды и предания о казаках. Одно из «оренбургских» произведений писателя «Полунощник» (дата первой публикации неизвестна) имеет подзаголовок «уральское предание». Сюжет рассказа прост. Главный герой – казак Кизылбашев, выходец из Хивы персидского происхождения, – будучи зол на своих сослуживцев из-за своего неудачного сватовства, решил бежать из 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 плененных 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» (157). 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 рядо-

вые 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» (183).

Живя в пограничном городе Оренбурге, Даль не мог пройти мимо темы пленения русских киргиз-кайсаками. Рассказ «Осколок льду» начинается, казалось бы, картинкой мирной жизни: «Четырнадцатилетняя казачка Марья Чернушкина, Красногорской крепости на Оренбургской линии, выгоняла в поле телят <...> Помахивая хворостинкой, Маша напевала песенку и спускалась под гору к мостику...» (183). Но жизнь казаков и даже членов их семей неспокойна, полна тревог и опасностей, об этом свидетельствует контрастное описание того, что случилось с Машей дальше: «...сбоку, из оврага, внезапно на нее наскакали верхами два человека дикого вида, с длинными копьями в руках, в лохмотьях, в мохнатых шапках. Они кинулись на нее украдкой, без всякого шума, и почти не говоря ни слова, а только свирепо приграживая, схватили ее, приподняли поспешно с земли, перевалили через лошадь поперек седла и поскакали в сторону» (184). В свою станицу Маша вернулась лишь через три года.

Судьба пленников интересовала писателя, в Оренбурге им было записано много рассказов русских, вернувшихся из хивинского плена. Ради освобождения русских вместе с оренбургским губернатором В. А. Перовским Даль участвовал в Хивинском походе.

Приезд Пушкина в Оренбург, участие Даля в поисках поэтом сведений о Пугачевском восстании обострило внимание писателя к этому историческому событию, участию казаков в нем. Уже после смерти Пушкина Далем был написан «Рассказ Верхолонцева о Пугачеве», где представлены воспоминания участника Пугачевского восстания о казаке Пугачеве, его «полковнике» Белобородове, сражении пугачевцев с Михельсоном.

Тема казачества затрагивается Далем и в других его произведениях. Даже в сказках Даля, любимом писателем жанре, встречается «казачий мотив». Например, 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...» (74).

В сборники «Солдатские досуги», «Матросские досуги» входит много 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 очерки были рассчитаны на солдат, моряков, очевидно, и 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 и во многих других произведениях Даля, в этих сборниках повествование ведется от лица бывалого человека, подробно рассказывающего о различных жизненных ситуациях с долей иронии, с юмором.

О казачестве в русской литературе написано не так уж много, тем значительнее произведения о казаках В. И. Даля, наряду с А. С. Пушкиным явившегося одним из первооткрывателей этой темы.

Примечания

[1] *Бессараб М. Я.* Владимир Даль. М., 1972.

[2] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 2. С. 72–73.

[3] ГАОО. Ф. 6. Оп. 15. № 470.

[4] *Даль В.* Письмо к Гречу из Уральска, 25 сентября 1833 г. // Северная пчела. 1833. № 230. С. 920.

[5] *Матвиевская Г.* Рукопись, найденная в Оренбурге // Гостиный двор. 2000. № 9.

[6] Там же. С. 77.

[7] Там же. С. 74.

[8] Пушкин в неизданной переписке современников // Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 145.

[9] Наши, списанные с натуры русскими. М., 1986. С. 109.

[10] *Даль В. И.* Оренбургский край в художественных произведениях писателя. Оренбург, 2001. С. 159. Далее ссылки на это издание приводятся в нашем тексте, страницы указываются в скобках.

[11] Наши, списанные с натуры русскими. С. 104.

Т. Е. Беньковская
Оренбург

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В «ОРЕНБУРГСКОМ» РАССКАЗЕ Н. ВАГНЕРА «ТЕЛЕПЕНЬ»

«Русский Андерсен» – так назвал В. А. Широков Николая Петровича Вагнера (1829–1907), впервые после почти столетнего забвения опубликовав его «Сказки Кота-Мурлыки» (1991), которые пользовались огромной популярностью у юных читателей конца XIX – начала XX в. Этот сборник принес автору литературную славу, хотя кроме «Сказок Кота-Мурлыки» Н. Вагнер написал немало произведений, получивших признание как критиков, так и читателей.

С 1872 по 1913 г. «Сказки...» выдержали девять изданий. В 1923 г. они были изданы в первый и последний за годы советской власти раз. Так что писатель, выступивший под псевдонимом Кота-Мурлыки, практически был забыт. Однако в конце XIX в. вышло собрание сочинений Н. Вагнера в 7 томах, куда вошли его повести, сказки, рассказы. В начале XX в. оно переиздавалось неоднократно.

Николай Петрович Вагнер был ученым-зоологом, профессором Казанского, затем Петербургского университетов, членом-корреспондентом Петербургской академии наук, редактором научно-популярного журнала «Свет», президентом Русского общества экспериментальной психологии.

До конца жизни Н. Вагнер совмещал научную деятельность с литературой. С 1876 по 1887 г. он совершил пять поездок на Соловецкие острова для изучения фауны Белого моря. По его инициативе была основана первая в России Соловецкая биологическая станция, директором которой Н. П. Вагнер являлся до конца ее существования. В эти годы Н. П. Вагнер написал повести «Гризли», «Впотьмах», «Ольд-Дикс», идеи которых в какой-то степени предвосхитили естественно-научную мысль и достижения техники нашего времени (фрейдизм, газовый хроматограф, компьютер, выход человека в космос), романы «К свету» и «Темный путь».

Впервые Н. Вагнера как сказочника сравнил с великим датчанином известный педагог Н. Бахтин в статье, опубликованной в 1911 г. в журнале «Педагогическая мысль». Он заметил, что Андерсен известен всему миру, о нем существует огромная литература, ему воздвигнут памятник, его сочинения постоянно переиздаются, однако «ничего подобного не имеет наш Вагнер и не потому, чтобы он этого не стоил; наоборот, он остается в тени совершенно незаслуженно. Пора воздать ему должное, пора признать его классиком русской детской литературы со всеми вытекающими отсюда последствиями»[1].

© Беньковская Т. Е., 2010

Действительно, помимо прямых сюжетных аналогий, многое сближает сказочника Н. Вагнера с Андерсеном. «И для первого, и для второго сказка, – отмечает В. Широков, – прежде всего средство познания мира, способ активного мировоззрения. Она не только учит ярким и сильным человеческим чувствам, но и предлагает модель поведения, предлагает путь, на котором можно найти свое счастье. Не случайно огромный интерес к фольклору, к сказке во всех европейских странах совпал во времени со многими крупными научно-техническими открытиями. Человечество, постигая мир, вселенную, создавая чудеса науки и техники, нуждалось в духовно-нравственной опоре. Просветительская вера в силу человеческого разума, живущая в сказках Андерсена и Вагнера, искала поддержку в бескорыстном парении духа, в чистоте души»[2].

В биографии Н. П. Вагнера В. Широков лишь вскользь упоминает, что детство этого незаурядного человека прошло на Урале. Николаю было неполных 11 лет, когда семья Вагнеров переехала в Казань. Однако в памяти подростка, по всей вероятности, на всю жизнь сохранились детские впечатления о землях оренбургских, о башкирских вольных краях да ковыльных степях, где живут добродушные и чистые люди.

В 1888 г. очередное издание «Сказок Кота-Мурлыки» пополнилось еще одним произведением писателя – «Телепень», созданным на оренбургском материале, жанр которого автор определил как «рождественский рассказ из былых времен».

Кто знает, возвращался ли Н. Вагнер в эти места, будучи уже взрослым человеком... Но не перестаешь удивляться, с каким мастерством он передает местный колорит, особенности быта, речи героев – братьев-башкир Бахрая и Тюляй-Тюльпеня (Телепня), напоминающего Ивана-дурака из русских народных сказок, который, благодаря своей детской открытости, наивности, доброте души, счастливо разрешает драматическую ситуацию ссоры между давними соседями-приятелями, переросшей в «дело», вызвавшее необходимость Ипату Исаичу ехать в Бузулук, а затем и в сам Оренбург «на апелляцию подавать».

«Телепень» Н. Вагнера вобрал в себя признаки, характерные для жанра рождественского рассказа, чрезвычайно популярного в литературе его времени. Читатель попадает в дом Ипата Исаича, где в рождественский вечер не спали, готовясь к празднику: «Кучер Мамонт, Гаврюша и даже мужик Гавлий убрались, принарядились, скоромным маслом волосы примазали. Везде перед образами свечки и лампадочки зажгли и ждут не дождутся, когда на старинных часах Ипат Исаича стрелки полночь укажут»[3]. Сам фон христианского, православного праздника, связанного в сознании людей с ожиданием чуда, счастливых перемен, помогает автору в немудреном сюжете ссоры двух «закадышных» приятелей, насмерть разругавшихся из-за барана, показать пробуждение в человеке человеческого, доброго начала.

Несомненно, жанр рождественского рассказа и жанр сказки сближает присутствие в них необычного, чудесного. В рассказе Н. Вагнера, благодаря наивности

и непосредственности «башкирского чучела» Телепня, притащившего по недопониманию и простоте душевной в дом Ипата Исаича вместе с бараном и «заклятого врага» Ивана Иваныча, счастливо разрешается конфликт и торжествует добро: «А утром очень уж обидно казалось ему, что его, как барана, насильно притащили. В угловой комнате было тепло, приятно, на дворе солнышко светило, в углу перед образом тихим огоньком лампадочка теплилась. – Хорошо было, отрадно; а досада и злоба все-таки нет-нет да и наплывут, накроют сердце темной тучей. И совсем уже он был готов рассердиться и потемнеть, как в это самое время дверь тихонько отворилась, вбежала Нюша и прямехонько бросилась ему на шею.

– Здравствуй, дядя Иваша! Вот тебе мой баран..... Я тебе его вчера послала, да дурень Телепень в мешок его положил... Слушай, дядя Иваша, ты моего папу, маму не обижай!.. Стыдно, грех тебе будет... Нас... нас... всех выгонят на улицу... жить нам негде будет... – и она расплакалась. А дядя Иваша взял её на руки и начал целовать. И Нюша плачет, и дядя Иван плачет. И так ему легко, хорошо стало. Точно всё прошло и ничего не было и старое опять вернулось во всей его старой прелести»[4].

Начало рассказа напоминает традиционный сказочный зачин: «В старое время жили-были в землях оренбургских помещик и помещица: Ипат Исаич и Марфа Парфёновна Туготыпкины»[5]. В духе фольклорной традиции Н. Вагнер использует следующие фразы: «и остался Тюляй-Тюльпень», «и стал жить Телепень у Ипата Исаича», «и сколько было с ним проказ, что и в год не расскажешь» и др. Да и сам повествователь скорее похож на сказительницу, ведущую неспешный рассказ о жизни приятелей, их дружбе, перешедшей во вражду, речь его, выразительная и сочная, обильно пересыпана простонародными словечками, народными обращениями, бранными словами: «друг сердешный», «Иванушка-свет», «голопух», «души оттяпал вместе с землицей», «щучья душа», «крепко в обиду вошёл», «пошёл дым коромыслом», «ажно нутро всё вынудил», «ахали и дивовались», «идол некрещёный», «бухар, азият, нехристь» и др. Обратимся к тексту и приведем в качестве примера следующий отрывок, свидетельствующий о мастерстве писателя как знатока живой народной речи: «Но был Иван Иванович с гонором и с норовом. На соседушку смотрел свысока. «“Я, мол-ста, чуть не бригадир, а ты, мол-ста, кто такое?.. Голопух! – Тебе для такого друга и барана жаль отдать. Подавись, мол, им. Щучья душа!” – Нет, говорит, коли теперь барана не продашь, так мне и не надо-ти. Замолк и пожевал губами, а это уж самый дурной знак был у него. Если он губами пожуёт, то, значит, он крепко в обиду вошёл»[6].

Несомненным достижением Н. Вагнера стал созданный им образ башкирца, человека из народа, Тюляй-Тюльпеня, прозванного в доме Ипата Исаича Телепнём, который пополнил галерею простоватых, глуповатых, но чистых душой героев народных сказок, которые доставляют хозяевам одни хлопоты. Рассказчик повествует о «чудачествах» Телепня с доброй иронией, подсмеиваясь

над ним, когда тот так добросовестно натолкал дров, когда его заставили печку топить, что «крысе повернуться негде», или когда он, «окаянный», «бритая башка», всю избу и окна навозом закрыл; симпатизируя его смекалке, когда Телепня заставили посуду убирать: «Расставил Телепень все чашки, тарелки чинно рядком на полу, – Кидай и Ругай – два пса здоровенных, – волкодавы – всё это взапуски лижут; а Телепень смотрит, руки в боки, и любуется»; дивясь его детской невинности и доброте души, когда батрак, пожалев коня, сам впрягся в плуг и начал пахать.

Телепень недоумевает, почему, несмотря на все старания, хозяева его постоянно ругают. Не только писателю, рассказчику, но и читателю глубоко симпатичен этот нескладный, нелепый, чудаковатый «башкирский дурень» распахнутостью его доброй и щедрой души, подобной «краям вольным, простору лугов и ковыльных степей», взрастивших его: «Я Иван тащил, баран тащил... Чтоб тебе, дюша, весело был... Зачем бранишь?.. А я думал... добри чиловек... Чтоб Иван один не скушна был... туда ему баран клал... Иван сидит, сидит... пищит мала-мала... Я говорю ему годи... добри чиловек... у тебя баран есть... Баран сидит, сидит... кричит мала-мала... Я ему говорю... годи, баран, у тебя Иван есть...»[7]

Преподав урок доброты и став счастливой причиной примирения друзей, Тюляй-Тюльпень возвращается в отчий дом, где царят искренние человеческие отношения. Таков финал «оренбургского» рассказа Н. Вагнера.

Фольклорные мотивы нашли воплощение в творчестве многих русских писателей XIX – начала XX в., и один из них – Николай Петрович Вагнер.

Примечания

[1] Цит. по изд.: *Широков В.* Русский Андерсен // Вагнер Н. П. Сказки Кота-Мурлыки / сост., вступ. ст. и прим. В. А. Широкова. М., 1991. С. 5–14.

[2] Там же. С.12.

[3] Святочные истории : рассказы и стихотворения русских писателей / сост., примеч. С. Ф. Дмитренко. М., 1992. С.151.

[4] Там же. С. 153.

[5] Там же. С. 142.

[6] Там же. С. 143.

[7] Там же. С. 152.

Т. Я. Каменецкая
Екатеринбург

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ОТДЕЛА «ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ НЕДЕЛИ»

В последнюю четверть XIX в., вплоть до 1905 г., в плане литературного содержания выделяются газеты «Урал», «Уральская жизнь» и «Рудокоп», однако наиболее разнообразно и масштабно художественный ракурс отражения действительности был представлен в «Екатеринбургской неделе». В газете был литературный отдел, в котором перепечатывались произведения В. Г. Короленко, И. С. Тургенева, А. П. Чехова, публиковались сочинения Д. Н. Мамина-Сибиряка, А. А. Кирпищиковой, А. Погорелова (А. С. Сигова), Н. В. Казанцева, П. Н. Галина. В «Екатеринбургской неделе» выходили фельетоны, рассказы, очерки, этюды, были, стихи в прозе, былины, «лирические наброски», переводы с английского, норвежского, датского, немецкого, драматические сцены.

Одним из самых популярных жанров был *фельетон*, об «игривом духе» которого один неизвестный автор газеты написал так:

Мы век бояться не умели,
Не гнули спин пред дураком,
Да ведь читателям «Недели»
Наш откровенный тон знаком.
Не начинали плач иль стоны,
Или гражданский скорбный вой,
В игривом духе фельетоны
Писали с музою порой.

(1883. № 31. 506)[1].

В газете была специальная рубрика, отведенная фельетонам, она называлась «Мелочи вседневной жизни» (с 1882 по 1896 г.). Автором «Мелочей» был П. Н. Галин, который сначала печатался под псевдонимом «НИЛ А-гъ», а затем – «Дядя Листар». Галин объяснял эту рубрику так: «Как из тонких нитей делается прочная ткань, так из целого ряда мелочей составляется наша жизнь»[2].

Фельетоны Галина под псевдонимом «Нил А-гъ» сравнительно безобидны, включают в себя легкий юмор, одновременно обличают и смешат. В своей рецензии на фельетоны Нила А-га В. Г. Короленко написал: «По манере рассказы напоминают отчасти симпатичный талант г. Чехова, правда, Чехов разнообразнее, его образы ярче, у него больше юмора»[3].

Более поздние фельетоны, обозначенные в газете как «Мелочи вседневной жизни», написаны в резкой обличительной форме. Их автор, Дядя Листар, показывает различные пороки, царящие в творческой, технической среде,

© Каменецкая Т. Я., 2010

банковской структуре и других социальных сферах человеческой жизни. Автор использует устойчивые выражения, сыплет поговорками, характерными для той или иной прослойки общества. «Фельетоны-монологи Дядя Листара представляют собой остроумные рассказы образованного человека», – отмечает В. А. Павлов[4]. Сатирические «рассказы» построены единообразно, начинаются с тезиса, затем следует конкретный пример (вырезка из газеты, прямая речь некоторого лица) и резюме.

К примеру, в одном из фельетонов Дядя Листар поднимает вопрос алчности в провинциальной театральной среде, «развязности (актеров-любителей. – *Т. К.*) к собственным деньгам» (1896. № 26. 552). В качестве примера автор-рассказчик приводит случай из г. Мезелинска, описанный ранее в газете неким «В. В.». В этом городе должен был состояться бесплатный спектакль, и на его организацию были выделены 750 рублей. Актрисы решили, что им все позволено, отправились в ресторацию и отведали там блюд на довольно круглую сумму, не входившую в планы организаторов. Пока их обед не оплатили, актрисы отказывались играть. Подобным фрагментом из театральной жизни автор хотел проиллюстрировать некую «житейскую мудрость»: «Что твое, то мое, а до моего тебе дела нет» (1896. № 26. 552).

В своих фельетонах Дядя Листар показывает провинциальные нравы, то, с какой ловкостью чиновники обманывают людей, как разрастается самомнение бесталанных людей и как сворачиваются горы там, где их нет. Опираясь на мудрые изречения, сложенные в народе, автор находит им подтверждение в реальности.

Небольшие сатирические художественно-публицистические произведения в «Екатеринбургской неделе» публиковал автор, псевдоним которого был «Глубоко тронутый зритель». Фельетоны данного автора в названии имеют красноречивый эпитет, являющийся ключом к раскрытию содержания, например, «Винокуренный фельетон», «Соляной фельетон». Автор фельетонов резко обличает «высшее общество» за поощрение разложения низов, отсутствие рвения в создании необходимых условий для развития личности.

В «Екатеринбургской неделе» печатались также *стихотворные фельетоны*. В них высмеивались городские порядки, судебные прения, нравы начальников, а поэтической основой зачастую оказывались известные классические произведения. В результате получались тексты, порой во многом уступающие первичным – классическим оригиналам. Одним из наиболее востребованных классических авторов для уральских поэтов был М. Ю. Лермонтов. Так, известный в то время поэт Ф. Ф-монов (Ф. Филимонов), описывая Ирбитскую ярмарку, опирается на известное стихотворение Лермонтова «Дума». Заглавное понятие в лермонтовском стихотворении здесь обретает материальное значение, выражает реально существующий административный орган. Лирический герой бродит по городу, обводит окрестности суровым взглядом, видит Думу, и та вызывает в нем гневные мысли:

Десятый час. Бродить иду я
Опять в гостиный двор
И, на дорогу негодуя,
Шепчу я городу укор.

(1881. № 9. 159)[5].

Автор, именующий себя «Скромный поэт», также перефразирует Лермонтова и «переписывает» «Выхожу один я на дорогу». В новом варианте лирический герой выходит из «судебной залы», терзается сомнениями, осмысляет услышанные им речи:

Речь была как раз по адвокату.
Чем же я не удовлетворен?
Иль жду еще, что по канату,
Иль колесом пройдется он?

Жанр фельетона в то время позволял авторам показывать различные сферы уральской действительности словно через увеличительное стекло, вследствие чего проявлялись не самые благовидные стороны жизни человека на перепутье веков. Сатира несла в себе уральскую направленность, в основном касалась заводов, благоустройства железных дорог, провинциального театра, обывательского быта. Однако не всегда фельетон подразумевал под собой тот жанр, который мы имеем в виду в настоящее время. В «Екатеринбургской неделе», как и в других печатных изданиях того времен, в рубрике «Фельетоны» выходили произведения и других жанров.

В «Екатеринбургской неделе» печатались *психологические рассказы*, в которых уральские авторы опирались на реалистическую прозу XIX в. Примечателен в этом плане рассказ «Бедный Макар» (1880. № 23), автором которого был Нил А-гъ (П. Н. Галин). В этом произведении очевидно влияние Ф. М. Достоевского, герой уральского автора занимает низкое положение в обществе, испытывает тяжелые душевные муки от нереализованности, хранит в себе надежды на лучшую жизнь и гордо несет груз ответственности за судьбы близких ему людей (ср. «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание»).

В центре рассказа уральского автора – история жизни героя, которого все зовут «бедный Макар». В разговоре с героем-рассказчиком он вспоминает о своем прошлом, и в этой ретроспекции Макар теряет своих близких, постепенно расстается с жизнью. Герой работал мелким служащим, переписывал в уездном суде бумаги, был вечным «Макаркой», которого и за человека не считали. Его жизнь преобразилась, когда он встретил Машу. По словам Макара, она была «не красавица, а лучше всяких красавиц: раз взглянешь на нее, да уж до самой смерти не забудешь» (1880. № 23. 381). Поженились, у них появился сын Коля, но счастье было недолгим: мальчик по неосторожности попал в омут и утонул. Гибель сына стала причиной скорой смерти и жены

Макара. В память о любимой ему осталась лишь новорожденная дочка. Благодаря девочке Макар нашел в себе силы жить. Взросление дочери, ее учеба, выход во взрослую жизнь определяют дальнейший ход событий, рассказанных Макаром.

«Бедный человек», которого на своем пути встречает герой-рассказчик, живет по совести, по принципам, которые формулирует для себя так: «бедны мы были деньгами, точно, но зато богаты совестью, миром да согласием» (1880. № 23. 381). Макар следует народной мудрости, доверяет житейскому опыту простых людей, так что пословицы, формирующие его речь, отражают и его сознание. Свою женитьбу, к примеру, он сопровождает пословицей «бедные женятся – только нищих плодят» (1880. № 23. 381). Макару важно внимание, он одинок в своем страдании, поэтому все время обращается к герою-рассказчику, Нилу Петровичу, ведет речь, обращенную к конкретному слушателю. Пейзаж отражает внутренние переживания героя, созвучен его грусти, передает осеннее настроение больного человека: тучки – «сизые», медленно «тянутся», обещая «продолжительный дождь», «ветерок кружил пожелтевшие листья» (1880. № 24. 381). Все предметы, явления, которые определяют существование Макара, кажутся маленькими: не дом, а «домишко», не ветер, а «ветерок», и тучи становятся всего лишь «тучками». Макар, как и известные герои Достоевского, дорожит нательным крестиком, именно к нему он прижимает дорогой ему, полученный от дочери гривенник. Очевидно, герой верит в Бога и видит в Нем того, кто вершит правосудие. Как он сам говорит, «все наши человеческие планы и соображения разбиваются перед путями Царя Царей!» (1880. № 24. 399)

К Богу «бедный Макар» приходит в финале рассказа, понимая, что только в Нем есть спасение его души. Этот жизненный выбор и отречение от мирского становятся следствием огромного разочарования, которое постигает его. Он, подобно пушкинскому Самсону Вырину, теряет свою дочь и когда находит ее уже в ином качестве, понимает свою ненужность. В заключительных частях этого рассказа говорится о последней встрече Макара со своей Наташей. Она уезжает от отца с некой актрисой Днепровской в надежде покорить столичную сцену, однако все заканчивается тем, что она возвращается и ведет роскошный образ жизни за счет занятий, очевидно далеких от театральных. В этом новом обличье Наталья, располневшая барыня, встречает своего отца. Макар тоже уже не тот, в суде не работает. Он спивается от горя и влачит нищенское существование. Некоторое время Макар живет у Натальи на правах прислуги и в конце концов остается один. Никому не нужный, вновь в своих отрепьях, он отправляется в церковь просить Господа за свою жестокую дочь.

Образ главного героя рассказа «Бедный Макар» восходит к персонажам XIX в., наследует черты пушкинского «станционного смотрителя», по духу близок «бедным людям» Достоевского; герой приходит к тем же простым ис-

тинам, что и «странники» Лескова. Уральское начало в этом произведении отражается в создании провинциального колорита, в отражении существующего размежевания между местным укладом жизни и столичным. Писцом в уездном суде работал в свое время не только «бедный Макар», но и известные уральские писатели, достаточно вспомнить Ф. М. Решетникова, чей путь к художественному слову шел как раз через эту дотошную, требующую внимательности и упорства работу.

Рассказ «Луховский мельник» А. Бандыриной (1879. № 11) имеет смысловые пересечения с художественными произведениями А. С. Пушкина, содержит общие места с «маленькими трагедиями» и «Медным всадником». В центре рассказа – любовная линия. Солдат Василий влюблен в дочь мельника Арину, но не может быть с ней в силу не зависящих от него обстоятельств: река выходит из берегов, сносит все на своем пути и становится причиной гибели девушки. Водное буйство обретает катастрофический размах, в описании автора река уподобляется животному: «С ревом набросилась вода на мост над шлюзами, рвала и ломала его доски и балки и с ужасной силой крутила и бросала их в темные стены мельницы» (1879. № 11. 146). Солдат Василий, подобно несчастному Евгению, не может воссоединиться со своей любимой, не в силах противостоять природе и остается один, в то время река продолжает свое движение, «спокойно, весело журча как золото, сверкая на солнце» (1879. № 11. 147).

Образ мельника в определенной степени является отражением пушкинского «скупого рыцаря». Вместо того чтобы отправится на поиски своей дочери, он обращается к подсчетам денег. Герой «дрожащими руками» открывает «ключиком» «драгоценный ларец», «за который готов был отдать свою душу» (1879. № 11. 146). А. Бандырина по-своему решает поднятую когда-то А. С. Пушкиным проблему преступления и наказания: вода забирает жизнь юной девушки, лишает ее избранника счастья, один лишь мельник не знает горя (на его лице улыбка), поскольку его ларец полон денег. Финал открытый, приговор бездушному отцу, по замыслу автора, должен вынести читатель.

В «Екатеринбургской неделе» печатались рассказы, освещающие *горнозаводскую жизнь*. Автор, скрывающийся под псевдонимом «М. Д.», публикует рассказ «Песню привезли» (1883. № 40). Это лирическое произведение, лейтмотивом которого становится песня, сложенная рабочими. Песня эта о десятнике, который не платит рабочим по заслугам, не принимает у них работу. Запевают песню рабочие на разный лад, и при этом приговаривают: «не денег, так песню привезем домой». Некий «М. Д.» передает романтику рабочей жизни, вводит фольклорную струю в повествование о нелегкой жизни работяг, таким образом отражает одну из тенденций в литературе того времени.

В «Екатеринбургской неделе» печатались *очерки*. Превалировали путевые и публицистические – на злобу дня. Очерк «По Ирбитскому уезду» (в подзаголовке – «наброски») относится к первому разряду. Автор именует себя

«Дедушкой Власом» (1884. № 33. 573–574). В этом небольшом произведении некий рассказчик описывает свое путешествие по России и мысленно переносится на берега Рейна. По контрасту перед ним возникает уральская глубинка и тамошний край: с одной стороны, «монотонный звон колокольчиков», «льет дождь», «уныло посвистывает ветер», с другой – «палуба комфортного белого парохода», иной воздух, и заграничная картина пробуждает в путешественнике больший восторг, нежели монотонная безжизненность Ирбита. Иные просторы вызывают в герое-рассказчике радость, и невольно он восклицает: «А воздух-то, Боже мой, как хорошо! Легко дышит усталая, надорванная северными вьюгами грудь» (1884. № 33. 574). Автор очерка по-тургеневски тонко, мастерски рисует мир, в котором Урал предстает дорожным краем: колесят кибитки, разносится звон колокольчиков, и дорога наводит тоску.

В других очерках критической направленности уральская жизнь показана не так лирично, несет на себе отпечаток негативного отношения автора к действительности. К такому роду произведений относится очерк «Несколько минут в Мотовилихе», автор – некий А. П. (1884. № 33. 572–573). Герой-рассказчик негодует на современные нравы и обращается к читателю, чтобы тот на себе прочувствовал ту кабацкую обстановку, в которую погружаешься за самое короткое время. Рассказчик воздействует на читателя экспрессией, сложными эпитетами, повторами, и в этом подчас замысловатом слоге появляются вполне разговорные словечки. В синтезе высокого и низкого сочетаются нравоучение в стиле XVIII в. и сатира уже более позднего времени.

Характерным для «Екатеринбургской недели» жанром был *святочный рассказ*. В частности, в этом жанре работали П. Н. Галин, Н. В. Казанцев. Подобные рассказы, с одной стороны, отражают специфическую уральскую ментальность (бытование поверий, вера в потусторонние силы), с другой – показывают, что тревога в канун нового века была повсеместной, и мифы о еще не существующей реальности были следствием общих настроений.

Святочный рассказ Нила А-га «Привидение» (1895. № 1) привносит в уральский мир гоголевскую фантастику (ср. «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Шинель»), в определенной степени имеются и аллюзии на тургеневский текст («Записки охотника», «Сон»). По сюжету святочного рассказа герой встречается с привидением. Как говорят в народе, этим привидением является не кто иной, как бургомистр, хотевший соблазнить чужую жену. Миф это или реальность – неизвестно, люди находят разумное объяснение: за привидение герой в сумраке принимает развевающийся на ветвях невод. С точки зрения самого героя, им управляли потусторонние силы: не случайно он не мог найти дорогу домой, и его круги вокруг Теплого озера заканчивались топтанием на одном месте. Также неспроста у него исчезли спички. В финале, несмотря на логичные объяснения, опровергающие существование привидения, остается впечатление недосказанности.

Святочный рассказ Н. В. Казанцева «Елка в Кулюткино» является аллегорией идеальной реальности будущего. Главный герой Лука Иванович едет на празднование Нового года в Кулюткино, почему-то на велосипеде, и при этом ему еще и говорят, что на дворе XX в. Перед героем открывается утопия, в которую с трудом верится: сельская школа сияет красотой, улица освещена эдиссоновскими лампочками – приметы нового времени поражают героя своей несбыточностью. Под фантастическим для того времени углом ставится и национальный вопрос. В Кулюткино герой слушает башкирскую оперу, а его собеседник говорит о том, что в конце прошлого, т. е. XIX, века казалось, что башкиры умирают, однако все изменилось к лучшему. В результате вся эта картина будущего оказывается сном, и над Лукой Ивановичем возвышается разоблачающий фантастику доктор.

Итак, малая проза и лирика уральских писателей литературного отдела «Екатеринбургской недели» отражали общие «литературные веяния», характерные для пограничья веков: **психологический реализм** в духе Ф. М. Достоевского, **горьковский романтизм** в отражении босяцкой жизни, общее для литературы второй половины века **тяготение к жанру путевого очерка**. Несмотря на преобладание сатирических произведений, в уральских изданиях имело место серьезное и порой философское осмысление действительности; начало XX в. ознаменовалось синтезом эпического и лирического компонентов, отражающим тенденции нового столетия (Бунин, Ремизов, Шмелев, Вересаев, Зайцев). Опора на классику, но на уральском материале – одна из определяющих характеристик произведений «Екатеринбургской недели», да и других газет того времени. В уральских текстах тематика, отражающая проблемы конкретного региона, отчасти оказывается вписанной в более широкое тематическое поле, раскрывающее специфику русского сознания. И наиболее емким формообразующим «инструментом» для авторов литературного отдела периодики становится поэтика небольшого рассказа.

Приложение

Газета «Екатеринбургская неделя» выходила каждую среду с 1879 по 1896 г. «Несмотря на свой умеренный характер, газета неоднократно подвергалась гонениям»[6]. Всего было три центра: Екатеринбург (редакция по Театральной улице, дом Протасовой), Петербург (контора миссионера казенных заводов Износкова, Мойка, дом № 93), Москва (центральная контора объявлений, дом Солодовникова). У истоков основания газеты стояли редактор П. Штейнфельд, издатель А. Полкова. В конце 1885 г. владельцем «Екатеринбургской недели» становится **Г. А. Тимме**, а редактором – **А. М. Симанов** (родственник городского головы Екатеринбурга И. И. Симанова). С 1886 г. опять новый редактор, и это **П. Н. Галин**, с именем которого связан литературный раздел газеты. Во многом именно редакторский состав стал причиной ухода Д. Н. Мамина-Сибиряка из «Екатеринбургской недели». В своем письме редактору журнала «Русская мысль» он писал о газете: «Сначала под редакцией Штейнфельда Е. Н. писала в духе горных инженеров, а сейчас на откупе у головы

Симанова – в ней нельзя поместить ни одной строчки, чтобы не задеть симановскую родню. Я не могу в ней участвовать именно из-за чувства порядочности»[7].

На первой странице «Екатеринбурской недели» шли объявления, в которых предлагались вакансии, транслировался широкий спектр услуг (из объявлений становится ясно, что в январе 1880 г. особенно нужными в Екатеринбурге были профессии бухгалтера и швеи – 1880. № 2. 21), частыми были объявления *торгового характера*. На последних страницах давались сообщения о подписке на различные газеты и журналы, к примеру, в номере 1888 г.: «Газета А. Гатцука», «Волжский вестник», «Нива», «Россия», «Инженер», «Экономический журнал».

В «Екатеринбургской неделе» было 16 разделов, которые в «содержании» расписывались по полугодиям: «Действия и распоряжения правительства»; «Статьи экономические, статистические и сельскохозяйственные»; «Народное образование»; «Медицина и санитария»; «Разные статьи»; «Беллетристика»; «Критика и библиография»; «Корреспонденции из уездов Пермской губернии»; «Известия о внутренней и внешней жизни»; «Фельетоны»; «Ответы редакции»; «Театр и музыка»; «Некролог»; «Письма в редакцию», «Разные справочные известия».

В разделах были постоянные рубрики, которые повторялись из номера в номер: «Земство, города и заводы», «Иностранные известия», «Хроника», «Общеполезные сведения», «Торговые известия», «Корреспонденции “Екатеринбургской недели”», «Судебный указатель», «Санитарные заметки». В последних номерах газеты появились новые рубрики и новые интерпретации прежних наименований рубрик: «По России», «За границей», «Письмо к редактору», «Библиография» (1895–1896). Под отдельной рубрикой шел «Литературный отдел» (в первых выпусках газеты рассказы, стихи, драматургические произведения рассредоточивались по номеру и выходили отдельным приложением).

В «Екатеринбургской неделе» давалась информация об образовательных учреждениях, освещались заграничные события («Иностранные известия»), анонсировались культурные мероприятия города, в некоторых номерах газеты выделялась рубрика «Театр». Из «Екатеринбургской недели» становится известно, что первая публичная лекция в нашем городе состоялась 12 марта 1880 г., и была она об огне, автор – Казанцев: «Самый факт открытия в Екатеринбурге публичных лекций сам по себе настолько важен, что мы считаем говорить о нем подробнее» (1880. 191). Особенностью газеты была *обратная связь*, когда в разделах публиковались отзывы и замечания читателей.

Уральская специфика «Екатеринбургской недели» очевидна, в ней прочитываются события, характеризующие именно данный регион. В новостях говорится о состоянии Исети, о Пермском уезде, об Ирбитской ярмарке, Соликамске, Красноуфимске, Тюмени. Особое место занимают события из заводской жизни, в центре внимания оказываются Нижнетагильский и Кыштымский заводы, горнозаводская железная дорога, Мотовилиха. «Материалы с критикой заводской администрации и направленные против кулаков-мироедов создавали газете популярность даже среди рабочих»[8].

Примечания

[1] Здесь и далее все цитаты из художественных и публицистических произведений, опубликованных в «Екатеринбургской неделе», приводятся в тексте статьи с указанием года, номера выпуска и страницы.

[2] Цит. по: *Павлов В. А.* Очерки истории журналистики Урала. Т. 2, кн. 2 (1880–1890 гг.) Екатеринбург, 1997. С. 21.

[3] *Рабинович Я.* Где зарыта собака? // Отчий край : краеведческий сб. 1975. Пермь, 1975. С. 199–203.

[4] *Павлов В. А.* Указ. соч. С. 22.

[5] Известно, что Ф. Филимонов жил в Ирбите, занимался адвокатской деятельностью. Свои стихи он подписывал псевдонимом «Гейне из Ирбита».

[6] Литература Урала : в 2 т. Пермь, 1965. Т. 1. С. 342.

[7] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 652–653.

[8] *Павлов В. А.* Указ. соч. С. 11.

Ю. В. Клочкова
Екатеринбург

ОСВЕЩЕНИЕ ДЕЛА БЕЙЛИСА В ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ ГАЗЕТЕ «ЗАУРАЛЬСКИЙ КРАЙ» (1913 г.)

Задача статьи – представить обзор публикаций в екатеринбургской газете «Зауральский край» 1913 г., освещающих суд над Менахем-Менделем Бейлисом, который был обвинен в ритуальном убийстве христианского мальчика Андрея Ющинского.

20 марта 1911 г. в предместье г. Киева Лукьяновка был обнаружен труп пропавшего несколько дней назад 13-летнего Андрея Ющинского. Практически сразу появляется версия о ритуальном убийстве христианского ребенка евреями, основанная на найденных на теле ранах, якобы нанесенных шилом с целью выкачивания крови в преддверии праздника Песах, подтверждающая возникшее еще в эпоху Средневековья обвинение евреев в кровавом навете.

В ночь с 21 на 22 июля 1911 г. в Киеве был арестован еврей Бейлис, приказчик кирпичного завода Зайцева, на котором, по версии следствия, и произошло убийство. Два с половиной года идет следствие, в ходе которого не столько ведутся поиски убийц, сколько фабрикуются улики против Бейлиса. Яростная обвинительная кампания, развернутая черносотенной прессой и выступавшими в Думе депутатами-черносотенцами, нашла поддержку у представителей государственного аппарата. Стенограмма суда, который проходил в Киеве, представляет собой напряженную борьбу двух сторон – черносотенцев, поддерживаемых государственным обвинителем, председателем суда, рядом свидетелей и экспертов, и демократически настроенной интеллигенции, представителями которой стала группа адвокатов. Среди свидетелей со стороны обвинения были такие одиозные личности, как, например, ксендз Пранайтис, который утверждал, апеллируя к Талмуду и каббалистическим трактатам, что иудаизм предписывает ненависть ко всем неевреям и ритуальные

© Клочкова Ю. В., 2010

убийства. Огромное участие приняла в деле Бейлиса и демократическая пресса, к которой с гордостью и уважением можно отнести газету, издаваемую в Екатеринбурге[1].

По всей видимости, одним из первых откликов екатеринбургской прессы на зловещие слухи, которые начинают распространяться по России, можно считать фельетон екатеринбургского журналиста В. П. Чекина, опубликованный в пасхальную неделю 1911 г. в газете «Уральский край». Чекин использует излюбленный прием – создает фантастическую ситуацию: на улицах Екатеринбурга ловцы бродячих животных прихватывают и одетых в мохнатые шубки детей, ошибочно принимая их за собак. В поиски пропавших включается весь город, а определенные круги моментально используют создавшуюся ситуацию в своих целях. Вот отрывок из этого фельетона:

Вместо красного яйца (Истинное происшествие)

На Страстной неделе в Екатеринбурге начали пропадать дети.

Исчезло их человек пять, одна нянька, одна кухарка и одна жена почтового чиновника. Родители были в отчаянии. Местные Наты Пинкертоны и Ники Картеры сбились с ног. В помощь им были прикомандированы добровольцы из местных гимназистов и реалистов. Приехали два репортера столичных газет для самостоятельного расследования и наблюдения.

На улицах мгновенно появились разбросанные в большом количестве карточки «замученного Андрюши Ющинского» издания Пуришкевича.

В «Русском знамени» поместили громовую статью: «Жиды-людоеды на Урале».

К счастью, между бесследно пропавшими детьми были и еврейские[2].

В. Чекин, много лет проживший в г. Белостоке, входившем в черту оседлости, очень хорошо понимал, к чему могут привести подобные слухи. И, осознавая ответственность прессы в деле формирования общественного мнения, он публикует замечательную статью, в которой дает своеобразный анализ сложившейся в России ситуации, пропущенный через сознание русского интеллигента-демократа, ценный для нас демонстрацией сиюминутного слова современника событий, которые и сейчас вызывают живой отклик.

В черте оседлости

Наш город не в черте оседлости – он, слава Богу, далеко от этого позорного рубца на лице России. Среди широких, плоских, бородатых, несомненно чисто славянских лиц редко промелькнет острый семитский профиль, блеснут черные недоверчивые глаза.

Слово «жид» либо совсем не употребляется, либо тонет бесследно в целом море излюбленного, самобытно-русского сквернословного красноречия.

Я долго жил в одной из губерний северно-западного края – там не то. Там очень деликатная по отношению к христианам христианская толпа жестокобестактна, дико-груба только по отношению к евреям.

На каждом шагу слышишь: «Виноват!» – «Извините!» – «Pardon!» и,

вперемежку со всевозможными извинениями и любезностями чуть не на всех европейских языках (особенно много извиняются по-польски) как грубый диссонанс, как пощечина, то там, то здесь, в самой гуще еврейской толпы, бесцеремонно, нагло, громко варьируется на все лады со всевозможными обидными прибавлениями слово «жид».

Становится неловко, тяжело и обидно до слез за этих усвоивших только внешний культурный лоск «христиан» и «христианок».

Долго, целые годы не можешь привыкнуть к развязному, повальному оскорблению народа и, краснея, опускаешь глаза перед пристальными, вопросительными взглядами незнакомых евреев.

Так и кажется, что каждый из них думает:

– Эх ты, «христианин»!

Много лет, проведенных мной вдалеке от этого колоссального современного гетто, обнесенного пресловутой «чертой оседлости», постерли краски, спутали очертания прошлого, но каждый раз, когда из задыхающейся в искусственных законах ... окраины доносятся дикие крики погромов, или, когда в Думу ... вносится законопроект об отмене средневековой «черты», – это прошлое выступает в моей памяти, и проносятся обрывки слышанного и пережитого тогда.

Далее Чекин приводит ряд фактов унижения евреев, проявления антисемитизма – в школах, конторах, чиновничьих кабинетах и делает вывод:

Почти две тысячи лет – мука за мукой, скорбь за скорбью и хаотичный, непрерывный, бешеный ураган оскорблений. Немудрено, что при таких условиях из евреев не выработался народ-рыцарь, народ-палладин с самолюбием, напоминающим нежные листки мимозы – «не тронь меня».

Многие говорят – если евреи не представляют из себя исключительно чего-то действительно исключительно отталкивающего, откуда берется эта общая хроническая антипатия к ним.

Я не верю в эту общую антипатию.

Там, где массы культурны, не обессилены невежеством, не опаиваются намеренно дурманом суеверий, не посыпаются остывшим пеплом костров покойной инквизиции, а интеллигенция (не по названию только) старается не забывать принципа язычника Сенеки «Человек человеку – святыня», не открещиваются от великих слов аболициониста Вильяма Гаррисона: «Весь мир – мое Отечество, все люди мои братья», там этой «общей» антипатии нет. Нет и быть не может[3].

Процесс по делу Бейлиса начался в Киеве 25 сентября 1913 г. и длился более месяца (вердикт был вынесен судом присяжных 30 октября). Все стенограммы суда, полученные телеграфом, публиковались в газете «Зауральский край». Параллельно с этим на страницах газеты появлялись материалы, комментирующие происходящие.

Так, например, в № 207 появляется редакционная статья «Около дела Бейлиса», в которой раскрывается абсурдность и опасность этого процесса. «Нет никакой почвы под этой дикой легендой – позорищем человечества» (имеется

в виду обвинение евреев в кровавом навете) – это высказывание архиепископа Финляндского Сергия. В статье приводится заявление депутата Государственной думы В. Шульгина, члена партии «Союз русского народа», заподозрить которого в симпатиях к евреям невозможно: «В деле Бейлиса обвинение предъявлено целому народу. Обвинительный акт – детский лепет, который не в состоянии устоять против самого неопытного адвоката»[4].

Когда в деле Бейлиса начинается обсуждение наличия или отсутствия в религиозных обрядах иудаизма кровавых ритуалов, газета помещает заметку «Ватикан о ритуальном убийстве», в которой приводит высказывания отцов церкви, опровергающих эти ритуалы[5], на протяжении процесса неоднократно перепечатывают очерки В. Г. Короленко, страстного общественного защитника М. Бейлиса[6].

Особенно часто тема процесса Бейлиса появляется в фельетонах – излюбленном газетном жанре начала XX в., и в основном за авторством В. П. Чекина (Никто-не), ведущего фельетониста «Зауральского края». Раскрывая читателям газеты абсурдность сфабрикованного обвинения и того, что происходит на процессе, Чекин делает героями своих фельетонов Здравый смысл, Разум, Правду, подвергаемых унижению, а саму атмосферу суда изображает как торжество мракобесия и невежества. Так, в фельетоне, отрывок из которого мы приводим ниже, он изображает сторонников обвинения творящими кровавый ритуал над Здравым смыслом, выворачивая зловещие измышления киевского суда, который, по его мнению, скорее напоминает шабаш ведьм.

Ритуальное покушение и Здравый смысл

Лысая Гора около Киева. В пещере горят факелы средневекового вида. На полу барахтается связанный Здравый смысл, около которого возятся Глинка, Володимеров, Белацель, Шлаков, Замысловский, Пуришкевич, Марков 2-й и другие фигуры, называть которые небезопасно. Летают совы и летучие мыши.

Шлаков:

Швайкой, шилом, как угодно,
В вены Здравый смысл пырнуть.
Пусть он кровью истекает,
Крепко связанный, страдает,
Здесь, покуда не умрет.

Пуришкевич:

Смел ругаться, идиот.

Шульгин:

Кому подражаете вы здесь,
Черносотенные братья?
Ритуал украден весь
У жидов. Все, кроме платья,
По-хасидски...[7]

В фельетоне этого же автора «Разум и Правда» эти персонажи «стоят с опущенными головами у дверей Киевского суда» и тщетно ждут «вызова в свидетели»[8].

В фельетонах других авторов мы тоже встречаем ироническое изображение процесса, вызывавшего возмущение здравомыслящих людей. Поскольку в деле клеветы особенно усердствовали псевдопатриотические партии, журналист Гарольд стилизует свой фельетон, в котором выражает сомнение в искренности Василия Шульгина, выступающего в защиту Бейлиса, под былинный напев:

Рифмы дня

Ты, гой еси, витязь Василий Шульгин,
Давно ль был вождем ты союзных дружин?
Давно ль Пуришкевич тебя вдохновлял?
И вдруг ты опять независимым стал.
Средь черного стана смятенье и шум.
Нельзя допустить независимый ум[9].

Одним из аргументов за ритуальное убийство было утверждение, что на виске у мальчика было 13 следов от уколов – символическое число. Кроме того, в день убийства на завод якобы прибыли цадики – хасидские религиозные учителя, которые вместе с Бейлисом убили Андрея Ющинского. Истерию по этому поводу Чекин высмеивает в фельетоне, в котором полицейский – член союзнической партии, «союзник удалой», ночью слышит «из-за ставни запертой» опасные вещи.

То, что может где-нибудь случится
Встал союзник, еле дышит,
На челе холодный пот.
Чутко слушает и слышит –
За стеной галдит народ.
Кто-то громко повторяет числа странные подряд...
Цадик раны там считает
И хасиды говорят!
Ритуальное мученье
Совершается как раз...
Что за позднее раденье?
Где хасиды, цадик кто?
Слышит пристав объясненье:
Мы играли здесь в лото <...>
Но на всякий случай все же
(Это в духе наших дней)
На Эттингера похожий
Арестован был еврей[10].

В этом же номере напечатан еще один фельетон, возвращающий читателя в дни начала суда над Бейлисом, когда Чекин уже отмечал сходство этого

судилища и средневековых процессов. Такая активность газетчиков не случайна – 29 октября – канун вынесения вердикта судом присяжных, пик борьбы двух сторон, отстаивающих свои позиции.

Фантазия

У входа в зал киевского суда толпятся желающие слушать дело. Охранитель требует билеты.

1-й посетитель (подавая пергамент): Пропуск вот тебе.

Охранитель: Откуда? (с удивлением рассматривает документ)

Вот так пропуск! Что за чудо?

1-й посетитель: Ужели современные алькады

Забыли имя Торквемады!

Охранитель: Должно быть, крупный чин, спокойный – пропустить.

(посетителю) Так и быть, удерживать не стану вас, пройдите.

<затем в качестве посетителей появляются Средние века, Невежество, Суеверие, Фанатизм, Тень кровавого навета, Святая инквизиция. Последней влетает Сова>

Сова: Сова с развалин вековых

Лечу на крики птиц ночных.

Где мрак и кровь – там я всегда.

Охранитель (с отчаянием): Билеты ваши, господа!

Поверьте, зал битком набит,

Вон Разум у дверей стоит. Нет места даже и для дам:

Истерика случилась там недавно с Правдой.

Духота, скандалы с Логикой! Беда!

И хотя вердикт по отношению Бейлиса был вынесен оправдательный, материалы, критически оценивающие это дело, еще не раз появлялись в «Зауральском крае», поскольку шлейф антисемитских настроений не развеялся с окончанием процесса. Об этом – фельетоны В. П. Чекина «Киевское»[11], «Союзный Хам»[12] и др.

Обзор материалов, опубликованных в связи с делом Бейлиса в екатеринбургской газете «Зауральский край», мы завершим отрывком из стихотворения В. П. Чекина, подписанного прозрачным псевдонимом «В. Ч-нъ».

Неоправданный

Прислушивался мир, вердикта ожидая,
«Страну молчанья» минет ли позор?
Восторжествует ли здоровый разум края?
Теперь услышали – объявлен приговор.
Невинного во всем еврея оправдали,
Но не один был Бейлис под судом
(О нем порой истцы и судьи забывали),
Об обвиняемом заботились другом <...>
Процесс окончен, Бейлиса вернули
Оправданным к работе и семье.

А он, которого к процессу притянули,
Он неоправданным остался на скамье.
Сидит измученный, усталый бесконечно,
Подавлен клеветой, седой старик-народ
И шепчет: «Бог отцов, одни страданья вечно!»
И нового вердикта ждет[13].

Вот такая иронически-горькая «бейлисиада» возникла на страницах екатеринбургской газеты «Зауральский край». Разумеется, все эти произведения – не литературные шедевры, но, написанные на животрепещущую современную тему, они производят сильное впечатление. Прежде всего тем, что отстаивают честные убеждение порядочных людей, не поддавшихся на провокации и не признающих чужих мнений. Факт подобных публикаций, включая стенограмму процесса Бейлиса, говорит о демократической позиции провинциального издания, отстаивающего право читателя на объективную информацию.

Примечания

[1] О деле Бейлиса см.: *Кацис Л.* Кровавый навет и русская мысль: Исторически-теологическое исследование дела Бейлиса. Москва ; Иерусалим, 2006; *Грутупс А.* Бейлисиада: Дело об обвинении Менделя Бейлиса в ритуальном убийстве. Рига, 2007.

[2] Уральский край. 1911. 25 марта.

[3] Там же. 28 апр.

[4] Зауральский край. 1913. 3 окт. В последующих примечаниях будет указана только дата выхода номера данного издания.

[5] 1913. 27 окт.

[6] 1913. 26 окт. и 1 нояб.

[7] 1913. 6 окт.

[8] 1913. 12 окт.

[9] Там же.

[10] 1913. 29 окт.

[11] 1913. 5 нояб.

[12] 1913. 19 нояб.

[13] 1913. 31 окт.

М. В. Слаутина, Ю. Е. Серебрякова
Екатеринбург

РЕКЛАМНЫЙ ТЕКСТ НАЧАЛА XX ВЕКА
(по материалам газеты «Уральская жизнь»)

Реклама как вид коммуникативной деятельности, несмотря на свою универсальность, имеет специфические региональные особенности. Кроме того, специфика рекламных текстов (далее – РТ) во многом обусловлена

© Слаутина М. В., 2010

временем их создания. Материалом исследования послужили РТ, опубликованные в газете «Уральская жизнь» в период с 1902 по 1917 г. Одним из критериев отбора материала был принцип частотности: в качестве объекта анализа были отобраны только те РТ, которые многократно публиковались на страницах издания, поэтому в работе нет ссылок на конкретные номера газеты.

Газета «Уральская жизнь» – это ежедневное издание; она выходила в Екатеринбурге с мая 1899 г. Долгое время газета характеризовалась как общественная, литературная, торгово-промышленная. С 1905 г. (№ 285) вместо определения *торгово-промышленная* стало употребляться *экономическая*, а с 1916 г. (№ 137) газета является также *политической*. Коммерческая реклама в этом издании занимала две полосы – первую и последнюю. Она представлена тремя жанрами: рекламным сообщением, рекламным объявлением и рекламной статьей. В исследуемый период, охватывающий 15 лет, складывались основные отличительные черты этих жанров. На наш взгляд, интересным представляется не только рассмотрение жанровых особенностей РТ, но и выявление того, какие стороны жизни уральского города начала XX в. нашли отражение в печатной рекламе.

Изучение объекта рекламы позволяет сделать ряд культурологических выводов. Под объектом рекламы вслед за И. Крыловым мы будем понимать «перечень товаров и услуг, предоставляемых производителем для обмена, продажи, приносящих пользу, помощь потребителю»[1]. Можно, очевидно, утверждать, что подобный перечень будет отражать круг основных потребностей населения. Анализ материала показал, что в изучаемых РТ представлены прежде всего товары, относящиеся к сфере быта и удовлетворяющие повседневные потребности населения: продукты питания, алкогольные напитки, табачные изделия, одежда, обувь, предметы интерьера, посуда, лошадиная упряжь и т. п. В количественном отношении подобные тексты занимают примерно половину всего исследуемого материала (40 %).

Легко и быстро набиваются прекрасныя Гильзы Катыка, къ тому же онѣ никогда не рвутся.

Конскія сѣтки – лучшее зимнее украшеніе лошадей при выѣздахъ.

Значительная, хотя и меньшая по объему часть рассматриваемых текстов содержит рекламу товаров для здоровья (лекарств, медицинских препаратов, оптики) и предметов гигиены (парфюмерии и косметических средств).

Санатоген – укрѣпляющее нервы средство. Источникъ силъ для всѣхъ.

Помада эта по своимъ составнымъ частямъ имѣет неоспоримыя качества передъ всѣми другими: очищая кожу отъ головной перхоти, она въ тоже время укрѣпляетъ луковицы волосъ, способствуя ихъ рощенію, такъ какъ, давая обильное питаніе для кожи, предохраняетъ ихъ отъ выпаденія, и волосы получаютъ блескъ и пышность.

Объектом рекламы являлись также предметы роскоши – меха и шкурки пушных зверей, ювелирные изделия, драгоценные и полудрагоценные камни.

Уральскіе камни. Возможн. вещи изъ разн. минераловъ, ювелирныя издѣлия соб. мастерской, художс. издѣлия изъ кости мамонта. Минералы въ сыр. видѣ (коллекціонные). Приемъ заказавъ.

Приведенный выше перечень товаров остается неизменным (и в количественном, и в качественном отношении) на протяжении всего исследуемого периода. Однако исторические события, социально-политические изменения в России коснулись и такой, казалось бы, далекой от политики сферы, как реклама. В годы Первой мировой войны оказываются востребованными такие товары, как оружие, патроны, резиновые жгуты, протезы, что обусловлено потребностями военного времени.

Оружие у А. Биткова. Москва. Бел. лубянка. Прейсъ-курантъ высылается безплатно.

К 1915 г. изменился не только спектр товаров и услуг, но и адресат рекламных текстов. Если в начале века основным адресатом рекламируемой продукции были женщины, то к 1915 г. целевая аудитория изменилась: примерно половина рекламных текстов адресована мужчинам. Получили широкое распространение специфически «мужские» товары: оружие, слесарный и плотницкий инструмент и т. п.

Инструментъ различныхъ отраслей. Сталь буровая и инструментальная. Горна, тиса, наковальни, мѣха кузнечные, кирки, кайла, ломы и лопаты.

В изучаемый нами период расширяется само понятие товара. К 1912 г. в качестве товара начинают восприниматься услуги. Это вызвало появление нового жанра рекламной коммуникации – рекламного объявления. Под рекламным объявлением понимается «сообщение, в котором рекламодатель предлагает свои услуги»[2]. Как правило, такие объявления дают лица, занимающиеся частной предпринимательской деятельностью (чаще – врачи и педагоги).

Зубной врачь М. В. Львовичъ. Спеціально искусственные зубы, никогда не снимающиеся. Литыя пломбы изъ золота и фарфора. Укрѣпленіе расщатанныхъ зубовъ. Пріемъ с 10–4 вечера.

Профессор А. И. Птица даетъ уроки чистописанія и русской литературы.

В РТ широко представлена услуга скупки и проката товаров: автомобилей, велосипедов, печатных машин, швейных машин и т. д. Встречаются единичные РТ, объектом которых являются услуги швеи, цирюльника, фотографа и т. п., а также услуга изготовления церковной утвари.

Исполняются заказы на изготовленіе иконостасовъ, кіот, ризъ къ иконамъ, крестовъ на церкви и часовни.

В рекламном объявлении информация представлена кратко, лаконично: номинация товара или услуги, основные характеристики и преимущества товара, фамилия изготовителя и адрес. Для составителя объявления важно в малом объеме текста выдать наиболее полную информацию. Допускается употребление разговорной лексики (*неотвязчивые, перетолки, зазываются* и т. п.). Это обусловлено тем, что составителями рекламных объявлений являются частные лица, не специалисты.

Анализ материала показал, что структура РТ в целом уже сложилась в том виде, в каком она существует и сейчас. Отличия касаются прежде всего двух композиционных частей: слогана и информационной части. Слоган как «рекламная фраза, в сжатом виде излагающая основное рекламное предложение»[3], практически не встречается в РТ начала века, хотя, несомненно, некоторые заголовки можно рассматривать как слоганы. Например: *Обратите внимание на совершенство; Здоровое дитя – счастье матери.*

Отличия касаются также информационной части, которая представляет собой развернутый текст, значительный по объему, содержащий информацию о товаре, его свойствах, преимуществах перед другими подобными. Интересно отметить, что в рекламных сообщениях и объявлениях изучаемого периода этот блок может включать элементы антирекламы, что не характерно для современных рекламных текстов.

> *Мы просимъ* ***нѣсмѣшивать нашу вытяжку с вытяжкой КАЛЕНИЧЕНКО и другихъ*** (здесь и далее выделено нами. – *М. С.*), *на томъ основаніи, что, какъ показалъ сравнительный анализъ, примѣняемый нами при изготовленіи вытяжки усовершенствованный наукой мѣтод профессора БЮХНЕРА даетъ продуктъ наиболѣе богатый дѣйствующими началами.*

Информационный блок рекламного объявления включает в себя также, помимо основной информации (т. е. сведений о товаре и его изготовителе), добавочную. Например, кроме точного адреса, могут быть указаны дополнительные ориентиры: *Главный проспект, № 15.* ***Близъ Реальнаго училища****; Покровский проспектъ д.Сяно* ***наискось Американской гост.****; Главн. пр. № 40,* ***рядомъ с гост. Пале – Рояль. Противъ Стар. Гор. Театра*** и т. п.

К 1914 г. на страницах газеты «Уральская жизнь» появляется новый жанр – рекламная статья. За счет расширения информационного блока статья имеет значительно больший объем по сравнению с рекламным сообщением и рекламным объявлением, поэтому располагается на развороте. Несмотря на то, что начало XX в. – это период становления рекламы, активно идет поиск новых форм, особенно в тех областях, где конкуренция наиболее высока. В этом отношении рекламная статья как жанр дает больше возможностей для усиления выразительности текста. Так, активно используется прием нанизывания эпитетов, образующих атрибутивные ряды (*какао изъ китайского магазина не только* ***самый здоровый*** *и* ***питательный****, но и самый* ***выгодный*** *напитокъ;*

я высылаю даромъ ***слабымъ***, ***нервнымъ***, ***упавшимъ духомъ*** *женщинамъ 5000 пакетовъ средства «Альбукола»* и т. п.), гипербола (***высочайшего*** *качества коньяк*, *чѣловечество его ждало* ***вѣками***, *коньки в* ***громадномъ*** *выборѣ*, ***всѣ*** *женщины должны употреблять* ***извѣстнѣйшія*** *пилюли «Marbor»* и т. п.). Одним из самых продуктивных является прием афоризации. При этом воспроизводится готовое высказывание (например, пословица «Ученье – свет, а неученье – тьма» в рекламе услуг педагога) или создается новое (*Конскія сѣтки – лучшее украшеніе лошадей*). Афоризм, содержащий некую «житейскую мудрость», помещается в качестве заголовка в начало РТ или включается в ряд подобных афоризмов, при этом рекламируемый товар соотносится с такими понятиями, как счастье, удовольствие, удача (*Сила – въ знаніи, знаніе – въ трудѣ, трудъ – въ жизни, жизнь – въ счастьѣ, счастьѣе – въ весельѣ, веселье – въ Шустовскомъ коньякѣ*).

Обычно рекламная статья написана от лица вымышленного персонажа – обыкновенного, «среднего» человека, зачастую не вполне владеющего литературной нормой, – и содержит рассказ «из жизни». При этом создается эффект спонтанной, неотредактированной речи, используется разговорная интонация, что вызывает доверие читателя.

> *Пришел домой, развернулъ пакетъ и вижу, что подсунули коробку какихъ-то другихъ гильзъ. Господа курящіе, прошу Васъ, смотрите***,** *чтобы на коробкѣ всегда была надпись* Гильзы Катыка.

Рекламная статья также может представлять собой подборку писем благодарных покупателей (*Я былъ извергомъ, мучилъ семью и не владелъ собою, зато, какъ я счастливъ теперь, что избавился отъ своего пагубного порока*). В годы Первой мировой войны в РТ включаются фрагменты писем солдат, офицеров, их жен, содержащие отзывы о приобретенных товарах. Как правило, это относится к рекламе лекарственных средств (*Не знаю, какъ выразить вамъ свою благодарность за вашу драгоцѣнную мазь, которая излечила моего мужа. Ко мнѣ посыпалась тысяча просьбъ искалѣченныхъ братьевъ и я считаю своимъ долгомъ облегчить муки бойцовъ за святую Русь и прошу, умоляю васъ не задерживать долго мази*).

С точки зрения поиска новых форм несомненный интерес представляет цикл РТ, содержащий рекламу коньяка «Шустовский». В него входят РТ нескольких типов, каждый из которых адресован определенному кругу потребителей. Так, например, в нескольких номерах были опубликованы РТ, представляющие собой бытовые зарисовки: «У мирового», «Старый трагик», «Ни с того, ни с сего» и др. Такой текст чаще всего включает двух-трех персонажей и написан в форме диалога. В основе сюжета лежит житейская ситуация, но отмечается необычность, неординарность события, что позволяет привлечь внимание к рекламируемому товару, подчеркнуть его выдающиеся свойства.

НИ СЪ ТОГО НИ СЪ СЕГО

Быстро бѣжавший поѣздъ вдругъ сталъ рѣзко замедлять свой ходъ и, наконецъ, остановился:

– Отчего, почему?

Забѣгали проводники, даже «самъ» оберъ-кондукторъ прибавилъ шага къ своей замедленоой походкѣ.

У автоматического тормоза стоялъ пассажиръ и держался за ручку.

– Это вы остановили поездъ?

– Я.

– По какому случаю?

– По случаю того, что мнѣ нуженъ штопоръ. У пассажировъ нѣтъ, а вагоновожатого съ собаками не сыщешь. Дайте мнѣ штопоръ.

– Зачѣмъ вамъ штопор?

– Откупорить коньякъ...

– Какой коньяк?

– Шустовскій.

Подводя итог, можно сделать вывод, что реклама начала XX в., отражая потребности своего времени, ищет новые формы для их выражения. Анализ РТ позволяет выявить ценностные приоритеты российского общества того времени. К ним относятся здоровье, бытовой комфорт, спокойствие и безопасность, образование, что в целом соотносимо с современными социальными ценностями. Однако реклама начала XX в. более информативна и менее агрессивна по отношению к потребителю, чем современная.

Примечания

[1] *Крылов И. В.* Маркетинг. Социология маркетинговых коммуникаций. М., 1998. С. 42.
[2] *Тулупов В. В.* Теория и практика рекламы. СПб., 2006. С. 253.
[3] Там же. С. 452.

С. Ю. Синицына
Тюмень

ТВОРЧЕСТВО АНТОНА КУНГУРЦЕВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСКУССТВА «ПРИМИТИВА»

Специфика провинциальных текстов и их качественные отличия от произведений «большой литературы» обусловлены, в первую очередь, тем, что провинциальный художник творит под постоянным воздействием двух разнонаправленных векторов: с одной стороны, литературной традиции и актуального

© Синицына С. Ю., 2010

литературного процесса, за которым провинциальный автор, как правило, пристально наблюдает, но законодателем тенденций и направлений в нем не является; с другой стороны – это постоянное влияние Места, в котором живет писатель. Место – это и географическая территория, и связанный с ней комплекс условий и реалий – социальных, культурных и т. д. В провинции «человек меняет свою обычную роль активного героя, обладающего свободой поступка и выбора, он оказывается зависим от власти земли, на которой живет»[1] . Столкновение «власти места» и естественной тяги личности к творческой свободе и создают основу конфликта, который прочитывается во многих произведениях региональных авторов.

Провинциальная литература может быть рассмотрена с точки зрения разных подходов: феноменологического, мифопоэтического и др. Один из продуктивных и перспективных способов ее рассмотрения – это взгляд на провинциальную литературу сквозь призму «искусства примитива», чему и посвящена данная работа.

«Культура примитива», или «третья культура» – особый тип культуры (литературы, в частности), формирующийся на границе «большой литературы» и фольклора. И хотя не каждый провинциальный автор может быть назван художником примитива (равно тому, как не каждый создатель примитива живет в провинции), нередко эти два понятия совпадают в творчестве конкретного писателя.

Основания для рассмотрения творчества тюменского поэта 1920-х гг. Антона Кунгурцева (1901–1930) с позиций примитивного искусства во многом дает биография поэта. Первые 20 лет своей жизни он провел в родной деревне, принимал активное участие во всех событиях сельской жизни. Затем, после революции, он переехал в Тюмень и вначале стал журналистом, а потом и заведующим культсектором газеты «Красное знамя». В этот период Кунгурцев не только активно участвовал в культурной жизни города (был секретарем ТАПП – Тюменской ассоциации пролетарских писателей), но и много читал, активно осмысляя текущий литературный процесс[2]. Налицо влияние двух сфер – фольклора и «большой литературы», на границе которых и возникает искусство примитива.

Первоначально концепция примитива возникла применительно к живописи, однако в дальнейшем распространилась и на другие сферы искусства. В. Я. Пропп, исследуя городской фольклор (в частности, песню), отмечал: «Песни эти не вполне подходят под понятие фольклора... это и не литература в том смысле, как ее понимает большинство историков литературы... это область, где литература и фольклор смыкаются»[3].

Искусство примитива существует «под постоянным давлением уходящей вперед “верхней культуры” и все более остающейся где-то далеко позади “нижней”, в постоянном активном общении и с той, и с другой»[4]. Это искусство не является фольклором потому, что «примитивный» автор в той или иной мере

знаком с литературной традицией, которая неизбежно влияет на его творчество; в то же время это не «большая» литература, так как создается она в другой эстетической системе, не ориентирована на выход к «большому читателю»[5]. Такая ценностная установка – создание произведений «для внутреннего пользования» – не рождается вместе с автором. Сложно представить себе художника, сознательно ограничивающего свою аудиторию. Нам представляется, что восприятие искусства примитива как «локального», предназначенного для узкой социальной либо географической группы, складывается в каждом конкретном случае как следствие разных причин. Это могут быть жизненные обстоятельства, когда автору не удается напечататься в более значимом издании, и тогда со временем он примиряется со своим положением «местного» автора. Также такая установка изначально может идти от окружения автора, когда сами читатели, воспринимая его как явление локального масштаба, навязывают этот взгляд писателю. Создатель примитива совсем не обязательно считает себя звездой третьей величины, он вполне может иметь далеко идущие амбиции и планы. Но планы остаются невостребованными, амбиции – не реализованными до конца. И вот перед нами – один из вариантов реализации автора примитива.

Важное отличие от фольклора заключается в том, что примитивное искусство – принципиально открытая система, своеобразно преломляющая и впитывающая все, что предлагает ей «большая литература»; фольклор же – система закрытая, в нем воспроизводятся одни и те же элементы.

Искусство примитива – явление далеко не однородное. Исследователь М. Давыдов предлагает выделить несколько основных типов примитивного искусства: «генетический», «социально-этический» и «эстетический». «Генетический» («дикий») вариант примитива наиболее близок к архаическим формам художественного мышления; для его представителей не характерна интенциональность творческого процесса. «Социально-этический» вариант предполагает прагматическую (в широком смысле) обусловленность творческой деятельности: от морально-религиозной или эзотерической до бытовой. «Эстетический» вариант является наиболее приближенным к стертым клишированным формам литературного и, шире, культурного поведения. Его представители ближе всего соприкасаются с текущим литературным процессом, как правило, в неактуальных его изводах[6].

В рамках примитивного искусства, таким образом, могут создаваться достаточно разные и по содержательной, и по функциональной направленности произведения. Однако наиболее типичными представителями такого рода литературы являются крестьянские и неокрестьянские поэты – непосредственные носители и выразители народного мировоззрения.

Изучение творчества регионального автора с позиций примитивного искусства реализовала омская исследовательница Л. В. Деменкова. В работе, посвященной творчеству поэта Т. М. Белозерова, она выделяет около 20 призна-

ков текста-«примитива»[7], которые можно разделить на 2 большие группы. Это, во-первых, идейно-эстетические характеристики, проявляющиеся во всей художественной системе писателя; во-вторых, формальные, прослеживающиеся на разных уровнях поэтики как отдельных текстов, так и их совокупности: тем, образных средств, особенностей хронотопа и т. д.

В стихах Кунгурцева признаки текста-примитива прослеживаются с разной степенью интенсивности. Далее мы рассмотрим те из них, которые выражены наиболее ярко и наглядно. К числу важных признаков идейно-эстетического порядка относятся качественная неоднородность написанного автором, а также функциональное многообразие форм. Известные нам тексты Антона Кунгурцева делятся на два блока: стихи, вышедшие при его жизни в тюменской газете «Красное знамя» (где он был литературным редактором), и стихи, при жизни не опубликованные, сохраненные в рукописи сыном поэта и увидевшие свет только в 2004 г.[8] Эти группы текстов существенно различаются и по «качеству» (в стихах из неопубликованного гораздо более «ровный» стих, намного больше ярких метафор и сравнений, художественный мир более яркий, чем в стихах, вышедших в газете), и по тематике (многие газетные тексты относятся к политической лирике, имеют ярко выраженную агитационную направленность). Такую разницу можно было бы объяснить политическими реалиями того времени: «Красное знамя» как общественно-политическое издание требовало материалов, посвященных строительству новой жизни и прославлению нового государства. И Кунгурцев, по долгу службы, писал эти явно «заказные» тексты, не предъявляя особо высоких требований к их качеству, чтобы потом иметь возможность вернуться к по-настоящему «своей» теме – деревенской лирике. Однако в современном понимании примитива «соцзаказ» (не обязательно политический) может являться неотъемлемой частью такого искусства. Это связано с фольклорной установкой творчества «на сбыт», когда у любого текста было свое конкретное – обрядовое, ритуальное и т. д. – предназначение. В этом случае примитивные авторы «продолжают нести в себе и ощущать как естественную эстетическую меру своего творчества власть предварительной цензуры коллектива и функциональную предопределенность результатов творчества»[9]. 1920-е гг. – время активного осмысления людьми нового мироустройства, особенно в Сибири, где была еще сильна память о Гражданской войне и всех связанных с ней конфликтах. Выполнение «заказа» общества функционально роднит стихи Кунгурцева с обрядовыми фольклорными песнями. Тексты же, посвященные деревенскому быту, диктовались стремлением показать свой взгляд на родную природу и труд крестьян, рассказать о том мире, который в общественном сознании отошел на второй план, будучи «завешен революционными флагами и плакатами»[10].

Таким образом, в стихах Кунгурцева можно проследить две принципиально разные творческие установки: обозначенное выше осознание «функциональной предопределенности», характерное для фольклорного сознания, и

стихи, написанные по потребности писать, творчество как самоцель, как способ самовыражения.

Важнейший признак примитивного искусства – это постоянная неуверенность автора в себе, угроза эклектизма. Она проистекает из-за того, что самим авторам непонятно собственное положение, свой статус в литературном процессе. Для провинциального поэта один из способов снятия этого противоречия – переезд в столицу, в центр, как будто пространственная близость к «большой литературе» означает их утверждение в статусе «центрального» писателя. Это было характерно и для Кунгурцева, который, по словам его современника С. В. Тураева (тогда, в 1920-е гг., тюменского мальчишки, в будущем – известного литературоведа), собирался «закончить большую поэму и, если ее напечатают, переехать в Москву»[11].

Неопределенность статуса писателей примитива порождает сложность оценки их произведений. В них часто видят лишь провинциальных эпигонов столичных авторов. Однако это не простое копирование форм и сюжетов; важные для автора сюжетные ходы и приемы укрупняются, многократно повторяются, остальные же не воспроизводятся вовсе. «В частности, редукции подвергается чрезмерная индивидуализированность образов, в то время как наиболее общее и типическое укрупняется»[12]. Но при этом каждый автор примитива пытается сказать свое слово, написать пусть о давно известном, но по-своему. Авторская индивидуальность проявляется, как ни парадоксально, даже при воспроизведении образов, тем и сюжетов большой литературы: сам факт отбора подобного материала – уже творческий акт.

На Кунгурцева как крестьянского поэта наиболее сильное влияние оказало творчество С. Есенина. С. В. Тураев прямо относит Кунгурцева к имажинистам: «Кунгурцев, по-видимому, примыкал к художественному направлению имажинистов, которое в свое время возглавлял Есенин»[13].

Уровень, на котором перекличка двух поэтов особенно заметна, – это цветовая палитра, используемая в произведениях. Все исследователи говорят о неповторимой цветописи Есенина. Один из его основных цветов – синий в различных вариантах. А. Марченко отмечает, что «Есенин залил голубизной свои рязанские пейзажи... Впечатление синевы Есенин создает сознательно и последовательно». Два других цвета, наиболее важных для Есенина, – красный и желтый. Вместе эти три цвета воссоздают классическую гамму древнерусской иконы. «Сверкающая яркость иконы служит Есенину как бы эстетическим камертоном»[14].

Эти же три цвета доминируют в пейзажах Кунгурцева. Кроме красного, желтого, синего да еще, пожалуй, белого в его текстах не встречается никаких других цветов. Нередко эти три «основных» цвета даются рядом, в одной строфе, создавая некое визуальное единство, постоянный цветовой образ, который присутствует практически во всех пейзажных текстах. Например, начало стихотворения «Осенняя тема»:

С неба бодрящая просинь
Льется в березовый тын.
Здравствуй, хорошая осень,
С прелестью красных рябин!

Или – первая строфа стихотворения «Молотьба»:

Октябрь раздевает березы,
Кружит золотой листопад.
Рябины, как красные розы,
В вишневом закате горят (45).

Желтый, синий и красный у Кунгурцева выступают постоянными признаками образов природы. Желтый – луна, поле, осень; красный – рябина, закат; синий – глаза, небо.

Надо сказать, что та же палитра (синий, желтый, красный) доминирует и в «политических» стихах. Но там эти цвета формируют новые смыслы. Красные (алые) – флаги, кровь, а вместо желтого и золотого – «огненный, пламенный, огнистый» (78).

Такое сходство цветовой гаммы можно было бы объяснить непосредственным влиянием поэзии Есенина на творчество Кунгурцева. Однако близость их палитры к народной культуре позволяет говорить не о влиянии одного автора на другого, а об общности корней, глубинных истоков творчества. Желтый, синий и красный – это и гамма русской иконы, и цвета, используемые в ряде народных промыслов (например, хохломская роспись). Эти же цвета постоянно встречаются в фольклорных текстах.

«Взаимоотношения» Есенина и Кунгурцева трудно свести к модели «учитель – ученик» или «талант – эпигон». Некоторые его строки – прямая полемика с Есениным. Например, начало стихотворения «Рябина»: «Кто о клене, а я о рябине». Или: «С неба бодрящая просинь / Льется в березовый тын» («Осенняя тема», 40). К традиционно есенинскому бессуфиксному слову (синь – просинь) добавляется новый эпитет: «бодрящая».

Кунгурцев ведет декларативную полемику с Есениным; это – его способ осмысления и переживания литературной традиции, влияния «большой литературы», характерного для поэта-примитива. Важно, что при этом Кунгурцев пытается показать именно свое видение мира, которое хотя бы в деталях, но будет отличаться от всех остальных.

В текстах «примитивного» автора заметна сложность процесса становления собственного «я» поэта. Сам факт, что авторское сознание непосредственно выражено в текстах, принципиально отличает их от фольклорных произведений, традиционно бессубъектных. Автор примитива чувствует свою отличность от других людей, самосознание – непременное условие индивидуального творчества. Но одновременно он ощущает тягу к фольклорному «мы», к растворению в социуме. В условиях, когда невозможна ни полная индивидуализация,

ни полное слияние с коллективом, такое промежуточное положение становится особенно драматичным. В случае с Кунгурцевым в качестве «мы» выступает не только деревенская община, но и новый политический строй, также пропагандирующий коллективизм. Одновременно «мы» – это и голос Места, которое осознает себя через фигуру провинциального автора.

1 мая 1928 г. на страницах «Красного знамени» появилось стихотворение Кунгурцева «Радость», в котором, несмотря на показной оптимизм, в каждой строфе мы видим постоянное балансирование авторского сознания между «я» и «мы»:

Опять легко и безмятежно
Ложится тень от тополей.
И я застенчиво и нежно
Слагаю песни о земле.
Легко проходят пионеры,
По щебню песни раскидав.
И город пыльный, город серый
Ликует радостью труда.
На шум весенних площадей,
На пыл восторга и кипенья, –
Несу я снова для людей
Мое лирическое пенье (99).

Герой, «слагающий песни о земле», оказывается чужд новому строю, который можно представить в образе пионеров, раскидывающих песни «по щебню» и даже не замечающих этого. Интересно, что «пыльный и серый» город как бы не видит своей серости; все ощущения для него закрываются «радостью труда», некоей абстрактной эмоцией, мало общего имеющей с реальным положением дел. Лирический герой пытается быть интересным обществу, но ему это не удается. «В пылу восторга и кипенья» «город» вряд ли заметит «лирическое пенье» героя. Лирическое, т. е. тихое, задушевное, идущее от сердца... и теряющееся в шуме весенних площадей и пионерских гимнах. Получается, что герой Кунгурцева оказывается лишним в городе. Но он не признается в этом даже самому себе, пытаясь заглушить внутренний разлад «пением» в общем хоре. Потому что «мы» – это не только город и новый строй. «Мы» – это еще и Место, сама Земля, русское поле, где «кипит золотая работа» (99), давшее Кунгурцеву творческие силы. «Лирическое пенье» поэта и есть «голос» русского поля. Оторваться от этого «мы» – значит потерять себя, свою творческую идентичность.

На формальном уровне тексты поэтов-примитивистов также имеют ряд отличительных черт. В творчестве Кунгурцева они наиболее ярко проявляются в пейзажной лирике. Кстати, само использование жанра пейзажного стихотворения свидетельствует о влиянии на него литературной традиции, поскольку фольклор как таковой не использует пейзажные описания, природа в нем всегда персонифицирована и выполняет определенные функции.

В хронотопе произведений-примитивов пространственные элементы явно преобладают над временными. Это характерно для фольклорных текстов, где нет представления о линейном времени, время циклично и подчинено определенному ритму. В стихотворениях Кунгурцева мы явно наблюдаем такую модель мира. Соотношение пространственных и временных лексем у него – примерно 5:1, т. е. на 5 пространственных лексем приходится в среднем одна временная. Причем временные маркеры обозначают, прежде всего, часть суток и время года статично, без движения от вечера к ночи или от лета к осени. Только изредка мы можем говорить в движении времени: «вечереет» («Снова у реки я...»), «еще миг» («На пастбище»). Пространственные маркеры, как правило, строятся по одной модели – существительное с пространственным предлогом (меж кустов, за вышкой, у межи, за речкой, над долиной и т. д.) Пространственные наречия употребляются значительно реже. В названия стихотворений тоже намного чаще выносится указание на место действия («На пастбище»), чем на время («Сельский вечер»).

Другой признак фольклорного мировосприятия, отражающийся в творчестве примитивных поэтов, – антропологизация природных явлений. Для Кунгурцева характерно олицетворение, явно базирующееся на фольклорных источниках. Например, строки «Улыбается цветами / Полногрудая земля» – отсылка к традиционному «Мать сыра земля», а стихотворение «Рябина» посвящено последовательному раскрытию образа рябины-девушки, ждущей жениха: «И о чем ей грустится над просинью? / Ее гроздья, как гребнь петуха. / Не сыскать ей и нынешней осенью, / Не сыскать по душе жениха» (88). Этот мотив напрямую перекликается, например, с народной песней: «Но нельзя рябине / К дубу перебраться».

Художественный мир стихотворений Кунгурцева в равной мере наполнен и реалиями природного мира (цветы, тополь, река, жук, луна, соловей, рябина), и предметами деревенского быта (сени, стог, гармонь, коровы, сено). Абстрактной лексики, отражающей, например, чувства лирического героя, в тексте на порядок меньше, чем конкретной, описывающей окружающий мир. Такая позиция отличает искусство примитива.

Авторы примитива, как правило, реализуют ограниченное число художественных приемов, как литературных, так и фольклорных. При этом литературные приемы (в силу доверия провинциальных авторов классикам) часто похожи на художественные находки других авторов и могут восприниматься искушенными читателями как «общие места», стертые многократным употреблением. Но для автора примитива, впервые открывающего для себя мир большой литературы и находящего там образцы для подражания, это не шаблонные фразы, а нечто высокохудожественное и новое. Кунгурцев в своих стихах часто использует сравнения, метафоры и олицетворения. При этом некоторые приемы схожи с фольклорными: рябина – девушка, «певунья – гармонь». Он изображает картины деревенского быта, в которых отчетливы фольклорная

обрядовость и цикличность: «Кружится ворот карусели; / Там с песней солому трясут. / Кладут на косилки – и к цели, / К зароду под песни несут» («Молотьба», 75). Параллельно с этим на формирование ряда образов явно оказал влияние С. А. Есенин: «Обмазал вечер мглою горы, / Как будто синим молоком, / И лижет пену на озерах / Заря цветущим языком» («За мглой тумана», 59).

В ряде стихов поэт использует звучащие рефреном строфы, причем обычно они стоят в начале и конце стихотворения, образуя циклическую форму. Например, в стихотворении «Осенняя тема» последняя строфа копирует первую: «С неба бодрящая просинь / Льется в березовый тын. / Здравствуй, хорошая осень, / С прелестью красных рябин» (78).

Но в стихотворении «Где же ты?...» подобный прием базируется, скорее всего, на романсных источниках. Во всяком случае, это произведение напоминает русский романс XIX в. – с обилием устаревших слов (ужель, далече), традиционной темой расставания и безответной любви («Где же ты? Может, ходишь далече / И кому-то горишь, как звезда. / Но ужели тебя я не встречу, / Не увижу тебя никогда?», 89). Повторяющаяся строфа в этом случае прочитывается как обрамляющий куплет.

При рассмотрении лирики Кунгурцева с точки зрения искусства примитива в ней открываются новые грани и закономерности. Концепция примитивного искусства позволяет по-новому раскрыть конфликт между «центростремительными силами» Места и «центробежными стремлениями» творческой личности.

Примечания

[1] *Данилина Г. И., Эртнер Е. Н.* Писатель и его край: онтологический конфликт как научная проблема // Филологический дискурс : Вестн. филол. ф-та ТГУ (Тюмень). 2000. № 1. С. 27–36.

[2] Имеющиеся у нас сведения о биографии Антона Кунгурцева взяты из следственного дела, которое в настоящее время хранится в Фонде прекращенных дел УАО УКГБ при СМ СССР по Тюменской области. В 1929 г. Кунгурцев был обвинен в принадлежности к контрреволюционной организации под названием «Экстальная комиссия зарубежного руководства со стальным сердцем». Тогда, в 1930 г., одиннадцати участникам этого процесса вынесли смертный приговор, еще несколько десятков были отправлены в лагеря. Только в 1957 г. реабилитационное следствие доказало несостоятельность всех обвинений в адрес Кунгурцева. Он был посмертно оправдан «в связи с отсутствием состава преступления». Другой важный источник сведений биографического характера – наша переписка с литературоведом Сергеем Васильевичем Тураевым, который в 1920-е гг. жил в Тюмени, учился в средней школе и был лично знаком с Кунгурцевым.

[3] *Пропп В. Я.* Специфика фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность : избр. ст. М., 1976. С. 124.

[4] *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 188.

[5] Там же. С. 189.

[6] *Давыдов Д.* От примитива к примитивизму и наоборот // Арион. 2000. № 4. С. 142.

[7] *Деменкова Л. В.* Лирика Т. М. Белозерова: контексты, образы, мотивы. Омск, 2006. С. 35.

[8] Там же. С. 47–48

[9] *Гольдберг Р. С.* Книга расстрелянных : в 3 т. Тюмень, 2004. Т. 3. С. 3.

[10] *Кунгурцев А.* Стихотворения // Гольдберг Р. С. Указ. соч. С. 15. Здесь и далее ссылки на произведения А. Кунгурцева даны на основании этого издания в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

[11] *Тураев С. В.* Воспоминания старого тюменца // Филологический дискурс : Вестн. филол. ф-та ТГУ (Тюмень). 2001. Вып. 2. С. 22.

[12] *Деменкова Л. В.* Указ. соч. С. 39.

[13] Из письма С. В. Тураева С. Ю. Синицыной от 14.04.2004 (из личной переписки).

[14] *Марченко А. М.* Поэтический мир Есенина. М., 1989. С. 8–12.

Н. С. Журавлева
Челябинск

ИЗ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ УРАЛЬСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В 1930-е гг.

Представители творческих профессий во все времена отличались специфическим взглядом на природу вещей. Как правило, писатели, художники и прочие лица свободных профессий обладают более чувствительной и ранимой душой, повышенной эмоциональностью в восприятии окружающего мира. Про таких людей чаще других говорят, что они «витают в облаках», оторваны от реальности, им гораздо сложнее приспособиться к обычной бытовой жизни. Очевидно, что в период становления Советского Союза и без того непростая жизнь деятелей литературы и искусства значительно осложнилась. Модернизация исторического развития страны привела к резким трансформациям абсолютно всех сфер жизни общества, пережить которые даже сильным духом людям было очень непросто, что и говорить о творческих лицах. Уральские писатели, творившие в годы первых пятилеток, в этом смысле не стали исключением.

Бытовые условия, которые окружали начинающих писателей, были предельно скупы. В частности, М. Гроссман так описывал занятия магнитогорской литературной бригады «Буксир»: «Молодые писатели стройки занимались в холодной, насквозь прокуренной комнате двухэтажного барака... измотанные непогодой, ударной работой, не очень-то сытые, одетые кое-как (иные деревенские парни поначалу ходили в лаптях) – они после смены бежали в барак, и начинались баталии о слове, о стихе, о политике, о будущем»[1].

Бедность большинства людей, отсутствие товаров первой необходимости в молодой советской стране воспринимались многими как временное недоразумение. М. Львов на одной из встреч в музее ЧТЗ рассказывал: «Жили в общежитии. Костюм – один на всех. Да и у того брюки сзади протерты. Право

© Журавлева Н. С., 2010

надевать его имел тот, у кого предстояло свидание. Мы уходили от наших подруг как от королев, пятясь спиною к двери. Наверное, они понимали причину такого нашего галантного поведения и прощали нам. Мы были бедны, полуголодны, но зато какими щедрыми были наши души! Никогда не забуду: когда на Северном полюсе побывали Папанин и Чкалов, мы отправили им телеграмму в стихах! На это мы не жалели денег»[2].

Б. А. Ручьев, пожалуй, самый талантливый и знаменитый уральский поэт 1930-х гг., собирался предстать перед корифеями на Первом Всесоюзном съезде писателей буквально в рванье. «На нем старый ватный пиджак не по росту. Ботинки с обмотками, носки кверху задрались, кепчонка старенькая...», – вспоминала его сестра. «“Ты откуда, говорю, в таком виде?” А он: “Я, Галя, на съезд писателей приехал”, а сам вынимает горсть денег, что-то огромную сумму по тем временам, и говорит: “На, бери, мне не надо”... С помощью добрых соседок отогрели его, помыли, накормили... одели с головы до ног»[3].

Воспоминания М. Львова об условиях жизни студентов заочного отделения литинститута в 1930-е гг. типичны для того времени. В комнате, которую он снимал вместе с друзьями, не оказалось даже постелей. У самого М. Львова не было осеннего пальто. Спал он на газетах. «Утром покупали черный хлеб и сахарный песок. Такой вот завтрак. Обедаем – напротив, в Юридическом институте... Ужин, чаще всего, “отменяем” добровольно – как “буржуазный пережиток” – и сидим занимаемся допоздна...»[4]

Искренняя вера в «светлое будущее» помогла советским людям пережить и суровые тридцатые годы, и грядущую Великую Отечественную войну. Так, в нише фундамента небольшого сооружения под Чебаркулем было замуровано письмо двадцатилетним, живущим в 2035 г. Писали его уральские литераторы – строители страны социализма, обращаясь к сверстникам, которым, как они полагали, посчастливится завершить отдельные работы в прекрасном здании коммунизма[5].

Большинство поэтов и писателей были молоды, оптимистично настроены и по-своему очень счастливы, несмотря на унизительные условия жизни и труда. Умение воспринимать жизнь с юмором, думается, нередко выручало их в трудных ситуациях. В этой связи невозможно оставить без внимания пародии литераторов друг на друга. П. Хорунжий вспоминал, что на свердловской квартире Б. Ручьева и С. Уланова проходили неформальные встречи местных авторов. Однажды К. Реут принес громаднейший фолиант – какую-то форму отчетности конторы «Центроспирт». «Вся тысяча страниц была аккуратно разграфлена, но не заполнена. Реут сказал: это будет наш “Журнал журналов”. Писать всем и обо всем!». Первой записью в журнале стала пародия Яр. Смелякова на стихи К. Мурзиди: «Я, любимая, попрошу / Вас явиться на Коксохим. / Там я буду кричать вовсю / И прикидываться глухим!»[6]

В «Журнале журналов» его «отец-основатель» К. Реут чаще других оставлял свои автографы. Например, он сопроводил такой шуткой шарж Бродовско-

го, любившего давать всем указания, о чем и как писать: «Не зная Бродовского, не суйся в литературу!»[7]. Или по примеру перефразированного призыва тружеников санитарии и гигиены к населению К. Реут сочинил новый лозунг: «Не плюйте на пол, а плюйте на критические статьи Алеши!» Как объяснил П. Хорунжий, «один литератор по имени Алеша написал ряд статей о творчестве уральских поэтов. Статьи неудачны: ругал за то, за что надо хвалить, и наоборот»[8].

В воспоминаниях П. Хорунжего о поэтах-уральцах 1930-х гг. К. Реут выглядит самой неординарной фигурой и вызывает настоящие человеческие эмоции. Благодаря широкому кругозору он отличался от своих соратников: отец-агроном сумел дать сыну воспитание и образование. Этим объясняется частое обращение К. Реута к классике. К примеру, «один юноша принес стихи на тему "раньше и теперь" о колхознице-трактористке, которая, выступая на собрании, якобы похвалялась: "Меня, девушку, пропили / да на свадебном пиру. / А теперь я "Катерпиллер" / Разберу и соберу"», – вспоминал П. Хорунжий. – «Косте пришлось использовать образец ответа, который он считал самым вежливым. – Знаете, что сказал поэт Никола Буало королю Людовику IX, когда тот прочитал ему свои стихи? – Для Вашего Величества нет ничего невозможного. Вы, Ваше Величество, хотели написать плохие стихи. Вашему Величеству это блестяще удалось! Вам можно сказать тот же комплимент»[9].

История создания челябинского областного издательства (ЧелябГИЗа) также по-своему показательна. Стремление трудиться и творить на благо молодой страны оказалось настолько сильным, что издательство начало функционировать гораздо раньше официального открытия в 1935 г. Так, первый литературный редактор ЧелябГИЗа Б. Кинд, принятый первым директором издательства Э. А. Шиллером на работу, вспоминал: «Чтобы не терять времени, мы решили на первых порах разместиться в моей квартире на улице Елькина. Уладив "дипломатические отношения" с женой, я на деревянных воротах частного дома поместил написанную от руки вывеску: "Книжное издательство". Вместе с Шиллером мы составили тематический план, финансовую смету, их, где положено, утвердили. Нам открыли текущий счет в банке. И вот в издательство потянулись авторы. Входя в сени, даже терялись: "Сюда ли попал?". Но жена, встречая гостей иной раз с ведром и половой тряпкой в руках, ободряла: "Проходите, проходите, не стесняйтесь. Издательство здесь. Вас ждут"»[10].

Советское государство сумело направить энтузиазм масс в нужное русло и, в частности, активно использовало лиц творческих профессий в политических целях. Зачастую это скрывалось под понятием «общественная работа». Так, осенью 1933 г. свердловские писатели участвовали в хлебозаготовках. Из отчета Новоселова на совещании в обкоме партии становится понятно, в чем заключались их обязанности. Он сообщил, что пробыл в Осинском районе с 22 октября по 18 ноября и добился следующих результатов: «...по договоренности

с секретарем ячейки проводил по деревне собрания, контролировал работу уполномоченных сельсоветов и колхозов, организовал выпуск стенгазеты. Собирал материал, написал статью, организовал красную и черную доски. Участвовал в проведении празднования октябрьской годовщины. Потом прикрепили к деревне Глубокая. Я там добивался максимального количества лошадей для вывозки хлеба, чтобы подводы нагружать по возможности полно, чтобы производить обмолот зерна»[11]. Кроме того, по признанию Новоселова, он участвовал в раскулачивании двух хозяйств. С. Шмаков проводил чистки колхозов от чуждых элементов в составе «четверки» (он, председатель сельсовета, партсекретарь, уполномоченный кунгурского исполкома).

Большинство уральских писателей не занималось литературой профессионально, им приходилось зарабатывать на жизнь трудом, порой очень тяжелым. Многие авторы 1930-х гг. взялись за перо после призыва ударников в литературу. Отныне при вхождении в творческую организацию предпочтение отдавалось рабочим, занятым на производстве. В частности, большинство членов магнитогорской литбригады «Буксир», в том числе Б. Ручьев, Л. Татьяничева, М. Люгарин и др., по комсомольской путевке оказались направлены на строительство местного металлургического завода. Естественно, такое напряжение сил отрицательно сказывалось на их здоровье. К примеру, поэт А. Ворошилов, переохладившись на строительстве металлургического завода в 40-градусный мороз, заболел скоротечной чахоткой и скончался в 1932 г. в двадцатилетнем возрасте[12].

При этом огромные физические и интеллектуальные нагрузки зачастую пробуждали в людях стремление к поиску ответов на волнующие вопросы. В 1930-е гг. большинство из них, так или иначе, связывалось с политикой государства. При этом любознательность отнюдь не почиталась добродетелью. Многочисленность репрессированных «инженеров человеческих душ» убеждает в этом[13]. Так, в конце 1930-х гг. в номере Центральной гостиницы Челябинска, где проживали М. Люгарин, Б. Ручьев, художник Е. Куликов, разместился некий литературный клуб. «В пьяном угаре поэты... читали нам есенинские стихи... в них находили созвучность своим собственным настроениям. В разговорах о Есенине... истолковывали причины его самоубийства в антисоветском духе, заявляя, что Есенина загубили советская обстановка, казенщина, которую он не переносил. Мы делали из этого контрреволюционный вывод, что в условиях, созданных советской властью, талантливым писателям и поэтам жить вообще невозможно, что на них одет тесный хомут “идеологической выдержанности”, и если они не хотят превратиться в попугаев, то уйдут из жизни сами или их убьют. Эти контрреволюционные выводы мы применяли к себе сами, находя, что и нам душно в рамках, созданных партией и Советской властью»[14].

Несмотря на то, что эти высказывания Е. Куликова прозвучали во время допроса НКВД, они довольно верно отражают настроения значительной час-

ти советской художественной интеллигенции «эпохи великих строек коммунизма». Для более подробного анализа этой проблематики стоит обратиться к исследованию И. Непеина «Палачи и жертвы», в основу которого легли следственные дела репрессированных деятелей литературы и искусства Южного Урала.

Между тем, как ни парадоксально, в истории уральской литературы случалось, что впавший в немилость писатель сумел возродиться на новом профессиональном уровне. В частности, обращение П. П. Бажова к сказочным сюжетам и легендам во многом связано с его исключением из партии в 1939 г.[15] В его воспоминаниях об этом времени читаем: «...выдалась такая невеселая полоса, что я оказался не у дел. Ну и взялся всякие давние задумки обрабатывать»[16]. Или вот это: «...время такое. Некогда сосредотачиваться. А у меня по стечению горьких обстоятельств времени оказалось предостаточно... Начал я сказы писать как бы для того, чтобы боль свою притушить»[17].

Дочь писателя в своих мемуарах отмечала, что это был очень тяжелый период в жизни семьи, существовавшей только за счет отцовских заработков. Жизнь в изоляции также была непростой: прежде гостеприимный дом многие старались обходить стороной. Тяжелее всего пришлось самому писателю, которому уже давно перевалило за пятый десяток: «Днем он копал огород, ночью сидел за своей старенькой конторкой и записывал все, что придумалось за день»[18]. Между тем написанные сказы П. П. Бажова могли так и не увидеть свет. В частности, редактор сборника, которому П. П. Бажов принес свои творения, назвал их фальсификацией фольклора и отказал в публикации. Вероятно, на это решение повлияло не только исключение П. П. Бажова из партии, но и разгромная статья в журнале «Красная новь», напечатавшая отрывки из будущей «Малахитовой шкатулки». Но все идет так, как должно было быть, эти рассказы прочитал Д. Бедный и спас Бажова от разгрома[19].

Репрессии, отсутствие стабильности и материальной устроенности, противоречивое положение профессиональных писателей, необходимость в повышении квалификации и общение с единомышленниками – все это в конечном итоге двигало желанием начинающих авторов войти в состав Союза советских писателей. Хотя, по мнению В. Антипиной, большинство литераторов вступали в Союз писателей для получения материальных благ. Такой вывод она сделала на основании анализа многочисленных писем и протоколов заседаний[20] . Но так или иначе, Первый Всесоюзный съезд советских писателей в августе 1934 г. открыл эпоху создания региональных отделений этой творческой организации.

Примечания

[1] *Гроссман М.* Строки о старом товарище // Встречи с другом. Книга о Борисе Ручьеве: Воспоминания. Статьи. Стихи. Челябинск, 1976. С. 59.

[2] *Львов М.* День воспоминаний: Стихи разных лет. Мемуарная проза. Современники о поэте. Челябинск, 1997. С. 265.

[3] *Шумкова Г.* О брате // Встречи с другом... С. 11.
[4] *Львов М.* Указ. соч. С. 65.
[5] *Хорунжий П.* Далекие, далекие огоньки... // Урал. 1977. № 6. С. 179.
[6] Там же. С. 180.
[7] Там же.
[8] Там же.
[9] Там же. С. 182.
[10] Цит. по: *Золотов А. А.* Мы жили тогда на планете другой... Челябинск, 2004. С. 124.
[11] ГАСО. Ф. Р-1616. Оп. 1. Д. 7. Л. 46.
[12] См.: *Корецкая Т. Л.* Забытое имя поэта: Александр Ворошилов (1911–1932) // Исторические чтения : материалы науч. конф. «Культура Урала. XX век». Вып. 10. Челябинск, 2007.
[13] По неполным данным В. Баранова, со второй половины 1930-х гг. погибло не менее 1000 писателей, столько же сумело выжить в лагерях и застенках. Данные приводятся по: *Куманев В. А.* 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции. М., 1991. С. 195.
[14] Цит. по: *Непеин И. С.* Палачи и жертвы. Челябинск, 1997. С. 138.
[15] Подробнее об этом см.: Неизвестный Бажов: Малоизвестные материалы о жизни писателя / сост. Н. В. Кузнецова. Екатеринбург, 2003.
[16] *Стариков В.* Мастер, мудрец, сказочник // Слово о товарищах. Воспоминания об уральских писателях : сб. ст. Свердловск, 1980. С. 128.
[17] Там же. С. 129.
[18] *Бажова-Гайдар А. П.* Дом на углу: Воспоминания о моем отце. Свердловск, 1970. С. 46.
[19] Там же. С. 47.
[20] *Антипина В.* Повседневная жизнь советских писателей в 1930–1950-е гг. М., 2005. С. 29.

П. Д. Достовалова
Екатеринбург

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ УРАЛЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА 1930-х гг. И ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИСЛАВА ЗАНАДВОРОВА

В рамках исследования литературной жизни Урала XX в. уже существует общее описание работы литературных кружков и кружка Уральского университета в частности, оно было опубликовано в сборнике «Литература Урала: история и современность» за 2008 г.[1] Предметом же нашего исследования стало литературное объединение Уральского университета в период его создания и творчество студентов, чьи произведения печатались в студенческой газете в эти годы.

Литературное объединение в Свердловском университете было создано через 2 года после его открытия, в 1933 г. Поскольку многие студенты были из крестьянской среды, уровень их грамотности был невысок, вчерашние крестьяне и рабочие таким образом стремились войти в творческую среду. Гуманитарные факультеты в вузе появились лишь в 1938 г., поэтому литературный

© Достовалова П. Д., 2010

кружок состоял из будущих физиков и геологов и выполнял задачи культурного просвещения студентов. Студенческое литературное объединение университета в 1933–1938 гг. насчитывало около 15 участников, но, к сожалению, информация сохранилась лишь о трех из них.

Старостой литературного кружка стал *Александр Алексеевич Авдюшев* (1914–1941), студент физмата, он же входил в состав редколлегии газеты своего факультета.

А. А. Авдюшев поступил в университет в 1932 г., когда ему исполнилось 28 лет. Это был уже вполне сложившийся человек, с опытом руководства комсомольско-политической школой. Его стихи, которые публиковались в университетской газете «За научные кадры» в 1934 и 1935 гг., по своей тематике были типичны для официальной поэзии социализма, ритмических и композиционных особенностей не имели, поэтому не выделялись среди огромного количества произведений такого же уровня.

Дадим, что потребует
Советская страна.
Технику могучую
Используем до дна[2].

Строчки «Технику могучую / Используем до дна» представляют собой зарифмованную цитату из доклада И. В. Сталина от 4 мая 1935 г. перед рабоче-крестьянской Красной армией («Чтобы привести технику в движение и использовать ее до дна, нужны люди, овладевшие этой техникой...»[3]).

Объективную оценку всего творчества Александра Авдюшева дать довольно трудно, поскольку нам известны только опубликованные его произведения.

Еще один активный участник литературного кружка УрГУ – *Борис Анатольевич Долинов*. В университетской газете «За научные кадры» 1934–1935 гг. не раз публиковались его фельетоны, рассказы и стихи. Информация о нем в архивах университета не сохранилась, но читателям Свердловска он запомнился в первую очередь своими прозаическими произведениями, отрывок из его романа «Дружба» был опубликован в «Уральском рабочем» 22 июля 1945 г.

Фрагмент представляет собой вполне завершенное произведение. Наряду с образом центрального героя – студента, очевидно, «списанного» автором с себя и своей среды, особый интерес в нем вызывает детально прописанный образ города. Свердловск здесь представлен как динамичный, веселый, развивающийся город – под стать новой, бурно растущей и движущейся жизни страны Советов. Этот образ продолжает традицию Маяковского, противопоставившего в стихотворении «Екатеринбург-Свердловск» (1928) старый и новый облики города:

Полунебоскребы
лесами поднял,

чтоб в электричестве
мыть вечера,
а рядом –
гриб,
дыра,
преисподняя,
как будто
у города
нету
«сегодня»,
а только –
«завтра»
и «вчера»[4].

В противовес описанию Екатеринбурга в произведениях дореволюционных писателей, например уездного города Пропадинска в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка, здесь формируется новый, прогрессивный облик столицы Урала: «Именно в такие минуты, когда на площади в одно и то же время было тесно и просторно, когда все шумело, звенело, двигалось, торопилось, ехало, шло, Сомка наиболее остро испытывал радостное ощущение большого города. Весь в лесах новостроек, Свердловск вставал навстречу новому трудовому дню»[5]. Идея движения при описании Свердловска становится в отрывке Долинова определяющей.

Образ города соединяется с образом тяжелого труда, обращенного к людям. Даже этот труд рабочих, которых встречает герой, не в силах затемнить светлый и праздничный облик города: «– Эй, вы потише бросайте, лавку забросаете... – Канализацию робим... Для вас же...»[6]

Заданный в 1930-е гг. образ Свердловска как промышленного гиганта, «производственного котла», сохранился в литературе на протяжении всего XX в.

Но Свердловск – не только город рабочих, но и город студентов. Главный герой Сомка готовится к сессии, читает Маяковского. Стихи Маяковского предстают здесь как примета новой жизни, новой литературы, которая осваивается через труд, через преодоление непонимания художественного произведения Маяковского. С пониманием стихов – звучных, красивых – возникает музыка города: «Сомка любил этот грохот и слушал его всегда, как музыку»[7].

Сомка – новый, передовой человек эпохи, тот, для кого вершилась революция. Ценно, что автор говорит языком, приближенным к языку героя, и всюду следует по его стопам: судя по всему, он обладает таким же знанием мира, вместе с героем совершает открытия, важные для него самого. Весь отрывок построен как цепь открытий – открытие города, литературы, поэзии Маяковского. В стихах Маяковского герой находит себя, через них по-новому осмысливает происходящее. Очевидно, что стихотворения В. Маяковского были известны молодому автору и использовались им в качестве образца.

Борис Долинов продолжал литературную деятельность и после окончания университета, был заместителем редактора газеты «Путевка» Свердловской железной дороги. Ему не удалось завершить свои начинания – роман «Дружба» остался незаконченным. Борис Долинов прошел всю Великую Отечественную войну, но вернулся тяжело больным человеком. В 1945 г. его не стало.

Третьим известным нам членом литературного кружка университета был *Владислав Леонидович Занадворов* (1914–1942), студент геологического факультета Свердловского университета. Родился он в семье инженера-строителя и сельской учительницы в Перми. Семье часто приходилось менять место жительства, поэтому к 16 годам Владислав изъездил уже весь Урал и Западную Сибирь. Вместе со своим старшим братом Германом он был большим любителем природы, составлял коллекции минералов. Любовь к природе сопутствовала Занадворову всю жизнь: в 1929 г. будущий писатель поступил в Свердловский геолого-разведочный техникум, а в 1935-м, после нескольких геолого-разведочных экспедиций, он блестяще выдерживает экзамены на геологический факультет Свердловского университета.

И. Райхер так вспоминает о студенческих годах Владислава Занадворова: «...В каждый номер стенгазеты он приносил стихи, над которыми мы почему-то здорово смеялись. Владислав не обижался, смеялся вместе с нами, щуря свои близорукие глаза за толстыми стеклами очков в роговой оправе. Это его сочинительство считали мы делом несерьезным, ведь он был геолог, и геолог божьей милостью. Слушать его геологические байки-рассказы можно было часами»[8].

«Несерьезное дело» стало для Занадворова делом всей жизни. В альманахе «Штурм» стихотворения Владислава Занадворова впервые публикуют в 1933 г. (№ 5–6). Занятия в университете не мешали его творческой работе: в периодических изданиях печатались его стихи, а весной 1936 г. вышла в свет его первая книга – повесть «Медная гора». В 1941 г. выйдет еще сборник стихов «Простор», это будет последнее прижизненное издание поэта.

Обращаясь к традиционным жанрам, таким как песня и дружеское послание, Владислав Занадворов переосмысливает их и наполняет новым содержанием.

В стихотворении «Товарищам жизни моей» читатель не встретит описания разгульной молодости, ни одного намека на юношескую праздность:

В готовой для боя винтовке
Я молодость вижу свою,
На дальней полярной зимовке
Я юность опять узнаю (41)[9].

Центральными понятиями, а вместе с тем и важнейшими человеческими ценностями в творчестве Занадворова выступают дружба (товарищество), верность родине, честь, мужество, постоянство и преданность – как и в произведениях большинства его молодых современников. Дружба в понимании Занадворова включает в себя прежде всего долг, ответственность и совместное переживание

трудностей. В духе советской эпохи писатель расширяет понятие товарищества – друзьями можно назвать огромное количество людей, объединенных одной идеей, устремленных к общей цели, важной для всего коллектива.

Даже в наиболее интимных жанрах лирики Занадворова его герой проявляет себя в первую очередь как «общественный человек». Он тонко чувствует природу: в «Песне о разлуке» мы видим развернутое описание леса, в «Песне о сплаве» в центре лирического повествования – реки Чусовая и Кама. Показательно, что даже в «Песне о жизни», где речь идет о смерти товарища, Занадворов говорит не о произошедшей трагедии, а о красоте Камы и о вечной жизни природы, которые «снимают» трагизм. Пейзаж наводит читателя на размышления о том, что есть что-то более совершенное, вечное, чем переживаемые людьми трудности и страдания, что, несмотря на драматизм жизни, в ней всегда найдется нечто неизведанное и манящее вдаль.

Пусть волны, грохнувшись обвалом,
Развеяв гривы на скаку,
Родного друга грозным валом
Смахнут в бурлящую реку,

Он крикнет, бурю огороша,
Заветной песней дорожа:
– Какая жизнь хор-рошая
И Кама хороша!

(«Песня о жизни», 14)

Поэтический почерк Занадворова несет в себе смешение традиционных и новаторских черт. Особенно ярко это проявляется при описании поэтом родины: Россия новая, строящаяся и развивающаяся, тесно связана с есенинской Россией с ее деревнями и завораживающими лесными пейзажами:

Вот она – лесная Родина:
Над рекой падучая гроза,
Наливная черная смородина,
Черная, как девичьи глаза.

А в лесах, за горными вершинами,
Травы стынут в утренней росе,
И березы с лопнувшими жилами
Падают, подвластные грозе

(«Родина», 12).

География поэзии Занадворова обширна: от Чукотки до Ферганы. В его произведениях помимо названных выше Чусовой и Камы нередко упоминаются Волга, Обь. Картине реки обычно сопутствуют волна и ветер, причем эти образы обретают у Занадворова символическое и лейтмотивное значение: они сопряжены с темой юности, движения, быстрой и энергичной жизни.

Жизнь дарила и всплесками весел,
И встающей над бортом волной...

И здесь же:

Ветром юности, ветром попутным
Надувались мои паруса

(«Жизнь дарила...», 7).

Образы воли, волны и ветра пересекаются с есенинскими простором и ширью: они также передают широту души, свободу, к которой устремлен молодой герой поэта.

Героями стихотворений Занадворова становятся горняки, врачи, обычные рабочие – люди благородные, мужественные и обладающие чувством собственного достоинства. Это современные богатыри, способные постоять как за свою честь, так и за родину. В свою очередь, в произведениях поэта формируется образ и отрицательного героя, обычно предателя и труса.

При довольно простой образной системе, предполагающей «черно-белый» принцип поэтики (четкое разделение персонажей на хороших и плохих, предсказуемый финал), в творчестве Владислава Занадворова стоит отметить диалогизм, присутствующий почти во всех его стихотворениях и проявляющийся в отчетливой рецептивной установке автора. Поэт обращается то к своим товарищам, то к любимой девушке:

Ты иди по берегу крутому,
У стремнины к северу сверни...

(«Я б хотел, как месяц ранний...», 33)

Большинство произведений Занадворова обращены к собеседнику, такому же, как сам автор. Это создает разговорный характер стихов и влечет за собой отсутствие лирической интимности в ее традиционном понимании классической поэзией. Однако это черта не только творчества Владислава Занадворова, но и советской жизни в целом, настроенной на принципиальную публичность, коллективизм и совместное переживание самых заветных чувств.

В этой связи особенно интересно рассмотреть, как реализуется в творчестве Занадворова любовная тематика. В его стихотворениях этой группы отсутствует само слово «люблю», чувство лирического героя раскрывается только косвенно и чаще всего в последних строчках стихотворений – словно, долго сдерживаемое, наконец прорывается изнутри, предшествует же признанию всегда описание природы:

Чтобы понял ночью равнодушной,
Как дымятся горы впереди,
Что тебя разыскивать не нужно,
Если ты стучишь в моей груди!

(«Я тебя искал...», 32)

Органично соединить патриотическую и интимную лирику Занадворову удалось в своих военных произведениях: здесь мы находим и любовь к родине, и обращение к любимой, и помощь товарищам как выполнение долга каждого бойца.

Отличительной особенностью лучших фронтовых стихов Владислава Занадворова являются их простота и искренность. Вместе с тем эти произведения наиболее душевны и лиричны, особенно когда речь идет о чувствах героя-бойца.

Показательно в этом плане стихотворение «Последнее письмо»:

Лишь губами одними,
Бессвязно, все снова и снова
Я хотел бы твердить,
Как ты мне дорога...
Но по правому флангу,
По славным бойцам Кузнецова
Ураганный огонь
Открывают орудья врага (76).

Занадворов говорит о том, что личное уходит на второй план, когда ты остаешься один на один с неприятелем или когда твоим товарищам угрожает смертельная опасность. Когда по тебе открывают ураганный огонь, ты вряд ли думаешь о чем-нибудь, кроме жизни и смерти. По своему жанру, распространенному во фронтовой поэзии (письмо к любимой), напоминая стихотворение «Жди меня» Константина Симонова, «Последнее письмо» Владислава Занадворова не раскрывает личную драму конкретного человека – для автора на первый план выходит осознание общественного долга. У Симонова же, напротив, мы видим личное, интимное «общение» героя с любимой – без описания боя и военных действий, на первый план выходят чувства.

Тема долга становится важной и для прозаических произведений Владислава Занадворова. Руководствуясь в написании рассказов все тем же «черно-белым» принципом, автор выстраивает все тексты по одной сюжетной схеме.

Главный герой, наделенный лучшими человеческими качествами (такими, как доблесть, честь, мужество, храбрость), оказывается в ситуации морального выбора, напоминающего выбор героя классицистической трагедии: любовь или долг, собственная безопасность или помощь товарищам. Руководствуясь в своем выборе интересами общества и заботясь о благе товарищей, герой выбирает путь не самый легкий, но тот, что принесет общественную пользу. В рассказе «Привязанность» Занадворов показывает, как должен разрешить внутренний конфликт человек, в котором борются чувство любви к женщине и привязанность к любимой работе. Молодой геолог Давыдов после долгой внутренней борьбы решает бросить работу, так как не видит другой возможности соединить свою жизнь с любимой. Однако в последний момент, когда он уже находится в пути, знакомый сообщает ему, что тот назначен начальником горных работ. Давыдов решает поехать с экспедицией.

Рядом чаще всего присутствует антипод главного героя – «червяк», человек трусливый, эгоистичный и способный предать. В большинстве рассказов он и создает конфликтную ситуацию, поступает всегда абсолютно противоположно персонажу положительному. В конце рассказа такой герой предается презрению, часто даже изгоняется из лагеря, сообщества товарищей и т. д. В рассказе «Мужество», например, никакие профессиональные качества не спасают честь Сергея, побоявшегося пойти в непогоду спасать заблудившихся товарищей: «Видишь ли, Сергей, ты неплохо разбираешься в геологии. Но мужество и честность – это важно в человеке! Мужество и честность!» (16), – говорит ему Камов. Осуждения заслуживает и Увалов из рассказа «В метель», бросивший замерзать в тундре человека.

Главный же герой, своего рода alter ego автора, обретает награду в виде любви женщины, признания и уважения со стороны своих товарищей. Так, в итоге нелегкого выбора обрел счастье герой рассказа «Привязанность» – его любимая Ирина встречает его на пути к экспедиции и собирается ехать с ним.

Творчество Занадворова органично вписывается в советскую прозу 1930-х гг., главной темой которой выступает тема социалистического строительства, нередко связанная с сюжетом воспитания и перевоспитания «старого» человека.

Обращаясь к актуальным темам своего времени и воссоздавая соответствующие советской идеологии образы, Занадворов не отказывается от традиций классической поэзии. Подобно ряду поэтов-современников (К. Симонову, М. Светлову, М. Джалилю и др.), он обращается к, казалось бы, устаревшему жанру дружеского послания и наполняет его новым содержанием – новой интимностью. Лирический герой послания переживает свои личные чувства не сам «в себе», а вместе с адресатом, словно приглашая присоединиться к ним и читателя. Сами же чувства ощутимо меняют характер: личное переживается как часть общественного, самое сокровенное вместо героя «выговаривает» природа, ведь у «советского человека» нет и не может быть чувств, которые было бы стыдно показать другому. Занадворов описывает не только большие стройки и развитие городов, но и самые скромные места своей родины, видит красоту в малом, незаметном. Взгляд поэта дополняется здесь взглядом геолога, призванного искать и находить сокровенные богатства земли.

Сочетание классической формы и актуального содержания, простота образов и вместе с тем чуткое восприятие природы и человеческих чувств выделяют Занадворова из ряда уральских писателей и поэтов 1930-х гг.

Примечания

[1] *Блинов В. А, Васильев И. Е, Журавлева Н. С. и др.* Литературные кружки и объединения Екатеринбурга (статья для энциклопедии «Екатеринбург») // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008. С. 280–290.

[2] *Авдюшев А.* Марш стахановцев // За научные кадры. 1935. 7 нояб.

[3] Благодарю директора музея УрГУ В. А. Мазур за это указание. Слова Сталина цит. по: сайт «Военная литература». URL: http://militera.lib.ru/bio/stalin/app.html

[4] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1955–1961. Т. 9. С. 20.

[5] *Долинов Б.* Дружба // Урал. рабочий. 1945. 22 июля.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Архив музея истории Уральского гос. университета. Фонд Райхера. Отд. 72. От 09.12.1993.

[9] Здесь и далее произведения Занадворова цит. по: *Занадворов В.* Ветер мужества. Пермь, 1967 – с указанием страниц в нашем тексте в скобках.

Е. К. Дубцова
Оренбург

«ГРИБНЫЕ» ПОВЕСТИ В. СОЛОУХИНА И В. ОДНОРАЛОВА: ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

В творчестве современников В. А. Солоухина и В. И. Одноралова, оренбургского писателя, особое место занимает тема Родины, большой и малой, в частности, тема «грибной охоты», которая объединяет повести «Третья охота» (В. Солоухин) и «За грибным царем» (В. Одноралов).

Книга В. А. Солоухина «Третья охота» написана в очерковой форме, в ней нет единого временного плана. Солоухин вел повествование в разные годы, на протяжении всей своей жизни, постоянно обращаясь к воспоминаниям.

Отличительной чертой произведения В. И. Одноралова является то, что действие в нем происходит в едином временном отрезке. Повествование связано с «отпусковым» периодом рассказчика (лето – осень). И если в стилевом отношении повесть Солоухина тяготеет к аксаковским «Запискам ружейного охотника Оренбургской губернии», то произведение Одноралова ближе к тургеневским «Запискам охотника».

Впервые поиск грибов назвал «охотой» С. Т. Аксаков. В. Солоухин в своей «Третьей охоте» дал следующее обоснование заглавию произведения: сбор грибов (третья охота после ружейной и рыбной), по мнению писателя, – занятие особенное, его отличие от сбора других даров природы состоит в особом чувстве азарта. Разнообразие видов грибов велико, но настоящий грибник помнит историю каждого найденного им гриба.

В «Третьей охоте» В. А. Солоухин ставит своей целью осветить грибную тему натуралистически, со всех сторон. С этой целью он вкрапляет в свою повесть выдержки из писем читателей: «Каждый корреспондент стремился дополнить мой текст, описать какой-нибудь случай из своей грибной практики. Поэтому в примечаниях я буду время от времени помещать выдержки из писем моих читателей»[1].

© Дубцова Е. К., 2010

«Третья охота» имеет характер житейских наставлений, содержит разноплановые сведения из различных сфер жизни: *из устного народного творчества* (жизнь растений и грибов нередко описывается в приметах и пословицах: «Существует примета, что первая волна грибов высыпает в то время, когда начинает колоситься рожь»[2]); *из естественно-научной сферы* (автор включает в произведения достаточно точные описания грибов и растений: «Орешник ... широколиственный кустарник, который выгоняет, однако, свои стебли до вершины деревьев. Куст растет из компактного основания, то есть все стебли около земли собраны в тесный пучок, но дальше, вернее, выше, они развешиваются в разные стороны, занимая много пространства под солнцем и принимая не последнее участие в образовании плотного полога леса. Листья у орешника шершавые, а сами стебли, напротив, очень ровны и гладки»[3]); *из кулинарии* (даются рецепты приготовления грибов: «Но и крупные валуи хороши. Нужно только правильно их приготовить, что вовсе несложно. Два или три дня их мочат в холодной воде, меняя ее по крайней мере два раза в день, а затем солят с разными листьями и специями. Через два месяца они будут готовы»[4]); *из этнографии* (в повести присутствует описание быта жителей деревни: «Первейший предмет во все времена, во всякой деревенской избе – веник»[5], «Не замшелый, то есть, значит, не утепленный мхом между бревнами – применительно к крестьянской избе»[6]).

В повести В. И. Одноралова «За грибным царем» практически отсутствуют научные сведения. «Грибная» тема является основной, но не единственной. В отличие от «Третьей охоты», здесь четко выражено действие, в большей степени присутствует художественное начало. Одноралова, помимо грибной темы, интересует жизнь деревни, как внешняя (бытовая) ее сторона, так и внутренний мир, проблемы. Одна из таких проблем – тяжелые трудовые будни колхозников. Интересно, что в центре произведения о жизни, быте грибников, деревенских жителей, лежит фольклорный сюжет о «грибном царе», который вводит в повесть новый смысл.

Образ «царя грибов» есть в повести В. Солоухина, Одноралов дает ему другую интерпретацию: для Солоухина это белый гриб, «маленький шедевр природы»[7], а для Одноралова это сказочный персонаж, хозяин леса, «грибной царь», фигурирующий во вставной легенде, его появление в повести имеет нереальные, сказочные черты.

Для обоих писателей, В. Солоухина и В. Одноралова, ставших городскими жителями, грибная охота – это не просто отдых в тишине природы, но и наука, способ научиться читать книгу природы. Например, В. Одноралов в своей книге пишет: «...мы не знали, пожалуй, и букв, которыми написана эта книга, и, как все горожане, собравшиеся читать ее с бухты-барахты, бродили просто по лесу и грибов, конечно, не нашли»[8]. В отличие от горожан, жители деревни намного ближе к природе, а книга природы для них проста и понятна: «Стараешься, не разгибая спины, не отвлекаешься на постороннее, беспрерывно работаешь

обеими руками, деревенская женщина, собирающая поблизости, все равно наберет в два раза больше»[9].

Основываясь на многолетних личных наблюдениях за деревенской и городской жизнью, оба писателя резко противопоставляют деревню городу, живое – неживому, естественное – искусственному. С горечью повествует В. Одноралов об оторванности от земли жителей города: «Больно высоко живут, а во двор выйдешь – и двора нет, сразу улица. И нигде живой земли не видать, все под асфальтом. По земле-то там не походишь»[10]. А В. Солоухин с горькой иронией показывает, как современный человек заменяет настоящую жизнь суррогатом: «Да, под весенним солнцем под белыми облаками из тела белой березы можно пить живительные соки земли точно так же, как через соломинки тянут липкие одурманивающие коктейли в прокуренных душных помещениях, под скрежещущие звуки дикарской музыки. Каждому то, чего он достоин»[11].

Много общего и в отношении двух писателей к природе. Солоухин чувствует себя в лесу как дома: «В лес заходишь, как с улицы в теплый дом, тихо, уютно»[12]. Для Одноралова лес похож на храм: «Чисто здесь, как в святом месте. Будь я язычником или верующим вообще – вот здесь, в таком бы месте, я и молился»[13]. Человек в лесу гость и должен соблюдать правила вежливости: «Ведь не будете же вы в гостях с порога справляться, чем вас будут угощать, опрокидывать под стол непонравившееся блюдо и вообще хамить»[14].

В произведениях Владимира Одноралова и Владимира Солоухина остро встает проблема варварского отношения человека к природе. Разрушения, наносимые деревьям растущими опятами, ничтожны по сравнению с уничтожением леса человеком. Использование природных ресурсов человеком, по мнению В. Одноралова, нерационально и бездарно: «Не миновать брать у природы. Но ведь больно глазам видеть, как мелеет она, родная, наделившая нас по мере угасающих своих сил жизнелюбием и пониманием красоты»[15]. Для писателя такое отношение к природе подобно осквернению храма. Но причины варварского отношения к природе даже не в ненависти ко всему живому, а в равнодушии.

Интересен в повести «За грибным царем» образ пастуха Масловрота. Масловрот – пропойца, жестоко обращающийся с коровами, с природой, поскольку это проходит для него безнаказанно. Парадоксально, что во внешности его нет никаких проявлений искренней ярости, злобы: «...я рассматривал пастуха и не находил в нем никаких зверских или бесчеловечных черт, за которые сразу начинаешь ненавидеть человека, опасаться его, чтить как врага. Длинное, потупленное долу лицо; глаза со слезой, усталые; дерганая виноватая улыбка человека, которого, возможно, будут сейчас бить. Все лицо как бы говорит: “Пропала жизнь”, а когда взглядывает украдкой на собеседников, приговаривает: “И у тебя. И у тебя тоже”»[16]. Проявление внешней жестокости Масловрота – следствие равнодушия не только к судьбе природы, но и к своей судьбе. Образ Масловрота перекликается с образом пастуха Виталия из рассказа Вла-

димира Алексеевича Солоухина «Немой». Виталий тоже пьяница, известный всему селу зверским отношением к вверенному ему стаду. Но писатель несколько по-другому объясняет черствость души своего героя: не способный найти выход своей внутренней музыке, Виталий лишен возможности жить по духовным законам. Пастух остается немым: «Пыжусь, дую, а ничего музыкального не выходит. Я – немой, а душа-то поет»[17]. Подобно Виталию, Масловрот остается немым и равнодушным, но, в отличие от Виталия, не осознает этого.

Таким образом, «грибная тема» в произведениях В. Солоухина «Третья охота» и В. Одноралова «За грибным царем» расширяется до макротемы бережного отношения человека к природе, связанной с его духовной жизнью, а пространство двух повестей приобретает характер обобщенного национального пространства.

В повестях «Третья охота» и «За грибным царем», объединенных одной темой, при явной несхожести жанрового, композиционного характера общим является вопрос о связи между человеком и природой, которая со временем становится все тоньше.

Примечания

[1] *Солоухин В. А.* Третья охота // Солоухин В. А. Повести. М., 1988. С. 9.
[2] Там же. С. 63.
[3] Там же. С. 18.
[4] Там же. С. 71.
[5] Там же. С. 56.
[6] Там же. С. 24.
[7] Там же. С. 78.
[8] *Одноралов В.* За грибным царем // Одноралов В. Рухляндия и ее окрестности. Калуга, 1996. С. 93.
[9] *Солоухин В. А.* Указ. соч. С. 16.
[10] *Одноралов В.* Указ. соч. С. 118.
[11] Солоухин В. А. Указ. соч. С. 59.
[12] Там же. С. 24.
[13] *Одноралов В.* Указ. соч. С. 143.
[14] *Солоухин В. А.* Указ. соч. С. 16.
[15] *Одноралов В.* Указ. соч. С. 143.
[16] Там же. С. 16.
[17] *Солоухин В.* Немой // Солоухин В. Бедствие с голубями. М., 1984. С. 34.

Е. Ю. Дуреко
Екатеринбург

ОБРАЗ ЕКАТЕРИНБУРГА В МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ: ДИНАМИКА АКТУАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ

В течение нескольких лет СМИ позиционировали Екатеринбург как «столицу Урала» либо как «третью столицу». В апреле 2009 г. публичная дискуссия в массмедиа о том, какой из городов-миллионников может претендовать на звание третьей столицы, получила новый импульс к развитию. Это связано с тем, что Казань зарегистрировала за собой товарный знак «Третья столица», а также бренды «Третья столица, Третий город, Третий город России и Russia's third capital»[1].

Причинами того, что в СМИ активно муссируются идеи о «столице Урала» и «третьей столице», можно считать особенности политической ситуации, сложившейся в России в начале 90-х гг. прошлого века, когда перед новыми политическими субъектами – регионами – встал вопрос о самоидентификации.

В основе номинаций Екатеринбурга как «столицы Урала» и «третьей столицы» лежит концепт «столица». Концепт – это основная ячейка культуры в ментальном мире человека. Если сопоставить реакции на слова *город* и *столица*, приведенные в ассоциативном словаре Ю. Н. Караулова, можно сделать вывод о том, что сформировалось несколько стереотипных представлений, связанных с лексемой *столица*. Например, «в столице все есть», «в столице больше возможностей для самореализации», «в столице интереснее»[2].

Екатеринбург – «столица Урала» и Екатеринбург – «третья столица» – эти основные направления в конструировании имиджа города концентрируют вокруг себя определенные наборы тем и смыслов. До недавнего времени сформировалось несколько актуальных смыслов, которые активно циркулировали в СМИ Екатеринбурга. Среди доминирующих смысловых векторов можно назвать следующие: «Столица – это город на семи холмах»; «место, где сходятся Европа и Азия»; «место расстрела царской семьи – что обеспечило городу вхождение в мировую историю». Еще один актуальный смысл: «Екатеринбург – локус, где живут особые герои, такие, например, как народный дворник Старик Букашкин или современный Робин Гуд – Евгений Ройзман».

Новые смыслы в образе Екатеринбурга начали появляться в 2007 г., когда массмедиа заговорили о том, что Екатеринбург станет местом проведения саммита стран Шанхайской организации сотрудничества в 2009 г.: «...подтвердить свое звание сердца Евразии в ближайшее время предстоит Екатеринбургу. Именно здесь должно состояться крупнейшее политическое событие Евразийского континента», – пишет журнал «Столица Урала»[3].

© Дуреко Е. Ю., 2010

Материалы СМИ, задействованные в формировании и трансформации образа Екатеринбурга и тематически связанные с саммитом ШОС, условно можно разделить на две группы. Первая – тексты, информирующие о подготовке города к проведению мероприятия; вторая – тексты, говорящие непосредственно о проведении мероприятия.

Интонация большинства публикаций, рассказывающих о подготовке Екатеринбурга к саммиту, оптимистичная, если не восторженная. Так, журнал «Столица Урала» в материале «Екатеринбург: CONNECTING CITIZENS» пишет: «Подготовка к саммиту дает городу небывалый импульс к развитию, влияние которого ощутит каждый горожанин. В ближайшие два года в столице Урала будет построено более ста крупных объектов, которые не только создадут новый архитектурный облик Екатеринбурга, но и поднимут экономику города на совершенно иной уровень. Объем работ, которые предстоит выполнить городу в ближайшие два года, поражает воображение. Многое из того, что запланировано и реализуется сегодня, еще несколько лет назад могло показаться фантастикой. Город приобретет совершенно иной вид, а жизнь в нем – новое качество. Неполитические эффекты мировой политики ощутит на себе каждый житель столицы Урала»[4].

В приведенном фрагменте текста слова «новый» и «иной» были повторены по два раза. Помимо новизны готовящихся изменений автор неоднократно транслирует смысл «все реформы пойдут на пользу горожанам». Причем характер этих реформ будет революционным. Поскольку ментальность, «актуализируясь в дискурсах текстов, речей, образов, символов, тем самым обнаруживает себя, проговаривается»[5], мы можем говорить о том, что изменения в рамках ШОС трактуются как инновационные, творческие, невозможные ранее.

Однако какие именно новые черты появятся в образе города – этого автор не проговаривает. Большинство текстов, относящихся к подготовительному этапу ШОС, сходны с рассмотренным выше: актуализируются смыслы «Екатеринбург приобретет совершенно иной вид и новый статус», но вот какой именно – остается неясным.

11 июня, за несколько дней до проведения ШОС, информационное агентство РИА Новости опубликовало материал, который позднее перепечатали многие, в том числе и федеральные, СМИ (газета «Известия», 12 июня 2009 г.). Данный материал также можно отнести к группе подготовительных, однако он имеет ярко выраженную установку на актуализацию определенных черт в образе города. Публикация озаглавлена: «Саммит ШОС в Екатеринбурге: гости готовились 300 лет». Заголовок содержит в себе интригу, так как задает особое направление прочтения материала: на протяжении трехсот лет гости из других государств проявляли деятельность, нацеленную на подготовку к саммиту ШОС. В лиде[6] журналист поясняет: «Генетическая память должна сказать гостям и участникам саммита, что в Екатеринбурге, который кажется таким одинаково далеким и от Запада, и от Востока, почти 300 лет жили и их

предки»[7]. Автор актуализирует понятие «генетическая память», т. е. «запас хранящихся в сознании впечатлений и опыта»[8], в самой «истории их зарождения»[9]. Журналист формирует мысль, что те иностранцы, которые приедут на саммит, по сути дела, не являются для Урала чужеземцами, им не нужно было осуществлять специальные приготовления для визита в Екатеринбург, поскольку эта земля – исконное место жительства их предков.

Следующий фрагмент текста поднимает комплекс тем, связанных с концепцией евразийства, смысл которой, по словам Ю. С. Степанова, в том, чтобы «понять Россию как явление геополитическое и как духовное, как территорию, связывающую Европу и Азию именно в их стыке, в России, соединяющую землю, обширное и разнообразное население и культуры»[10]. В последние годы концепция евразийства активно используется в формировании образа Екатеринбурга как города, находящегося на границе Европы и Азии.

Журналист Алексей Власов пишет: «То, что город стал воротами из Европы в Азию или обратно – из Азии в Европу, было предопределено с самого его основания. Место для строительства завода было выбрано там, где, согласно различным исследованиям, проходит водораздел Уральского хребта, то есть прямо на стыке Европы и Азии»[11].

Автор текста закрепляет здесь принадлежность Екатеринбурга как к европейской, так и к азиатской культуре, и основанием для таких выводов является само местоположение города – на водоразделе Уральского хребта. Таким образом, формируется представление о том, что Екатеринбург – один из узловых пунктов международной политики всей России.

На протяжении всего повествования журналист подкрепляет свои слова о том, что на Урале испокон века жили предки гостей саммита, конкретными фактами, а также комментариями музейных и архивных работников и выдержками из документов. Мы узнаем, в частности, что «в 20-е годы 20 века китайские артельщики открывали здесь прачечные, мастерские, мелочные торговые киоски. Естественно, бизнесмены из Китая, многие годы жившие в Екатеринбурге, начинали обзаводиться семьями и все меньше становились гостями. <...> Промышленность Урала развивалась и руками уроженцев Узбекистана. <...> В местном архиве есть фотография, где студенты консерватории из Монголии стоят в костюмах героев оперы Чайковского “Евгений Онегин”»[12].

В завершение текста автор репрезентирует один из актуальных смыслов в образе Екатеринбурга, появившийся в период подготовки к саммиту ШОС: «Екатеринбург был и остается “котлом”, в котором разные народы сплавлялись в труде, в человеческих взаимоотношениях. Факты вещь упрямая, и документы, сохранившиеся по сей день, подводят историческое обоснование проведения саммита ШОС в Екатеринбурге»[13]. О Екатеринбурге как о городе многонациональном говорилось неоднократно. По словам М. Фадеичевой, «Екатеринбург превращается в космополис благодаря культурному и этническому составу населения»[14].

Газета «Известия» пишет о том, что «Шанхайскую организацию сотрудничества часто называют еще диалогом культур и цивилизаций. Территория ШОС занимает больше половины Евразийского материка и простирается от православной России до конфуцианского Китая. В этом году цивилизации решили встретиться ровно на полпути: на Урале, в Екатеринбурге»[15].

Здесь снова транслируется мысль о срединном положении Екатеринбурга, о том, что город расположен на стыке двух культур. Весь мир предстает как совокупность связей, коммуникаций, культурных диалогов, сошедшихся в Екатеринбурге – точке соприкосновения европейской и азиатской культур и цивилизаций.

Учитывая все вышесказанное, можно сделать вывод, что за счет актуализации в медийном дискурсе смыслов «ворота из Европы в Азию и из Азии в Европу», «котел, в котором сплавлялись разные народы» создается следующая черта в образе города: Екатеринбург по праву, исходя из исторических и географических предпосылок, стал местом проведения ШОС и достоин того, чтобы и впредь служить площадкой для проведения крупных международных мероприятий. Это направление в формировании образа Екатеринбурга ранее не было столь активным. Мы видим, что из смыслов, связанных с концепцией евразийства и представлений о Екатеринбурге как о городе многонациональном, возник и закрепился новый элемент смысловой структуры образа города – «Екатеринбург по праву один из субъектов международной политики».

Вторая группа текстов продуцирует смыслы, которые актуализировались в период проведения саммита ШОС.

Один из материалов газеты «Комсомольская правда» озаглавлен: «Екатеринбург неожиданно стал столицей мира». Это амбициозное заявление журналиста Александра Беляева поясняется в материале следующим образом: «В комплиментах городу всех превзошел заместитель министра иностранных дел России Сергей Рябков: “Екатеринбург в эти дни стал политической столицей Северного полушария... Нет, и Южного тоже, учитывая приезд президента Бразилии”. В результате простого сложения двух полушарий Екатеринбург неожиданно оказался столицей мира»[16].

Данный текст реализует механизм создания образа географического субъекта, упоминаемый С. Л. Кропотовым: «Если у вас есть место в сети, связывающей все со всем и предоставляющей выгоды от взаимозависимости, активно используйте его. Если нет, выдумайте его, потому что грань между виртуальным и реальным весьма прозрачна»[17].

Журналист, актуализируя в своей публикации концепт «Мир» («вселенная, система мироздания, как целое»[18] – по Ю. С. Степанову), вписывает Екатеринбург в систему мироздания, приписывая ему центральное, системообразующее, правда, только на время проведения саммита ШОС, значение.

В ряде текстов, посвященных саммиту ШОС, «наблюдатель как бы вживается в пространство изнутри. Все события привязываются к определенному месту, их, как правило, не так много»[19]. Мы можем сказать, что создается образ

Екатеринбурга как центра, вокруг которого происходит формирование остального мирового пространства, в данном случае – в рамках текущего политического дискурса.

Концепция евразийства выступает здесь частью более крупной модели становления образа города как центра мировой политики. Это подтверждают публикации средств массовой информации, озаглавленные: «Екатеринбург стал политической столицей»[20]; «Саммит ШОС превратил Екатеринбург в столицу Евразии»[21].

После завершения саммита газета «Вечерний Екатеринбург» в публикации, озаглавленной «Екатеринбург – политическая и экономическая столица мира», пишет: «Многие приводят слова Аркадия Дворковича, о том, что Екатеринбург сможет принять новые мероприятия международного уровня, потому что "такой инфраструктурой было бы странно не воспользоваться". По его словам, то, что было сделано в Екатеринбурге к саммитам ШОС и БРИК, "поражает воображение"»[22]. Можно отметить повтор фразы «поразить воображение», которая встречается в материале «Екатеринбург неожиданно стал столицей мира» газеты «Комсомольская правда», рассмотренном выше. Кроме того, вновь на страницах прессы появилась мысль о том, что Екатеринбург может стать площадкой для проведения других крупных международных мероприятий. Далее в тексте поясняется, что основной причиной этого являются удобство, компактность, отлично развитая инфраструктура, выгодное и привлекательное географическое положение: «в Екатеринбурге все расположено компактно и удобно, и сам Екатеринбург тоже очень удобно расположен с точки зрения географии: в самом центре континента, на границе Европы и Азии, что само по себе очень символично»[23].

Чтобы заслужить право называться политической столицей мира, в Екатеринбурге развернулось серьезное строительство, причем это строительство во многом изменило ландшафт города: «Центр Екатеринбурга ждут большие перемены. Столица Урала вырастет в высоту. К первому кварталу 2009 года будет завершено строительство третьей очереди административно-гостиничного комплекса "Антей" высотой в 45 этажей. На берегу Исети расположатся крупные объекты, которые на годы вперед сформируют архитектурный облик города и станут его визитной карточкой. Отель "Хайятт", деловой комплекс "Демидов" с конгресс-холлом, высотная башня "Исеть" – все они появятся в результате реализации комплексного проекта "Екатеринбург-Сити"»[24].

И эти здания действительно были построены к саммиту ШОС. Появилось много новых архитектурных объектов, которые создавались не только для того, чтобы обеспечить удобство гостей, но и для того, чтобы придать Екатеринбургу вид крупного мегаполиса. Обновленное географическое пространство Екатеринбурга, представленное в текстах, посвященных подготовке и проведению саммита ШОС, содержит несколько элементов, обладающих одинаковыми признаками: все новые объекты являются «крупными» (высокими и об-

ширными по площади), представительскими, предназначенными для международного бизнеса и туризма. В рассмотренной совокупности текстов образ Екатеринбурга предстает максимально приближенным к модели идеального географического объекта, который понимается как система, «формируемая или формирующаяся из элементов географических пространств; причем эти элементы представляют собой готовые знаки и / или символы, аккумулирующие в пределе все интересные черты и характеристики рассматриваемых географических пространств»[25]. Причем о воплощении модели мы можем говорить лишь с той оговоркой, что она реализована в отношении политики, бизнеса, международных отношений, поскольку объекты обладают символическим значением, актуальным для этих информационных сфер.

Таким образом, в медийном дискурсе, связанном с формированием образа Екатеринбурга, в период кампании, посвященной саммиту ШОС, появилось несколько новых актуальных смыслов. Представление о Екатеринбурге как о городе многонациональном трансформировалось в новый элемент в смысловой структуре образа города: «Екатеринбург – котел, где в труде сплавлялись разные народы». Из города, расположенного на границе Европы и Азии, Екатеринбург на время превратился в политическую столицу мира, город, расположенный между двумя полушариями. Появилось несколько новых архитектурных объектов, которые способствуют складыванию образа Екатеринбурга как крупного современного мегаполиса, одного из центров международных политических отношений. Таким образом, актуальные смыслы в дискурсе средств массовой информации трансформировались вслед за изменением архитектурного облика города.

Примечания

[1] Накануне.RU : информ. агентство обществ.-полит. информ. 2009. 3 апр.

[2] Русский ассоциативный словарь / под ред. Ю. Н. Караулова, Г. А. Черкасовой, Н. В. Уфимцевой, Ю. А. Сорокина, Е. Ф. Тарасова : в 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 142, 631.

[3] Столица Урала : обществ.-полит. журн. 2007. № 16. С. 19.

[4] Там же. С. 20

[5] *Мирошник М., Русакова О.* Ментальность и российский политический дискурс // Многообразие политического дискурса. Екатеринбург, 2004. С. 163.

[6] *Лида* – первые фразы публикаций, несущие в себе информационный повод и выделенные графически.

[7] РИА Новости : информ. агентство обществ.-полит. информ. 2009. 11 июня.

[8] *Ожегов С.* Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 490.

[9] Там же. С. 127.

[10] *Степанов Ю.* Константы: словарь русской культуры. М., 2004. С. 213.

[11] РИА Новости : информ. агентство обществ.-полит. информ. 2009. 11 июня.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] *Фадеичева М.* Этнополитические функции космополиса // Урало-Сибирская науч.-практ. конф. 2003 [Электронный ресурс]. URL: www.orel3.rsl.ru.

[15] Известия. 2009. 15 июня.

[16] Комсомольская правда. 2009. 16 июня.

[17] *Кропотов С.* Локальный текст как интеллектуальная технология символической реструктуризации старопромышленной территории // Город > Пермь. Смысловые структуры и культурные практики. Пермь, 2009. С. 143.

[18] *Степанов Ю. С.* Указ. соч. С. 86.

[19] *Замятин Д. Н.* Культура и пространство. М., 2006. С. 100.

[20] Комсомольская правда. 2009. 16 июня.

[21] Известия. 2009. 15 июня.

[22] Вечерний Екатеринбург. 2009. 17 июня.

[23] Там же.

[24] Столица Урала. 2007. № 16. С. 19.

[25] *Замятин Д. Н.* Указ. соч. С. 101.

Прот. П. И. Мангилев
Екатеринбург

АГИОГРАФИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ УРАЛА

Агиографические памятники Урала немногочисленны. В этом Урал отличен от Русского Севера, с которым, в силу процессов освоения, был тесно связан. Это отличие может быть объяснено, как кажется, тем, что Урал заселялся сравнительно поздно и соответствующие традиции просто не успели развиться. Развитие региональной агиографической письменности всегда связано с формированием местных культов. Причем второе должно предшествовать первому. Религиозный ландшафт Урала, несомненно, еще недостаточно изучен, но тем не менее предварительное обобщение материала позволяет сделать некоторые наблюдения. Местные святыни, по отношению их к памятникам агиографии, можно условно разделить на три группы. Во-первых, мы можем назвать святыни, о которых сложилось агиографическое повествование. Во-вторых, есть святыни, имеющие разной степени качества агиографический материал, который мог бы, при наличии определенных условий, стать основой для полноценного агиографического сочинения. В-третьих, есть святыни, почитание которых утверждается только на местной устной традиции. Для истории литературы в большей степени важны, конечно, сами агиографические памятники как факт местной литературной жизни. Но важно также понять и процесс создания этих памятников и уяснить причины того, почему те или иные памятники не сложились.

К сложившимся агиографическим памятникам можно отнести **Житие Трифона Вятского**[1] и **Житие Симеона Верхотурского**[2]. Здесь мы не будем говорить об этих текстах – оба агиографических сочинения изучались и были изданы, хотя, безусловно, и в отношении этих памятников еще многое не сделано.

Агиографические тексты о старце Далмате. Для истории агиографии Урала представляют интерес сложившиеся в Далматовском монастыре тексты, повествующие об основателе монастыря старце Далмате: «Известие об основании Далматовского монастыря»[3] (далее – «Известие») и стихотворная история Далматовского монастыря от основания до 1724 г.[4] (далее – Вирши).

«Известие», сохранившееся в единственном списке[5], было составлено настоятелем монастыря архимандритом Исааком (Мокринским) между 1708 и 1711 гг., как полагает изучавшая и издавшая памятник И. Л. Манькова[6].

© Мангилев П. И., прот., 2010

Исследовательница относит сочинение к «жанру исторической повести» и отмечает, что «вместе с тем оно испытало на себе и сильное влияние агиографического канона»[7]. «Известие» не является литературным сочинением в собственном смысле слова. Составитель «Известия» не ставил перед собой никакой литературной задачи. Задача «Известия» предельно утилитарна – это прежде всего документ, призванный свидетельствовать о земельных угодьях монастыря.

Условно «Известие» может быть разделено на две части. Первая часть содержит рассказ о старце Далмате (в миру Дмитрий Иванович Мокринский, 1594–1697) и об основании им монастыря, а во второй по годам перечислены переписи монастырских земель. Некоторое право рассматривать «Известие» в ряду литературных произведений позволяет первая часть памятника, хотя и она призвана обосновать право владения монастырем земельными угодьями. В этой части «Известие» содержит запись сохранявшегося братией монастыря устного предания об основании обители. Образ основателя монастыря здесь осмыслен в традиции агиографического канона. В русской агиографической традиции сложились определенные типические черты подвижника – основателя монастыря. Реальные факты биографии старца Далмата рассматриваются в «Известии» через призму этих идеальных, типических черт: он отказывается от положения и достатка в миру ради монашества[8] и постригается в Невьянском Богоявленском монастыре, когда же братия монастыря отмечает его усердие и хочет видеть его своим наставником, он, не желая принять власть, покидает обитель и вселяется в пустынное, Богом определенное место[9], где потом возникает новый монастырь. Вполне укладывается в житийный канон и описание столкновений старца с крестьянами и татарином Илигеем из-за земельных угодий[10]. Распря эта утишается чудесным вмешательством Божией Матери[11].

Очевидно, что предание сформировалось под влиянием агиографического канона и в силу сложившейся необходимости было включено в документ, призванный свидетельствовать о земельных правах монастыря. С большой долей вероятности можно предполагать, что если бы церковная и, в частности, монастырская жизнь в России XVIII в. сохранила свое нормальное течение, то имевшее место в монастыре почитание старца Далмата завершилось бы его канонизацией, а устное предание об основателе монастыря оформилось бы в самостоятельное агиографическое сочинение. Собственно говоря, это и случилось, только с некоторой задержкой, уже в XIX и XX вв.

Вирши дошли до нас в составе рукописного и печатных описаний монастыря[12]. В этих описаниях всегда воспроизводится один и тот же текст: тот, что был написан на одной из стен гробницы, сооруженной над могилой старца Далмата. В 1793 г. иконописец Иван Соколовский расписал эту гробницу. На трех стенах надгробия он изобразил сюжеты из жизни преподобного, а на четвертой стене воспроизвел текст стихотворной истории монастыря. Списки

с Виршей имелись и при других «монастырских церквах»[13]. Были ли это тексты, записанные на бумаге или на стенах храмов, неизвестно. О бытовании текста Виршей в книжно-рукописной традиции ничего неизвестно. Скорее всего, какие-то списки с них делались, но просто до нас не дошли. Однако Вирши, даже если были написаны только на церковных стенах, имели большую читательскую аудиторию.

Стихотворные переложения житий в древнерусской письменности встречаются с конца XIV в., когда на Руси появился Стишной Пролог. Помещенные в нем жития святых, как правило, предварялись несколькими стихотворными строчками. В XVIII в. в рукописной традиции появляются виршевые месяцесловы, содержавшие краткие стихотворные сообщения о том или ином святом. Однако «переложение житийного памятника виршами в XVII–XVIII вв. остается редким явлением, и на сегодняшний день известны единичные примеры существования житий-виршей»[14]. Абсолютное большинство известных житий-виршей – это жития преподобных – основателей монастырей, и, как показывают наблюдения Е. А. Рыжовой, «история создания виршевых редакций... неразрывно связана с историей не только того или иного житийного памятника, но и монастыря, основанного святым»[15]. Это обстоятельство роднит далматовский текст с подобными сочинениями, возникшими, в частности, на Русском Севере. По объему текст из Далматовского монастыря самый большой из известных подобных текстов – 100 стихотворных строк[16]. «По форме стихи представляют собой силлабический тринадцатисложник... Число строк с меньшим или большим количеством слогов (11, 12, 14) незначительно. Ударение падает на один и тот же слог от конца. Рифма достаточно точна. После седьмого слога прослеживается цезура – самовозникающая при чтении стихов пауза»[17].

Н. Г. Рябков предполагает, что «стихи были написаны после реформы русского стихосложения А. Д. Кантемира – В. К. Тредиаковского» в 30-е гг. XVIII в. и отдает предпочтение 1744 г. как году выхода из печати сочинения А. Д. Кантемира «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» и году столетия монастыря[18]. Последнее датированное событие, о котором упоминают Вирши, это смерть игумена Исаака в 1724 г. Вирши не могли быть написаны ранее этого года. Исходя из заключительных строк Виршей, можно предполагать, что они были написаны до 1742 г., когда в монастыре был большой пожар, уничтоживший многие монастырские постройки, или, по крайней мере, до настоятельства архимандрита Иакинфа Камперова (1760–1777), при котором велись большие строительные работы в обители. Автор Виршей неизвестен[19]. Скорее всего, это кто-то из учителей существовавшей при Далматовском монастыре школы[20]. По крайней мере известно, что в XVIII в. «учителя и учащиеся Тобольской духовной семинарии» в «духовном стихотворчестве» упражнялись[21]. В Далматове могло быть то же самое. Но кто бы ни был автором Виршей, безусловно одно – это был человек хорошо

образованный, о чем говорят как сама способность к стихосложению, так и целый ряд сложных библейских образов-уподоблений в тексте.

В основу Виршей положено «Известие». Однако автор Виршей не просто пересказывает стихами сложившийся ранее памятник, но существенно дополняет его новыми фактами (за счет привлечения документов монастырского архива) и новыми трактовками образа преподобного Далмата[22]. Иначе осмыслен монашеский подвиг старца. Уход его в монастырь уже изображен по-другому. Снято противопоставление монашеской жизни и жизни в миру: старец не временному предпочитает вечное, а в миру и монастыре служит, совершает полезное. Вирши представляют нам старца Далмата и его сына игумена Исаака скорее как работников, деятелей: они утверждают веру в новой земле, строят монастыри – мужской и женский, благоукрашают храмы, воюют с татарами и башкирами. Вирши довольно много говорят о «подвигах монашеских», но эти подвиги понимаются скорее как служение на пользу государству и обществу. Все это отлично от прежнего понимания того, как созидается обитель, что в ней имеет первенствующее значение. Прежнее, традиционное понимание выражено наиболее четко в грамоте архиепископа Холмогорского Афанасия, направленной в монастырь вместе с денежным вкладом: «...Божиим изволением, предстательства ради Пресвятыя Богородицы оная святая и честная обитель, основанная на слезах преподобнаго старца нашего Далмата, жительством монашествующих распространяется, и церковным и монастырским и всяким строением от силы в силу успевает...»[23] В одном случае «слезы», в другом – деловая активность. Такое изменение трактовки образа старца вполне объясняется теми переменами, которые происходили в русской культуре в конце XVII–XVIII вв. Если старое восприятие жизни исходило из положения, что «в отношении к вечности все земные занятия одинаковы»[24], то новая эпоха, принимая на вооружение «католический постулат, согласно которому человек оправдывается перед Богом делами»[25], возвышает значение дел и выдвигает «свой тип – одаренного, работающего не покладая рук человека»[26]. Наиболее ярко о новом понимании монашеского служения говорит Петр Великий в своем указе от 31 января 1724 г. Монахи, в понимании царя, «большая часть тунеядцы суть... А что, говорят, молятся, то и все молятся... Что же прибыль обществу от сего?» Задача монахов, по мнению Петра, «служити прямым нищим, престарелым и младенцам»[27]. Монастыри и монахи должны быть полезными для государства.

Для составителя Виршей важно подчеркнуть вклад старца Далмата и вклад Далматовского Успенского монастыря в освоение и христианское просвещение края. Особо подчеркивается, что монастырь основан на землях совершенно не освоенных. Содержащаяся в тексте Виршей скрытая отсылка к псаломскому стиху (*Пс.* 119. 5) призвана усилить образ чужой, неосвоенной земли. И вот в эту духовную пустыню, в это обиталище неверующих во Христа диких народов входит с иконой Божией Матери старец Далмат и побеждает неверных.

Земля, принадлежавшая неверным, теперь передается верным, подобно тому, как Палестина, Земля обетованная, принадлежавшая нечестивым языческим народам, была обещана ветхозаветному праотцу Аврааму. И автор Виршей прямо указывает, что старец Далмат вселился «землю святую, вновь обетованну», делая параллель с библейским текстом очевидной. В связи с этим представляется очень важным уподобление принадлежавшей старцу иконы Успения Божией Матери Кивоту (ковчегу Завета). Икона представлена здесь как главная святыня вновь обретенной земли, она своим присутствием освящает вновь освоенный край.

Сравнивая два текста, посвященных одному и тому же герою, созданных в одном месте, близких по времени написания, отмечая, что ранний текст послужил источником позднего, мы не можем тем не менее не увидеть большой разницы между ними. Если автор «Известия» в трактовке образа старца Далмата верен древнерусской агиографической традиции и его герой трудится для вечности, то составитель Виршей отходит от агиографического канона, и его герои осмыслены в ценностных категориях уже новой эпохи: они деятели, борцы, их труд полезен отечеству. Для автора Виршей ценна созидательная деятельность в этом мире и ее плоды. В Виршах нашло отражение и осмысление процесса освоения края русским населением: земля, принадлежавшая неверным, как бы находившаяся вне поля культуры, дана Богом старцу Далмату и через его труды и труды его сына игумена Исаака освоена, освящена, включена в культурное пространство, облагорожена, просвещена.

Агиографические тексты, посвященные игумении Таисии (Костроминой). Для нашей темы большой интерес представляет текст, который содержит икона-эпитафия «На смерть игумении Таисии». Эта икона была написана сестрами Екатеринбургского Ново-Тихвинского женского монастыря в конце 20-х гг. XIX в. Поводом к написанию иконы-эпитафии послужила последовавшая 5 ноября 1826 г. кончина основательницы и первой настоятельницы Ново-Тихвинского монастыря игумении Таисии (Татьяны Андреевны Костроминой). Икона-эпитафия содержит изображения обители и прощание сестер с настоятельницей, а также довольно обширный текст, первая часть которого рассказывает о главных событиях в жизни монастыря, о заслугах настоятельницы, о ее отношениях с членами Императорского Дома, о чудесных явлениях. Вторая, заключительная, часть текста представляет собой плач сестер по умершей настоятельнице[28].

До недавнего времени икона-эпитафия хранилась в фондах Свердловского областного краеведческого музея, а в конце 2009 г. была возвращена Екатеринбургскому Ново-Тихвинскому женскому монастырю. Опубликована только вторая часть текста (плач)[29]. Первая часть текста не издана.

Житие Космы Верхотурского[30]. Блаженный Косма Верхотурский – подвижник XVII в. Помета в синодике Верхотурского Троицкого собора сохранила лишь дату его кончины – 8 декабря 1679 г.[31] Никаких других сведений о жизни

блаженного Космы нет. Известно, что могила праведника почиталась и в XVIII и в XIX вв.[32] Почитание это началось, видимо, сразу после кончины святого. Тот же синодик содержит запись о чуде, которое совершилось по молитвам к праведному 12 июня 1836 г.[33] Этим весь письменный агиографический материал о блаженном Косме исчерпывается. Житие же блаженного Космы Верхотурского складывается в конце XIX – начале XX в. и в основе своей имеет не эти скромные исторические записи, а устное предание. Это последнее, делая блаженного Космы участником перенесения мощей святого праведного Симеона Верхотурского в 1704 г.[34], входит в противоречие с записью синодика о времени кончины Космы Верхотурского. Формирование Жития Космы Верхотурского связано с развитием церковного краеведения во второй половине XIX – начале XX в.

С разной степенью подробности мы говорили выше о текстах, связанных с почитанием пяти уральских святых. Симеон и Косма Верхотурские – святые праведные, житийный образ которых типологически близок образу праведника, сложившемуся на Русском Севере[35], почитание их возникло «в народе стихийно»[36] примерно в одно и то же время. Однако праведный Симеон «встретил» своего агиографа – митрополита Тобольского Игнатия Римского-Корсакова – на излете XVII в., благодаря чему мы имеем сложившийся агиографический текст, датируемый этим временем, относящийся к древнерусской литературной традиции. Житие Космы Верхотурского складывается в совсем другую эпоху. Трое подвижников – Трифон Вятский, Далмат Исетский, Таисия Костромина – святые преподобные[37]. Все они основатели монастырей, и агиографические тексты разной степени зрелости связаны с основанными ими обителями. Сложившееся житие, относящееся к древнерусской литературной традиции, имеет только Трифон Вятский, но биографии Далмата Исетского и Таисии (Костроминой) также письменно зафиксированы. Это, конечно, еще не жития в собственном смысле слова, но это материал, который призван составить основу для будущих житий. В. О. Ключевский отмечал, что в древнерусских монастырях простые биографические записки нередко предшествовали правильным житиям[38]. Показательно, что в двух последних случаях мы имеем стихотворные тексты, которые были выставлены в храмах для широкого ознакомления. В связи с этим можно предположить, что виршевые редакции древнерусских житий создавались на рубеже XVII–XVIII вв. с той же целью.

Особый жанр агиографических памятников – сказания о чудотворных иконах. По мысли Д. Уо, «такие тексты являются важнейшим источником для изучения религиозной и вообще культурной жизни, в русской провинции особенно»[39]. Почитание святых икон было широко распространено на Русском Севере. А. Н. Власов, изучавший сказания о чудотворных иконах Устюжского края XVI–XVII вв., писал: «Возникновение культа святых икон в Устюжском крае было тесно связано с процессом становления местного (областного) самосознания, с зарождением у устюжан чувства родины по отношению к освоенным ими пустынным землям Севера»[40]. Верна эта мысль и для Урала.

В Пермском Приуралье уже в XVI–XVII вв. известны многие явленные и чудотворные иконы, которые почитались местным населением. Сведения о них сохранились в делопроизводственной документации, в местных городовых летописях, в церковных летописях (источниках поздних, но иногда фиксирующих ранние устные предания о местных святынях)[41]. В абсолютном большинстве случаев это только материал, который могли бы использовать составители агиографических сочинений. Но есть и тексты, заслуживающие отдельного упоминания.

«Сказание об иконе Богоматери Тихвинской в Чердынском уезде»[42]. Сочинение датируется второй половиной XVII в., дошло в единственном списке первой трети XVIII в. Не издано. Сочинение условно может быть разделено на две части. В первой части говорится о явлении Тихвинской иконы Божией Матери 15 октября 1637 г. в Чердынском уезде братьям Бебяковым. Вторая часть содержит описание 23 чудес, бывших от явленной иконы. Последнее чудо датируется 1653 г., но следует думать, что чудеса изложены не в хронологическом порядке. На основании описания 8-го чуда можно предполагать, что автором сказания был Иосиф Бебяков (говорит о себе в первом лице). Важная тема Сказания – призыв к соблюдению заповедей, обличение пьянства и матерной брани.

«Сказание об иконе Успения Богоматери в Обвинском Верх-Язвенском Успенском монастыре Соликамского уезда»[43]. Сочинение было написано в конце XVII в., сохранилось в единственном списке начала XVIII в. Начинается с рассказа о двух видениях. Первое видение было жителю Карганина прихода Родиону Иванову Титкову. 22 мая 1685 г. ему повстречались на дороге «зраком страшным, ростом велики, долговолосы, два человека, один черн, а другой чермен, а между ними идет видом страшен ни весть зверь или бык збура черн»[44]. От видения Родион «стал во ужасе и вперед пошел и увидел человека со стороны с лесу к нему идуща образом светла». Человек в светлых ризах разъяснил Родиону виденное: «черноволосой» – это «черная немощь», «чермной» – «огненная немощь», а черно-бурое чудовище – «то де будет на скот падеж». А попущено это все от Бога «за матерную лаю и за празднишную работу и за братонелюбие и за табак проклятой». «Человек в светлых ризах» велел Родиону взять «у Рождества Богородицы в церкви между врат образ Успения Пресвятые Богородицы», колокол и идти «в верх Язвы реки» заводить монастырь во имя Успения Пресвятой Богородицы[45]. О себе незнакомец сказал: «Я де Успение Пресвятыя Богородицы, что де образ мой стоит в церькви у Рождества Богородицы межу врат». Второе явление было обвинцу «Рожественского приходу с Язвы» Викуле Елфимову, которому 6 августа 1685 г. «явися де... Успение Пресвятыя Богородицы» с увещанием воздерживаться от матерной брани, курения табака и пьянства и повелением «монастырь заводить в том же месте по видению того ж Родиона». Далее следует описание 13 чудес. Все чудеса связаны с исцелениями от различных болезней и все они совершились,

как можно думать, уже в стенах Успенского монастыря. Последнее датированное чудо относится к 1692 г. Герои чудес – монахи и миряне, в основном это жители Приуралья: Сылвенского Богородицкого монастыря – старец Моисей, Пыскорского монастыря – старец Матфей, «Пыскорского монастыря –соляных труб мастер Игнатей Прокопьев», Г. Д. Строганова – крестьянин Матфей Полчихин, «с Косвы женщина Марья Данихина» и др. Герои трех последних чудес – жители Зауралья: девица Акилина Арапова из Аятской слободы, девица Агафонова из Арамильской слободы на Уктусе и женщина из Япанчинского города (Туринска). Написано Сказание простым языком. Создано оно было, скорее всего, в самом Успенском монастыре. Там же велась и запись чудес. Сохранившийся единственный список Сказания дошел до нас в составе Анатолиевского сборника[46] и был переписан 1 августа 1704 г. составителем сборника Семеном Федоровичем Поповым у Афанасия Максимовича Неволина, иподиакона вятского архиерея[47]. Сохранившийся список Сказания не вполне исправен. Так, например, многие географические названия, мало что говорящие жителю Вятки, оказались искаженными.

«Сказание о явлении на реке Бобровке “Образа Пресвятые Троицы, да Знамения Пресвятыя Богородицы, створы медные”». Списки не сохранились. Известно по краткому пересказу[48]. Судя по языку цитируемых фрагментов, Сказание древнее, современное описываемым событиям и может быть датировано 60-ми гг. XVII в. Сказание не получило распространения и было утрачено, скорее всего, потому, что чудотворная икона из с. Бобровского была медной литой, а резные и литые иконы были запрещены совместным указом Синода и Сената от 31.08.1722 г.[49] Это запрещение затем неоднократно повторялось[50].

«Сказание об иконе Божией Матери “Знамение” Верхнетагильской»[51]. Известно по списку конца XIX – начала XX в. Содержит описание явления иконы в 1709 г. и описание чудес.

Обращает на себя внимание тот факт, что сказания носят нравственно-назидательный характер: почти в каждом из них осуждается матерная брань, работа в праздники, курение табака и пьянство. Эта тема характерна для многих сочинений XVII в. Явление Казанской и Абалацкой икон Божией Матери в Тобольске сопровождается подобными же призывами к нравственному совершенствованию, что нашло отражение и в сказаниях о явлении этих икон. Известны случаи видений, когда Божия Матерь обращала к визионерам те же призывы. А. Т. Шашков приводит сведения о нескольких подобных случаях, бывших в верхотурском уезде в 1680–1690-х гг.[52] Эти случаи видений не послужили основой для самостоятельных литературных сочинений. Сведения о них сохранились только в документах, но документы ясно говорят о сходстве ситуаций: если люди «не перестанут матерною бранью бранитца, и будет де на весь мир от Господа Бога гнев Божий, и от Нее (Божией Матери. – *П. М.*)... туча и камение и град с небес»[53].

Можно с большой долей уверенности предполагать, что на Урале бытовали и другие сказания о местных чудотворных иконах. Они не дошли до нас по разным причинам. Что-то было безвозвратно утрачено, что-то в переработанном виде вошло в церковные летописи[54] или послужило основой для краеведческих публикаций и т. п. О местных уральских святынях мы знаем в основном из поздних источников. Так, например, первое явление очень почитаемой на Южном Урале Табынской иконы было в конце XVI – начале XVII в., а второе – в первой половине XVIII в. Сведения же об этом содержатся только в церковной летописи Табынского прихода, относящейся ко второй половине XIX в.[55] Мы можем говорить о целом ряде агиографических текстов, посвященных уральским святым или святыням и написанным в XIX – начале XX в. Эти тексты издавались и переиздавались многократно и большими тиражами, широко расходились в народе. Это целый пласт литературы, важный, но плохо изученный. С древнерусской литературной традицией он связан лишь опосредованно. Но факт наличия этого пласта новой агиографической письменности позволяет объяснить ту скудость агиографических памятников, которую мы наблюдаем в ранний период. Наиболее развитые агиографические сочинения были созданы чаще всего в тех случаях, когда новая святыня или святой оказывались в центре внимания государственной или церковной власти, и эта власть, руководствуясь своими соображениями, считала за необходимое поддержать складывающийся культ. В этом случае власть, как правило, инициировала создание агиографического сочинения. Это было важно, в частности, еще и потому, что далеко не всегда устные народные повествования о святых и святынях укладывались в церковный канон[56]. Возникала необходимость коррекции устного предания и закрепления в письменной традиции текста, не входящего в противоречие с церковным учением. Формирование местных культов играло большую роль в освоении края[57]. Начинают складываться предания о местных святых и святынях. Однако процесс превращения устных и письменных сведений о подвижнике или явленной святыне в самостоятельный литературный текст бывает довольно длительным[58]. Для одной части агиографических преданий процесс превращения в агиографическое сочинение успел завершиться в рамках древнерусской литературной традиции, другая часть этих преданий смогла получить литературную жизнь уже в новой традиции, а третья часть не получила литературной жизни совсем.

Примечания

[1] Житие преподобного отца нашего Трифона, Вятского чудотворца: Памятник русской духовной письменности XVII века / ред. и предисл. П. Шестакова // Православный собеседник. 1868. Окт. С. 1–80 ; Нояб. С. 81–128 ; *Струминский В. Я.* Житие преподобного отца нашего Трифона, Вятского чудотворца // Тр. Перм. губерн. уч. арх. комиссии. Вып. 9. Пермь, 1905 ; *Каган М. Д.* Житие Трифона Вятского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1993. Вып. 3 (XVII в.), ч. 1: А–З. С. 386–391 ; *Охотина Н. А.* «Житие преподобного отца нашего Трифона, Вятского чудотворца» как памятник древнерусской агиографии

XVII века // Религия и Церковь в культурно-историческом развитии Русского Севера. Киров, 1996. С. 3–5.

[2] Публикацию жития см.: Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII века. Новосибирск, 2001. С. 196–271. Наиболее полный свод библиографии о Житии и его авторе см.: *Никулин И. А.* Игнатий (Римский-Корсаков), митр. // Православная энциклопедия. Т. 21 : Иверская икона Божией Матери – Икиматарий. М., 2009. С. 125–127.

[3] Название сочинению дано И. Л. Маньковой.

[4] Год смерти настоятеля монастыря архимандрита Исаака (Мокринского), сына преподобного Далмата. Его память также особо чтилась в монастыре.

[5] ГИМ. Синодальное собр. № 843. Л. 1–2.

[6] *Манькова И. Л.* Неопубликованные материалы по истории Далматовского Успенского монастыря // Культура и быт дореволюционного Урала. Свердловск, 1989. С. 32–38 ; Известие об основании Далматовского монастыря, составленное архимандритом Исааком (Иваном Дмитриевичем Мокренским) // Вкладные книги Далматовского Успенского монастыря (последняя четверть XVII – начало XVIII в.) : сб. док. / сост. И. Л. Манькова. Свердловск, 1992. С. 184–186 ; *Манькова И. Л., Шашков А. Т.* Исаак // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1993. Вып. 3 (XVII в.), ч. 2 : И–О. С. 113–116.

[7] *Манькова И. Л.* Неопубликованные материалы... С. 36.

[8] *Руди Т. Р.* О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. С. 441–444.

[9] Там же. С. 459–467; *Руди Т. Р.* Об одном мотиве житий преподобных («Вселение в пустыню») // От Средневековья к Новому времени : сб. ст. в честь Ольги Андреевны Белобровой. М., 2006. С. 15–36.

[10] Как справедливо отмечали В. Л. Янин и А. И. Плигузов, «...В литературной системе жития сопротивление мирян святому, отрешившемуся от мира, есть еще одно подтверждение святости подвижника». См.: *Плигузов А. И., Янин В. Л.* Послесловие // Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1988. С. 11 (второй пагинации).

[11] Сюжет имеет сходство с эпизодом из Сказания о Владимирской иконе Божией Матери (описание явления Богородицы Темир-Аксаку в 1395 г.). См.: *Шашков А. Т.* Образ Богородицы в религиозно-нравственных представлениях сибиряков XVII в. // Вестн. музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2002. Вып. 1. С. 189.

[12] Вирши издавались многократно, но, по существу, в основе всех изданий лежит текст, скопированный прот. Григорием Плотниковым, составившим подробное описание Далматовского Успенского монастыря. Первоначально это описание было опубликовано в «Пермских губернских ведомостях» (1858. № 3–6), а потом неоднократно переиздавалось отдельной книгой (*Плотников Г., прот.* Описание мужского Далматовского Успенского монастыря и бывшего приписным к нему женского Введенского монастыря. 4-е изд. Екатеринбург, 1906.). В начале 1990-х гг. книга прот. Г. Плотникова была переиздана в Екатеринбурге без указания выходных данных (в настоящей статье мы ссылаемся на это последнее переиздание). По публикации прот. Г. Плотникова приводят текст виршей В. Шишонко (*Шишонко В.* Пермская летопись. Третий период (1645–1676 г.). Пермь, 1884. С. 1154–1156.) и А. А. Пашков (*Пашков А. А.* Свято-Успенский Далматовский мужской монастырь. Шадринск, 2000. С. 108–110.). Рукописный текст составленного прот. Г. Плотниковым описания монастыря хранится в архиве г. Шадринска (ФГАКОШ. Ф. 224. Оп. 1. Д. 26.). Н. Г. - Рябков издает текст Виршей по этой рукописи (Л. 192 об.–194.): *Рябков Н. Г.* «Сия буря кедров сих двух не сокрушила» // Шадринская старина : краевед. альм. 1994. Шадринск, 1994. С. 20–26. Н. Г. Рябков в некоторых случаях не смог прочитать текст рукописи правильно.

[13] ФГАКОШ. Ф. 224. Оп. 1. Д. 26. Л. 192 об. См. также: *Шишонко В.* Пермская летопись. Третий период... С. 1154.

[14] *Рыжова Е. А.* Виршевые редакции севернорусских житий // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2005. С. 195.

[15] Там же. С. 230.

[16] Для сравнения: Житие Антония Сийского насчитывает 38 или 40 стихотворных строк (в разных списках), Житие Никодима Кожеозерского – 50, Житие Логгина Коряжемского – 53, Житие Александра Свирского – 22. См.: Там же. С. 195–235. Н. Г. Рябков говорит о двух стихотворениях (*Рябков Н. Г.* Указ. соч. С. 20–26.), но это вряд ли обоснованно. Содержание Виршей не дает серьезных оснований для такого деления. Сочинение он публикует по рукописи, содержащей описание гробницы (сама гробница не сохранилась). В рукописи Вирши разбиты на две части и каждой части присвоен номер (№ 1 и № 2), но, скорее всего, текст на гробнице просто был написан в два столбца, и номера в рукописи относятся именно к столбцам. Косвенно это подтверждается тем, что каждая из двух частей содержит равное количество стихотворных строк – по 50.

[17] Там же. С. 21.

[18] Там же. С. 22.

[19] Н. Г. Рябков сообщает, что «по свидетельству свердловского краеведа А. Ф. Коровина, стихи могут принадлежать одному из братьев Капустиных из числа тобольских дворян, известных в духовном стихосложении», и указывает, что «один из Капустиных в середине XVIII века служил в Далматове монастыре». См.: Там же. С. 22. Краевед А. А. Пашков высказывает предположение, что автором стихов мог быть священник Леонтий Васильевич Капустин (1761 – после 1827), который, по словам его внука, знаменитого архимандрита Антонина (Капустина), слыл «стихотвором». Л. В. Капустин служил в г. Далматове в 1790–1793 гг. См.: *Пашков А. А.* Священнический род Капустиных // Материалы Третьей Урал. родоведческой науч.-практ. конф. Екатеринбург, 15–16 нояб. 2003 г. Екатеринбург, 2007. С. 109–110.

[20] Первые упоминания об училище при монастыре относятся к 1719 г. В 1748 г. при обители была учреждена славяно-российская школа, а в 1761 г. курс обучения в ней был расширен, школа стала называться «латинской» или семинарией. Школа просуществовала до 1800 г. См.: *Манькова И. Л., Нечаева М. Ю.* Далматовский в честь Успения Пресвятой Богородицы мужской монастырь // Православная энциклопедия. Т. 13 : Григорий Палама – Даниель-Ропс. М., 2006. С. 663.

[21] *Копылов А. Н.* Культура русского населения Сибири в XVII–XVIII вв. Новосибирск, 1968. С. 111.

[22] *Мангилев П. И., прот*. Образ старца Далмата в сочинениях, созданных в Далматовском Успенском монастыре в XVIII в. // Сибирь на перекрестке мировых религий : материалы IV межрегион. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2009. С. 138–144.

[23] *Плотников Г., прот.* Описание мужского Далматовского Успенского монастыря... С. 93.

[24] *Панченко А. М.* Переход от древней русской литературы к новой // Панченко А. М. Русская история и культура : работы разных лет. СПб., 1999. С. 316.

[25] Там же.

[26] Там же. С. 300.

[27] Цит. по: *Смолич И. К.* Русское монашество (988–1917). Жизнь и учение старцев. М., 1999. С. 263.

[28] Игумения Таисия (Костромина) // Жития святых Екатеринбургской епархии. Екатеринбург, 2008. С. 759–790.

[29] Там же. С. 788–789.

[30] Свод основных фактов и мнений см.: *Гедеон (Плотников), иерод.* Святой блаженный Косма Верхотурский: его участие в перенесении мощей святого праведного Симеона Верхотурского (пути решения проблемы) : диплом. работа, ПСТГУ. Екатеринбург, 2009.

[31] ГАТО ТФ. Собрание рукописных книг. № 82. Л. 70. Описание рукописи см.: *Дергачева-Скоп Е. И., Ромодановская Е. К.* Собрание рукописных книг Государственного архива Тюменской области в Тобольске // Археография и источниковедение Сибири. Новосибирск, 1975. С. 120–121.

[32] *Гедеон (Плотников), иерод.* Указ. соч. С. 19–24.

[33] ГАТО ТФ. Собрание рукописных книг. № 82. Л. 134 об. ; *Дергачева-Скоп Е. И., Ромодановская Е. К.* Указ. соч. С. 121. К сожалению, описавшие рукопись Е. И. Дергачева-Скоп и Е. К. Ромодановская ошибочно датировали чудо 7-м июня 1838 г.

[34] Как проследил иеродиакон Гедеон (Плотников), первое печатное упоминание об этом событии датируется лишь 1908 г., хотя в клеймах житийных икон Симеона Верхотурского блаженный Косма, как участник событий 1704 г., изображается и ранее. См.: *Гедеон (Плотников), иерод.* Указ. соч. С. 15, 36–42.

[35] *Дмитриев Л. А.* Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв. : Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., 1973 ; *Ромодановская Е. К.* «Святой из гробницы»: О некоторых особенностях сибирской и севернорусской агиографии // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2005. С. 143–159 ; *Рыжова Е. А.* Жития праведников в агиографической традиции Русского Севера // ТОДРЛ. СПб., 2007. Т. 58. С. 390–442.

[36] *Дмитриев Л. А.* Указ. соч. С. 11.

[37] Игумения Таисия (Костромина) пока не прославлена в лике святых, но если она будет канонизирована, то как преподобная.

[38] *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1988. С. 383–385.

[39] *Уо Д.* История одной книги. Вятка и «не-современность» в русской культуре петровского времени. СПб., 2003. С. 82.

[40] *Власов А. Н.* Сказания о чудотворных иконах Устюжского края XVI–XVII вв. // Книжные центры Древней Руси. XVII век: Разные аспекты исследования. СПб., 1994. С. 215.

[41] *Бруцкая Л. А.* Сказания о явленных и чудотворных иконах в Пермском Приуралье XVII–XVIII вв. // Источники по истории народной культуры Севера. Сыктывкар, 1991. С. 58–65.

[42] Там же. С. 61–62 ; *Романова А. А.* Сказание о иконе Богоматери Тихвинской в Чердынском уезде // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Ч. 4. С. 597–598.

[43] Текст сочинения издан: Сказание о чудотворной иконе Успения Богородицы в Обвинском Верх-Язвенском Успенском монастыре // Уо Д. Указ. соч. С. 296–298. См. также: *Романова А. А.* Сказание о иконе Успения Богоматери в Обвинском Верх-Язвенском Успенском монастыре Соликамского уезда // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 2004. Вып. 3. (XVII в.). Ч. 4 : Т–Я. Дополнения. С. 626–627.

[44] Сказание о чудотворной иконе Успения Богородицы ... С. 296. Далее текст цитируется по этой публикации.

[45] Известно, что грамота на строительство монастыря была дана 24 мая 1686 г. См.: *Романова А. А.* Сказание о иконе Успения Богоматери... С. 626.

[46] Государственная библиотека им. Алишера Навои Республики Узбекистан. № Пи 9250. Л. 597–600. Изучению этого сборника посвящена специальная монография: *Уо Д.* Указ. соч.

[47] Там же. С. 83.

[48] Приходы и церкви Екатеринбургской епархии. Екатеринбург, 1902. С. 343–344. В книге сообщается, что на 1902 г. в с. Бобровском (в наст. время входит в состав Слободо-Туринского р-на Свердловской обл.) «у некоторых из местных прихожан» имелись списки Сказания. О самой иконе как особенно чтимой сообщали в XIX в. архим. Макарий и прот. Александр Сулоцкий. Последний относит явление иконы ко времени около 1624 г., потому что икона почитается с самого основания слободы, которое относится примерно к этому времени. См.: *Макарий, архим*. Распространение христианской веры в пределах Пермской епархии // Журн. Мин-ва народного просвещения. 1857. Февр. Ч. XCIII. Отд. 2. С. 274 ; *Сулоцкий А. И., прот.* О церковных древностях Сибири. Тюмень, 2000. С. 238. Икона пребывала в храме с. Бобровского до его закрытия в 1930 г. (См.: *Лавринов В., прот.* Екатеринбургская епархия: События. Люди. Храмы. Екатеринбург, 2001. С. 300.) Нынешнее местонахождение чудотворного образа неизвестно. Икона почиталась не только в с. Бобровском, но и широко в окрестностях. Память о ней хранится в церковном народе до настоящего времени.

[49] ПСЗ. Т. 6. № 4079.

[50] *Бусева-Давыдова И. Л.* Церковное искусство малых форм: X–XX вв. // Православная энциклопедия: Русская православная церковь. М., 2000. С. 579.

[51] Материалы о почитании иконы и публикацию текста Сказания см.: *Мангилев П., прот.*

Верхнетагильская чудотворная икона Божией Матери «Знамение» // Вестн. музея «Невьянская икона». Екатеринбург, 2002. Вып. 1. С. 131–140.

[52] *Шашков А. Т.* Образ Богородицы в религиозно-нравственных представлениях сибиряков XVII в. // Вестн. музея «Невьянская икона». С. 204–205. См. также: *Шашков А. Т.* Брань, борода и немецкое платье (по материалам урало-сибирских «видений» XVII–XVIII вв.) // Ежегодник НИИ РК УрГУ. 1995–1996. Екатеринбург, 1997. С. 28–39.

[53] *Шашков А. Т.* Образ Богородицы в религиозно-нравственных представлениях сибиряков... С. 204.

[54] Оренбургский епископ Варлаам (Денисов) в 1864–1865 гг. издал распоряжение по епархии о ведении церковно-приходских летописей, которые должны были содержать историко-статистическое описание прихода, местных святынь и других достопримечательностей, фиксировать все знаменательные события. Святейший Синод своим указом от 12 октября 1866 г. предписал распространить этот опыт на другие епархии. См.: *Агеева Е. А.* Приходская жизнь и история староверия по церковным летописям второй половины XIX в. // Уральский сборник: История. Культура. Религия. Екатеринбург, 1999. Вып. 3. С. 4–5. В церковных летописях был собран большой и интересный историко-краеведческий материал, однако основная масса этих ценных источников погибла.

[55] Уфимская епархия Русской православной церкви : справочник-путеводитель. М., 2005. С. 33–77.

[56] *Шашков А. Т.* Образ Богородицы в религиозно-нравственных представлениях сибиряков... С. 185–205 ; *Рыжова Е. А.* Жития праведников... С. 390–442.

[57] Интересный материал об этом см.: *Манькова И. Л.* Формирование православного ландшафта Зауралья в XVII в. // Урал. ист. вестн. 2008. № 4 (21). С. 83–97.

[58] Многочисленные примеры этого мы найдем у В. О. Ключевского. См.: *Ключевский В. О.* Указ. соч. С. 358–438.

Е. А. Полетаева
Екатеринбург

О СОСТАВЕ РУКОПИСНОГО «ЦВЕТНИКА» XVIII в. ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ
(к вопросу о круге старообрядческого чтения)

В последнее время наблюдается возрастающий интерес к изучению региональной рукописной традиции сборников особого типа – «цветников»[1]. «Цветник» – распространенное название (или самоназвание) древнерусских и старообрядческих рукописных литературных сборников, состоящих из «душеспасительных» слов, поучений и рассказов. История складывания «цветника» как сборника особого типа до сих пор не изучена. М. С. Крутова, обнаружив в собраниях РГБ 16 типов рукописных «цветников», в особую группу выделяет «цветник» старообрядческий, содержащий, наряду с нравоучительными сочинениями, тексты эсхатологической направленности[2]. Этот тип старообрядческой рукописной книги, по словам Н. Ю. Бубнова, относится к сборникам с «неустойчивым и нефиксированным подбором входящих в их состав

© Полетаева Е. А., 2010

литературных памятников»[3]. А. В. Вознесенский причисляет «цветники» к сборникам иного рода, связанным своим происхождением с синодиком[4]. Уже в конце XV в. преп. Иосиф Волоцкий «первым добавил в синодик дополнительные статьи, призванные обосновать необходимость поминовения усопших»[5], а в конце XVI–XVII вв. «духовные цветники» выделились из синодика в самостоятельные сборники. В отличие от эсхатологических, «синодические» сборники содержали статьи, посвященные «не общим судьбам мира и человеческого рода», а более частным вопросам спасения человеческой души. Поэтому в синодические сборники часто включались «как апокрифические сочинения о мытарствах души, так и статьи об истинном христианском житии, о покаянии и постах, о милостыни и молитве, о пользе посещения церковной службы и поминовении умерших»[6].

Письменная культура старообрядцев, основанная на традициях древнерусской книжности, явилась и выразительницей оппозиционных взглядов «ревнителей древлего благочестия». Старообрядческие цветники, развившиеся из синодических сборников и духовных «цветников» («Лимонаря Иоанна Мосха», «Цветника священноинока Дорофея», «Цветника аввы Дорофея» и др.), стали совершенно новым явлением в русской рукописной традиции, благодаря отразившейся в них идеологии староверия с концепцией «спасения в последние времена». По словам идеологов старообрядчества, в «антихристово царство» можно спастись либо мученической кончиной за Христа, «ревнуя по благочестию» апостолам и мученикам[7], либо добродетельным житием по заповедям Господним, «укрывшись в пустыне» по примеру просиявших подвигами пустынножителей[8].

«Цветники» как идеологические (раскольничьи) сборники, имевшиеся почти в каждой старообрядческой библиотеке, должны были своим содержанием настроить читателя на определенный лад, на особое восприятие времени с ожиданием скорого приближения «конца веков» («близко, при дверях») и Страшного суда. Компилятивный материал, выстроенный в определенном порядке, был призван утвердить ревнителя древнего благочестия в правоте его стояния за истинную веру цитатами из Священного Писания, агиографическими примерами, сочинениями святых отцов Вселенской православной кафолической церкви. Особенностью «цветников» является наличие ссылок на каждую выписку с указанием автора сочинения, названием книги, откуда была сделана цитата (иногда с номерами листов). Для старообрядческой полемики и апологетики это было важным. На листах рукописных «цветников» в верхнем поле, как правило, располагались колонтитулы – краткие названия сочинений, сопровождавшие текст от начала до конца. В древнерусской традиции колонтитулы были необходимой принадлежностью сборников уставного характера, богослужебных книг и указывали, что и в какой день положено читать (петь). Колонтитулы «цветников» обозначали только тему (ключевые слова) того или иного сочинения без приуроченности к календарю.

Для типологического сопоставления старообрядческих рукописных «цветников», бытовавших на Урале, необходимо полное описание состава каждого сборника. Сборник из собрания библиотеки Екатеринбургской духовной семинарии (далее – ЕДС)[9], датируемый 50-ми гг. XVIII в., по характеру входящих в него статей можно отнести именно к старообрядческим «цветникам» (см. описание сборника в прил. 1). Начало рукописи (оглавление, выписки из Четвероевангелия, Апостола, рассуждения об иноческой жизни, христианских добродетелях и др.) обнаруживает близость чтений к «Цветнику священноинока Дорофея». Этот цветник, представляющий «единую, цельную книгу» с весьма устойчивым составом, написанный, по предположению А. В. Вознесенского, в начале XVII в. иеромонахом Дорофеем, учеником св. Дионисия, архимандрита Троице-Сергиева монастыря[10], был весьма популярен в старообрядческой книжно-рукописной традиции.

Сопоставление рукописного сборника ЕДС с изданием «Цветника священноинока Дорофея»[11] выявило 16 общих глав (см. прил. 2). Номера глав (где они указаны) в большинстве случаев совпадают, при одинаковом названии глав не всегда совпадают тексты поучений (например, № 5, 9 из прил. 2). Интересно, что составитель рукописного сборника ссылается не на «Цветник священноинока Дорофея», а на «духовный цветник», чаще с указанием автора глав – «святаго священномученика» Дорофея, «епископа Тирскаго» (!). Возможно, статус неизвестного составителю сборника «отца Церкви» – Дорофея был им «уточнен» по святцам (так как ему, судя по составу сборника, был известен еще один Дорофей – преподобный авва VII в.). Интересно и то, что анонимное[12] «Поучение о молитве Исусовой, еже в три лѣта вселится благодать и спасет душу» в рукописи ЕДС называется иначе – Сказанием (см. № 15 в прил. 2) и приписывается святителю Иоанну Златоустому. Составитель рукописи добавляет, что этой молитвой «он (Иоанн Златоуст. – *Е. П.*) сам молился»[13], а в конце поучения заключает: «Добрѣ Златоустаго языка вещание!»[14] Заметим, что после «Сказания о молитве» в рукописи ЕДС делается еще ряд выписок о молитве Исусовой, взятых из сочинений других отцов «от Старчества».

Посмотрим на круг источников и тем, интересующих составителя старообрядческого «цветника». Это следующие темы: о наказании еретиков на Страшном суде и адских муках (из «Жития Василия Нового», «Сошествия Иоанна Предтечи во ад»), об отвержении от мира, чистоте монашеского жития, благочестии и воздержании (преп. Никона Черной горы, св. Макария Великого, св. Илариона, свт. Иоанна Златоустого, преп. аввы Дорофея, преп. Исаака Сирина, преп. Нила, из «Азбучного патерика»), о лености и нерадении (свт. Иоанна Златоустого, св. Геннадия патриарха, преп. Ефрема Сирина, преп. Диадоха, свт. Василия Великого), о жизни святых (из «Патерика Печерского», «Стишного пролога», сочинений преп. Ефрема Сирина), о важности иерейского, игуменского благословения и послушания (из «Книги Сына церковного», преп. Пахомия), о мире с врагами (из Измарагда), об уставе постов и их

разрешении (из «Книги Иоанна Зонаря»), о причастии (из «Азбучного патерика»), о Кресте (из «Книги Сына церковного», «Стоглава», «Бароний», «Бесед апостольских»), о «хмельном питии», матерной брани и пьянстве («Слово от старчества», свт. Василия Великого), о «пострижении брад» (из «Кормчей», «Стоглава», «старого» служебника, Великого требника), о памяти умерших (свт. Иоанна Златоустого), о ереси и еретиках (из «Потребника большого», «Просветителя» Иосифа Волоцкого, «Кормчей», «Многосложного свитка», «Барония», «Книги Василия Великого», «Книги Даниила, митрополита Московского»), о Символе веры (из «Книги свт. Кирилла Иерусалимского»), об антихристе и знамениях последнего века (из Апокалипсиса, из «Слова Ипполита, Папы Римского», свт. Иоанна Златоустаго), о пустынном житии (из «Азбучного патерика», из «Жития Онуфрия Великого») и др.

Таким образом, рассматриваемый нами рукописный «цветник» из собрания библиотеки Екатеринбургской духовной семинарии вполне традиционен по своему составу для старообрядческих «цветников» XVIII в. и охватывает большой круг тем, репрезентирующих воззрения «староверия» на мир. Основанный на выписках из древнерусских памятников и собранный воедино материал «цветника» предстает своеобразным «катехизисом» «истинной веры» и истинного благочестия.

Приложение 1

Описание сборника библиотеки Екатеринбургской православной духовной семинарии № 43585. ***Рукопись.*** 50-е гг. XVIII – 10-е гг. XIX в.

4°. 206 × 165. 357 л.

Бумага: л. 1–6 – синяя бумага 10-х гг. XIX в. с литерами ЯМФ, водяным знаком: <Александровский орел> // ДЯ <на постаменте> и б/д 1817 г. – Клепиков I, № 781 – 1814–1819 гг.; Л. 7–357 – бумага 50-х гг. XVIII в. с водяным знаком: герб Ярославской губернии, (Тип 3) и литерами ЯМАЗ – Клепиков II, С. 236 – 1756 г.

Содержание:

Л. 3–6 – оглавление сборника. Нач.: «Сказание главам, обрѣтающимся в книгѣ...»;

Л. 6 об. – пустой;

Л. 7–7 об. – От Марка святаго Евангелие[15] (Мк. 8, 34–37; 9, 23; 11, 23–24; 16, 17–19);

Л. 7 об.–9 – От Луки святаго благовѣстие Евангелия (Лк. 4. 1–5; 6, 20–31; 12, 29–31; 21, 17–20; 6, 20–31; 12, 32–35; 10, 19; 9, 57–58; 22, 44; 17, 10; 4, 38) / колонтитул[16]: **от Луки Евангелие**;

Л. 9–12 – от Матфея святаго благовѣстие Евангелие (Мф. 5, 3–12; 39–42; 44–45; 46; 48; 6, 19–21; 24–29; 31-34; 19, 17–19; 22, 37–40; 7, 12–14; 11, 12; 20, 16; 24, 42–44; 17, 20; 7, 7–8; 18, 3–4; 19, 29; 20, 26–27; 14, 25–31; 10, 23; 10, 28; Лк. 21 ,12; Лк. 21. 16–19; Мф. 10, 22) / **от Матфея Евангелие**;

Л. 12–13 – От Иоанна святаго благовѣстие Евангелия (Ин. 1, 1-5; 18; 4. 23 - 24; 6. 56-57; 11. 25 -26; 14, 12; 15. 5; 14, 8-10; 17, 18-21; Лк. 14, 26-28; Лк. 14, 33; Лк. 9, 3; Лк. 17, 21; Ин. 14, 14 -16; Ин. 15, 13; Лк. 21, 34; Лк. 21, 33) / **от Иоанна Евангелие**;

Л. 13 об.–16 – Заповѣди Святаго Евангелия. Нач.: «Первая и болшая заповѣдь Господня – возлюби Господа Бога Твоего...» / **заповѣди Господня от Святаго Евангелия**;

Л. 16–17 – Поучение от свв. Апостол. Глава 7. Нач.: «Кто ны разлучит от любве Божий. Скорбь или тѣснота ...» / **поучение апостольское**;

Л. 17 об.–18 – Поучение оглавлѣния великаго образа вкратце. Глава 11 (на полях приписка: «Книга Потребник Большей»). Нач.: «Отречение бо нѣсть ино что...» / **оглавление великаго образа**;

Л. 18–20 об. – Поучение, еже всего себѣ возложити на Бога. Глава 10. Нач.: «Что ищеши от человек помощи и слугования в немощи и болницѣ...» / **о возложении себе на Бога**;

Л. 20 об.–30 – Выписано из Цвѣтника духовнаго. Поучение душеполезное св. свщмч. Дорофея, еп. Тирскаго, о прелести мира сего и льсти бѣсовстѣй. Глава 21. Нач.: «О, братие, жития нашего время, яко вода на борзе течет...» / **поучение о льсти бѣсовстѣй**;

Л. 30–47 – Поучение, еже не отлагати време за време. Глава 11. Книга Цветник духовный. Нач.: «Не отлагай, любимая душе моя, лѣта от лѣта...» / **еже не отлагати время за время**;

Л. 47–49 об. – Того свщмч. Дорофея, еп. Тирскаго. Поучение, о еже о Христѣ ити и терпѣти скорби. Той же Цвѣтник духовный (приписка на полях: «Глава 13»). Нач.: «Рече Господь, иже хощет по мнѣ ити...» / **о еже о Христѣ терпѣти скорби**;

Л. 49 об.–54 – Поучение того же свщмч. Дорофея, точию о нужных потребах пещися, тоя же книги. Глава 39. Нач.: «Зри и внимай, о человѣче...» / **поучение о нужных потребах**;

Л. 54 об.–56 – Поучение того же св. свщмч. Дорофея о смертной памети. Глава 16 (приписка на полях: «Книга таж цвѣтник»). Нач.: «Вельми нужно и на ползу есть нам...» / **поучение о смертной памяти**;

Л. 57–58 – Плачевѣ и рыдание к своей души. Глава 55 (приписка на полях: «От старчества поучение»). Нач.: «Како сѣдиши, окаянне, како не печалуешися...» / **о умилѣнии души своея**;

Л. 58–59 об. – Поучение св. свщмч. Дорофея, еп. Тирскаго, о страховании. Глава 49. Нач.: «Аще что страшит нас, не боимся отнюд...» / **поучение о страховании**;

Л. 59 об.-60 – Сказание Иоанна Златоустаго о молитвѣ Исусовѣ, еюже он сам молился, еже есть сия: «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грѣшнаго», скончевая – «аминь». Нач.: «Аще кто сию молитву требует и глаголет ея...» / **поучение о молитвѣ**;

Л. 60–60 об. – По сем иных святых о сем предложим. Нач.: «Ибо древни святи отцы многие писания оставили и сию токмо молитву едину...» / **поучение о молитвѣ Исусовѣ**;

Л. 60 об.–61 об. – Похвала вкратце. Нач.: «Очевидно и преславно, яко имѣя любовь к Богу, сею молитвою да молятся безпрестани...» / **поучение о молитвѣ Исусовѣ**;

Л. 62–62 об. – Выписано слово от старчества о Святѣй и Пречистей молитвѣ Исусовѣ. Нач.: «Аще хощеши Бога видѣти и ты, человѣче, глаголи молитву сию Пресвятую...»;

Л. 63–68 об. – Книга Катихис Болшей. Глава 14. О Честнѣм Крестѣ Христовѣ и о знамении его. Како достоит знаменатися честным знамением, лист 178, и Псалтырь Слѣдованная. Глава 2. О Кресте, чего ради лице свое знаменуем крестом. Нач.: «Воистинну непрезрѣ нас Господь своим милосердием...» / **о крестном знамении**;

Л. 68 об.–70 – О том же Крестном знамении, еже кладем на лица своя. Максим Грек пишет в своей книге. Нач.: «Вѣдомо убо да есть тебе, что якоже в Божественном крещении...»;

Л. 70–76 об. – Книга о вѣре. Глава 30. О антихристѣ и о скончании мира, и о Страшном судѣ. Свидѣтельства от Святаго Писания. Нач.: «Господь Бог и Спас наш, Исус Христос в Пресвятом своем Евангелии, утвержая правовѣрных...» / **из вѣры о антихристѣ**;

Л. 77 – От Старчества о смерти богатаго. Глава 53. Нач.: «Мних нѣкий прийде во град продати рукодѣлие свое, и прилучися ему сѣсти во вратѣх богатаго...»;

Л. 77–77 об. – Сказание страшное, подобно первому, глава 54. Нач.: «Инок, добродѣтельный и святый, видѣ видѣние сицево. Посредѣ пламене адска...»;

Л. 77 об.–78 об. – В Толковом Евангелии в началѣ Новаго Завѣта во второй части нравоучение. Нач.: «Увы мнѣ, о ненаказаний, не вѣсте ли...» / **слово Иоанна Златоустаго**;

Л. 78 об. – Матфей, зачало 79 (на полях). Нач.: «Рече Господь, аминь, – глаголю вам, – яко неудобь есть, богатый внидет в Царство Небесное...»;

Л. 79–85 – Поучение в неделю 3-ю о сребролюбии и о чистотѣ ума, и о лихоимствѣ, и о лжи, и о клеветѣ. Евангелие от Матфея, слово 24, лист 191. Нач.: «Паче сребролюбия ничтоже ино злѣйше нѣсть и любоимѣния...» / **Евангелие в неделю 3-ю**;

Л. 84 об.–90 об. – Поучение в неделю первую всѣх святых. Евангелие от Матфея, слово 22, зачало 38. Нач.: «Рече Господь, всяк, иже исповѣсть мя...» / **в неделю всѣх святых**;

Л. 90 об. – О пребывании пустынном. Нач.: «Рече паки св. Нил, аще в пустыни сѣдиши, блюди, да не прельстят тя...»;

Л. 91–118 – Выписано из Жития Василия Новаго. Повѣсть ученика его, Григория. Нач.: «Повѣсть Григориева. Во един убо от дни[й] молчащу ми в кѣлии моей о своих грѣсѣх...» / **повѣсть Григориева // ученика Василия Новаго**;

Л. 118 об.–123 об. – Преп. отца Никона. Слово о преп. Исаии, яко не подобает иноком в мире пребывати, глава 21. Нач.: «Рече св. Исаия, яко сѣдящу ми нѣкогда близ св. Макариа, приидоша к нему 7 братий от Александриа...» / **в поучение святаго Макария**;

Л. 118 об.–131 – Поучение св. Илариона ко отрекшимся мира Христа ради, благослови, отче. Нач.: «Се убо слышахом, братие, апостолово слово...» / **поучение святаго Илариона**;

Л. 131 об.–132 об. – Поучение Иоанна Златоустаго о впадающих в бѣды и напасти. Нач.: «Яко вси, иже хотят огнь возгнетити, прежде дым подимошеся...»;

Л. 132 об. – Геннадия патриарха. Нач.: «Вѣси, о убогий человѣче, яко призывающеи царя очищает полаты...»;

Л. 133–139 – Св. и преп. о.н. Ефрема. Наказание о отпадающих от своея лѣности и непщующих вины о грѣсѣх. Слово 42. Нач.: «Брате, мнишескому житию похотѣл еси...» / **о отпадающих от своея лѣности**;

Л. 139–150 об. – Того же св. и преп. о. н. Ефрема. О поучении и о покаянии (приписка на полях: «Слово 50»). Нач.: «Болѣзнь нудит мя изрещи...» / **о поучении и о покаянии**;

Л. 150 об. – 165 об. – Преп. о. н. аввы Дорофея о отвержении мира. Поучение первое. Нач.: «Исперва, егда сотвори Бог человѣка, положи его в Раи...» / **о отвержении мира**;

Л. 165 об. – 169 – Преп. о. н. Исаака Сирианина, еп. Ниневийскаго, постника и отшельника, о чину новоначалных и уставѣ, и неприкладных тѣм. Нач.: «Сей есть чин целомудреный и Богови любезен, еже не обзирати очима сѣмо и тамо...» / **о новоначальных**;

Л. 169 – Преп. Нила. Нач.: «Нѣсть убо добро, еже всѣм человѣком хотѣти угоден бытии Писано бо есть, горе, егда добрѣ рекут вам вси человѣцы...»;

Л. 169–171 об. – Преп. о. н. Ефрема. Поучение ко благочестию. Слово 4. Лист 11. Нач.: «Возлюбленне, християнин ли еси Божиею благодати...» / **поучение ко благочестию**;

Л. 171 об. – 172 об. Того же преп. о. н. Ефрема. Наказание к новоначалным мнихом. Нач.: «Возлюбленне, аще отверглъся еси жития сего и внидеши в общее житие...»;

Л. 173–179 об. – Преп. и богоноснаго о. н. Ефрема Сирина. Слово о отцѣх скончавшихся, иже в постѣ просиявших (на полях приписка: «в ту же суботу сырную, слово 111, лист 340»). Нач.: «В сий день, первый благознаменитый, таинства Сына Единороднаго...» / **в суботу сырную**;

Л. 179 об.–184 – Того же св. Ефрема о отцѣх скончавшихся. В ту же субботу сырную (на полях приписка: «слово 112»). Нач.: «Утробою моею болю, спостражите ми, братие, раби благословении, приидите и услышите, болѣзнует ми душа...» / **в суботу сырную // мясопустную**;

Л. 184–184 об. – О послѣднем родѣ св. Диядоха. Нач.: «Рече Диадох о послѣднем родѣ, лучьше нам, братие, жити со двема или трема, имѣющими страх Божий...»;

Л. 184 об.–185 об. – Поучение Великаго Василия к иноком (приписка на полях: «нравоучение»). Нач.: «О, иноче, аще сѣдиши за потребу чрева своего...» / **поучение свв. отец**;

Л. 185 об.-186 – Ис Книги Сына Церковнаго. Како начатии всякое дѣло со благословѣнием. Нач.: «Внимай о всяких дѣлех, егда что хощеши начинати...» / **поучение свв. отец**;

Л. 186–186 об. – Преп. о. н. Пахомия ко чернцем о благословении. Нач.: «Аще чернец изыдет из монастыря, не благословится у игумена или у священника...» / **поучения свв. отец**;

Л. 186 об.–187 – Никона Черныя горы. Инок, беседуя ядущий (на полях приписка: «Лист 188»). Нач.: «О, иноче, егда яси, не пхай си уст, прежде не проглотити...» / **поучения свв. отец**;

Л. 187 – Приписка на полях: «Тоя же книги, лист 192». Нач.: «Разоряя среду и пяток, не постивыйся в них от рыбы и вина – анафема»;

Л. 187–187 об. – Книга Измарагд. Глава 55. Нач.: «Мир же держите не токмо с любовными и со враги своими, и что есть врази наша...»;

Л. 187 об. – Книга Иоанна Зинаря. Лист 198. Нач.: «Иноком повелѣно бысть, аще хотят сыр и яйца во вторник, четверток, субботу и неделю...»;

Л. 187 об. – Книга Патерик Азбучный. Знамение 80. Нач.: «Нищета и скорбь, и тѣсное житие и пост, сии суть дѣло иноку...»;

Л. 187 об.–188 – В той же книге пишет о нѣкоторых отцѣх, бесѣдующих о церковном собрании и о Причащении Тѣла и Крове Христовѣ. Нач.: «Яко пустыннии жителие не требуют жертв видимых, ни церквей, сами бо себѣ церкви суть...»;

Л. 188–189 – Ис Книги Сына Церковнаго о Крестѣ, имже своею рукою огражаемся. Нач.: «Внимай же себѣ о Кресте, иже сам себя своею рукою огражаеши...»;

Л. 189–189 об. – О несовершенном Крестѣ. Нач.: «Сего ради, внимай себѣ, чтобы быти было истово все сие изображение...»;

Л. 189 об. – О том же, яко трепещут совершеннаго Креста бѣси. Нач.: «Аще кто исполнен Крест по завѣщанию святых апостол...»;

Л. 189 об. – Чего ради поклонение творим. Нач.: «Внимай себѣ и поклонении и егда поклонишися...»;

Л. 190–213 об. – Поучение от житей отеческих от Пролога и Патерика Печерскаго. Стиховѣ коегождо святаго удобь житие уразумѣти и в кратких стихах сих. Глава 12. Нач.: «Воспомяни, душе моя, святых отец пребывание и подвиги, и воздохни, и прослезися о своем нерадении...» / **о житии святых отец**;

Л. 213 об.–215 об. – О славѣ Небеснѣй и радости праведных (приписка на полях: «глава 33»). Нач.: «Нѣкий в дородѣтелех совершенный инок...» / **о славѣ небеснѣй**;

Л. 215 об.–217 – Яко здѣ лутче скорби терпѣти и бѣды приимати, нежели тамо. Глава 34. Нач.: «Бѣ нѣкий человѣк, благонравный и благочесьтивый...» / **о тамошнем терпѣни**;

Л. 217–218 – О величествѣ славы Имене Святыя Троицы и о зъгорении монастыря. Глава 3-я. Нач.: «Извѣствует Петр, наставник обители...» / **о згорении монастыря**;

Л. 218 об.–221 – Слово от Старчества. О сотворении злаго душепагубнаго хмельнаго пития. Нач.: «Братие, разумѣйте, яко от бѣса хмелное питие...» / **о сотворении вина**;

Л. 221–222 – Слово душеполезно ко всѣм православъным християном, благослови, отче. Нач.: «Не подобает православным християном матерно бранитися...» / **о матерной брани**;

Л. 222 об.–223 – Без заглавия. Нач.: «Бысть в Новоторжком уѣзде, в селе Каменском во время Московскаго разорения ту нашествие от ляхов...» / **о пиянствѣ**;

Л. 223 об.–225 – Явление Пресвятые Богородицы ко святому великому Василию. О пияницах. Нач.: «Рече Госпожа Пресвятая Богородица...» / **о пиянствѣ**;

Л. 225–226 Из книги Иоанна Златоустаго о памяти о умерших. Нач.: «По отпѣти же погрѣбения по 15 поклонов земных полагаем к Богу о нем...» / **о памяти о умерших**;

Л. 226–227 об. – От книги Златыя матицы от слова пятаго, от состава тридесят перваго. Нач.: «Аще кто прельщен от еретик...» / **о памяти о умерших**;

Л. 227 об.–229 – Потребник Болшей. Глава 17, лист 312. Нач.: «Иже прежде крещений быша благовѣрно и по прилучаю отвергшеся...» / **о исправлѣнии крещения**;

Л. 229–237 об. – Вопросы и отвѣты ис Катихисиса Болшаго. Нач.: «Вопрос: Чесо ради сотворен есть человѣк?..» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 237 об.–240 об. – Книга Апокаликсис (так!) седмитолковой, напечатан повелѣнием государя царя и великаго князя Иоанна Васильевича. Глава 91. О рождении антихриста и о царствии его Иоанн Богослов толкует. Нач.: «Вопрос: глаголет Иоанн Богослов, будет вождь, лукавый человѣк, грѣха сын, погибелный антихрист...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 240 об.–241 – Книга Евстафия Богослова. Сказание в 5 главѣ. Нач.: «Еже убиет три цари великия антихрист – вѣру, любовь, надѣжду...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 241 – Книга преп. о. н. Иосифа Вологоцкаго», Слово 5 (приписка на полях: «глаголемая Просвѣтитель»). Нач.: «Се убо блаженнии апостоли и священии...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 241–241 об. – Кормчая. Правило 10. Нач.: «Аще кто и безплотное житие поживет, с еретиком же приобщаяся в дружбе...»;

Л. 241 об. – Тоя же книги. Правило 13. Нач.: «Иже от еретик венчании в вѣре еретической, то не браки, но прелюбы дѣюще есть...»;

Л. 241 об. – Евангелие от Мф. Зачало 108. Нач.: «Аще кто хотя вопросити глаголя...»;

Л. 241 об.-242 – От Патерика. Нач.: «Брат вопроси старца, глаголя: “Рцы ми, отче, како буду мних?”...» / **православнѣй вѣре**;

Л. 242 – О смирении (приписка на полях: «Пролог, март, 28»). Нач.: «О, смирение и послушании...»;

Л. 242 – Многосложный свиток Филарета патриарх. Лист 381. Нач.: «Проклят разоряяй уставы отеческия...»;

Л. 242–243 – От книги Иосифа Вологоцкаго. Лист 229. Нач.: «Сего ради подобает о сем паче даже и до смерти подвизатися в послѣдняя сия лѣта...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 243 – Приписка на полях: «Того ж. Слово 8». Нач.: «Аще и безплотных житие поживем, с еретиком же приобщался в дружбѣ и любви, таковый чуждь есть Владыки Христа»;

Л. 243 об. – Приписка на полях: «Слово от Патерика». Нач.: «Рече авва Маркѣл, сохраняй себѣ от еретик и не бесѣдуй с ними, еже обратити на вѣру, да некогда яд словес их вредит тя...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 243 об. – Правило свв. апп. 17. Нач.: «Гонимыя за вѣру...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 243 об. – 244об. – Беседы апостольския. Лист 2871. Нач.: «Всяк вѣрен свят есть. Сия же слышащи, молю, послужим святым...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 244 об.–246 об. – Выписано ис книги Боронѣй. Откровѣние св. Иоанна Феолога. В лѣто 6001-е. Изложение святых и собрание о Крес[тном] знамении и о сопротивном знамении. Нач.: «Вѣрну убо сущу не подобает поколеба[ти]ся умом...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 246 об. – Книга Стоглав. Глава 31. В лѣто 7108 год февраля 23 дня. Нач.: «При царѣ Иоаннѣ Василиевиче, а в ней пишет сице...»;

Л. 246 об.–247 – В лѣто 7059 (1551 г.) году месяца февраля в 23 день. Книга Стоглав. Глава 1-я. Нач.: «При царѣ Иоаннѣ Васильевиче быша сии вопросы...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 247–248 – Глава 31. Нач.: «Так же бы и священныя протопопы и священницы, и диаконы на себѣ воображали Крестное знамение...» / **о Крестном знамении**;

Л. 248–249 – Чюдова монастыря Книга есть старописменная преп. о. н. Никона Черныя горы. Нач.: «Во главѣ 49, пишет сице, иже ся не крестит двема перстами...» / **о Крестном знамении**;

Л. 249–249 об. – От Книги Великаго Василия. Правило 136. Нач.: «Еретицы, аще кумиру служители...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 249 об. – От Книги Даниила, митрополита Московскаго. Нач.: «Буди ревнитель по Господѣ Бозѣ, не попусти еретиком хулити имени Владыки Твоего, Христа Бога...»;

Л. 250 – Св. Иосифа Вологоцкаго. Слово 14 (на полях приписка: «Книга Просвѣтитель»). Нач.: «Еретицы и отступницы Царя Небеснаго, Владыку нашего...» / **о постриженнии брад**;

Л. 250 – Книга Потребник. Лист 6. О духовнице. Номоканон. Нач.: «Аще кто без повѣления мѣстнаго епископа дезрнет...» / **о постризании брад**;

Л. 250–250 об. – Книга Кормчая. Нач.: «В главе 47, Никиты мниха, презвитера монастыря Студийскаго...» / **о постриженнии брад**;

Л. 250 об.–251 – От Стоглавника. Нач.: «В лѣто 7059 году, месяца февраля, в 23 дня, в царство благочестиваго царя и великаго князя Иоанна Васильевича...» / **о постризании брад**;

Л. 251–251 об. – От священных правил о постриженнии брад. Нач.: «Также священная правила бравославным (так!) христианом всѣм возбраняют не брити брад и усов не постригати...» / **о постризании брад**;

Л. 251 об.–252 – От Служебника стараго. Нач.: «В лѣто 7153-го году в первое лѣто царства государя, царя Алексия Михайловича...»;

Л. 252–252 об. – От великаго стараго Требника. Нач.: «В лѣто миробытия 7133, в царство государя царя и великого князя Михайла Феодоровича...» / **о постризании брад**;

Л. 252 об.–255 об. – Книга Кирила Иерусалимскаго, собрано свидетѣльства о Символѣ Православныя вѣры (приписка на полях: «Лист 49»). Нач.: «Тако бо на всѣх седми Вселѣнских соборех всѣми свв. отцы утвержено писанием...» / **о символѣ цвѣты // о символѣ вѣры**;

Л. 255 об.–257 – Книга Апокалепсис (гл.: 12, 13, 20, 21). Нач.: «И се змий велик, чермен, имѣя глав седмь и рогов десет, и на главах его семь вѣнцов...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 257 – Бѣседы апостольския. Лист 780. Нач.: «Якоже Адам древом падѣ, древом же Крестным и оживѣ...» / **о православнѣй вѣре**;

Л. 257–260 – Неделя 27. Слово Иоанна Златоустаго о воздержании. Нач.: «Иже молится Христу день и нощь причастник есть Раю, а не творяй добра здѣ...» / **слово о воздержании**;

Л. 260–284 об. – В неделю ... блаж. Ипполита, папы Римскаго и мученика. Слово в неделю Мясопустную о Скончании мира и о антихристе, и о Втором пришествии Господа нашего Исуса Христа, благослови, отче. Нач.: «Понеже убо блаженнии пророцы очи нам быша, сокровенных видѣние нам являюще...» / **слово Ипполита // папы Римскаго**;

Л. 285–298 об. – Иже во свв. о. н. Иоанна Златоустаго, архиеп. Констянтина града. Слово о лжепророках и ложных учителях, и безбожных скверных еретиках, и о зънамѣниях скончания вѣка сего, еже написа блаженный на скочание во время преставления своего, егда разлучашеся от тѣлесе. Воистинну се доброе исхождение. Нач.: «Болезненно слово, занеже послѣднее, яко же является на многия радости исполнено...» / **слово о лжеучителѣх**;

Л. 298 об.–306 об. – О скончании же мира (не выделено киноварью), приписано на полях: «Ефрем, слово 50». Нач.: «Егда начну глаголати, трепет неисповѣдим обьстоит мя и ужасает мя...» / **слово о лжеучителѣх**;

Л. 307–309 – Того же преп. о. н. Ефрема наказание. Слово о говѣнии, на полях приписано: «Слово 41. Лист 78». Нач.: «Брате, внемли зѣло, не погуби праваго пути...» / **слово о говѣнии**;

Л. 309 об.–310 об. – Слово Иоанна Златоустаго о творящих многая злая, и не приемлющих здѣ бѣды. Нач.: «Фараон, царь, колика прият долготерпѣния...»/ **слово Иоанна Златоустаго**;

Л. 310 об. – От старчества. Нач.: «Аще взалчеши – еждь, аще вжаждаши – пий...»;

Л. 310 об. – На полях приписка: «Книга о священствѣ Иоанна Златоустаго Глава 4». Нач.: «Яко хощет от жития сего отходити, аще будут Тайн причастилися с чистой совестию...»;

Л. 311–312 об. – Месяца октября в 21 день. Слово Илариона о пользѣ души. Нач.: «Потщитеся, молю вы, братие и сестры, к вѣчнѣй жизни...» / **слово о пользѣ души**;

Л. 312 об.–314 – Месяца октября в 6 день. Слово св. Антиоха о объядении. Нач.: «Всѣм потребно есть, иже нудитися воздержати утробу...» / **слово о объядении**;

Л. 314–315 об. – Слово от Патерика о нѣкоем пустынницѣ, иже согрѣшив, покаяся (на полях приписка: «Сие не писать»). Нач.: «Повѣдаше отец Пафнотий, помыслих, рече, итий в пустыню, еда егдѣ обрящу человѣка, работающа Христу...» / **о пустынницѣ покаявшемся**;

Л. 315 об.–320 – В неделю 5-ю Поста. Слово св. Иоанна Златоустаго, како с разумом искати спасения (на полях приписка: «Книга Соборник. Лист 448. Сие писать»). Нач.: «Приимем, братие, от хранилищы сея...» / **слово Иоанна Златоустаго**;

Л. 320 об.–331 – В той же, во святой и Великий Вторник, Евсевия, еп. Самосадского. Слово о сшествии Иоанна Предотечи во ад. Нач.: «Возлюбленний, добро есть рещи, каково есть благовѣщение Предтечи во аде...» / **слово о сшествии Иоанна Предтечи во ад**;

Л. 331–331 об. – Слово о нѣкоем игумнѣ, иже приял дар от Бога бѣсы изгоняти от человѣк...» (на полях помета: «октября в 20 день. Пролог»). Нач.: «Игумен нѣкий живяше с братиею в монастырѣ кормяху же ся от труда руку своею...»;

Л. 332–335 – Месяца июня в 12 день. О рождении и отрочествѣ преп. о. н. Ануфрия. Нач.: «Царь нѣкий в Персидѣ, его же лѣтописатели мнят быти Нарсита именем...» / **о рождении Онуфрия преподобнаго**;

Л. 335 об.–337 – Месяца июня в 12 день. Житие и жизнь преп. о. н. Онуфрия Великаго и прочих пустынножителей. Списано от Пафнутия мниха. Нач.: «Во един от дний потщание сотворих, ити во внутренюю пустыню...» / **о житии Онуфрия преподобнаго**.

Приложение 2

Таблица общих чтений старообрядческого цветника (ЕДС. № 43585) с изданием «Цветника священноинока Дорофея» (Гродно, 1790).

№	Выписки из «Цветника священноинока Дорофея» в сборнике ФБ ЕДС	Цветник священноинока Дорофея. Гродно, 1790
1	Л. 7–7 об. – от Марка св. Евангелие. **Нет указания на главу**	Л. 15–19 об. – Евангелие от Матфея. **Глава 2**
2	Л. 7 об.–9 – от Луки св. Евангелие. **Нет указания на главу**	Л. 19 об.– 20 об. – Евангелие от Марка. **Глава 3**
3	Л. 9–12 – от Матфея св. Евангелие. **Нет указания на главу**	Л. 20 об.-23 – Евангелие от Луки. **Глава 4**
4	Л. 12–13 – Иоанна св. Евангелие. **Нет указания на главу**	Л. 23–25 – Евангелие от Иоанна. **Глава 5**
5	Л. 13 об.–16 – Заповѣди Святаго Евангелия. Нач.: «Первая и болшая заповѣдь Господня – возлюби Господа Бога Твоего всѣю душею твоею…» **Нет указания на главу**	Л. 25–36 об. – Поучение, о еже чим спаслися вси свв. отцы, яко заповѣдми Господьними и о Заповѣдех Господних и о добродѣтелех отеческих. Нач.: «Святыя и Божественныя заповѣди…» **Глава 6**
6	Л. 16–17 – Поучение от свв. апп. Нач.: «Кто ны разлучит от любве Божий…» **Глава 7**	Л. 36 об. –38 об. – Поучение свв. апп. Нач.: «Кто ны разлучит от любве Божия…» **Глава 7**
7	Л. 17 об.–18 – Поучение оглавлѣния великаго образа вкратце (на полях приписка: «Книга Потребник Большей»). Нач.: «Отречение бо нѣсть ино что…» **Глава 11**	Л. 38 об.–40 – Поучение и оглашение великаго образа вкратцѣ, что есть отречение иноческое, и колико подобает иноком терпѣти скорбей. Нач.: «Отречение убо нѣсть ино что…» **Глава 8**
8	Л. 18–20 об. – Поучение, еже всего себѣ возложити на Бога. Нач.: «Что ищеши от человек помощи и слугования в немощи и болницы…» **Глава 10**	Л. 40–43 об. – Поучение, еже всего себѣ возложити на Бога во всякой скорби и нуждѣ. Нач.: «Что ищеши от человѣк помощи и слугования в немощи и болницѣ…» **Глава 10**
9	Л. 20 об.–30 – Выписано из Цвѣтника духовнаго. Поучение душеполезное св. свщмч. Дорофея, еп. Тирскаго, о преле-	Л. 269 – Поучение о льсти бѣсовстѣй и прелести мира сего, и яко добро и полезно есть бѣжати мира, яко от огненнаго за-

№	Выписки из «Цветника священноинока Дорофея» в сборнике ФБ ЕДС	Цветник священноинока Дорофея. Гродно, 1790
	сти мира сего и льсти бѣсовстей. Нач.: «О, братие, жития нашего время, яко вода на борзе течет…» **Глава 21**	паления и змиина яда, и яко добро и спасительно есть зѣло пустыня безмолвная и уединение хотящим спастися. Нач.: «Всякому человеку, подвизающемуся о спасении своем, воспоминает враг лукавый…» **Глава 37**
10	Л. 30–47 – Поучение, еже не отлагати време за време. Глава первая на десять. Книга Цветник Духовный. Нач.: «Не отлагай, любимая душе моя, лѣта от лѣта, и месяц от месяца, и время за время…» **Глава 11**	Л. 43 об.–68 об. – Поучение и воспоминание жития всѣх святых. Воспомянути нам комуждо в души своей подобает, и яко не отлагати время за время, и о еже како и чим, и которыми добродѣтелми спасошася вси святыи, яко неослабно подвизашася и до смерти страдаша. Нач.: «Не отлагай, любимая душе моя, лѣта от лѣта, и месяц от месяца, и время за время…» **Глава 11**
11	Л. 47–49 об. – Того же же свщмч. Дорофея, еп. Тирскаго. Поучение, о еже о Христѣ ити и терпѣти скорби. Той же Цвѣтник духовный. Нач.: «Рече Господь, иже хощет по мнѣ ити, да отвержется себѣ…» **Глава 13**	Л. 102–106 – Поучение, о еже по Христѣ ити и претерпѣвати скорби. Нач.: «Рече Господь, иже хощет по мнѣ ити, да отвержется себе…» **Глава 13**
12	Л. 49 об.–54 – Поучение того же свщмч. Дорофея, точию о нужных потребах пещися, тоя же книги. Глава 39. Нач.: «Зри и внимай, о человѣче, лукавыи бѣсове умышлѣнием и пронырством, трезвися умом…» **Глава 39**	Л. 295 об.- 302 об. – Поучение еже о нужных точию потребах пещися, на лишняя же себе не попущати, но Богу непрестанно молитися. Нач.: «Зри и внимай, о человѣче, лукавых бѣсов умышлѣния и пронырьства, и трезвися умом…» **Глава 39**
13	Л. 54 об.–56 – Поучение того же св. свщмч. Дорофея о смертной памети. (приписка на полях: «книга таж цвѣтник»). Нач.: «Вельми нужно и на ползу есть нам много, и велик успех души бывает, еже поминати нам на всякий час смертную кончину…» **Глава 16**	Л. 147 об.–150 – Поучение о смертной памяти, еже есть победа на уныние умное и леность, и пренемогание. Нач.: «Вельми нужно и на пользу есть нам многу, и велик успех души бывает, еже поминати нам на всякий час смертную кончину…» **Глава 16**
14	Л. 58–59 об. – Поучение св. свщмч. Дорофея, епископа Тирскаго, о страховании, глава 49. Нач.: «Аще что страшит нас, не боимся отнюд…» **Глава 49**	Л. 392–394 – Поучение о страховании. Нач.: «Аще что страшит нас, не боимся, не ужасаемся отнюд…» **Глава 49**
15	Л. 59 об.–60 – Сказание Иоанна	Л. 247 об.–248 – Поучение о молитвѣ

№	Выписки из «Цветника священноинока Дорофея» в сборнике ФБ ЕДС	Цветник священноинока Дорофея. Гродно, 1790
	Златоустаго о молитвѣ Исусовѣ, ею же он сам молился, еже есть сия: «Господи Исусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грѣшнаго», скончевая – «аминь». Нач.: «Аще кто сию молитву требует и глаголет ея по вся дни безпрестани, по первом лѣте вселится в него Христос, Сын Божий…» **Нет указания на главу**	Исусовѣ, еже в три лѣта вселится благодать и спасет душу, еже есть сице: «Господи Исусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грѣшнаго». Нач.: «Аще кто молитву сию, требуя ея , глаголет, якоже из ноздрей дыхание исходит непрестанно. И тако по первѣм лѣтѣ вселится в него Дух Святый…» **Глава 31**
16	Л. 190–213 об. – Поучение от житей отеческих от Пролога и Патерика Печерскаго. Стиховѣ коегождо святаго, удобь житие уразумѣти и в кратких стихах сих. Нач.: «Воспомяни, душе моя, свв. отец пребывание и подвиги и воздохни и прослезися о своем нерадении…» **Глава 12**	Л. 69–102 – Поучение от житей отеческих от Пролога и от Патерика Печерскаго. Стихове коегождо святаго, удобь житие уразумѣеши в кратких стихах сих. Нач.: «Воспомяни, душе моя, свв. отец пребывание и подвиги, и возъдохни, и прослезися о своем нерадѣнии…» **Глава 12**

Примечания

[1] *Грицевская И. М., Черторицкая Т. В.* «Цветники» в русской рукописной традиции (к постановке вопроса) // Российское государство XVII – начала XX в.: экономика, политика, культура : материалы конф., посвящ. 380-летию восстановления рос. государственности. Екатеринбург, 1993. С. 41–45 ; *Семячко С. А.* Цветник священноинока Дорофея в собрании Древлехранилища им. В. И. Малышева // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). М., 2004. Вып. 3. С. 224–233 ; *Полетаева Е. А.* «Цветник» как тип старообрядческой книги в круге чтения староверов Зауралья в конце XVII – второй половине XVIII в. // Седьмые Татищевские чтения : В. Н. Татищев и культурное наследие Урала в исторической динамике. Екатеринбург, 2008. С. 489–493; *Она же.* Рукописные сборники XVIII в. на Урале // Литература Урала: история и современность. Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008. С. 422–426; Пинежская книжно-рукописная традиция XVI – начала XX вв. Т. 1 : Очерк истории формирования пинежской книжно-рукописной традиции. Описание рукописных источников / сост. Н. В. Савельева. СПб., 2003. С. 501–506.

[2] *Крутова М. В.* Сборники с названием «Цветник» в русских списках XVI–XX веков рукописных собраний РГБ // Письменная культура: Источниковедческие аспекты истории книги. М., 1998. С. 161–174.

[3] *Бубнов Н. Ю.* Лицевые старообрядческие «цветники» (по материалам Библиотеки РАН) // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей Библиотеки РАН. СПб., 2005. С. 114.

[4] *Вознесенский А. В.* Старообрядческие издания XVIII – начала XIX в. Введение в изучение. СПб., 1996. С. 144.

[5] *Бубнов Н. Ю.* Указ. соч. С. 114.

[6] *Вознесенский А. В.* Указ. соч. С. 144.

[7] Не случайно Аввакум призывал своих духовных чад всегда быть готовыми к смерти, как на брачный пир, и облачиться в «одежду брачную» (см.: Житие Аввакума и другие сочинения / сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Робинсона. М., 1991. С. 226–227).

[8] *Полетаева Е. А.* «Уход в пустыню» в древнерусской и старообрядческой традиции (на материале севернорусской агиографии и старообрядческих сочинений) // Уральский сборник: История. Культура. Религия. Екатеринбург, 1998. Т. 2. С. 198–215.

[9] Старообрядческий цветник. ЕДС. № 43585.

[10] *Вознесенский А. В.* Указ. соч. С. 148–149.

[11] Цветник священноинока Дорофея. Гродно, 1790.

[12] По словам А. В. Вознесенского, «несмотря на прямое указание в Цветнике того, кто является его автором, история книги не до конца прояснена» (см.: *Вознесенский А. В.* Указ. соч. С. 148). Не выяснено и то, является ли священноинок Дорофей автором всех глав Цветника.

[13] В «Сказании о молитве Исусовой» сборника ЕДС говорится, что в первое лето в делателя молитвы Исусовой вселяется Исус Христос, а во второй год – Дух Святый. В «Поучении» из «Цветника священноинока Дорофея» приведен другой порядок: в первое лето вселяется Дух Святый, а во второе – Иисус Христос.

[14] Старообрядческий цветник. ЕДС. № 43585. Л. 60.

[15] Сопоставление сборника ЕДС с «Цветником священноинока Дорофея» показало, что в рукописном старообрядческом «цветнике» изменена лишь последовательность Евангелий (от Мк, Лк, Мф, Ин), тогда как в «Цветнике священноинока Дорофея» она традиционная (от Мф, Мк., Лк., Ин.), сам же состав выписок из Евангелий и их чередование в главах те же. Подробное описание состава выписок из четырех глав Евангелий в «Цветнике священноинока Дорофея» проводится впервые.

[16] Колонтитулы в описании расположены за косой чертой и выделены жирным шрифтом.

О. В. Зырянов
Екатеринбург

РОЛЬ АВТОРСКИХ КОММЕНТАРИЕВ В ПОЭЗИИ И. И. БАХТИНА (журнал «Иртыш, превращающийся в Иппокрену», книга стихов «И я автор...»)*

Иван Иванович Бахтин – литератор, стихотворец, журналист и драматург конца XVIII – начала XIX в., нас будет интересовать прежде всего как активный сотрудник журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» и автор итоговой книги стихов «И я автор, или Разные мелкие стихотворения Ивана Бахтина». Состоя на государственной службе (сначала военной – в чине подпоручика артиллерии, потом гражданской – в чине коллежского асессора, позднее – надворного советника, а под конец жизни и действительного статского советника), Бахтин всемерно занимался литературой, отдавая дань в первую очередь стихотворству, но в то же время считал эти занятия несовместимыми с высокими гражданскими должностями, в связи с чем остро переживал данное

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

© Зырянов О. В., 2010

противоречие. Это обстоятельство, между прочим, отразилось в системе авторских примечаний (или автокомментариев) к публикациям в «Иртыше» и особенно в последний период жизни писателя. Только по выходе в отставку (после освобождения поста гражданского губернатора Слободской Украины в Харькове и переезда в Петербург) Бахтин смог опубликовать сразу же три книги, которыми исчерпывается практически все его литературное наследие: «Вдохновенные идеи», «Ревнивый, драма в пяти действиях» и «И я автор, или Разные мелкие стихотворения» (все три издания: СПб., 1816).

Обращаясь к творческому пути Бахтина, необходимо вначале прояснить его литературную позицию, систему авторских представлений об искусстве, ибо именно этим обстоятельством будет определяться роль автокомментариев в его поэзии. Заметим сразу, что отношения между Бахтиным-поэтом и Бахтиным-чиновником, творческой личностью, с одной стороны, и государственным служащим – с другой, складывались достаточно непросто. Но обозначенные ипостаси (чиновник и поэт) как «проявления одной и той же личности» применительно к Бахтину следует все-таки рассматривать «не как взаимоисключающие силы, а, напротив, даже как бы взаимообусловленные»[1]. За всей этой щепетильностью (иногда, может показаться, даже чересчур навязчивой) Бахтина-чиновника скрывается отстаиваемое им право на *литературный дилетантизм*. Но это право, конечно же, не есть снижение уровня профессионального мастерства, непременное умаление литературного таланта. Представление о том, что «поэтическое дарование Бахтина на самом деле было весьма небольшим»[2], с нашей точки зрения, страдает излишней категоричностью. На общем фоне сотрудников журнала «Иртыш», да и вообще поэтов российского масштаба (хотя и второго порядка), И. Бахтин выглядит как творчески неординарная фигура со своей вполне сложившейся стратегией жанрово-стилевых предпочтений. Но отстаивание им права на литературный дилетантизм проявляется в том, что, во-первых, художник в Бахтине мог заявить о себе только в свободное от государственной службы время, и, во-вторых, литературные занятия не рассматривались писателем как средство материального заработка. Единственный случай вознаграждения за литературный труд (постановка драмы «Ревнивый» на сцене Харьковского театра в 1810 г.) и то рассматривался самим автором как благотворительный проект, устроенный в пользу бедного дворянина Н. Л. Алферова, находившегося в то время за границей и не имевшего средств вернуться в Россию. Как явствует из авторского обращения «К читателю», написана эта драма еще в 1795 г. в Новгороде-Северском, когда занимаемое Бахтиным по службе место оставляло для него «много свободного времени». Данная оговорка, равно как и последующие признания: «*Губернатор* и *Автор Драмы*, соединенные, едва ли, по мнению моему, не равносильны»; «...объявление не делало меня Автором и Губернатором в одно время...»[3] – подкрепляются вступительной частью (обращением к читателю) и заключением, представляющим выписку из журнала «Вестник Европы» с объявлени-

ем о постановке пьесы (1811. № 6). Как видим, Бахтин не хотел быть неправильно понят, опасался обвинений в коммерциализации литературного труда, поэтому и был вынужден столь щепетильно (ведь на кон была поставлена репутация государственного чиновника очень высокого ранга!) отстаивать позицию литературного дилетантизма и уточнять время создания пьесы.

В раннем программном стихотворении «Сон» Бахтин найдет удачную формулу для выражения творческого симбиоза поэта-чиновника, совмещающего в одном лице литератора и государственного служащего. Вот она, эта формула:

Что славишь ты в стихах, другой творит то делом:
Пером полезен ты, другой душой и телом.
От доброго судьи, крестьянина, купца
Не мене пользы, чем от од и драм творца.
Но если отвратить ничто тебя не сильно
И стихотворцем быть желаешь столь усильно,
Пиши ты и стихи, но меру в оных знай
И должностей своих для них не забывай[4].

Подтверждают это и первые поэтические опыты Бахтина. Как оригинальная творческая личность, Бахтин впервые и достаточно полно раскрылся на страницах тобольского журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» (1789–1791). Здесь он напечатал около трех десятков своих произведений за подписью «Ив: Бахт:» и «Ив: Бах:». Первые номера «Иртыша» (сентябрьский и октябрьский за 1789 г.) включали рекордное (в общей сложности двадцать пять!) число бахтинских текстов. Подобной подборки, между прочим, не удостоился никакой другой сотрудник журнала. Правда, в последующих номерах число публикаций Бахтина варьируется от одной до пяти; между отдельными выпусками журнала, включающими бахтинские тексты, последуют значительные перерывы – от двух месяцев до одного года. Под конец издания «Иртыша» творческая активность Бахтина заметно снижается. В журнале «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная...» П. П. Сумарокова (1793–1794) публикации Бахтина уже нерегулярны и единичны.

Особенно важно заметить, что на страницах «Иртыша» публикации Бахтина сопровождались развернутыми авторскими комментариями в стихах и прозе. Так, помещая в сентябрьском выпуске 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»[5]. Более того, в декабрьском номере журнала за тот же год, помещая стихотворение «Молитва», Бахтин не преминул напомнить: «Сия молитва сочинена была еще в тысяча семьсот восемьдесятом году и требует того же примечания, как сон (имеется в виду стихотворение «Сон». – *О. З.*), напечатанный в сем ежемесячнике. Смот.: месяц Сентябрь,

страница шестая»[6]. Данная отсылка может рассматриваться как проявление авторской тенденции к формированию некоего сверхтекстового единства, как своего рода установка на контекстуализацию поэзии в журнальном формате.

Опубликованные в сентябрьском номере за 1789 г. «Стансы» Бахтина еще во многом связаны с традицией классицистической сатиры. Автор свободно вводит в строй морально-философской медитации разнообразные картины с использованием характерологических персонажей, олицетворяющих (по принципу генерализации – типичный классицистический прием) отдельные человеческие страсти. Образы пьяницы Сильвандра, тщеславного Леандра и самолюбивого Нарцисса говорят сами за себя. Но после такого, свойственного сатире, объективированного изображения отдельных человеческих пороков и страстей автор неожиданно переходит к собственной персоне, что сопровождается апологией идеальной модели горацианского и анакреонтического жития:

А я все счастье поставляю
В одной красавице моей;
Ей милым только быть желаю,
И нет мне счастия без ней.

Ея внимати разговоры,
Нет больше в свете мне утех,
И зреть ея чтоб томны взоры
Сокровищ мне милее всех.

Не променю ея лобзаний
На царский Скипетр и венец:
Она цель всех моих желаний,
Начало мыслей и конец[7].

Ко второму стиху заключительной строфы И. Бахтин делает характерное примечание: «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»[8]. Заметим, что в этих словах сквозит авторская ирония. Стихи утверждают совсем иное, нежели авторский комментарий, который вступает с основным текстом в диалогические отношения. Ни один царь не согласится променять свой венец на безвестность существования (пусть даже в любви к красавице), но ведь и сам лирический герой отказывается от царского скипетра. Итак, каждому – свое. Итог философской медитации: противопоставление любовной идиллии царскому величию, разведение ценности личного существования с гражданскими и государственными добродетелями – легко вписывается в устойчивый для того времени круг горацианских представлений (вплоть до финальной иронической реплики в авторском комментарии). Таким образом, стансы обнаруживают синтетическую жанровую природу. С одной стороны, они соотносятся с традицией одического жанра, и прежде всего с «Фелицей» Державина, основной темой которой

является поиск путей, ведущих к счастью («Фелица» в переводе с латинского означает «счастливая»), а основным модусом художественности – дух шутливо-иронического «остранения». Но, с другой стороны, «Стансы» Бахтина откликаются на традицию горацианской любовной оды, сочетая ее, как это ни парадоксально, с «образной перспективой» хорошо известного автору жанра стихотворной сатиры. Выбор стансовой формы при этом выглядит также далеко не случайным: вместо традиционной 10-стишной строфы похвальной оды, реализующей в полной мере конструктивный принцип «одического восторга», или «лирического беспорядка», приходит форма катрена, обеспечивающая размеренный пафос и логически-стройный характер морально-философской медитации.

Еще один пример структурной роли автокомментария задает обличительная по своему пафосу «Сатира на жестокости некоторых дворян к их подданным», выполненная по известной схеме сатир А. Д. Кантемира. В центре ее сюжета – галерея портретов жестоких и злонравных дворян: Крисипа, Меандра, Дамона, Клита (античные имена здесь лишь дань жанровой традиции). Концовка сатиры, утверждающая скептическое отношение к роду человеческому и его порокам, такова:

> О Муза! перестань!.. Брось тщетный труд скорей!
> Горбатых ведь нельзя уж сделать попрямей[9], –

казалось бы, не оставляет сомнений в том, как автор оценивает крепостное право в России.

Однако к откровенно иронической концовке стихотворения примыкает «Примечание Авторово на сатиру», искусственно добавленное к тексту в качестве морально-дидактического оправдания:

> Пожди, читатель, мало!
> Пожди десяток лет, другой:
> Законы мудрые МОНАРХИНИ благой,
> Котора выше всех Ликургов, Марков, Титов,
> В людей преобратят Меандров всех и Клитов[10].

Трудно избавиться от впечатления, что авторское примечание более позднего происхождения и вступает в противоречие с реальной концовкой сатиры о «горбатых», которых «ведь нельзя уж сделать попрямей». Напротив, в авторском примечании-приписке утверждается обратное: «Но действие наук и сила просвещенья / В коротко время то умели учинить, / Что ныне уж их нет, иль очень меньше стало...»[11] Чтобы смягчить реальный смысл своего сатирического выпада, Бахтину пришлось пойти еще на одно ухищрение: в противоположность стихам сентябрьского номера, отнесенным впервые «к напечатанию тому лет семь назад» (т. е. к 1782 г.), датировку «Сатиры» автор относит к периоду пятнадцатилетней давности: «Назад пятнадцать лет / Уродов таковых

зреть всякому случалось, / И их осмеивать мне нужным показалось. / В сатиру мне они тогда казались быть / Достойны помещенья...»[12] В связи с данным признанием автора «Сатиры» реально возникает вопрос, против кого направлено данное произведение. Исследователь Б. Ж. Жеребцов высказал предположение: «Так как в старой Сибири помещиков почти не было, то обличения человеколюбивого прокурора-стихотворца следует относить, скорее, к сибирским чиновникам-лихоимцам, искоренять злоупотребления которых прокурор был призван по самой своей должности, без помощи стихов»[13]. Однако более справедливой представляется иная точка зрения. Если верить авторскому комментарию к «Сатире», то написана она была вообще в середине 1770-х гг., когда Бахтин состоял на военной службе или уже находился в отставке, которая длилась ровно шесть лет (можно даже предположить, что «Сатира» открывала этот «вольный» для автора стихотворный период, а произведения «Сон» и «Молитва» его заканчивали). Поэтому не следует искать в ней какие-то соответствия с картиной сибирских нравов[14]: произведение было создано за пределами Урало-Сибирского региона и потому, вполне вероятно, отражало реалии общерусской жизни[15].

Так какова же (зададимся еще раз вопросом) цель подобных авторских примечаний? По всей видимости, подробное освещение истории создания произведений и сопровождающих ее обстоятельств (помимо специфически иронической функции, как, например, 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. Авторские примечания, перерастающие порой в развернутые комментарии, а нередко принимающие иронический вид, приобретают у Бахтина особую смысловую нагрузку. С чем это связано? Причин здесь, возможно, две. Во-первых, ориентация на литературный дилетантизм, вообще свойственная поэту (как мы старались показать выше) и предполагающая в каждом отдельном случае совмещение сразу же двух образов – собственно литератора и реально-биографического лица; во-вторых, утверждающаяся в словесности Нового времени художественно-эстетическая установка, актуализирующая роль персонального автора, индивидуального субъекта творчества, мимо которой Бахтин также не мог пройти. Обе эти особенности оказываются у него самым тесным образом взаимосвязанными.

То, что данная тенденция, впервые проявившаяся в журнальном формате «Иртыша», далеко не случайна и со временем только усиливается, подтверждает итоговый сборник поэта «И я автор, или Разные мелкие стихотворения Ивана Бахтина» (СПб., 1816). Рассматриваемое издание с указанной точки зрения практически не оценивалось. Однако необходимо заметить, что именно данная особенность и составляет его основное историко-литературное достоинство.

Сначала несколько слов о заглавии сборника. В центре его находится указание на «я» автора, что вполне согласуется с характерной тенденцией поэтической номинации того времени. Достаточно вспомнить такие сборники, как «Мои безделки» Н. М. Карамзина (1792), «И мои безделки» И. И. Дмитриева (1795), открывшие путь для многочисленных сборников других менее известных авторов: «Мое кое что» П. Пельского (1803), «Плоды моего досуга» Н. Брусилова (1805), «Плоды моей музы» А. Розанова (1806), «Печальные, веселые и унылые тоны моего сердца» Рындовского (1809), «Приношение Аполлону, или Мои стихотворения» М. Белякова (1811), «Мои свободные минуты» Л. Кричевской (1818) и т. д.[16] Однако поразительно другое: на фоне приведенных поэтических номинаций сборник И. Бахтина сохраняет оригинальное звучание, и прежде всего – благодаря своей автоиронической направленности, игровой стратегии авторского письма[17]. Данная особенность становится очевидней при более детальном рассмотрении архитектоники сборника, в которой решающая роль отводится авторским комментариям.

Примечательно, что стихотворной части сборника предшествует авторское обращение «К читателю», в котором находим своеобразный комментарий-объяснение самих причин, побудивших автора к изданию, и изложение его творческой истории: «И я автор! ...иной подумает, что титула сего мудренее достигнуть, нежели в самом деле. Например, благосклонный, а может быть и не весьма благосклонный, читатель! я вот как дошел, или дотащился на седьмом десятке, до названия автора, издающего целую книжку своего сочинения. Я в молодости моей все писал, все писал... и прозою и стихами; написал груду, и благодарение судьбе, что хотя больше от беспечности, нежели от благоразумия, не напечатал тогда всего мною написанного; а то бы было что читать и что покритиковать. Повозмужавши я увидел, что многие мои сочинения в стихах совсем никуда не годятся, что некоторые ни то ни се, а малая часть из них таковы, что исправя в них ошибки, натяжки, не свойственные выражения и прочее тому подобное, можно напечатать. Я то и исполнил в одном журнале, называемом *Иртыш, превращающийся в Ипокрену*, издаваемом... в Тобольске. Ныне исправя их и еще по возможности, а также и прибавя некоторые, издаю особливою книжкою; но думаю больше стихов издавать не буду: ибо вот уже лет двадцать пять, что охота к сочинению их у меня пропала, а лет десяток, как уж и совсем их не пишу. Сему виною сколько обстоятельства меня отвлекающие, а вдвое удостоверение, что таланты мои быть пиитом весьма умеренны и что я гораздо лучше сделаю, если употреблю свое время на другое, в чем могу быть успешнее. Читатель! Из-за сего ты можешь не только заочно, но даже в глаза, если случится, критиковать стихи мои, сколько угодно: уверяю честно, что я, *Издатель*, никогда не осужусь за хулу на меня, Автора»[18]. Подобное умаление авторского самолюбия вообще составляет характерную особенность позиции Бахтина в его стихотворном сборнике.

В общей сложности в книге Бахтина на 61 страницу текста приходится 11 авторских примечаний, некоторые из них достигают объема в полстраницы. Пожалуй, можно смело утверждать, что такое явление беспрецедентно для стихотворной культуры того времени.

Система авторских примечаний заставляет говорить о достаточно развитом метатекстовом «уровне» поэтического сборника. Это действительно еще один, дополнительный уровень текста, который выстраивается параллельно уровню основному, стихотворному, в чем-то с ним пересекаясь, задавая игровую, проблемно-ироническую линию сюжета. Проявляется это в самых разнообразных формах – авторских отступлениях, комментариях, иронических замечаниях. Такова вообще игровая стратегия автора, в которой большое место отводится обсуждению различных технических проблем стихотворчества. Более того, эти авторские примечания отличаются откровенной диалогической направленностью, прямой обращенностью к читателю. Такой интерактивный подход в формировании контекста поэтической книги – отличительная черта Бахтина.

Вот только несколько примеров. Уже на первой странице к открывающему сборник программному стихотворению «Сон» автор делает в высшей степени показательное примечание: «О если бы я был настоящий пиит! какую бы прекрасную в этом месте сделал картину» (1). Дальше идут ссылки на творца «Петриды» (М. В. Ломоносова) и певца Фелицы (Г. Р. Державина) с красноречиво-картинными примерами. И, наконец, заключительный пассаж: «Они мое самолюбие так бы изобразили, так бы одели, что бы любоваться надобно – но любезной читатель! ведь я, не они» (2). При этом обращает на себя внимание как бы двойная самоирония: помимо сравнения с признанными классиками отечественной поэзии, идущего, естественного, не в пользу самого автора, речь заходит о его самолюбии, которое выступает здесь не столько как аллегорическая фигура, персонаж стихотворения, но как внутренняя характеристика души, отличительная черта авторского состояния. К строчке из этого же стихотворения с явно затянутой инверсией Бахтин (со ссылкой на прецедент с В. Майковым) делает не менее ироничное примечание: «Но как же быть, господин читатель? Всего ведь не исправишь» (7). В другом месте (стихотворение «Песня»), оговаривая не совсем ловкое выражение «объятия души», автор признается: «Правда, что душа не обнимает; но: чего в любви не бывает и не говорится? Как же быть, господин читатель! *не всякое лыко в строку*» (52).

Демонстрируемое во вступлении к сборнику уничижительное отношение к собственному литературному таланту присутствует и в серии последующих авторских примечаний. Приведем еще несколько примеров: «Слово *всей* кажется лишнее (речь идет о рифмующемся слове в выражении “Царь природы всей”, завершающем стихотворную строку. – *О. З.*), и *Царь природы* если не больше, то столько же вразумительно, как и *Царь природы всей*; но рифма – тиран для нас, посредственных стихотворцев» (16); «...но что делать, господа читатели? (речь идет о неправильном с грамматической точки зрения выраже-

нии “так близко быть не мня”. – *О. З.*) ни одно из них не будет рифмою к огню. – Хорошему стихотворцу, скажут мне, можно бы, как-нибудь, избежать такой грубой погрешности. – Так, и я согласен, что можно, но трудно, да я и не выдаю себя за хорошего» (48). И, пожалуй, последнее: как логическое завершение игровой стратегии автора, к финальному слову КОНЕЦ Бахтин делает следующее примечание: «Беда, ежели к сему слову читатель прибавит: *Слава Богу!*» (61). Данное ироническое утверждение направлено в адрес самого автора и очень напоминает стернианский прием, культивируемый литературой европейского (а с конца XVIII столетия и российского) сентиментализма и предромантизма.

В жанровой системе сборника продолжают доминировать притчи и аллегории, эпиграммы и эпитафии, надписи к портрету и эпистолы, песня и мадригал, молитва и стансы, находящиеся в основном в «силовом поле» классицистической поэзии. Правда, среди новинок данного сборника особенно выделяются проникнутые иронией стихи «Моему будущему начальнику, которого совсем не знаю». К этим стихам, представляющим неуемное славословие в адрес того, от кого «мое произвожденье / И щастие мое зависеть будет впредь» (54), Бахтин делает развернутое примечание, попутно проясняя замысел сатиры, ее направленность и объективные последствия для самого автора: «Я уверен, что все те, которые только могут быть моими начальниками, столько просвещены, что ни один не примет на свой счет сей шутки, рожденной единственно игрою воображения; но чувствую, что сделаю ею досаду тем, которые охотники хвалить сильных и богатых без разбору, без умеренности и вкусу. Правда, что их досада и правильнее будет: признаюсь, я на них и метил! – Бедный человек, сочинитель! – дурно напишет, ему смеются, хорошо, ему завидуют; глупо ошутит, над ним самим шутят; а ежели остро, так на него сердятся. Верно, каждая удачная строка сатиры или хорошая эпиграмма сделали стихотворцу, по крайней мере, десяток недоброжелателей: видно, что в свете больше глупых и порочных, нежели в стихах острых и удачных шуток» (54).

Полисемантическому обыгрыванию подвергаются и стихи «Надгробие сыну моему», имеющие характерный подзаголовок «последнее мое стихотворение». «Последнее» здесь обнаруживает целую гамму значений: последнее и в значении «последнее по времени написания» (предположительно 1810 г.), и в значении «последнее по месту положения в композиции сборника». Однако в контексте во многом итоговой книги поэта его можно было бы прочитать и в прямом смысле – как «последнее стихотворение», после которого автор отказывается от стихотворства как такового.

Таким образом, основной парадокс итоговой книги стихов Бахтина заключается в следующем: выдержанные в логическом дискурсе классицистической поэзии и в значительной степени пронизанные дидактическим пафосом, стихи поэта в то же время оказываются свободно организованными согласно игровому принципу автокомментирования, уводящего к предромантической

традиции Н. Карамзина и Н. Львова. Объяснение данному обстоятельству, с нашей точки зрения, следует опять-таки искать в позиции литературного дилетантизма, которой Бахтин пытался следовать всю свою жизнь.

Примечания

[1] *Чмыхало Б. А.* Опыт реконструкции одной биографии (поэт и чиновник И. И. Бахтин) // Тенденции развития русской литературы Сибири в XVIII–XX вв. Новосибирск, 1985. С. 14.

[2] *Альтшуллер М. Г.* И. И. Бахтин // Очерки русской литературы Сибири : в 2 т. Новосибирск, 1982. Т. 1. С. 140.

[3] Ревнивый, драма в пяти действиях, сочиненная Иваном Бахтиным в 1795 году. СПб., 1816. С. 98, 99.

[4] Иртыш. 1789. Сент. С. 11–12.

5 Там же. С. 6.

[6] Иртыш. 1789. Дек. С. 40.

[7] Иртыш. 1789. Сент. С. 15.

[8] Там же. В сборнике более позднего происхождения «И я автор...» (1816) это стихотворение называется «Стансы на щастие», но примечание от автора сохраняется лишь с небольшой и вполне понятной вариацией: «Десятка четыре лет назад, я подлинно так думал; а теперь дивлюся, как не пришло мне тогда на мысли, что ни один царь не согласился бы на мену со мною» ([*Бахтин И. И.*] И я автор, или Разные мелкие стихотворения Ивана Бахтина. СПб., 1816. С. 14).

[9] Иртыш. 1790. Янв. С. 24.

[10] Там же. С. 25.

[11] Там же. С. 24.

[12] Там же.

[13] *Жеребцов Б. Ж.* Первый сибирский литературный журнал // Сибирские огни. 1939. № 4. С. 170–171.

[14] М. А. Алпатов даже писал в связи с этим о «крепостнической Сибири», тогда как крепостные крестьяне в Сибири (в сравнении с центральной частью России) практически отсутствовали и были возможны только как приписные к монастырям (*Алпатов М. А.* Сибирский журнал – современник французской буржуазной революции конца XVIII века // Французский ежегодник. М., 1961. С. 114).

[15] См.: *Чмыхало Б. А.* Указ. соч. С. 17.

[16] См. об этом подробнее: *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 325, 328. О сокращении на границе XVIII–XIX вв. традиционных жанровых названий стихотворных сборников и увеличении удельного веса собственно поэтических названий, несущих безусловную эстетическую нагрузку, см. также: *Орлицкий Ю. Б.* Стихи и проза в русской литературе. М., 2002. С. 578.

[17] Даже сборник П. Пельского «Мое кое что» больше перекликается с заглавием типа «Мои безделки»: ирония здесь направлена не столько в сторону индивидуального авторства, сколько на другой, более объективированный предмет – жанровый состав творчества, отстоящий от принятых канонов классицистической поэзии. Но и в случае с бахтинским заглавием следует отметить некоторую его паллиативность: ведь первая, достаточно оригинальная часть соседствует со второй («Разные мелкие стихотворения Ивана Бахтина»), более традиционной, имеющей прецеденты в истории поэзии того времени: ср. «Плоды праздного времени, или Разные мелкие стихотворения Николая Яновского», 1788 ; «Мое праздное время, или Собрание некоторых мелких сочинений и переводов в стихах князя Григория Хованского», 1793.

[18] [*Бахтин И. И.*] И я автор... <С. I–III>. В дальнейшем все стихотворные тексты и авторские примечания к ним цитируются по данному изданию с указанием в скобках соответствующей страницы арабскими цифрами.

А. В. Кубасов
Екатеринбург

ХОРОВОЙ РАССКАЗЧИК И ГЕРОЙ В ПРОЗЕ Ф. М. РЕШЕТНИКОВА

Проблема повествования у Ф. М. Решетникова может быть признана одной из узловых. Исследователь творчества уральского писателя стоит перед сложной задачей четкой идентификации характера и особенностей этой проблемы, что оказывается затруднительно, так как в пределах одного произведения писатель зачастую легко сопрягает разные повествовательные формы. Повествованию Ф. М. Решетникова свойственны текучесть и пластичность, создающие, как ни покажется парадоксальным, двойной эффект: изощренности и вместе с тем особой наивности и простоты. Если искать параллели к текстам Ф. М. Решетникова в смежных видах искусства, то, быть может, уместно будет сравнение их с иконой, которую отличает тот же симбиоз простоты и изыска.

Одним из возможных решений проблемы нарратива в прозе Ф. М. Решетникова может стать определение типа повествования, в котором оксюморонно сочетаются противоположные начала: личное и безличное, выявленность и размытость.

Вольф Шмид в «Нарратологии» замечает, что из-за неоднозначного употребления понятий «повествователь» и «рассказчик», а также следуя традициям западноевропейского литературоведения, он предпочитает пользоваться «чисто техническим термином “нарратор”, индифферентным по отношению к оппозициям “объективность” – “субъективность”, “нейтральность” – “маркированность”»[1] и т. д. Однако термин «нарратор» оказывается несамодостаточным, и исследователь вынужден прибегать к его конкретизации. В итоге в «Словаре и указателе нарратологических терминов» для термина «нарратор» приводится 26 уточняющих определений: антропоморфный, безличный, вездесущий, вненаходимый, внутринаходимый и т. п.[2] Очевидно, что у терминов «нарратор», с одной стороны, и «рассказчик», «повествователь» – с другой, есть свои эвристические потенциалы и есть «мертвые» зоны, содержание которых нельзя раскрыть с их помощью. Мы будем оперировать устоявшимися в отечественной филологической науке терминами «рассказчик» и «повествователь», имея в виду, что, в отличие «от стилистически нейтрального “повествователя”, “рассказчик” характеризуется некоторым специфическим, маркированным языковым обликом»[3].

Представляется, что в отношении некоторых произведений Ф. М. Решетникова продуктивно введение дефиниции «хоровой рассказчик». В прозе писателя важную роль играет «общее мнение», которое определялось М. М. Бахтиным «как нормальный для данного круга общества словесный подход к людям

© Кубасов А. В., 2010

и вещам, как ходячая точка зрения и оценка (разрядка автора. – *А. К.*)»[4]. У Решетникова выразителем общего мнения является «хор», народная масса. Даже в тех случаях, когда рассказчик в наибольшей степени индивидуализирован и выявлен (как, например, в «Николе Знаменском»), он свидетельствует не только от своего имени, но и от имени определенной среды. Это является следствием того, что творчество Ф. М. Решетникова концептуально связано с традициями «натуральной школы», с ее идеями и художественными стратегиями. Хоровой рассказчик, в отличие от обычного, выступающего в роли «солиста», может действовать двояко: то сливаться с хором, то, «солируя», выступать из него, вести повествование от своего имени. Неким аналогом хорового рассказчика является одна из разновидностей нарратора, о которой пишет В. Шмид. В «Братьях Карамазовых» он замечает «колеблющийся образ нарратора», степень выявленности которого на протяжении повествования неоднородна; он «то отчетливо ощущается, то полностью забывается»[5].

«Солист» (собственно рассказчик) и хоровой рассказчик отличаются мерой своей индивидуализации: у первого она намного выше, чем у второго. Рассказчик обычно характеризуется с точки зрения своего социального, профессионального статуса, а также положения во времени и пространстве, отношения к героям и т. д. Хоровой рассказчик всего этого, как правило, лишен. Его функциональность проявляется по-другому. В нужных случаях он выступает из хора, а потом вновь сливается с ним.

Возникает и проблема разграничения рассказчика в сказе от хорового рассказчика. Различия здесь касаются меры изобразительности, меры объектности речи рассказчика: в сказе она выше, чем в случае с хоровым рассказчиком, который вообще почти слит с безличным повествованием, едва выступает из него.

Следует особо отметить связь хорового рассказчика у Ф. М. Решетникова с проблемой героя. Появление такого типа рассказчика должно рассматриваться как следствие интереса писателя к человеку из народа. Ф. М. Решетников «прописывает» то, что для других авторов было всего лишь фоном, массовкой, нерасчленимым целым. Писатель как бы выбирает из народного «хора» то или иное лицо и раскрывает его как индивидуальность, как неповторимую личность и вместе с тем как социальный тип. Один рассказ – один тип. Недаром в функции заглавия во многих произведениях писателя выступают имена собственные, задающие читательские ожидания «литературного портрета» того или иного типа: «Макся», «Яшка», «Никола Знаменский», «Кумушка Миронихa», «Тетушка Опарина». В совокупности созданные в этих рассказах образы складываются в коллективный портрет народа. Особенность этого коллективного портрета в том, что он передает особый региональный менталитет – уральский. Хоровой рассказчик, раскрывающий почти равного себе во всех отношениях другого человека из «хора», соприроден этому хору, является частью его и вместе с тем выше его, обладает способностью понимания его сути, чаяний и устремлений. Можно сказать и так, что любой человек из хора для Ф. М. Решет-

никова потенциально может выступать в двойной роли: он может быть объектом для хорового рассказчика, а может и сам стать таким же рассказчиком.

Еще один ракурс видения хорового рассказчика связан с фольклорной традицией, важной для понимания творчества уральского писателя. В фольклоре «я» зачастую является эквивалентом «мы». Фоновые знания «я» тождественны тем, что у всех, у многих, слушающих меня. Поэтому граница между «я» и «мы» становится относительной и условной.

Мы рассмотрим динамику нарративной структуры и взаимоотношений хорового рассказчика и заглавного героя на материале рассказа «Внучкин».

Рассказ впервые был опубликован в 1866 г. в журнале «Искра». Предыстория Внучкина отчасти «списана» Ф. М. Решетниковым с себя самого. Прямое отношение к биографическому автору имеет ряд фактов из жизни героя: смерть матери и запивший с горя отец, сиротство и приемные родители, в роли которых оказались родной дядя и тетка. Обрисовав начало жизни Внучкина, многое определившее в его характере и судьбе, рассказчик говорит о будущем своего героя, которое сливается с длящимся настоящим: «О нежном обращении с ребенком говорить нечего; о том, чтобы он всегда был сыт, тоже нельзя похвастаться, – и как бы он ни воспитывался – *нам* нет дела, только *Василий Сидорович остался цел и жив до сих пор* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *А. К.*)»[6].

Зачин рассказа в интонационном плане строится в зоне сознания рассказчика, с использованием разговорных конструкций. По формальным же показателям зачин близок к форме безличного повествования. Перволичная форма как бы невзначай и незаметно вкраплена в объективный рассказ о герое: она маркируется с помощью слова «нам», производного от «мы». Показательна ценностная позиция хорового рассказчика: он вроде бы и устраняется от оценки будущих событий и самого героя («нам нет дела») и вместе с тем, противореча сам себе, берется за подробный рассказ о них. Самое же важное заключается в том, что хоровой рассказчик говорит не от своего лица, а от лица некоего множества, от людей.

На протяжении всего рассказа нет формально-грамматических признаков повествования от первого лица. Однако в последней фразе рассказа неожиданно вновь возникает отсылка к этой форме: «Внучкин продал третий пароход с баржами довольно выгодно, записался в купцы второй гильдии и поехал на золотые прииски, говоря всем, что он поехал на родину доживать свои дни. На этом *я* останавливаю рассказ до другого раза» (378).

Итак, рассказчик заявлен лишь в самом начале («нам» / мы) и в конце произведения («я») как некий рассчитанный на узнавание читателем элемент, как рудимент перволичного повествования. Казалось бы, ничто не мешало автору снять всего лишь два местоимения, чтобы достигнуть «чистоты» повествования. Однако Ф. М. Решетников этого не сделал, думается, в силу ряда причин. Во-первых, зачин и концовка рассказа создают привычную и столь любимую автором «Внучкина» повествовательную рамку, в данном случае едва замет-

ную. Во-вторых, создается и закрепляется важная для физиологического очерка установка на правдоподобие. В-третьих, финальное «я» поневоле заставляет читателя обратиться к зачину рассказа и заканчивающей его формуле «*Василий Сидорович остался цел и жив до сих пор*» (358). Иначе говоря, использование образа рассказчика позволяет автору создать подобие кольцевой композиции. При вторичном прочтении зачина, когда читателю известно содержание рассказа, он воспринимает слова «цел и жив до сих пор» уже не как прогноз будущего героя, а как его итоговую оценку. Внучкин декларируется как тип, характерный для уральской провинции. Показательно, что рассказчик доводит своего героя только до порога смены своей типажности, своей социально-профессиональной идентичности. Купец и золотопромышленник – это не только разные социальные статусы, но и разные типы, разные наборы ментальных особенностей. Это хорошо понимал и другой уральский писатель, как бы продолживший Ф. М. Решетникова. Имеется в виду, конечно, Д. Н. Мамин-Сибиряк и его образы золотопромышленников.

Есть и еще одна функция использования фигуры рассказчика в рамке анализируемого произведения. О ней в своё время писал Ю. Н. Тынянов: «В разное время, в разных национальных литературах замечается тип “рассказа”, где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени. <...> Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. <...> Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка. “Рассказчик” здесь – ярлык жанра, сигнал жанра “рассказ” – в известной литературной системе»[7] . Рассказчик в рассказах и очерках Ф. М. Решетникова предельно редуцирован и представлен зачастую не в образе личности, а в качестве именно жанрового ярлыка. В этой связи отметим особенность жанровых подзаголовков для произведений писателя. «Внучкин» определен им как «рассказ». Это и жанровое обозначение, и в не меньшей степени повествовательное. «Рассказ» предполагает установку на устную речь, на личностное, эмоционально окрашенное изложение. Казалось бы, сходные произведения Ф. М. Решетникова отличаются разными определениями: «Никола Знаменский (рассказ доктора)»[8], «Тетушка Опарина (рассказ)», «Кумушка Мирониха (рассказ из горнозаводской жизни»), «Макся (очерк)», «Яшка (очерк из петербургской жизни)». Устная разговорная речь важна во всех произведениях писателя. Различия между очерком и рассказом, думается, связаны, в первую очередь, с фигурой мнимого или подлинного рассказчика и с характером повествования. Очевидно, что переходные формы между ними были размыты и весьма относительны. В основе дифференциации двух смежных жанров лежит доминирование художественного или публицистического дискурсов.

Возвратимся к рассказу «Внучкин». Хоровой рассказчик наделен способностью двойного видения действительности. Так, ему известно то, что недоступно рассказчику, ограниченному своим личным опытом. Хоровой рассказчик получает возможность составить представление о внутреннем мире Внучки-

на в ту пору, когда тот был еще мальчиком: «Вася был мальчик неглупый: он все понимал, что делается вокруг, и скоро научился разным плутням. Так, еще не зная грамоты, он один раз долго следил за дядей, сводившим в книгу отчеты и считавшим деньги. Об этих отчетах он слышал разговор дяди с старостой, слышал, как дядя взял с Петра Окулова пятьдесят рублей за то, чтоб Окулов не попал в рекруты. Эту книгу Вася бросил в печь – и как смеялся потом над тем, что дядя долго злился на всех, шептался с головой и т. п.» (358). Ясно, что эпизод сожжения книги дяди остался тайной героя, недоступной никому. Рассказчик здесь стушевывается, поскольку он не обладает функцией интроспективного освещения сознания героя, это прерогатива безличного повествователя. В данном эпизоде Решетников использовал биографический материал, благодаря чему эпизод приобрел особый оттенок подлинности, непридуманности.

Итог и вместе с тем своего рода исходный тезис рассказа – общее мнение крестьян: «*Вот этот Васька в дядю пойдет*. Уж такого подлеца, как наш писарь, нигде не найдешь: куда ни сунься, все это Кузька напрокудил. А как его сменишь, коли начальство его определило» (359). Это хоровой приговор соотносится с кругозором хорового рассказчика: хору и рассказчику ведомо то, что сокрыто от взора обычных людей. Глас народа (vox populi – vox dei) выражает «последнюю смысловую инстанцию» (М. М. Бахтин) рассказа, неоспоримую истину, которой предстоит раскрыться со временем, став очевидной для всех. Очевидно, что хоровой рассказчик в данный момент сливается с хором, солидаризируется с общей точкой зрения.

Дядя и племянник взаимно дополняют друг друга. Они фактически двойники. Принцип двойничества главных героев произведения был хорошо знаком читателю XIX в. по таким ранее нашумевшим произведениям, как «Обыкновенная история» И. А. Гончарова, «Доходное место» А. Н. Островского и ряду других. Таким образом, хоровой рассказчик не только сам выражает общее мнение. Он еще в какой-то мере апеллирует к массовому читателю, знающему типовые ходы современной литературы.

После предыстории основные события рассказа начинаются с момента слома дяди и замены его племянником: «К концу четвертого года Кузьма Еремеич обленился, стал пить водку, запускал дела, и волостное правление решило заменить Кузьму Васильем, с тем чтобы Кузьма показывал Василью. Но Василья нечего было учить, он все дела знал хорошо и обделывал нисколько не хуже дяди» (359). Эволюция Василия Внучкина показана в двух аспектах: с точки зрения карьерного роста героя и с точки зрения изменения отношения к Внучкину со стороны окружающих его людей.

Хоровой рассказчик берет на себя функцию интроспективного обращения к прошлому героя: «Сначала крестьяне с надеждой смотрели на нового писаря, потому что он раньше ругал голову и своего дядю, говорил, что если его сделают писарем, то он все дела крестьянские приведет в порядок, и за

честность крестьяне будут ему много благодарны» (359). Отдельные детали передачи мыслей крестьян и речи героя свидетельствуют о том, что хоровой рассказчик был среди мужиков и разделял их надежды, слушая будущего писаря. Перечисляя плутни молодого Внучкина, он замечает: «Но все-таки он нравился крестьянам, которые и сами не знали, почему он нравится им. А дело было просто» (359). Таким образом, на протяжении короткого повествовательного фрагмента рассказчик как бы пульсирует, то сливаясь с массой, то выходя из нее и объясняя то, что было непонятно большинству.

Рассказчик выступает как опытный беллетрист, умеющий наметить узловые моменты в истории своего героя. Он дает типовое положение Внучкина, конкретизируя его описанием одного случая, в котором показано состязание двух «мастеров» чиновничьего искусства. Рассказчик прибегает к жанру сценки, в которой он выступает как объективный комментатор происходящего:

> Приезжает окружный (начальник. – *А. К.*) в село, его встречает Внучкин без шапки.
>
> – А! погоди же ты, подлец, упеку я тебя в Сибирь. В правление!
>
> «Ладно, – думает Внучкин, – кто кого упекет». И идет в правление.
>
> – Жеребьеный список! – кричит окружный.
>
> Внучкин подает ему тетрадь. Окружный перелистывает.
>
> – Почему не Фома Панютин попал?
>
> – Не могу знать: жеребий вышел.
>
> – Я тебе покажу жеребий, свинья. Не Илья Степанов попал, а Фома Панютин.
>
> – На другой странице объяснение есть...
>
> –Я тебе покажу объяснение... – Перевертывает окружный лист, там лежит кредитный билет. – Свинья! – скажет окружный и улыбнется. – А как ты думаешь, Внучкин: можно пощупать старшину?
>
> – Можно-с (360–361).

Следующий этап в жизни Внучкина связан уже не с селом Покровским, а с городом Нагорском, стоящим на крупной реке. Рассказчик как бы перемещается вслед за героем. Эволюция героя показана через изменение не только его социального статуса, но и размера жалованья: сначала он получает пятнадцать рублей, потом тридцать, когда же «выучился всем проделкам конторщика», то стал получать «пятьдесят рублей в месяц за то, что сводил хорошо счеты и сбивал с толку разных конторщиков» (365).

Образ «хора» в рассказе намечен лишь отдельными деталями. Одна из них использована в описании приезда Внучкина в гости в село, где он оставил свою жену с детьми:

> Крестьяне и жены их то и дело приходили к Внучкину из любопытства, посмотреть, как переменился Внучкин. Они теперь забыли всю неприязнь к Внучкину, потому что теперяшний писарь был хуже Внучкина. Они по простоте своей

хотели высказать ему все свое горе и попросить его, не поможет ли он им чем-нибудь. Но они ошиблись.

– Здорово, Василий Сидорыч. Как те бог милует? – говорили они, входя в избу Внучкина.

– Здоров, здоров!.. Что надо?

– Да я так... Ишь ты какой ноне стал... (368).

Отметим здесь кажущееся противоречивым сочетание «они» в ремарке рассказчика и «я» в прямой речи героя. Однако именно это расхождение и создает эффект хорового действия крестьян. Они не индивидуализированы, а представлены в массе, нерасчлененно. И то, что говорит один мужик, мог бы сказать любой из них. Это своего рода инвариант крестьянской речи и ответной типовой реакции на нее Внучкина.

Апогей карьеры Внучкина отмечен жалованьем в три тысячи рублей в год и покупкой парохода. Однако в новом качестве у Внучкина дела идут гораздо хуже, чем тогда, когда он был чиновником. Обрывается история героя достаточно неожиданно. В последней главке рассказа эскизно и не развернуто описывается его деятельность в качестве пароходовладельца. Рассказчик перечисляет обрушившиеся на героя напасти и завершает свое повествование словами: «Внучкин продал третий пароход с баржами довольно выгодно, записался в купцы второй гильдии и поехал на золотые прииски, говоря всем, что он поехал на родину доживать свои дни. *На этом я и останавливаю рассказ до другого раза*» (378). Здесь, по логике вещей, должна закончиться история жизни Внучкина и начаться история жизни какого-то его продолжателя, подобно тому, как это было в начале рассказа, когда Внучкин подхватил эстафету своего дяди.

В последней фразе рассказа рассказчик вполне обнаруживает себя. Первый и последний раз появляется слово «я» – идентификатор перволичного повествования, которое все это время оставалось как бы подспудным, неявным. Рассказчик, подобно актеру кукольного театра, выходит из-за ширм, где он прятался: его было «слышно», но не было видно. Конечно, последняя фраза сама по себе не создает образа рассказчика, она его только обозначает, закрепляет в сознании читателя. Скорее всего, Ф. М. Решетников употребил последнее «я» по наитию, исходя из общего ощущения стихии устного рассказа, а отнюдь не для создания сложной повествовательной структуры. Как бы то ни было, в итоге получилось произведение, интересное и по содержанию, и по форме его воплощения.

Примечания

[1] *Шмид В.* Нарратология. М., 2008. С. 68.

[2] Там же. С. 289.

[3] Там же. С. 68.

[4] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 114.

[5] *Шмид В.* Указ. соч. С. 69.

[6] *Решетников Ф. М.* Добрые люди : очерки и рассказы. Свердловск, 1986. С. 358. Далее в тексте цитируется это издание, страницы указываются в скобках.

[7] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 275.

[8] См. наш анализ этого рассказа: *Кубасов А. В.* Нарративная структура рассказа Ф. М. Решетникова «Никола Знаменский» и житийная икона // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе : сб. науч. ст. / отв. ред. Е. Н. Эртнер. Тюмень, 2008. С. 146–154.

Л. П. Якимова

Новосибирск

РАССКАЗЫ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА 1880-х гг. «В ХУДЫХ ДУШАХ» И «ВСЕ МЫ ХЛЕБ ЕДИМ»

Трудно не заметить дискретно-толчкового движения исследовательской мысли о Д. Н. Мамине-Сибиряке. Она начинает заметно собираться с силами в преддверии очередного юбилея: последняя вспышка креативной энергии последовала в связи со 150-летием рождения писателя, отмеченным в 2002 г.[1] И нельзя не ощутить какой-то необъяснимой несправедливости в том, что изучение творчества писателя, безусловно, общероссийского, общенационального масштаба замкнулось в рамках регионального литературоведения.

Творческое наследие Мамина-Сибиряка огромно. Знаменательно как бы подводящее итог всего творческого пути его признание: «Все, что я умел и мог сказать, мною сказано в моих сочинениях, которых, если собрать все вместе, наберется до 100 томов, а издано около 36»[2]. Сам писатель не придал при этом никакого значения богатству своего эпистолярия, насчитывающего тысячи (!) писем родным, знакомым, коллегам по перу и имеющего ценность достоверного источника информации об эпохе. Подавляющая масса его произведений появлялась не на Урале или в Сибири, а в московских и петербургских журналах и становилась предметом реакции столичной критики. На материале «самобытного» Урала он обращался к проблемам национального масштаба, к тем самым темам, сюжетам, типажам, которыми жила вся русская литература. И сегодня уже нельзя не видеть, что уровень художественного воплощения выводил его из того широкого круга писателей, тоже очень плодовитых и для истории литературы немалозначимых, к которому принадлежали И. Потапенко, П. Боборыкин, Н. Олигер, А. Шеллер-Михайлов, А. Эртель и др.

Самому известному исследователю творчества Мамина-Сибиряка И. А. Дергачеву, раздвинувшему горизонты видения творческой индивидуальности писателя, в оптике методологических ориентиров 70–80-х гг. творчество писателя представлялось «одной из существенных модификаций» социального (социологического) реализма. В основе дифференциации социологическо-

© Якимова Л. П., 2010

го и психологического течений, разъяснял И. А. Дергачев свою позицию, лежат две концепции личности: там, где личность отождествляется с ее самосознанием, где социализация рассматривается на уровне психологии и сознания в целом, формируются принципы психологического реализма. Социологический реализм рассматривает в качестве центра личности ее поведение, систему ответных реакций на действительность, а социализация лица соответственно связывается с тем же поведением и лишь как следствие – с формирующимся на этой основе сознанием[3].

Насколько – по сравнению с 70–80-ми гг. – изменилась методологическая оптика современного литературоведения, представляется возможным судить по статье Б. В. Кондакова, непосредственно следующей за открывающей юбилейный номер «Известий Уральского государственного университета» статьей И. А. Дергачева, по сути своей являющейся публикацией его вступительного слова на защите докторской диссертации в 1980 г. Пермскому исследователю творчество Мамина-Сибиряка видится в неразрывном сплетении социальных, психологических, культурных связей, определяющих характер человека, исходя из его целокупного бытия в мире, а не из совокупности лишь «ответных реакций на действительность». Прослеживая эволюционный ход авторской мысли путем сравнения черновых вариантов и опубликованного текста одной из ранних повестей Мамина-Сибиряка «Бойцы», Б. В. Кондаков сосредоточивает внимание на стремлении автора уйти от избыточности социологических акцентов в изображении характера сибирского человека, перенося эти акценты на природно-ландшафтный, исторический, культурный контекст его жизни, на воспроизведение особенностей его быта, верований, ритуалов, труда, искусства. «Но вот что интересно, – размышляет Б. В. Кондаков, – нищета, скудость пищи и ветхость одежды, которые акцентировались в... плане 1897 года, уже не заметны в более позднем описании – гораздо больше внимания уделяется изображению индивидуальных характеров собравшихся на пристани людей (дяди Силантия, молодого парня Митрия)... Помимо совершенно верных и точных размышлений о жизни их слова содержат глубокую веру, которая поддерживает их в самые трудные моменты жизни:

“Чем же бурлаки питаются, когда бредут домой с разбитой барки?

– А Бог?.. Последнее было сказано с такой глубокой верой, что не требовало дальнейших пояснений. Я долго смотрел на убежденное, спокойное выражение облупившегося под солнцем лица Силантия <...> от этого лица веяло такой несокрушимой силой, перед которой все препятствия должны отступить” (IV, 19)»[4].

Исследователь убежден в том, что «художественный мир произведения Д. Мамина-Сибиряка оказывается не столько миром “действительности”, сколько миром “культуры”»[5], что для писателя характерно «стремление поставить в центр проблематики произведений в з а и м о д е й с т в и е м и р а и ч е л о в е к а (вместо традиционного для литературы предшествующего периода противостояния героя и действительности, среды)»[6]. Переоценка сложившихся

взглядов на творчество Мамина-Сибиряка предстает сегодня как тенденция, совпадающая с общими исканиями литературоведческой мысли, что находит подтверждение и в других работах о нем как о писателе, исследующем «в первую очередь столкновение человека с собственной внутренней стихией»[7].

Думается, однако, что суть проблемы не столько в смене эстетических вех внутри русской литературы, хотя отрицать это полностью не следует, сколько в личном выборе писателя, в образе его художественного мышления, характере творческого поведения, ибо любое время не лишает художника возможности представить героя либо перед лицом Бытия, либо жертвой среды. И дело не в том, что когда-либо утратят в литературе значимость картины социальных противоречий, исследование отношений бедных и богатых, хозяев и работников, т. е. имущественные и экономические факторы жизни, вопрос в другом – что является для писателя человекообразующим началом, из какого онтологического «вещества» формируется личность его героя, достаточно ли, с его точки зрения, изменить среду обитания человека, чтобы изменилась его природа, натура, естество.

В полемике с устоявшимися взглядами сегодняшние исследователи настаивают на равноценной художественной значимости с 1880-ми не только 1890-х, но и 1900-х гг. творческой жизни писателя, на необходимости исследовать ее во всем объеме написанных им произведений, включая на равных с широко известными романами («Приваловские миллионы», 1883; «Горное гнездо», 1884; «Дикое счастье», 1884; «Три конца», 1890; «Золото», 1892; «Хлеб», 1895) и, что называется, «второй ряд романов Мамина-Сибиряка»[8], куда относятся «Бурный поток» (1886), «Именинник» (1888), «Весенние грозы» (1893), «Без названия» (1893), «Ранние всходы» (1896), «Общий любимец публики» (1898), «Падающие звезды» (1899).

В последних работах о писателе нельзя не уловить особой полемической настойчивости, с какой в аспекте утверждения художественной значимости *всего* Мамина-Сибиряка отстаивается тезис о социальной насыщенности его произведений независимо от времени их создания. «Д. Н. Мамин-Сибиряк конца 90-х XIX – начала XX века, – читаем в статье Л. М. Слобожаниновой, – писатель социального направления – не нуждается ни в оговорках, ни в извинениях. Он был таким и не может быть другим. Круг его персонажей необычайно широк: сибирский золотопромышленник и знаток золотых песков; “темный капиталист” и столичный делец, который “всю жизнь всех обманывал”, а сам оказался обманутым более ловким дельцом из провинции; актеры, скульпторы, завзятые театралы, карточные игроки; обедневшие дворяне и купцы из бывших крепостных; чиновники, земские доктора, барыни и “полубарыни”; золоторотцы и т. п. По богатству социальных типов Мамин в литературе на рубеже веков близок разве лишь Чехову»[9].

Обратив внимание на креативность мысли о близости Мамина-Сибиряка Чехову, следует тем не менее отметить, что характер художественной

антропологии, «исповедуемой» автором, в прямой зависимости от меры сосредоточения на социальной проблематике не находится. В данном контексте речь может идти всего лишь о том, что при всей глубине внимания к социально-экономическим процессам текущей действительности личностное начало героя Мамина-Сибиряка проступает в широком диапазоне отношений с Миром, Бытием, архетипами национальной и общечеловеческой истории, метафизическим кругооборотом жизни, вековечными импульсами человеческой натуры как таковой, многое объясняя в судьбе человека сплетением странных, немотивированных, необъяснимых, «роковых», как любил выражаться писатель, сил. Именно в этом аспекте близость его к Чехову, отметить которую не преминула Л. Слобожанина, обнаруживает свою зримую наглядность, предопределяя возможность рассмотрения их в одном типологическом ряду.

Акцент на феноменологической составляющей характера героев в произведениях и того, и другого писателя органично выявляет несостоятельность теоретически изолированного от живой жизни сознания, непродуктивность увлечения разного рода скорыми рецептами оздоровления общества и исправления человечества. В этом аспекте показательно выглядит перекличка тем, сюжетных коллизий, персонажей, а главное – внутренняя соотнесенность смысловой атмосферы произведений обоих писателей об идейных исканиях интеллигенции в широком русле общественной жизни с 60-х до 90-х гг. XIX в. У Мамина-Сибиряка этой теме посвящены многие романы – от «Приваловских миллионов» до «Без названия», однако возможность сопоставления таких равновеликих в жанровом отношении произведений, как рассказы Мамина-Сибиряка «В худых душах» (1882), «Переводчица на приисках» (1883), «Все мы хлеб едим» (1882) и чеховские рассказы и повести «Дом с мезонином» (1896), «Моя жизнь» (1896), «Невеста» (1903), пока не реализована исследователями.

Созданные в 80-е гг. рассказы Мамина-Сибиряка неоднократно переиздавались[10], в результате чего в широкий круг чтения они входили одновременно с чеховскими повестями, написанными непосредственно в 90-е гг., и могли восприниматься как плоды синхронно с Чеховым протекающей творческой жизни. Повести Чехова предметом литературоведческого переосмысления в русле методологических сдвигов последних десятилетий являются постоянно, что же касается рассказов Мамина-Сибиряка, то в отличие от некоторых его романов, в осмыслении которых подвижка исследовательской мысли более ощутима[11], они все еще продолжают пребывать в рецепции того времени, когда аподиктичность «передовых идей» и связь с «этапами» освободительного движения носили характер безоговорочности и представали неотступными критериями оценки художественной значимости писателя.

Следует обратить внимание на глубокую укорененность Мамина в православной культуре, его неотступную преданность сущностным началам национальной жизни, неизменную верность вечным ценностям человеческого бытия – трудолюбию, прочности семейных уз, святости отношений отцов и детей.

Пройдя жизненную школу, характерную для многих представителей разночинной интеллигенции, – обучение в духовном училище, духовной семинарии, он при всем пиетете к именам Белинского, Чернышевского, Добролюбова не пополнил ряды отступников и нигилистов, не поддался веяниям атеизма. Его письма домой – сначала, пока был жив отец, обоим родителям, а затем матери – наглядным образом убеждают, как на протяжении всей жизни он был внимателен к соблюдению требований православного календаря, ритуалов христианской веры и какой важной стороной его духовно-душевного мира стала та часть культуры, которой он был обязан воспитанию в доме отца-священника.

И хотя этой личностной сутью его творчество было напитано до краев и автобиографическая нота явственно звучала во многих его произведениях, для критики это не служило препятствием к тому, чтобы читать их, так сказать, вопреки тексту, обходя вниманием сложную полифонию их нарративной структуры. История бытования рассказа «В худых душах» особенно убедительна. Критики и комментаторы публикаций этого рассказа выделяли, прежде всего, ноту авторского сочувствия жертвам революционного подполья, акцентируя внимание на привлекательности образа их жизни, способности служить примером для подражания современной молодежи. С этой целью в комментариях к рассказу в собрании сочинений в 6 томах (М., 1980) приводится отзыв В. Д. Бонч-Бруевича: «...я в первый раз читал рассказ, в котором описывалась жизнь “политических”, и меня сразу потянуло к этому миру. Мне захотелось знать, почему эти люди скрываются, почему их арестовывают, за что ссылают...»[12]

Однако такое прочтение не отражает связности всех компонентов текста, его поливалентности и многодискурсивности. Фабульной основой рассказа является история распада большой поповской семьи, испытавшей сокрушительное воздействие общественной перестройки 60-х гг., столичные волны которой докатились и до зауральской глубинки – богатого, красиво раскинувшегося по берегам реки села Шерамы. Дети попа Якова и попадьи Руфины, четверо их сыновей и дочь, легко поддались соблазну скорых перемен, в полной мере испытали искушение новыми веяниями: тогда, по рассказу матушки Руфины, «Митрея из семинарии исключили», а «Прошка из училища вылетел», увлеченный же опрощенчеством Никашка уже доктором явился в Шераму «в своей поддевке и верхней сермяжке. Удивил он даже деревенскую простоту» (462). Но более других своевольной властью наступившего времени оказались захвачены «младшенькие» – сын Кинтильян и дочь Аня. Студенческая жизнь в Петербурге вывела их на дорогу политического подполья, заставила порвать с укладом родного дома и разделить превратности судьбы профессиональных революционеров: полицейской слежки, арестов, ссылки, побегов и т. д., о чем из разных деталей, намеков и проговорок повествования становится понятно читателю. По истечении некоторого времени, перебродив опасными идеями, старшие сыновья, что называется, остепенились, вернулись в русло привычной жизни – Митрий Яковлевич

в попы подался, Никаша земским врачом стал, а Прошка и вовсе в урядники определился, и теперь даже сам «ловит кого-то», и только жизнь «младшеньких» оказалась необратимо сломленной и погубленной. А о том, что «у попа-то Якова ноне не ладно в дому...» (454), едущий в Шераму повествователь узнает еще по дороге от своего возницы Евмена.

У истории одной поповской семьи несколько ракурсов видения. Представленный устами возницы глас народный восполняется затем наблюдательным взглядом самого повествователя. Как человек, давно не бывавший в доме старых друзей, он схватывает и примечает многое, в том числе в углу горницы столик с книгами, на корешке одной из которых прочитывает: «Das Kapital, von Marx». «Это Кантильяновы книги», – предупреждает вопрос попадья Руфина. Удалось гостью «покалякать» наедине и с о. Яковом. Но композиционным стержнем повествования, предстающим как текст в тексте, является ночной рассказ матушки Руфины о неисчислимых злоключениях семьи, своего рода печальная исповедь матери, выдержанная в манере сказового остранения. Не понимая реальной сути происходящих событий, она воспринимает их как неизбывную напасть, непоправимое несчастье, беду, горе. Полнясь святой материнской тоской, вспоминает о том, как в жалком, посиневшем от холода бродяжке не узнала вернувшегося из ссылки родного сына, подав ему через окошко милостыню, и как прятала в бане и по разным углам беглую Аню, которую на ее глазах увели: «...таскали-таскали ее по городам... а потом Аня-то стала задумываться, да и рехнулась...» (471).

При всей неприхотливости матушкина рассказа композиционно он далеко не прост: в ее переложении нашел в нем место и вещий сон о. Якова, и вставная притча о курице-кохихинке, бесстрашно бросившейся спасать своего цыпленка из когтей ястреба и заклевавшей его до смерти. Этот, как бы попутно рассказанный матушкой Руфиной «случай» («нет, постой, надо тебе еще один случай тут рассказать») высвечивает естественно-природный, извечно свойственный всему живому на земле смысл переживаний простой деревенской попадьи, восходящих к первоисходным началам человеческой натуры, а потому так естественно приходят на память повествователя «слова Писания: “Глас в Раме слышан бысть, плач, и рыдания, и вопль мног... Рахиль бо плачущися о чадах своих и не хотяше утешитися, яко не суть”» (474).

Авторское сознание архетипической, библейской укорененности мотива горя и страданий родителей, теряющих своих детей, а в контексте рассказа «В чужих душах» — утрачивающих с ними духовный и душевный контакт, проливает особый свет на воссозданную писателем картину. На первый план в ней выходит драма разрушения родового гнезда, любовно свитого безустанным трудом отцов, утрата привычного *лада* семейных отношений («у попа-то Якова ноне не *ладно* (курсив наш. – *Л. Я.*) в доме», 454), как бы уводя на второй план жизненные перипетии представителей молодого поколения поповской семьи, но именно в свете горькой доли родителей, обреченных на прозябание

«в худых душах»[13], и открывается подлинный смысл «дела» детей, избранной ими дороги, вообще всей «жизни политических». Именно в этом свете извечности проступает и авторское отношение к своим героям, когда читателю представляется возможность видеть не внешнюю благостность порывов к подвигу, а внутреннюю суровость жизненных реалий.

Мамину-Сибиряку часто, как и Чехову, пытались приписать сочувствие к «уходящим в революцию» и возведение таких героев в статус положительных, но не всегда героев их произведений можно было считать героями самих писателей. К рассказу «В худых душах» это относится в той же степени, что и к чеховскому рассказу «Невеста». Семантико-поэтической эксплицированности мысли о нестыковке идеологического багажа доморощенных марксистов со всем строем народной жизни, о несоответствии их «учения» внутреннему устройству национального бытия соответствуют многие знаки художественного текста рассказа. Стратегический план писателя ощущается уже по его началу благодаря настойчивому повторению того благоприятнейшего впечатления, которое оставляет в душах спутников встреча с Шерамой как селом красивым, «естевым», т. е. зажиточным, ни в какой перестройке хорошо налаженной жизни не нуждающимся: «Важное село, – говорил, любуясь, Евмен, когда наша телега начала осторожно спускаться по крутому косогору прямо к реке. – А вон дом попа Якова... Естевый поп» (454).

Умозрительный, не связанный с пониманием живых реалий характер намерений «перевернуть жизнь», что возводит в принцип веры и чеховская несостоявшаяся невеста, у Мамина-Сибиряка с особой силой наглядности выявляет сцена неожиданного столкновения о. Якова с сыном, обнажающая всю глубину отрыва их друг от друга, когда в ответ на уговор «идти в попы» Кинтя, по рассказу матушки Руфины, «тихонечко так усмехнулся да и ответил: “Это, говорит, вы меня дармоедом хотите сделать?” Тут уж отец-то из себя вышел: засучил рукава да и показывает ему руки. “Погляди-ка, говорит, щенок ты этакий, разве у дармоедов такие мозоли живут на руках? Это, говорит, вы – дармоеды то...”» (469). О том же, что дело детей оторвано от понимания отечественных интересов, ни в малой степени не продиктовано внутренними потребностями социально-экономической жизни страны, что и сами они стали невольниками чуждого их народу учения, свидетельствует такая деталь, как книга на непонятном языке в доме провинциального священника – «Das Kapital, von Marx». Ложность исповедуемой теории оказывается губительной для самих носителей ее: бесперспективность идеи, служению которой посвящена жизнь, пагубно отзывается на их личной судьбе, ломая Россию, они ломают себя. Подвергая страданиям близких, они и сами предстают как физически и нравственно опустошенные люди: сходит с ума Аня; некогда «румяный, брови черные, глаза как у отца, да светленько так поглядывают», Кинтильян превращается в человека с «бледным, изнеможенным лицом», дни которого сочтены: «“Пусто, маменька, – пересказывает попадья разговор с сыном, – вот здесь (показывает на грудь), недолго

поживу, так уж вы не очень убивайтесь, как помру... Кажись, не много радости от меня видели". А сам усмехается» (476).

Авторское сочувствие горю родителей выше сочувствия неудачам детей. Предав веру отцов, покусившись на дорогой им жизненный «лад» и принеся непоправимое горе («горе, да еще какое горе...»), они тем не менее, «усмехаясь», возвращаются в родной дом умирать или залечивать там свои душевные и физические раны. Их предсмертная «усмешка» говорит о многом: они – блудные сыновья, не испытывающие жажды покаяния. Ведь «главное, – как говорит герой чеховской "Невесты" Саша, – перевернуть жизнь, а все остальное неважно»[14]. Как некогда Никашка, поддавшийся новым веяниям в форме «опрощения», ввергнул в соблазн сомнительных исканий младшеньких своих брата и сестру, так не без влияния Саши и Надя Шумина, «живая, веселая покинула город – как полагала, навсегда»[15]. В этом все дело – «как полагала»!

Как показала история, процесс «ухода в революцию» заразительно длителен, бесконечен: в поисках лучшей доли и надежде на скорые средства ее обретения, ломая безжалостно созданный поколениями «лад», уходят, возвращаются без покаяния, соблазняют к «уходу» других, «младшеньких», и так до бесконечности, вплоть до наших дней. Авторская мудрость Мамина-Сибиряка равна чеховской: не склонный к бесплодному морализаторству, он завершает рассказ раздумьем своего повествователя о вековечной силе бытия, процессам которого подвластна судьба человека. «Летняя ночь была уже на исходе», когда завершилась горькая исповедь матушки Руфины: «Небо было серо. Откуда-то набегал слабый ветерок, безыменная птичка беззаботно и весело заливалась на ближайшей черемухе. Могучим покоем веяло от этой незамысловатой картины, которая с первым солнечным лучом проснется разом в тысячах звуков и красок. Но теперь этот покой природы заставлял подозревать что-то скрытое, недосказанное, что, казалось, висело в воздухе... Вот в этой сочной зеленой траве, подернутой утренней росой, с виду тоже тихо, как и в воздухе, но сколько в этот момент там и здесь погибает живых существований, погибает без крика и стона, в немых конвульсиях. Ода букашка душит другую, червяк точит червяка, весело чирикающая птичка одинаково весело ест и букашку, и червяка, делаясь в свою очередь добычей кошки или ястреба. В этом концерте пожирания друг друга творится тайна жизни» (476–477).

Экзистенциальная нота не утишает тяжкого впечатления от изображения горестной судьбы еще двух русских стариков – родителей «нигилистов» эпохи наступившего марксизма, но успокаивает мыслью о неодолимости законов бытия, непостижимости тайн жизни.

Нарративная структура рассказа «Все мы хлеб едим» во многом повторяет рассказ «В худых душах»: здесь явлен тот же тип повествования от первого лица, и хотя в рассказе весьма ощутима стихия очерковости, а позиция повествователя мало чем отличается от авторской, тем не менее «я» повествователя-рассказчика не является авторским «я», и в тексте можно даже уловить знаки их

сознательного разделения. Много общего и в композиционном строе рассказов. Как и в первом случае, герой-повествователь приезжает в село Шатрово в надежде отдохнуть, поохотиться и вообще насладиться идиллией зауральской глубинки, но становится свидетелем небывалой остроты перестроечных процессов пореформенного времени. «Судя по наружному виду крестьянских построек можно было вперед сказать, что народ живет здесь как у Христа за пазухой»[16], но внешняя идиллия взрывается при внутреннем взгляде на судьбы и отношения живущих здесь людей. «Пробыв всего несколько дней в Шатрове, – говорит рассказчик, – я как-то сразу сросся с его интересами, злобами дня и разными более или менее проклятыми вопросами. Да и невозможно было с головой не погрузиться в этот маленький мирок, который задыхался под веяниями времени. Рознь шла сверху донизу. Мечта о деревенском воздухе, о наслаждении природой, о равновесии элементов так и остались мечтами. Той идеальной деревни, описание которой мы когда-то читали у наших любимых беллетристов, не было и помину: современная деревня представляет арену ожесточенной борьбы, на которой сталкиваются самые противоположные элементы, стремления и инстинкты. Перестройка этой, если позволено так выразиться, классической деревни, с семейным патриархатом во главе и с общинным устройством в основании, совершается на наших глазах, так что можно проследить во всей последовательности это брожение взбаламученных рядом реформ элементов, нарождение новых комбинаций и постепенное наслоение новых форм жизни» (556).

Внося в художественный текст остро публицистическую ноту, этот социологически-экономический дискурс выдает присутствие авторского голоса, но ведь были же у Мамина-Сибиряка какие-то внутренние причины скрыться за спиной повествующего героя, и, думается, кроются они в боязни выпрямленного взгляда на суть и смысл наступившего времени, с одной стороны, несомненно, способствующего пробуждению сонного провинциального бытия, а с другой, несущего опасность роста потребительских страстей, символом которых стал в России самовар: «...ведь, кажется, пустяки: самовар!..» (539), а главное – повышающего градус людского ожесточения «сверху донизу».

Нарратив с повествователем, практикующим фигуру несобственно-прямой речи, увеличивал полифонический ресурс текста, чему Мамин-Сибиряк как писатель придавал большое семантико-эстетическое значение и что существенным образом сближало его творческую позицию с Чеховым, хотя, если взять тематически близкую к рассказу «Все мы хлеб едим» повесть «Моя жизнь», полифоническое звучание текста возникает там на других художественных основаниях, о чем речь может пойти несколько позднее.

Сегодня можно только удивляться тому, каким сходством оборачивается цикличность исторического развития, какими чудесами совпадений обозначается круговорот бытия – даже в терминах, вроде «перестройки», не говоря о внутренней сути процессов, происходящих в результате бурного реформирования

жизни. Однако именно в фокусе долгосрочной временной перспективы социальной жизни выявляется ее экзистенциальное начало, т. е. те вечные, невидимые «пружины и внутренние мотивы, которые заставляют этот мир радоваться и плакать, мучиться и наслаждаться» (557), что акцентировано смыслом самого названия рассказа – «Все мы хлеб едим», мотивным характером этого изречения и в других словесных формулах типа «все мы люди, все человеки» (571) и что прежде всего раскрывается в рассказе через настойчивое моделирование ситуации превратности человеческой судьбы, предопределяющей смену социальных ролей по известной формуле «кто был ничем, тот станет всем», что верно и наоборот: вероятность богача превратиться в босяка не исключается в той же степени. «Богатство-то, как вода, так из рук в руки и переливается» (535), – резюмирует сопровождающий героя-повествователя в поездке на сельское лоно Сарафанов, суждения которого о наступившем времени вносят еще одну эмоционально-смысловую ноту в сложную полифонию рассказа.

Ситуация превратности человеческой судьбы – одна из излюбленных сюжетно-фабульных конструкций Мамина-Сибиряка, воплощаемая в аспекте как отдельно взятого, так и коллективного героя, каким может быть целое русское село или соседствующие с Шатровым «башкиры», раскрываемая как на примере фабульных героев, так и на примере внефабульных персонажей. Так, свои размышления о характере нового времени Сарафанов подкрепляет ссылкой на судьбу некоего Пиньджакова, который «вчера в портерной сидел, пивом торговал, а сегодня едет: пара наотлет, на голове цилиндр, на носу пенсне», чему в фабульном пространстве рассказа соответствует история ничем не примечательного «капитана от антиллерии», который путем земельных махинаций в смутное время «перестройки» стал главным богачом шадринской округи, обратив в бедственное положение тысячу мужиков, совсем недавно живших «как у Христа за пазухой». Не лишенная комизма фигура Сарафанова – этот вечный тип неудачливого предпринимателя, «бизнесмена» перестройки образца XIX в. – служит живой иллюстрацией прихотливости человеческой судьбы, непонятной зависимости ее от невидимых «пружин и внутренних мотивов».

Разумеется, феноменологически-экзистенциальное видение мира ни у Чехова, ни у Мамина-Сибиряка не отменяет глубины внимания к картине социальной жизни, речь идет о другом – характере художественной антропологии, принципах видения человека как такового, его натуры, природы, феномена. Много зримее становится несбыточность попыток разрешить вечные («проклятые») вопросы посредством придуманных рецептов, отчетливей проступает истинная суть и тех теорий исправления жизни, которые исповедует главный герой рассказа – сын попа Михея, учитель Лекандра. Его образ выявлял синхронность работы писателя над рассказами «В худых душах» и «Все мы хлеб едим», представая как своего рода инвариант Никашки, тоже зараженного идеей опрощения. Именно этот аспект идейных увлечений интеллигенции в общем русле широко воспринятого «опрощения», восходящего одновременно и

к народничеству, и к толстовству, сближает рассказы Мамина-Сибиряка с повестью Чехова «Моя жизнь» (1896) и в какой-то степени с рассказом «Дом с мезонином» (1896), обнаруживая сходство и в жизненном материале, и в авторском взгляде на популярную и модную среди разных слоев русского общества проблему.

На аморфный, лишенный какой-либо программной четкости и определенности характер исповедуемых Лекандрой взглядов указывает, прежде всего, его прозвище – «нигилист», которым насмешливо окликают его и называют за глаза отец и все окружающие, что в контексте всего рассказа и на термин «нигилизм» накладывает стойкий отпечаток негативизма. Ироническую номинацию героя органично дополняет длинный ряд когезийных знаков, указывающих и на родовой, и назывной характер прозвища, такая, например, пикантная деталь, как курящая родительница Лекандры: «До этого, – замечает повествователь, – мне ни разу не случалось видеть матушек с папиросами» (551).

Во многом сходные по материалу и персонажному ряду рассказы существенно отличаются по своей эмоционально-смысловой тональности. Ракурс видения из жизненного пространства отцов сдвигается в сторону духовного брожения детей. Если «В худых душах» – рассказ о безутешном горе родителей, то «Все мы хлеб едим» – о небезопасных играх детей, если первое произведение – это драма сломленной жизни в результате неодолимого конфликта поколений, то художественный модус второго – комедийно-юмористический, комически-иронический. Видя в своем плане опрощения способ противостоять пустоте и фальши существования интеллигенции, массы адвокатов, докторов и учителей, Лекандра перебирается из родительского дома в крестьянскую избу Шептуна, пашет землю, арендованную у отца, старается вести образ жизни, близкий к мужицкому, в шутливой форме даже примеривает на себя женитьбу на деревенской девке Анке, портрет и все поведение которой прописаны столь выразительно-знаковыми красками, что без восприятия их картина метаний героя лишится значительной доли своей полноты и убедительности: «Анка была, что называется, девка кровь с молоком, с полными румяными щеками, крепкой загорелой шеей и могучей грудью... Громадные красные руки и грязные босые ноги дополняли портрет этой деревенской красавицы, одетой в старенький ситцевый сарафан и розовую, тоже ситцевую, рубашку. На шее были надеты зеленые стеклянные бусы» (539).

Поддавшись общему велению моды и конкретному воздействию со стороны приятеля своего по семинарии Африкана Неопалимова, который «давно был женат на крестьянской девке, детишки были – отлично живут», и совет дал «ступай в мужики, если добра хочешь» (516), Лекандра скорее играет в опрощение, чем проявляет готовность окончательно и бесповоротно изменить привычный образ жизни. Об этом говорит и внешний облик его – «небольшого роста господина, в парусиновом пальто, казинетовых широких панталонах, заправленных в сапоги, и в розовой ситцевой рубашке-косоворотке» (541), где

господские черты уживаются, как и у Анки, с «розовой, тоже ситцевой» рубашкой-косовороткой. Обращает внимание и сохранившееся у него сомнение в способности отрешиться от привычек, наросших «с золотых дней детства»: «...упростишься, а потом не вынесешь. Вот исподволь и упрощаюсь» (547). Семантически значима при этом оговорка «упроститься» как синоним «опрощения», несомненно, наполненная подтекстовым значением. Во всяком случае в вопросе, заданном герою повествователем, нельзя не почувствовать оценочного отношения к выбору пути, в конечном пункте которого «остается только землю пахать»: «Все это хорошо, и, может быть, в ваших словах много правды... но интересно, как вы дошли до мысли, что остается только землю пахать» (546). Важен и момент сохранения героем запасного варианта жизни, не отринутых возможностей отхода на сохраненные в ней позиции в виде молчаливо поощряемых надежд родительницы на брак его с Тонечкой, единственной дочерью «капитана от антиллерии».

Комически-иронический эффект в оценке изображаемой ситуации возникает благодаря обыгрыванию классического мотива «шерше ля фам» («где женщина?»), обрастающего большим числом эмоционально-смысловых обертонов вследствие неизбежности выбора между деревенской красавицей Анкой и «умненькой, хорошенькой, добренькой», к тому же богатенькой Тонечкой. «Упрощавшийся человек тяжело вздыхал», запутавшись в сетях безысходных противоречий между невозможностью осуществить план опрощения без женитьбы на простой работящей девке и невозможностью жениться на благородной девушке в случае опрощения. И в том, и в другом случае «опрощенец» упирается в тупик: с одной стороны, «ну, возьмешь деревенскую девку, а потом вдруг скучно покажется с ней век коротать, – все-таки большая разница» (547), а с другой – «вы подумайте: я из-за сохи влезу в избу, как трубочист, а тут этакая Маргарита в качестве жены. Что же я с ней буду делать?» (564).

Теоретические выкладки оказываются в прокрустовом ложе действительности: благим намерениям интеллигента обрести жизненный смысл в том, чтобы «землю пахать», «в мужики уйти», и таким образом гармонизировать деревенские отношения, сняв напряжение бедности и богатства, культурного неравенства, противостоит жестокая сила «внутренних мотивов» реальности. В финале рассказа становится известно: «Нигилист женится». Разумеется, на Тонечке. Но и живущей пока гражданским браком со старым Шептуном Анке ничто не помешает сделать выгодную партию: мужицкая семья немыслима без здоровой «бабы», способной вынести все тяготы деревенского бытия, и житейский расчет покроет все грехи молодости. Словом, игры героя в теорию преобразования мира благополучно кончились до того, как он успел сломать жизнь родителей, Анки или Тонечки.

И дело не в том, что писатель усомнился в извечной ценности труда на земле или углубления связи интеллигенции с народом: сомнению подвергнут путь интеллигентского опрощения как надуманной теории исправления природных

«просчетов» бытия, в том числе людского неравенства. И в более поздние 90-е и 900-е гг. Мамин-Сибиряк создаст немало произведений о стремлении интеллигенции к духовному самоопределению, его герои уходят в деревню не ради подвига общественного спасения, а во имя исполнения естественного чувства долга перед народом, избегая надуманных ритуалов «опрощения». Постоянным объектом его художественного внимания с течением времени становятся те представители интеллигенции, которые, сохраняя свой обычный облик и естественность человеческого поведения, возвышаются над крестьянством своими знаниями и культурой. Этим героям чужды настроения жертвенности и страдальчества, в своей преданности народным интересам они находят глубокое личное удовлетворение. Именно об этом говорит героиня романа «Весенние грозы» Катя Клепикова учителю Огневу: «Вы смотрите на деревенскую учительницу городскими глазами, как на какую-то подвижницу, которая заживо похоронила себя в непроходимой глуши... А между тем никакого подвига нет, а просто хорошая нормальная жизнь... Мое время занято с утра до ночи и занято не пустой суетой, а настоящим делом, так что каждому прожитому дню можно подвести итог. Чувствовать полным свой день – ведь это уже счастье»[17].

Нескрываемая приверженность писателя к фабульному мотиву «ухода в деревню» только на первый взгляд могла показаться данью народническим идеям. В представлении народников, возлагавших главные надежды на социалистические свойства крестьянской общины, деревенская жизнь представала как «настоящая жизнь» и при высокой частотности употребления этого словосочетания приобретала в тексте мотивное звучание и значение программных действий. Однако при более глубоком взгляде на дела и поступки героев Мамина-Сибиряка становится ясно, что в том же романе «Весенние грозы» жизнь называется «настоящей» не сама по себе, как в произведениях «наших маститых литераторов» народнического толка, а лишь в связи с их деятельностью. Герои Мамина-Сибиряка идут в деревню не потому, что верят в спасительные свойства деревенской общины, а потому, что видят в деревне участок, более всего нуждающийся в их помощи, приложении сил, профессиональных умений. Именно здесь, в деревне, начинается для них «настоящая жизнь»: настоящая работа, обретение себя, даже счастья.

О том, как прочны были симпатии писателя к героям подобного рода, свидетельствует маленький рассказ «Отрадное явление» из цикла уже 900-х гг. «Медовые реки». Он повторяет композиционную структуру больших его романов «Ранние всходы», «Весенние грозы», «Черты из жизни Пепко», воспроизводящих фабульную ситуацию выбора жизненного пути. Встретившиеся после долгой разлуки школьные подруги убеждаются в том, какая непреодолимая пропасть разделила их в результате того, что одна, располагая средствами и временем, полностью отдалась соблазнам жизни «в свою кожу», будь то путешествия по миру – Париж, Бретань, остров Уайт, Венеция или слушание лекции по истории Средних веков в Сорбонне, а другая – «со школьной ска-

мьи попала прямо в деревню, в учительницы». Но именно ей, сельской учительнице Катерине Петровне, оказалось подвластно ощущение счастья, полноты и смысла жизни и редкая способность проецировать красоту и многообразие мира на глухое село Ольгино: «Ах, какая ты смешная, Аня... – убеждает она бывшую подругу. – Как-то установилось смотреть на нас, как на героинь и прочее, а в действительности этого-то и нет. Даже *нет подвига, который нам желают навязать*... (курсив наш. – *Л. Я.*) Ведь для села Ольгина я являюсь чем-то вроде академии наук... Моя маленькая аудитория ловит каждое мое слово. Тебе страшна деревенская зима, а для меня это лучшее время. Представь себе зимний вечер... на столе горит лампочка дешевенькая, а кругом стола живой венок из милых детских рожиц... И мы путешествуем по всему свету, переживаем историю, повторяем подвиги человеческого ума...»[18]

Здесь особенно важно обратить внимание на слова «нет подвига, который нам желают навязать», несущие полемические коннотации с искусственно создаваемыми проектами генеральной «перестройки» жизни. Концентрация утопического вещества в духовной жизни России на перевале веков начинала раскачивать ось национального бытия, представала как реальная угроза его подлинности и ментальности, и в этой ситуации опасного крена русской истории стабильность художественного мира таких писателей, как Чехов и Мамин-Сибиряк, обретает поистине непреходящую значимость, открывая тайну их глубокой востребованности и у современного читателя.

Примечания

[1] См., напр., статьи, опубликованные в издании: Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки, вып. 5. 2002. № 24.

[2] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Избранные письма А. Ю. Анненскому от 2 марта 1912 г. // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 396.

[3] См.: *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск, 2005.

[4] *Кондаков Б. В.* Русская литература 1880-х годов и Д. Н. Мамин-Сибиряк // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки, вып. 5. 2002. № 24. С. 15.

[5] Там же. С. 16.

[6] Там же. С. 24.

[7] *Митрофанова Л.* Д. Н. Мамин-Сибиряк и Урал 1880-х годов // Урал. 2007. № 11. С. 187.

[8] *Щенников Г. К.* Второй ряд романов Д. Н. Мамина-Сибиряка // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки, вып. 5. 2002. № 24. С. 29–39.

[9] *Слобожанинова Л.* Мамин, которого знаем мало // Урал. 2007. № 11. С. 197.

[10] Рассказом «В худых душах» открывается двухтомное издание «Уральских рассказов» (1888–1889), а рассказ «Все мы хлеб едим» включается в сборник 1898 г. «В глуши».

[11] *Шайхинурова Л. М.* Приваловские миллионы и «Уральские рассказы» Д. Н. Мамина-Сибиряка. Комический и иронический аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002.

[12] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* В худых душах // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 6 т. М., 1980. Т. 1. С. 597. Далее текст рассказа цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

[13] «В худых душах» – равносильно «при смерти, в ожидании смерти» (примеч. Д. Н. Мамина-Сибиряка).

[14] *Чехов А. П.* Невеста // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1977. Т. 10. С. 214.

[15] Там же. С. 220.

[16] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Все мы хлеб едим // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. С. 538. Далее текст рассказа цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

[17] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Весенние грозы // Мамин-Сибиряк Д. Н. Соч. : в 12 т. СПб., б/г. Т. 6. С. 141.

[18] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Отрадное явление // Мамин-Сибиряк Д. Н. Поздняя проза. Екатеринбург, 2008. С. 206–207.

Л. М. Слобожанинова
Екатеринбург

РАССКАЗЫ МАМИНА-СИБИРЯКА «КОРМИЛЕЦ» (1894) И «МАКАРКА» (1904)

Оба рассказа принадлежат к тем произведениям Мамина-Сибиряка, которые доступны детскому восприятию и вместе с тем многое говорят взрослому читателю. В какой-то степени речь пойдет также о подходах и методах изучения творчества писателя.

Надо полагать, что устарели далеко не все традиционные методы анализа художественного произведения. Безвозвратно уходит в прошлое социологический подход, когда творчество этого писателя прямолинейно подстраивалось под ленинскую характеристику Урала. Если же произведения не укладывались в социологическую схему, они попросту не рассматривались, считались малозначительными. Отсюда довольно большое число непрочитанных маминских текстов, к числу которых принадлежит рассказ «Макарка».

Исследователи 1930–1980-х гг. (К. В. Боголюбов, А. С. Ладейщиков, Е. А. Боголюбов, И. А. Дергачев, А. И. Груздев) издавали собрания сочинений Мамина-Сибиряка, сопровождали их основательными филологическими и историческими комментариями, сверяли тексты с рукописями и первоначальными публикациями и таким образом готовили почву для последующего научного изучения творчества Мамина-Сибиряка.

Текстологическое направление, которым мы обязаны исследователям советского времени, нельзя считать устаревшим: всегда интересно, как рождается произведение, совершенствуется система образов, углубляется авторский замысел. Проф. А. И. Груздев в комментариях к роману «Хлеб» обнаруживает целый ряд предварительных эскизов к этому произведению: рассказы «Дешевка» 1885 г. – о соперничестве водочных королей в Зауралье; «Попросту» 1887 г. –

© Слобожанинова Л. М., 2010

о трагической судьбе доктора Кочетова в провинциальном городе. Сюжетная линия исправника Полуянова, уволенного по «третьему пункту», подготовлена рассказами 1888 г. «Сибирские орлы» и «Исторические люди». Прототипом Михея Зотыча Колобова послужил талантливый человек – некто Клементий Константинович Ушков, поставивший на Урале первую крупчаточную мельницу, – о нем Мамин рассказал в очерке «Платина», 1891 г.[1]

Казалось бы, остается проследить, как эти мотивы и образы сплетаются с фигурами Галактиона Колобова, Харитины, Серафимы, Стабровского и др., образуя многогеройный художественный мир романа «Хлеб». К сожалению, изучение структуры самого произведения не входит в число приоритетных направлений современного маминоведения. Между тем подготовительные эскизы к окончательному тексту – довольно частый прием в творческой практике Мамина-Сибиряка.

История подростка, которого на фабрике обварило паром, его матери и сестры впервые изложена Маминым в рассказе «Свисток» (1885, газета «Волжский вестник»). С некоторыми изменениями этот сюжет входит в роман «Три конца» (1890) на правах одного из побочных мотивов. В 1894 г. отдельной книжкой выходит рассказ «Кормилец», который часто переиздавался при жизни писателя и в советское время.

Что же изменяется в окончательном тексте по сравнению с предыдущими вариантами? В первую очередь, способ изложения: «Кормилец» пишется не столько «описаниями», сколько «сценами». В романе «Черты из жизни Пепко» Мамин-Сибиряк припоминает любопытный эпизод из эпохи его литературного ученичества: по поводу одной и той же рукописи он получает совершенно разные наставления. Редактор одного из «толстых» журналов, «худенький подвижный старичок с необыкновенно живыми глазами», излагает свое мнение: «У вас слишком много описаний. Да, слишком много. Это наша русская манера... Пишите сценами, как делают французы. Мы должны у них учиться... Да, учиться... И чтобы не было этих предварительных вступлений от Адама, эпизодических вставок, и вообще, главное достоинство каждого произведения – его краткость. Мы работаем для нашего читателя и не имеем права отнимать у него время напрасно.

Меня этот полуответ мало удовлетворил, и я снес рукопись в другой “толстый” журнал, пользовавшийся репутацией необыкновенной солидности. Через две недели его редактор говорил мне:

– Главный недостаток вашего романа в том, что слишком много сцен и мало описаний...»[2]

В 1890-е гг. Мамин-Сибиряк уверенно владеет тем и другим способами изложения, однако в рассказе, адресованном детям, отдает предпочтение «сценам». Дети любят движение и пропускают описания, говорил Павел Петрович Бажов, внимательно изучавший маминский опыт работы над рассказами о детях и для детей. Рассказ «Кормилец» можно представить как логический ряд

эпизодов, стремительно продвигающих действие к трагической развязке: «Пробуждение», «Дорога на фабрику», «Пожог», «Как раздобыть пимы, шубу и шапку?», «В котельной», «Смерть Прошки».

Детям импонируют резко очерченные персонажи, освобожденные от полутонов и оттенков. О вдове Макаровне: «Ленивая была старуха, и как-то всякое дело валилось у нее из рук. Она постоянно на что-нибудь жаловалась и все говорила про покойного мужа, который умер лет пять тому назад». О Федорке: в отличие от матери «она никогда не жаловалась, и все как-то горело у нее в руках... она работала на дровосушных печах и всегда была в саже, как галка, но никакая сажа не могла скрыть горячего румянца, свежих губ, белых зубов и задорно светившихся серых глаз. Всякая тряпка сидела на Федорке так, точно она была пришита к ее сбитому, крепкому, молодому телу».

Портрет романтизирован в той степени, какую допускают фольклорные произведения о девушке-сироте, золушке, падчерице. Оттенок любования тотчас же гасится добродушной иронией в портрете Прошки: рядом с сестрой он в «своих больших котах и разъезжавшемся кафтанишке походил на выпавшего из гнезда воробья, особенно когда нахлобучивал на голову отцовскую шапку с оторванным полем. Лицо у него было широкое, с плоским носом и небольшими темными глазками. Конечно, Прошка тоже был всегда в саже, которую не мог отмыть даже в бане»[3].

В рассказе «Кормилец» меняются имена героев: вместо вдовы Мавры, Наташки, Тараски (в «Трех концах») появляются Макаровна, Федорка и Прошка. Но дело не только в смене имен: Мамин отказывается от благополучного завершения истории о пострадавшем мальчике. В романе Тараска выживает и после лазарета, по просьбе сестры, попадает в дом богатого купца Груздева, где служит «мальчиком». Сама Наташка живет в том же купеческом доме на положении содержанки, а после того, как разорившийся Груздев уходит в скиты, остается завидной невестой с кое-каким «капиталом».

Мамин-Сибиряк менее всего морализует по поводу раннего детского труда. Прошка погибает, казалось бы, из-за пустяка: заснул под машиной, несмотря на предупреждения машиниста. Однако мальчик, вынужденный вставать по фабричному гудку в пять утра, весь день хочет спать, а в теплой котельной его особенно тянет в сон. Безвыходность ситуации оттеняется циничной репликой фельдшера: «Что же делать: сам виноват... Его на дело поставили, а он уснул»[4]. Со смертью будущего кормильца у старой Макаровны не остается никаких надежд. Отпадает надежда Федорки выбраться из фабричных дровосушек, о которых идет по заводу худая слава. «Так и сгинула вся семья». Трагедийный финал воспринимается как способ заострения болезненной социальной проблемы.

Рассказ «Макарка» (1904) – одно из тех произведений в малой прозе Мамина-Сибиряка, творческая история которого сближается с историей рассказа «Кормилец»: окончательный текст рождается на третий раз. В 1888 г. в газете «Русские ведомости» печатается очерк под названием «Морок», который

включается Маминым в объемный цикл «Сибирские рассказы», выходивший в четырех книгах в 1905 и 1914 гг. (в 1916 г. «Сибирские рассказы» составляют пятый том полного собрания сочинений издательствава А. Ф. Маркса). Непредсказуемый человек, чудак по кличке «Морок», заводской вор и старший конный пастух, появляется в числе колоритных заводских типов в романе «Три конца». Единственный из взрослого населения, Морок отказывается ходить на работу по фабричному гудку: «Что же, собака я, что ли, что буду вам по свистку на работу ходить?»

Отличает Морока необыкновенная привязанность к своей сивой кобыле, которая зиму и лето самостоятельно находила себе «пропитал». В рассказе: «Эта кобыла заслуживает внимания не меньше хозяина. Она не давалась в запряжку, а если все-таки ее запрягали, падала в оглоблях; на себя она тоже никого не пускала – била задними ногами, кусалась и в заключение опять падала. Справлялся с ней один Никешка»[5]. В романе Никешка Морок оплакивает свою кобылу, как самого близкого человека: «– Матушка ты моя... кормилица! – причитал заворуй Морок и в порыве охватившей его нежности при всем честном народе поклонился мертвой кобыле в ноги. – Кости твои похороню!..

Сбежавшиеся бабы ревели навзрыд, глядя на убивавшегося Морока»[6].

Оба Морока фигурируют в романтической роли «жалетеля». Первый опекает молоденькую Даренку, потерявшую себя, другой уберегает от позора «дровосушку» Феклисту. Кульминация рассказа «Морок» – самоотверженная защита Даренки от мужиков, которые потребовали вернуть девушку, поселившуюся у Морока. На фабрике Даренка «переходила из рук в руки, как пущенная в оборот монета, и везде было одно и то же: ее сначала заманивали, дарили что-нибудь для первого раза, напаивали водкой, а потом следовали побои, издевательства и позор. У одного Никешки нашлось для нее теплое, ласковое слово, и она пришла к нему: он такой сильный и не даст никому в обиду. Ей, как уличной собаке, так немного было нужно...»[7]

Рассказ «Морок», подобно романному сюжету о Никешке Мороке, – не более чем любопытная бытовая зарисовка из пореформенной жизни уральского (скорее всего, Висимо-Шайтанского) заводского поселка. Другое дело – рассказ «Макарка»[8], позволяющий вести речь о некоторых примечательных особенностях поэтики рассказов Мамина-Сибиряка, предназначенных юному читателю. Прежде всего, это умение держать повествование на грани контрастов – в данном случае сниженного, бытового и идеального. Когда-то это искусство было освоено Маминым в рассказах для детей, к примеру в «Серой Шейке» (1893), где текст выстраивается на стыке реального и сказочного, однако изначально восходит к пушкинским «Пиковой даме» и «Медному всаднику». В 30–40-е гг. минувшего столетия самые крупные художники уверенно работают на острие противоположностей: Михаил Булгаков в «Мастере и Маргарите» – библейского и конкретно-исторического; Павел Бажов в «Малахитовой шкатулке» – мифологического и реального, классового и общечеловеческого;

Александр Твардовский – сказочного и реалистического (глава «Смерть и воин» в поэме «Василий Теркин»).

Проследить за этим искусством достаточно трудно. Опираясь на интуицию, писатель не оставляет «концов». Помогают вариации, если таковые имеются. В рассказе «Макарка» тот же конный пастух и бобыль, та же избушка, которая «как гнилой зуб, засела на главной улице среди новых домов заводских богачей», однако герой словно бы освобождается от житейской скверны. Исчезают такие характеристики, как «заворуй» и «единственный заводской вор», акцентируется отчаянная смелость Макарки и его редкостное умение обращаться с лошадьми. Он был единственным из пастухов, кто бросился останавливать перепуганный медвежьим ревом табун, и «обезумевшие от страха лошади вышибли его из седла и ураганом пронеслись по нему. Его подняли пастухи замертво и замертво привезли домой, где он пришел в себя недели через две. На нем, как говорится, не было живого места, но богатырская натура взяла свое – Макарка остался жив, хотя и калекой...»[9]

Далеко позади остаются «разные качества» Макарки – сохраняется характерное для него «хорошее» отношение к лошадям. «Лошадь для Макарки была все, и он “жалел” ее, потому что она была, по глубокому убеждению Макарки, гораздо лучше человека». Возникает своего рода философия: «Разве лошадь украдет? – рассуждал Макарка. – Разве она может обидеть? И людей бы на свете не было, кабы не лошадь...

И самые дикие лошади точно чувствовали любящую Макаркину руку и покорялись с первого раза, стоило ему только подойти...»[10]

В рассказе «Макарка» не участвуют несчастные поденщицы. Вместо них появляется семилетняя Матрена Спиридоновна – разумная собеседница и помощница, которая с быстротой «ящерки» бросается выполнять несложные поручения больного пастуха. Она же разделяет его тревогу за двух лошадей, которые остаются «сиротами» в тот праздничный день, когда табуны пригоняют с далеких горных пастбищ.

«Одна-то Савоськи Конюхова, который по весне помер от горячки вместе с хозяйкой, – поясняет Макарка, – а другая Ефрема Коврыгина, который в остроге сидит... Ах, как это нехорошо! – жалел Макарка. – Ведь скотина тоже понимает, сердечная... Все кони по домам разобраны, а эти сиротами остались... нехорошо и даже грешно...»[11]

Когда же расторопная Матрена Спиридоновна сбегала к церковному старосте Маркелу, принесла от него «поклончик» и твердое обещание, что он «позаботится обо всем», Макарка лежал на полу уже мертвый. «Он, очевидно, хотел переползти со своей лавки к окну, но по дороге умер от натуги»[12].

Присутствие юного существа рядом с уходящим из жизни человеком – образное выражение мысли о непрерывном движении и обновлении жизни. В этом состоит эстетическое назначение образов Нюрочки в романе «Три конца», маленького внука Василия Назарыча в «Приваловских миллионах»,

Устеньки Луковниковой в романе «Хлеб», Гришутки в рассказе «Емеля-охотник», семилетней няньки и новорожденного младенца в рассказе «Последняя треба» и других маминских персонажей.

Разные по тематике, разделенные десятью годами рассказы «Кормилец» и «Макарка» свидетельствуют о том, что поиски новых эстетических решений составляют характерную особенность всей творческой работы Мамина-Сибиряка, в том числе – и малоизученного творчества 1900-х гг.

Примечания

[1] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 6 т. М., 1981. Т. 6 : Комментарии. С. 589–590.
[2] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Черты из жизни Пепко : роман. Свердловск, 1984. С. 71.
[3] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Кормилец : рассказ // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 6 т. М., 1981. Т. 4. С. 557.
[4] Там же. С. 570.
[5] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Морок : очерк // Мамин-Сибиряк Д. Н. Сибирские рассказы : в 2 т. Свердловск, 1991. Т. 1. С. 94.
[6] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Три конца: Уральская летопись. Свердловск, 1982. С. 379.
[7] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Морок. С. 101.
[8] Переиздавался: *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Рассказы разных лет. Свердловск, 1985 (сер. Урал. б-ка) ; *Он же.* Поздняя проза. Екатеринбург, 2008.
[9] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Макарка : рассказ // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Поздняя проза. С. 394.
[10] Там же. С. 394.
[11] Там же. С. 399.
[12] Там же.

А. В. Мангилева
Екатеринбург

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ДУХОВЕНСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

В своих беллетризованных воспоминаниях «Зеленые горы», созданных в начале XX в., Д. Н. Мамин-Сибиряк писал о том, как уже в детстве его неприятно удивляло «смехотворное описание русского дьячка где-нибудь у любимого автора. Русская барская литература относилась всегда к дьячку с самым обидным презрением, как к чему-то до последней степени неприличному, жалкому и ненужному, чему не должно быть места на земном шаре». По словам Мамина-Сибиряка, такое отношение интересовало его, «потому что именно здесь чувствовалось поруганное человеческое достоинство»[1]. Именно желание восстановить «человеческое достоинство» духовенства, переломить литературную традицию просматривается во многих произведениях писателя, хотя для достижения этой цели он как раз к литературной традиции и обращается.

© Мангилева А. В., 2010

В написанном в начале 1880-х гг. очерке «Сестры» один из героев высмеивает проведение в пореформенное время многочисленных статистических исследований: «Ты вот приехал теперь сведения собирать, положим, о числе браков, рождений, смертей, но ведь количество – это сухая цифра и больше ничего, и ты должен будешь раскрасить ее качеством, вот и пойдет писать губерния. Первым делом ты пойдешь к попу, так и так, позвольте метрики, а поп призовет дьячка Асклипиодота и предварительно настегает его, дескать, не ударь в грязь лицом, а Асклипиодот свое дело тонко знает: у него в метрике такая графа есть, где записываются причины смерти; конечно, эта графа всегда остается белой, а как ты потребуешь метрику, поп подмигнет, Асклипиодот в одну ночь нарисует в метрике такую картину, что только руками разведешь. Недавно наш доктор жаловался на этого Асклипиодота, что у него один шестимесячный младенец умер от запоя, а Асклипиодот и говорит доктору, что “вы, ваше благородие, с земства-то получаете в год три с половиной тысячи, а я шестьдесят три рубля с полтиной, так какой вы с меня еще статистики захотели...”. По-моему, Асклипиодот совершенно прав, потому что дьячки не обязаны отдуваться за губернские статистические комитеты, которые за свои тысячи едва разродятся жиденькой книжонкой, набитой фразами: “По собранным нами сведениям, закон смертности выхватывает свои жертвы в Пеньковском заводе согласно колебаниям годовой температуры и находится в зависимости от изменения суточной амплитуды, климатических, изотермических и изоклинических условий, и т. д.”. А в сущности, все это нарисовал Асклипиодот, и то под пьяную руку, как Бог на душу положит» (I, 46).

На первый взгляд характеристика дьячка в этом отрывке ничем не отличается от той, какую давала ему «барская литература». Но дьячок Асклипиодот здесь превращается в некую злую силу, которая портит статистическую отчетность по всей стране. Это уже не просто «плесень, прицепившаяся к вые благородного во всех отношениях остального человечества» (X, 307). Масштаб «злодеяний» придает дьячку то самое утраченное достоинство. Даже довольно циничный ответ дьячка врачу показывает тем не менее его способность защищаться от нападок. Внешний облик Асклипиодота производит «тяжелое впечатление» на рассказчика при сравнении его с приходским священником отцом Георгием. Но впечатление, производимое Асклипиодотом, меняется, когда он выступает как спутник второго священника, Андроника, составляя с ним традиционную комическую пару: «протяженно-сложенный» (I, 58) тощий дьячок и невысокий плотный священник. Такие пары, где один из персонажей является ведущим для другого, своего «alter ego», всегда были характерны для литературы. Эта скрытая отсылка к мировому литературному (и мифологическому) наследию придает определенную поэтичность неразлучной парочке, тогда как их антагонист – «Егорка» – выступает как сугубо прозаический, приземленный персонаж. Недаром Андроник становится «героем» «эпического» произведения, сочиненного местной поэтессой Галактионовной:

«Днесь Пеньковская страна прославляется: / Отец Андроник в сметане валяется...» (I, 42)[2]. Действительно, героям Мамина-Сибиряка присущи все подчеркиваемые литературой пороки духовенства: Андроник, по собственному признанию, «любит деньгу» (I, 79) и ради нее готов пойти и на хитрость, и даже на определенный шантаж прихожанок, Асклипиодот живет почти в нищете не только из-за низкого заработка, но и из-за пьянства. При этом автор подчеркивает, что Андроник, в отличие от отца Георгия, близок прихожанам, понимает и разделяет их заботы и, вопреки своей «несовременности», помогает деньгами организаторам заводской школы.

Таким образом, комизм, присущий некоторым «духовным» персонажам Мамина-Сибиряка, роднит их не с героями русской литературы XIX в., а, скорее, с мифологическими и литературными трикстерами. В этом случае писатель близок фольклорной традиции, которая отмечает особенность социальных функций духовенства – быть проводником души человека из одного мира в другой, из небытия в бытие, из земной жизни в вечную. У Мамина-Сибиряка этим, в частности, объясняется привязанность прихожан к богатым сельским батюшкам. «Перед Ильиным днем поп Макар устраивал “помочь”. На покос выходило до полуторых сот косцов. Мужики любили попа Макара и не отказывались поработать денек. Да и как было не поработать, когда поп Макар крестил почти всех косцов, венчал, а в будущем должен был похоронить?» (IX, 132). Отец Андроник в «Сестрах» рассказывает о том, как ему удается уговаривать прижимистых прихожанок отдать ему больше «осеннего»: «“Ой, баба, баба, умрешь, все останется, а кто тебя отпевать будет?”. Пред этим, братчик, ни одна баба устоять не может, хоть самое ее в бурак клади» (I, 79).

При этом в народном сознании близость духовенства к сфере божественного делает неизбежным и его близкое знакомство с инфернальным миром. Таким образом, духовенство внешне играет ту самую роль, которая является основной функцией трикстера – быть посредником между различными мирами. Это внешнее сходство функций перенесло на духовенство и характерные для трикстера комические черты в поведении. Комическая роль духовенства прослеживается в целом ряде народных обычаев, распространенных в различных областях России (например, обряд катания священника по полю в случае засухи). Причем зачастую в роли трикстера в народной литературе выступает либо сын священника, либо (гораздо чаще) «порченный» священник – расстрига, поскольку их связь с Церковью не так прочна, а, соответственно, возможности для проявления присущей трикстерам хитрости у них гораздо шире.

У Мамина-Сибиряка комизм в сюжете, связанном с духовенством, наиболее ярко проявляется в повести 1885 г. «Из уральской старины», произведении в целом трагическом. Один из героев повести, заводовладелец Евграф Катаев, влюбляется в дочь священника Андрона, с которым он враждовал (нанести удар врагу он намеревался в тот момент, когда батюшка гонял голубей). Влюбчивый барин намерен поближе познакомиться с легкомысленной попов-

ной Мариной и напрашивается в гости к ее отцу, но здесь, к его неудовольствию, ему никак не удается остаться наедине с предметом своей страсти: рядом постоянно присутствует или отец, или его приятель – запрещенный в служении священник. Барин пытается напоить священнослужителей, но в результате его самого поят до такой степени, что он изъявляет желание жениться на девушке, и ночью запрещенный священник венчает брак, о чем новоявленный муж на следующее утро не помнит... При этом даже внешность запрещенного священника напоминает о традиционных фольклорных описаниях мелкой нечисти: «...зеленый поп на вид был такой вихлястый и жиденький, пальцем ударить, так переломится, а пить был здоров: пьет, как дудка, и конец. Пьет и смеется, да еще свои гнилые зубы показывает» (IV, 291).

В отличие от главных героев повести, персонажам «поповской» сюжетной линии в целом присущи гротескные черты; все в их жизни явно преувеличено. «Своих работников у попа жило больше двадцати, но этих “строшных” ему не хватало, потому что одного хлеба он сеял пятьдесят десятин да держал лошадей за сто штук, а всякой другой скотине и счет давно потерял. Одним словом, жил себе старик Андрон пан паном и ничего знать не хотел, как нынче уже и не живут: время другое и люди другие» (IV, 276). Разошедшийся священник грозит своему противнику: «Знать ничего не хочу; не попущусь Катаеву ни в жисть. Мне плевать, что он заводчик и миллионер... Я сам буду архиереем, только вот Маринку пристроить» (IV, 284). Андрон легко побеждает в драке и охотника Федьку Ремянникова, и самого Катаева, который описывается с теми же преувеличениями. Но после свадьбы (т. е. после окончательной победы противника) Катаев теряет свои богатырские черты: «Евграф Павлыч тоже както вдруг притих и опустился, как проколотый пузырь, и даже начал заметно припадать на одну ножку, – значит, вступил в закон в самый раз» (IV, 295).

Схожее гротескное противостояние священника исправнику описывается в романе «Хлеб» (напечатан в журнале «Русская мысль» в 1895 г.). Исправник вымогает взятки, подкидывая во дворы местных богатеев неопознанных мертвецов. «Одно такое мертвое тело он возил чуть не по всему уезду и по пути завез на мельницу к Ермилычу, а когда Ермилыч откупился, тело очутилось на погребе попа Макара». Этот конфликт также разрешается в пользу священника: «...все привыкли к художествам Полуянова, считая их неизбежным злом, как градобитие, а сам Полуянов привык к этому оригинальному режиму еще больше. Но с последним казусом вышла большая заминка. Нужно же было сибирскому исправнику наскочить на упрямого сибирского попа» (IX, 122). Свержение исправника придает священнику в глазах мужиков почти сверхъестественные черты: «– Никто же не смел ему препятствовать, исправнику, – говорили между собой мужики, – а поп Макар устиг и в тюрьму посадил... Это все одно, что медведю зубы лечить» (IX, 132).

В обоих случаях гротескные черты повествования отсылают также и к эпической традиции. Недаром автор подчеркивает, что его рассказ относится к стари-

не, к тем временам, когда жили так, «как нынче уже и не живут»: и время, и люди измельчали. Характерно также, что действия исправника приравниваются к стихийному бедствию, соответственно, священник выступает здесь «покорителем природы» («медведю зубы лечить»[3]), «культурным героем», действия которого, правда, ни к чему хорошему не приводят: «Ты бы подумал, поп, – пенял писарь, – ну, пришлют нового исправника, а он будет еще хуже. К этому-то уж мы все привесились, вызнали всякую его повадку, а к новому-то не будешь знать, с которой стороны и подойти. Этот нащечился, а новый-то приедет голенький да голодный, пока насосется» (IX, 132). Так что «герой» снова опускается до своей противоположности – трикстера и получает дельный совет: не «прати противу рожна», дабы не «заплатить сугубую мзду за свою излишнюю и неблаговременную строптивость» (IX, 122).

Таким образом, апелляция к древнейшим литературным традициям позволяет Д. Н. Мамину-Сибиряку «реабилитировать» духовенство, подчеркнув не столько личностный, сколько ритуальный характер его недостатков, «опоэтизировав» их, связав пороки с присущими этим же типам достоинствами[4] (смелость отца Макара происходит из его же скупости). Другой случай обращения писателя к ранней литературной традиции – рассказ «Злой дух» (напечатан в журнале «Сын отечества» в 1899 г.). Здесь абсолютно ясно прослеживается один из основных мотивов житийной литературы – изгнание святым бесов из одержимого.

Герой рассказа, священник Петр, противостоит золотодобытчику Шматову, «соблазняющему» население бедной станицы и в конце концов увозящему на прииск жену дьякона. Приехав на прииск, священник застает в конторе дьякона, также уже «опутанного» «злым духом». Писатель особо подчеркивает современную, не «житийную», обстановку, в которой священник «запрещает» беса. «Она стояла у окна в утреннем шелковом капоте и смотрела на него злыми глазами.

– Ну, художница, пора домой, – спокойно заявил о. Петр.– В гостях хорошо, а дома лучше.

– Нет у меня дома...

– А может, найдем... Да сними с себя шелки-то. Не подобает...

Марья Антоновна покорно ушла за драпировку, где стояла кровать, и о. Петр слышал, как шуршал шелк и шумели накрахмаленные юбки. <...> Потом о. Петр вывел дьяконицу, одетую уже в свое собственное платье. <...> Шматов стоял точно окаменелый и все ждал, не оглянется ли Марья Антоновна хоть разочек. Но она не оглянулась. Ее душили глухие рыдания.

– Плачь, Маша, горче плачь,– ласково говорил о. Петр, понукая уставшую лошадь». Побежденный «злой дух», который ничего не смог противопоставить духовной силе священника, должен погибнуть; рассказ заканчивается фразой: «Через неделю Шматов застрелился»[5].

Во многом священник из рассказа «Злой дух» противостоит своим «собратьям» из других произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка, но следует оговориться,

что в настоящем случае были рассмотрены лишь крайние, «пограничные» типы духовенства в произведениях писателя. На самом деле «спектр» персонажей у него гораздо разнообразнее, но всем им в той или иной степени присущи черты, отмеченные выше.

Примечания

[1] *Мамин-Сибиряк Д. Н*. Собр. соч. : в 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 307. Далее ссылки на сочинения Мамина-Сибиряка даются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

[2] Архетипичность пары «Андроник – Асклипиодот» еще сильнее подчеркивается в более позднем рассказе «Авва». Если в «Сестрах» клирики выступают в качестве второстепенных персонажей, то в дальнейшем эта сюжетная линия становится у автора основной и самостоятельной. Предательство дьячка (в «Сестрах» этот эпизод отсутствует) приводит к смерти священника, причем подразумевается, что дальнейшая судьба самого Асклипиодота будет, скорее всего, трагичной: друг без друга они существовать не могут: «Асклипиодот был полнейшей противоположностью о. Андроника во всех отношениях и, вероятно, в силу такой противоположности ума и характера был привязан к о. Андронику, как собака, и всюду ходил за ним по следам» (I, 80).

[3] Тот же мотив «стихии» звучит в описании обеда, устроенного отцом Макаром после «помочи»: «...мужики галдели, бабы визжали, и стонала, кажется, сама земля от этого пьяного веселья» (IX, 140).

[4] «По-своему о. Андроник был хитер, скуп, добр и простодушен – как в истинно русском человеке, достоинства и недостатки в нем представляли самую пеструю картину, но он и не выставлял напоказ первых и не прятал последних, а всегда был нараспашку» (I, 79).

[5] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Дикое счастье. Золотая лихорадка. Свердловск, 1981. С. 402.

Л. Н. Житкова
Екатеринбург

ОБРАЗЫ СОЦИУМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ТУРКИНА

А. Г. Туркин – писатель обостренного социального чувства и тенденциозно выраженной просветительско-демократической идеологии. Все аспекты картины мира в его изображении воссоздается им в парадигматике социальной концепции миропорядка.

Человек в произведениях Туркина всегда включен в социальную систему, социальное сообщество, основой которой являются трудовые отношения. При том, что герой психологически, морально, национально дифференцируется, все же социальная детерминанта выступает как определяющая в отношении его образа жизни, его ментальности в целом.

Писатель воссоздает достаточно целостно два типа социализации, идентичные, однако, по своим основаниям: это мир рабоче-заводской и мир крестьянский; последнему близок инонациональный (башкирский).

© Житкова Л. Н., 2010

Структура заводского социума четко представлена тремя социальными группами: 1) рабочие, 2) служащие, 3) хозяева, владельцы, управляющие, инженеры и др. Это – закрытая структура с раз и навсегда установленными условиями функционирования без каких бы то ни было каналов сообщения с миром внешней жизни.

Как это ни парадоксально, но рабочий труд как таковой не интересует Туркина, в отличие, например, от И. Колотовкина и некоторых других уральских писателей. Труд – основа и источник жизни рабочих – и писатель сосредоточил внимание именно на этой жизни, быте, семейных отношениях, судьбах героев. Это, как правило, драматические, или даже трагические, истории нищеты, голода, унижения, беззащитности. В рассказах «Митька» и «Побаловался» дети, чтобы спасти свои семьи от голодной смерти, уходят на тяжелую взрослую работу. Героиня второго рассказа, совращенная заводским инженером, кончает самоубийством. Жизнь семей в обоих рассказах описана лаконично, но впечатляюще. Отцы семейств некогда были хорошими работниками, но сейчас один из них умирает от паралича, другой – спивается, однако причины этих роковых для семей обстоятельств автором не раскрываются, что производит впечатление некоей заданности и фатальности: незачем искать причины, коль скоро именно так устроен мир. В рассказе «В шесть часов вечера» тринадцатилетняя Агашка, работавшая на заводе, показана на выходе с завода, где ее осматривает сторож и уличает в краже. Прося простить ее, она рассказывает о страшной жизни семьи: отец – в остроге, детей – восемь человек. «У нас есть нечего, – говорит она. — ...Мамка не може одна...»[1]

Все заботы и помыслы рабочего человека – о хлебе насущном. Даже когда выпадает счастливый случай и удача, которые могли бы привести к перелому в нищей судьбе, герои Туркина хлопочут лишь о том, чтобы получить хоть что-то и не более. Так, например, в рассказах «Руда» и «Золото» рабочие открывают месторождения качественных руды и золота, не сознавая того значения, которое могло бы иметь это событие в их жизни, чем немало удивляют хозяев.

Собственно хозяева фабрик и заводов появляются в сюжетах рассказов Туркина редко. Их заменяют те, кто непосредственно связан с производством, – управляющие, инженеры. Последние представлены в исключительно негативном плане, в карикатурно-ироническом ключе. Таков, например, инженер в рассказе «Побаловался»: «Идет он свеженький, толстенький, беленький, помахивая металлической тросточкой, на которой была вырезана какая-то игривая виньетка» (6). Рассказ «Дерзости» изображает вечеринку в управительском доме, где гости – заводские чиновники – предаются чревоугодию, сплетням и т. д.

Между тем широко представлена Туркиным фабрично-заводская среда мелких служащих, снедаемых нуждой, унижаемых, замученных трудом едва ли не в той же степени, что и рабочие. В рассказе «Рудокопы» жизнь конторщика Алексеева, делавшего расчеты для рудовозов, становится изматывающим и сводящим с ума кошмаром. Делая работу, которая не рассчитана на одного

человека, он чувствовал, что силы покидают его: «Худой, изможденный, с дикими глазами, сидел Алексеев и выводил бесконечные ряды цифр... Временами ему казалось, что он задыхается, хотелось вскочить с места, вышибить окно на улицу и дышать бесконечно морозным воздухом. Были моменты, когда голова страшно и долго кружилась, мысли путались, как осенние листья, и тогда Алексеев сбивался, выводя не те цифры и снова начиная, с пересохшим горлом, перебирать счета и документы» (99).

Таким образом, в рассказах Туркина создается образ антагонистичного социума, воспроизводящий известную гуманистически-просветительскую схему: прекрасный, но несчастный и обиженный народ и хозяева жизни – жестокие, бесчестные и морально разложившиеся. В этой схеме активно проявляется авторская субъективность, страстный авторский голос в защиту народа.

Примечательно то, что «большая» литература времени Туркина от этой схемы отказалась, направив свои творческие усилия на разгадку тайны народного феномена, тайну народа-сфинкса. Вероятно, художественное воспроизведение их на мало известном материале уральской жизни представлялось писателю важной литературной и культурной задачей, что также раздвигало горизонты осваиваемого литературой жизненного пространства.

В более сложном ракурсе описывается Туркиным крестьянский (русский и башкирский) социум.

Крестьянская жизнь изображается в таких рассказах, как «Ходатель», «Как они сговорились», «Десятина» и др.

В «Ходателе» представлен собирательный образ крестьянства как социального коллектива. Все в нем одинаково несчастны, бесправны, угнетены голодом и нищетой. В социальной системе им противостоят сильные мира сего: губернатор, земские чиновники, атаман и др. Казачий сход отправляет «ходателем» в город Антипа с жалобой на голод и прошением о помощи. Антип – характер в духе толстовских патриархальных крестьян – простодушный, незлобивый и наивный, что подчеркнуто в портрете: «...высокий, костлявый мужик с робким несколько наивным лицом... голубые глаза смотрели доверчиво и кротко <...> потоптался на месте, моргая ясными, доверчивыми глазами» (142).

Смирение и патриархальность – едва ли не единственная характеристика персонажа. По существу, можно сказать, что он также «скроен» по известной литературной модели. Но здесь воспроизводится типаж и только – без каких-либо оригинальных «доработок» и без каких-либо попыток аналитического подхода.

В систему крестьянских социально-антагонистических отношений включается природа, пространство полей, степи, леса, а также животные (лошадь Антипа). Мир внешний – все в нем – несет социальную нагрузку, часто в символическом воплощении. Так, образ степи, куда «брошены “кучи” изб, символически воплощает идею заброшенной в пустоту жизни, где гуляет “злая” степная пурга, которой так “хотелось” засыпать снегом все живущее здесь» (146). Лошадь Антипа Гнедко очеловечена и может сочувствовать хозяину и «разго-

варивать с ним»: «Гнедой слушал, грустно моргая слезящимися глазами, и качнул головой, точно поддакнул: “Да, сироты...”» (146). Так же «понимает» его и телка, которую Антип везет в город для продажи: «Телка лежала смирно, пыталась даже лизнуть хозяина, и грустно, покорно смотрели ее темно-синие глаза» (152). В финале Антип, измученный чиновничье-начальническим равнодушием, на пути домой подвергается разбойничьему нападению, в результате чего остается один, без лошади, на зимней дороге, лишившись и денег, вырученных за последнее свое достояние – телку.

Несколько особняком в наследии Туркина стоят рассказы из жизни башкир, такие как «Десятина», «Ибрагим», «Грех», «Культура» и др.

Национальный социум – это типичная социальная структура с исторически сложившейся системой внутренних отношений, но с той особенностью, что здесь появляется еще один элемент в иерархии – национальная инстанция: местный хозяин, староста и т. д. Таков, например, Закир в повести «Ибрагим», назначенный старостой в башкирской деревне, что, по его представлению, давало ему право брать взятки, считая это «естественным для должностного лица», а на башкир-односельчан смотреть «свысока и даже покрикивать по-своему» (229). Старик Каримов («Грех») вступает в заговор с муллой Салимовым, чтобы узаконить незаконный брак с несовершеннолетний Бибинор, что ему и удается.

Внутринациональный антагонизм оказывается наиболее драматичным в силу своей тотальности, ибо он вторгается и в семейно-интимную сферу жизни.

Именно для башкирских рассказов Туркина логично внимание к внутреннему миру персонажа. Такова развернутая история жизни Ибрагима («Ибрагим»), Юсупа («Десятина»), история любви Якупа и Бибинор («Грех»). Здесь ракурс повествования постоянно смещается в область психологии, высвечивая цельные и сильные характеры.

Обращает на себя внимание поэтический мотив степи в этих произведениях, почти всегда наделенный символическим значением, нередко служащий задаче расширения жизненного пространства, в котором пребывают герои, «приращения» к нему пространства духовного, психологического, поэтического.

В рассказе «Грех» образ степи соотносится с романтической и драматической историей любви Якупа и Бибинор, победившей не только враждебные силы сильных мира сего, но и предубеждение, и неписаные законы национального мира. Образ степи здесь праздничен и светел: «Как невеста, наряжалась степь. Кто-то большой и сильный, весь пронизанный радугами света, дни и ночи шел по степи, роняя за собой небрежно цветы и песни... Одевалась в зеленые, жемчужные ленты степь, веселилась, пьянела заодно с солнцем и бросала в воздух музыку птичьих голосов» (242). Степь – пространство, где встречаются влюбленные и где исчезают вместе однажды ночью, уходя в свободу: «...Бибинор уходила ночью в степь» (245); «Якуп тихо направился за деревню, где волновалась степь...» (247); «Спит деревня... где-то тихо скрипнула дверь. Стройная белая тень поплыла от ворот старшины Каримова, к ней

быстро подошла другая... Схватились за руки и побежали туда, в темно-синий упругий мрак, где задыхалась от счастья степь» (248).

Встречу Юсупа с Вазирой («Десятина») в жаркий летний день предваряет описание степи: «Жарко дышала степь» (200). Лейтмотивен образ степи в рассказе «Ибрагим». Ибрагим появляется на свет в «зимнюю полночь, когда степная пурга, как пьяная, плясала на сугробах, взметывала снежные курганы, выла в сухих камышах... и плакала, как ребенок, над жалкой башкирской деревней...» (219); «Ибрагим рос так же, как растет дикий бурьян в степи» (224); «...здесь слабо поднималась исторически задавленная, заглохшая степная отвага забитого народа...» (225); «Пришибленные и задавленные, эти дети степей видели в старосте сочетание силы, власти, сытости и почета» (228).

Примечательно, что именно в рассказах о башкирах сюжеты нередко имеют открытые финалы, чего нет в «русских» рассказах Туркина. Исключительно в них представлены герои, стремящиеся к освобождению от мертвой неподвижности жизни, способные к высоким порывам. В рассказе «Ибрагим» герой, получивший наследство от отца – пахотную землю, пригревает русского бедняка: «Я дам тебе земли... Работай... Мне одному много земли... – говорит он. – Живи... Сколько хочешь...» (237). Ответная благодарность, в свою очередь, вселяет в Ибрагима «светлую радость»: «Антип выспрашивал, размахивая руками, а Ибрагим хлестал бешено веткой по сапогам и старался заглушить в себе чувство свежей, молодой и бурной радости» (258).

Но в этих героях (Ибрагим, Якуп, Бибинор) и в романтических финалах повествования о них ощущается беллетристическая вторичность: они напоминают романтические рассказы Горького и их «вольнолюбивых» героев. Романтизм героев Туркина, их порывы в свободу в большой степени условно-утопичны. В целом же антинародный и антигуманный социальный миропорядок представляется писателю абсолютно закрытой иерархической системой, не подвластной ни времени, ни каким бы то ни было волевым усилиям изнутри или извне. Редкие голоса протеста неизменно глохнут, как, например, в рассказе «Ходатель» и «Как он запел»: тот и другой завершаются гибелью героев, как и рассказ «Смута» – о гимназисте Грише, ведшем просветительскую пропаганду в рабочей среде.

Такая мировоззренческая черта, как исторический пессимизм, характерна не только для Туркина – весьма существен элемент пессимизма и в творчестве других уральских писателей, в частности И. Колотовкина и Г. Белорецкого. Возможно, это связано с мощным давлением жизненного материала, по отношению к которому уральский писатель слабо дистанцирован, на его сознание, с недостаточно высоким потенциалом творческих сил, дающих возможность художественной трансформации непосредственного жизненного опыта.

Примечание

[1] *Туркин А. Г.* Душа болит. Свердловск, 1960. С. 13. В дальнейшем цитируется данное издание с указанием страниц в скобках.

В. Б. Королева
Екатеринбург

НАЦИОНАЛЬНОЕ И НАДНАЦИОНАЛЬНОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. БЕЛОРЕЦКОГО О ВОЙНЕ

К военной прозе Г. Белорецкого относится книга «Без идеи» (1906), которая явилась главным художественным трудом и основной заботой писателя. Григорий Белорецкий стал практически автором одной книги, тираж которой по велению царской цензуры был почти полностью уничтожен.

В метатексте Белорецкого национальное и интернациональное начало проявляется сразу и во всем. Многосубъектное повествование сливается в полифоническом звучании и отражает безотрадную жизнь и быт человека, стремящегося к счастью и радости, но сознающего их недостижимость. Автор становится на позицию своих персонажей, ему близка их точка зрения. Именно это и позволяет писателю точно и верно донести до читателя эмоциональное состояние и настроение своих персонажей. Основа всего – в фольклоре и фольклорных записях, которыми Г. Белорецкий вошел в большую литературу. Очерк «Заводская частушка» в конце 1901 г. вышел в петербургской газете «Россия» (№ 902). В нем проанализированы собранные и записанные автором 500 частушек. Эти частушки Белорецкий считал характерными для «наших заводских нравов», прекрасно понимая, что любой уральский завод может служить типичным примером жизни рабочего люда в самом широком формате. Некоторые положения очерка «Заводская частушка» затем были доработаны для очерка «Заводская поэзия» (журнал «Русское богатство»). Примечательно, что статья «Заводская частушка» из газеты «Россия» затем перепечатывалась многими провинциальными газетами, в том числе и екатеринбургской газетой «Уральская жизнь» (1901. № 298, 3 нояб.). Сотрудничество Белорецкого с газетой «Уральская жизнь» было достаточно плодотворным: статья «Несколько слов о заводской частушке», в которой проанализирована книга Д. Зеленина «Новые веяния в народной поэзии»; два рассказа под общим названием «Педагоги»: «Страдалец» (Урал. жизнь. 1902. № 186, 14 июля) и «Юбилей» (Урал. жизнь. 1902. № 193, 21 июля); большая статья «Один из “назревших” вопросов» о ненормально высокой смертности в России вообще и в приуральских губерниях в частности (Урал. жизнь. 1902. Сент.). Перу Г. Белорецкого принадлежит также статья «О выставке художника Денисова» (Урал. жизнь. 1902). Интересы автора были разнообразны: от вопросов физического здоровья до нравственно-эстетических проблем.

Во внимании Г. Белорецкого к народной жизни и народному творчеству кроется не только реалистичность его очерков и рассказов, но и трепетное

© Королева В. Б., 2010

отношение к персонажам, выходцам из простого народа. Для автора жизнь обычных людей – это живая жизнь, все антинародное, показное, декларативное – не жизнь, а видимость, декорация, желание выделиться и выслужиться за счет других.

В 1903 г. в журнале «Русское богатство» (№ 3) была опубликована повесть «В сумасшедшем доме». Национальная принадлежность персонажей повести не уточняется и не выносится на первый план. Автор пишет о простых и обычных людях, оказавшихся в сумасшедшем доме, проводит параллели между больными и докторами, обслуживающим персоналом и приходит к выводу о том, что часто жизненные повороты судьбы доводят человека до душевной боли разной степени проявления. В 1904 г. в мартовском номере журнала «Вестник Европы» вышли два очерка писателя «Поздней осенью» и «Летней ночью» под общим названием «Уральские этюды». В очерках с почти фотографической точностью изображена жизнь в уральских деревнях русских крестьян и башкир, лишившихся своих родовых земель. В этих очерках автор воспроизводит национальные особенности и характеров, и устного творчества представителей разных народов. Один из персонажей очерка «Летней ночью» рассуждает: «Да, в “Расее” все лучше. “Клеймат” там чудесный, мягкий и ласковый, народ, в сравнении с здешним, – ангелы... Касьян воображает себя в своей деревеньке: тепло, хорошо, нет этакой темени, кругом не сердитые, ощетинившиеся неприветливым ельником, горы, как здесь, а привольное, широкое и веселое поле. С него доносятся крики перепелов, дергача (ах, милая птица: дерг, дерг!.. здесь ее нет: “клеймат” не дозволяет), кругом – все свое, родное. Где-то, вдали, поют песню, не здешнюю разбойничью, а унылую и стройную, умную песню. Поют не все хором, как здесь, а запевает сначала один, лучше всего – баба, и ее голос, сначала неуверенный и слабый, малопомалу крепнет и звенит все громче и громче... И сколько в нем, этом голосе, родной печали, родного томленья...»[1] И другая цитата из очерка «Поздней осенью»: «То играл на дудке Семенов работник, башкир Хайридин. Дудка сама по себе издавала слишком слабые звуки, и притом эти звуки не могли почему-то поспевать за всеми изгибами песни, – и Хайридин подпевал дудке еще голосом. От этого звуки становились и громче, и послушнее... Песни Хайридина были дики и бесконечно печальны, и в них, должно быть, совсем не было никакого содержания, кроме тоски, потому что Хайридин тосковал без дум, без желаний, без воспоминаний, – у него болело сердце, ему было тяжело, и его тоска походила скорее на физическую боль в груди. Он давно передумал все свои думы, и от них осталась у него на сердце тяжелая, как камень, печаль. Ей было тесно в груди, она просилась наружу, сжимая сердце, – и Хайридин изливал ее в своем пенье. И всем, кто слушал его, становилось грустно, тяжело...»[2]

Народные песни, поговорки сопровождают персонажей Белорецкого во всех произведениях: и довоенных, и военных. Именно включение в прозаический

текст фольклора способствует проявлению национального и интернационального начала. Сам писатель в 1905 г. попадает на фронт, где служит в санитарной летучке при одной из казачьих частей, участвует в боях. Кроме физических потерь у русских были и морально-психологические травмы, которые нелегко лечит даже время. Среди участников Русско-японской войны – писатели В. Вересаев, Н. Гарин-Михайловский, Д. Дмитриев, А. Новиков-Прибой, А. Степанов, М. Грулев, В. Немирович-Данченко, Л. Сулержицкий, Н. Веревкин, Г. Эрастов, В. Семенов, В. Станюкович. В 1905 г. журнал «Русское богатство» поместил только произведение Белорецкого о событиях Русско-японской войны. Примечательно, что первые главы повести «На войне» печатались в журнале вслед за «Высочайшим манифестом Николая II» от 18 февраля 1905 г. о тяжких испытаниях кровопролитной войны на Дальнем Востоке. Обозреватель журнала «Русская мысль» отреагировал на повесть о войне таким образом: «Гр. Белорецкий... описывает все, что видел и слышал в Манчжурии, – впрочем, не все: длинные ряды точек порою заменяют выпущенную главу, отдельные эпизоды, и они занавешивают насильственной пеленою то, что, по-видимому, достигает самых пределов ужаса... Но и то, что увидело свет из очерков Гр. Белорецкого, производит ***очень сильное впечатление*** (выделено мной. – *В. К.*): кровавою чередою проходят все эти раненые, умирающие, страдающие и те, кто спорит о перевязке, требуя ее не в очередь для своих легких ран в ущерб терпеливым солдатам с поражениями ужасными, с “зияющими отвратительными круглыми дырами” на измученном теле»; «выразительные фигуры офицеров, врачей и солдат выписаны немногими, но верными штрихами, и ужас войны, хоть автор и не сгущает красок, выступает во всей своей кровавой яркости»[3]. Начиная с № 2 за 1905 г. на страницах «Русского богатства» вслед за повестью «На войне» почти непрерывно появляются рассказы Белорецкого: «На чужой стороне», «В чужом пиру», «Химера». В 1906 г. эти произведения выходят отдельным изданием как сборник очерков и рассказов о Русско-японской войне под общим названием «Без идеи». Повесть «На войне» в этой книге выходит с большими авторскими дополнениями и изменениями под названием «Без идеи», рассказ «На чужой стороне» – с некоторыми редакционными исправлениями под названием «Без настроения». Тираж книги по решению Цензурного комитета был полностью уничтожен. В советское время произведения Г. Белорецкого в полном объеме почти не переиздавались, публиковались в разных сборниках только отрывки или сокращенные варианты. Книга «Без идеи» в авторском исполнении на сегодняшний день не восстановлена, ее издание 1906 г. практически не доступно читателю. В «Избранном» Г. Белорецкого, вышедшем в Уфе в 1958 г., воспроизведен текст книги «Без идеи», но без рассказа «В чужом пиру». Рассказ «Химера» перепечатывался в журнале «Индустрия социализма» (1939. № 11).

Впервые рассказ Г. Белорецкого «В чужом пиру» опубликован в № 10 журнала «Русское богатство» за 1905 г. В этом же номере в разделе «Политика»

содержится точный текст мирного Портсмутского трактата. Почти во всех своих произведениях, посвященных Русско-японской войне, Г. П. Белорецкий пишет о китайцах, о китайском народе. Он описывает жизнь и быт простого китайского народа, восхищается его обычаями, его гостеприимством, уважением к старшим, трогательной любовью к детям. Интернациональное начало авторского текста становится наднациональным: «Тот угол Манчжурии[4], где прошла кровавая полоса битв и опустошений, населен очень густо – народом весёлым и наивным, как дети, и как дети же беззащитным и беспомощным» (132)[5]; «И вот, в тот угол, где они жили так тесно, так людно, пришли с двух сторон чужие и грубые люди, казавшиеся по своей силе и силе своих орудий взаимоистребления гигантами в сравнении с ними, безобидными и беспомощными, и завязали между собой драку не на жизнь, а на смерть, не обращая никакого внимания на копошащихся у ног людишек, на их жилища, на их пашни...» (138).

Писатель не только воспроизводит быт и заботы местного населения, но и высказывает свои впечатления, дает свое восприятие чужой культуры: «Я очень живо помню одного молодого, лет 25, китайца, хозяина фанзы в одном городке, занятой нашим отрядом. Это был высокий и в своем роде красивый субъект с умными глазами и чрезвычайно приятным, мягким голосом. Он был уже отцом семейства, но по характеру и наклонностям совсем не отличался от маленького грязного китайчонка, исполнявшего на его дворе обязанность надзирателя над двумя свиньями и их многочисленным семейством. Оба они одинаково сердились и надували губы, если кто-нибудь говорил по их адресу бранное слово “учикан” (кролик), одинаково были любопытны и наивны, с одинаковым рвением собирали коллекцию картинок с бросаемых нами папиросных коробок. Старший где-то достал китайский самоучитель русского языка, – и нужно было видеть его восторг и удивление, когда он произносил мне по самоучителю какое-нибудь исковерканное русское слово, а я угадывал его значение и указывал на обозначаемый им предмет... Младший обычно стоял тут же, хлопал в ладоши и визжал, когда я указывал верно, и старался повторить русское слово. Оба они, как, впрочем, и все китайцы, по отношению к тем, кто их не обижал и не трогал, были очень предупредительны и любезны, и это их желание угодить, оказать услугу, сделать приятное тому, кто им нравится, было так наивно, так детски мило... Когда мы переменили квартиру, и в их фанзе поселились казаки, младшему оборвали ухо за попытки защитить вверенных его попечению поросят, которых очень скоро перерезали, а старший должен был уйти из своей фанзы. Потом мне говорили, что его поймали где-то в горах, заподозрили в шпионстве и – зарубили шашками...» (136–137). Краткий эпизод вмещает все психологические оттенки бытовых сцен, обоюдного восприятия, развитие действия и развязку ситуации, обусловленную войной. «Инек[6] – там, далеко-далеко. Русска – там, далеко-далеко. Зачем война? Зачем китайска фанза жги, манза – убивай?» (147) – вопрос о смысле и бессмыслии войны вкладывается в уста мирного местного жителя.

Автор рассуждает о войне без пафоса и излишней эмоциональности: «Мы оставляли разоренный и опустошенный нами край, где и теперь уже умирают с голоду его хозяева, проезжали мимо ограбленных нами фанз, вытоптанных нашими лошадьми полей, но нам не было до всего этого никакого дела. Мы не виноваты в этом, – нас пригнали сюда не затем, чтобы умереть здесь с голода, и у нас не было выбора: ехать сюда, или не ехать» (151). В военных произведениях Белорецкого показано общечеловеческое отношение к противоестественным жизненным ситуациям: «Я еду рядом с Иваном Ивановичем. Он как будто по-прежнему серьезен, задумчив и равнодушен. Едет молча на понурой лошадке и точно не видит этих несчастных обгорелых фанз. На невысоком перевале, с которого открылась неширокая панорама все тех же веселых, с мягкими очертаниями, горок, он вдруг тронул меня за руку и показал на синеющую вдали вершину. – Видишь? – спросил он. – Эту сопку я знай. Высокий? – Он посмотрел на меня, и в его глазах блеснуло что-то простое и понятное... – Высокая, – ответил я. – Он помолчал и опять спросил: – Твоя сторона... где твоя баба и ребятишки... такой сопка есть? – Я понял... – Есть... Только пониже... – Там, значить, твоя фанза? – И опять он взглянул на меня, – и выражение его глаз было уже совсем ясно и понятно. И, должно быть, он видел, что я понимаю его: так ясно и приветливо он улыбнулся. – Да, там!.. – Перегородка, всегда стоявшая между нами, упала, и мы, которых раньше разделяло невообразимо громадное расстояние наших миросозерцаний, ехали теперь рядом и понимали друг друга. И я видел, что мы – не русский и китаец, а просто два человека, связанные с другими людьми и землей совершенно одинаковыми и простыми, человеческими чувствами... И когда я случайно взглянул на торчавшие из земли черные обгорелые столбы, остатки недавно сгоревшей фанзы, это больно укололо мое сердце. И он заметил это и, указав опять на синеющую вдали вершину, сказал: – Там, верно, тоже русска был...» (152–153).

В книге о войне Г. Белорецкий выступает как добровольный военный корреспондент. Он не просто предоставляет достоверную информацию о реальностях военного быта и будней, но показывает истинную ценность человеческой жизни и души. Трогательность описаний проявляется именно в их правдивости. Военная проза Белорецкого о Русско-японской войне сродни лейтенантской прозе (Ю. Бондарев, Б. Васильев и др.) о Великой Отечественной войне. На своей фельдшерской службе писатель в первую очередь был призван оказывать помощь раненым русским солдатам, но он, как и его персонаж, не забывает о китайцах, страдающих от войны мирных жителях. Для него все люди равны, а значит, и страдания, выпавшие на долю всех людей, не подвергаются никакому водоразделу. Толерантность и антивоенная направленность, так же как и утверждение ценности самой человеческой жизни, проявляются на каждой странице произведений Белорецкого о войне. Писатель строит свое повествование в традициях русской очерковой прозы, в нем ярко и с большой силой выражено публицистическое начало. В тексте видно влияние манеры письма Л. Толстого

(особенно произведений о войне на Кавказе) и стилистики романа «Война и мир». Подтекст названия книги («Без идеи») содержит антитезу официальным патриотическим лозунгам. Книга, созданная более ста лет назад, наполнена современными и созвучными сегодняшнему дню смыслами. В ее эмоциональном содержании выражается общечеловеческая и общенациональная мысль о естественной необходимости и потребности людей жить в мире и взаимопонимании.

После «Войны и мира» Л. Толстого в русской литературе образовывается и вырабатывается своя линия, своя традиция военной прозы, которая обретает философский колорит и наполняется общечеловеческими идеями гуманизма и добра. На каждое поколение писателей XIX и XX вв. обрушивается своя война (Кавказская, Русско-турецкая, Русско-японская, Первая и Вторая мировые, Афганистан и Чечня). В. Гаршин продолжает развивать толстовскую традицию в рассказах «Четыре дня», «Денщик и офицер», «Из воспоминаний рядового Иванова». Экзистенциальное содержание рассказа «Четыре дня» предваряет экспрессию ужаса и поток сознания рассказа Л. Андреева «Красный смех». Внимание к мелочам и деталям, точное воспроизведение психологического состояния человека на войне свойственно произведениям В. Вересаева «Враги» и «На японской войне».

В своей военной прозе Белорецкий не фиксирует детали военных сражений, не создает офицерского отчета о боевых потерях. Его рассказчик помещен внутрь ситуации, и через его субъективное восприятие читателю предлагается объективная картина военных будней. Экспрессионизм военной прозы Белорецкого не яркий и демонстративный, а скорее обусловленный внутренней силой впечатления и скрытого психологизма: «Всякий раз, как мы получали извещение о походе на завтра, мною овладевало какое-то странно-жуткое, тяжелое беспокойство» (19). Персонаж рассказчика пропускает историю жизни и смерти Ильи Гусыни, переводчика Ивана Ивановича, казненных китайцев через себя, через свое мировосприятие. Сострадание выражено одним словом – эпитетом или сравнением. В сопоставлении с живописным искусством мы можем констатировать, что для создания образов персонажей Белорецкий выбирает не яркие краски и широкие мазки, а полутона. Его психологизм можно назвать сострадательным. Фраза: «Мне не забыть одной сцены...» (186) – или похожая на нее: «Эту ночь я никак не мог заснуть» (193) – очень часто встречается в тексте автора. Исключение составляет рассказ «Химера», заключительный в книге «Без идеи», где с первых строк создается сатирически-заостренный образ: «Иногда даже самое слово “война” ассоциируется в моем мозгу с этой дородной и пошлой фигурой, грязно-желтым пятном выступающей на фоне трупов, крови, языков пламени...» (183). Белорецкий воспроизводит в книге реальную обстановку в русских войсках в 1904 г. и действия крупного кавалерийского отряда генерала П. К. Ренненкампфа. Отряд участвовал в боевых действиях в районе населенных пунктов Саймацзы и Айянямынь. Автор показывает тактику «выжженной земли» как тактику генералитета Японской

и Российской империй. Видимо, в рассказе «Химера» Белорецкий показал русский генералитет слишком правдиво и узнаваемо, за что пострадала вся книга: «...физиономия Держиморды, деревянный голос, фарфоровые глаза, безысходная глупость...» (185); «...несмотря на фарфоровое добродушие своих глаз, он был чрезвычайно жесток, но жестокость его имела какой-то наивный, совсем не злой, почти добродушный характер. По-видимому, в кругу его понятий совершенно не было понятия "человек": было "я", потом "господа офицеры", "нижние чины", неприятель, китайцы и прочие одушевленные, т. е. способные самостоятельно двигаться, предметы. И, может быть, его жестокость тоже нуждалась в ином названии и тоже исходила из дефектов психики... В самом деле, – разве можно серьезно говорить о жестокости мальчика, отламывающего головки у своих оловянных солдатиков?» (186); «И только два раза за все время походной жизни я видел, как в его фарфоровых глазах и деревянном голосе проскользнуло что-то похожее на чувство. Первый раз – это была не то жалость, не то чувство обиды, когда ему сказали, что в обозе, отбитом у нас японцами, была и его любимая лошадь...» (188). Второй раз чувство удовольствия-удовлетворения просияло на лице генерала во время казни ни в чем не повинных китайцев, работников бумажной фабрики, обвиненных в шпионаже. Не случайно название рассказа: Химера – в древнегреческой мифологии страшное, уродливое, огнедышащее чудовище с львиной головой, козьим туловищем и змеиным хвостом. Такой Химерой представляется читателю генерал с фарфоровыми глазами. Экспрессивность текста выражена через сопоставление автоматизма труда рабочих бумажной фабрики («Их было шестеро, и они, согнувшись, блестя в полутьме голыми потными спинами, тянули монотонный гортанный мотив и в такт ему, все сразу, с правильностью машины, двигали своими мешалками», 190) и работы палача мечом во время казни («Палач одним прыжком очутился у ряда осужденных; высоко. Обеими руками занес меч, качнулся всем туловищем назад... На мгновение замер в этой позе... Меч с металлическим свистом блеснул... Кто-то отрывисто ахнул... Голова отскочила далеко вперед, за ней брызнули дугою вверх две толстых красных струи, туловище судорожно прыгнуло за головой и ткнулось плечами в землю... А палач уже снова занес свой меч, опять он красной полосой мелькнул в воздухе – и опять отлетел вперед круглый предмет, брызнули дугой две красных струи, и тело судорожно рванулось вперед...», 202) Не менее экспрессивно сопоставление запертых в тюрьме китайцев со зверинцем (196). Белорецкий передает характер эпизодических персонажей в нескольких репликах диалога. Например, русский солдат, «прикомандированный» к китайской администрации тюрьмы, говорит: «Тут главный – я, а эти китайские надзиратели только для виду», объясняя, что на казнь китайцев водят не по именам, а по счету, начиная с тех, кто ближе к двери, и просит денег «на халтуришку – за посмотрение зверинца» (196).

А. Г. Горнфельд, сопоставляя книгу Белорецкого с «Красным смехом» Л. Н. Андреева, писал о том, что Белорецкий «сам проделал эту печальную

войну и не на высотах теоретической мысли, а в низах непосредственных переживаний нашел ту формулу, которая так подходит к нашей минувшей войне, так полно охватывает ее ужасы и ее безумие... "Без идеи" – это ее символ, ее трагедия»[7]. Поводом для запрещения книги послужил донос неизвестного генерал-лейтенанта: «Изложение автора-очевидца вполне тенденциозное, а тон рассказов местами явно оскорбительный по отношению к нашим войскам»[8].

Г. Белорецкий выступает в художественной литературе как журналист-корреспондент, описывающий то, что он видел, слышал, пережил и перестрадал со своими товарищами по ратному делу. Эту манеру письма он сохраняет почти во всех своих произведениях. Стиль писателя отличается достоверностью и правдивостью изображения жизни и быта простого человека любой национальности, вероисповедания, сословной принадлежности. Для Г. Белорецкого равноправие и равнозначность всех людей в каком угодно месте безусловны и не подвергаются сомнению.

Примечания

[1] *Белорецкий Г.* Уральские этюды // Вестн. Европы. 1904. Март. С. 128.

[2] Там же. С. 112–113.

[3] Русская мысль. 1905. № 5. С. 221. Автор статьи – скорее всего А. М. Скабичевский. Именно он был литературным критиком журнала в обозначенные годы.

[4] Историческое название северо-восточной части Китая.

[5] *Белорецкий Г.* Без идеи. СПб., 1906. Здесь и далее текст книги цитируется по этому изданию с обозначением номера страницы в скобках в тексте статьи.

[6] Японец.

[7] *Горнфельд А. Г.* Без идеи // Горнфельд А. Г. Книги и люди. СПб., 1908. С. 75–76.

[8] Цитируется по: *Семенюк М. С.* Белорецкий // Русские писатели 1800–1917 : биогр. словарь. М., 1989. С. 224.

О. В. Приловская
Екатеринбург

РОЛЬ П. П. БАЖОВА В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Д. Н. Мамин-Сибиряк всегда был популярен на Урале. Во время своего путешествия на Сахалин А. П. Чехов обратил внимание на то, что уральцы высоко ценят произведения Д. Н. Мамина; в письме от 29.04.1898 из Екатеринбурга он писал: «Больше всех нравится в здешних местах Сибиряк-Мамин, описывающий Урал. О нем говорят больше, чем о Толстом»[1] . Читательский интерес продолжал оставаться устойчивым в XX в., в частности в советское время, когда произведения писателя выходили массовыми тиражами. Например, будучи редактором Свердловского отделения Гослестехиздата,

© Приловская О. В., 2010

П. П. Бажов инициировал издание романов Мамина-Сибиряка «Горное гнездо», «Три конца», «Хлеб», повести «Охонины брови» для библиотек леспромхозов, и эти произведения в 1934 г. вышли под его редакцией. Одновременно в этом издательстве вышел очерк «Бойцы» под редакцией П. Велина. В ноябре 1937 г. исполнилось 85 лет со дня рождения и 25 лет со дня смерти Д. Н. Мамина. К этой дате было приурочено издание отдельных произведений писателя, а также избранных сочинений в пяти томах[2]. В юбилейные дни все уральские газеты публиковали статьи о «певце Урала», фрагменты его произведений. Например, в областной молодежной газете «На смену!» в номере от 10 ноября 1937 г. был помещен отрывок из очерка «Бойцы», статья критика К. Боголюбова «Художник-бытописатель Урала», некролог из дооктябрьской газеты «Правда» и статья Н. Королькова «На родине писателя», в которой показано, как отмечался юбилей Д. Н. Мамина в поселке Висим и в Нижнем Тагиле: горсоветом была создана юбилейная комиссия, в «клубах, рабочих общежитиях и учебных заведениях проходят литературные вечера и читательские конференции, посвященные творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка», библиотека краеведческого музея организовала передвижную выставку, в Висиме создается музей писателя в здании бывшей церковно-приходской школы, причем «в реставрации класса, в котором учился Д. Н. Мамин, принимают участие сверстники, вместе с ним посещавшие школу».

В юбилейные дни прошли вечера в Свердловском доме литературы и искусства, на предприятиях, в вузах, в краеведческом музее открылась выставка, на которой были представлены фотокопии рукописей, этюды А. К. Денисова-Уральского, принадлежавшие Д. Н. Мамину, и другие личные вещи писателя. Можно множить примеры общественного внимания к Д. Н. Мамину, высокой оценки его творческого наследия и удачной популяризации – здесь уместно назвать книгу К. Боголюбова «Певец Урала»[3]. Но вместе с всеобщим интересом ощущалось и другое – недостаточность научного осмысления литературной деятельности Д. Н. Мамина-Сибиряка.

П. П. Бажов инициировал не только издание Гослестехиздатом романов «Горное гнездо», «Три конца», «Хлеб», но и их историко-теоретическое освещение с позиции советской идеологии – для этого он пригласил литературного критика К. Боголюбова, написавшего вступительные статьи к названным романам и повести «Охонины брови»[4]. Затем тот же К. Боголюбов вместе с А. Ладейщиковым и П. Богословским написали вступительные статьи и комментарии к произведениям, вошедшим в названный пятитомник избранных сочинений Д. Н. Мамина-Сибиряка. А больше каких-либо научных наработок к концу 1930-х гг. не было. Поэтому П. П. Бажов, возглавив в сентябре 1940 г. Свердловскую писательскую организацию, решил активизировать научное изучение творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка. П. П. Бажов решил объединить силы писателей и преподавателей филологического факультета, открытого в сентябре 1940 г. в Уральском государственном университете, и провести научную

конференцию, посвященную жизни и творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка[5]. Первая конференция состоялась в феврале 1941 г., вторая – в декабре 1947 г. П. П. Бажов не только организовал эти конференции, но и руководил ими, выступал с заключительным словом – об этом пойдет речь в нашей статье.

П. П. Бажов с удовольствием говорил об открытии филологического факультета в Уральском государственном университете, считал, что теперь появятся новые возможности по исследованию литературы Урала, более того, он полагал, что факультет должен стать центром по изучению творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка. Эту идею П. П. Бажова разделял декан факультета И. А. Дергачев, они решили провести научную конференцию, посвященную Д. Н. Мамину. И. А. Дергачев пишет в своих воспоминаниях, что П. П. Бажов отверг его тезис о том, что необходима широкая полемика с дореволюционными критиками, недооценившими творчество «певца Урала». П. П. Бажов говорил, что нет смысла полемизировать с ними, что на конференции надо показать, в чем сила Мамина-художника, «какая жизнь говорила о себе в его произведениях»[6].

П. П. Бажов возглавил оргкомитет конференции и вместе с И. А. Дергачевым провел всю подготовительную работу. К началу февраля 1941 г. была сформирована программа конференции, в которую входили следующие доклады: Б. Д. Удинцев (Москва) «Итоги разработки научной биографии Д. Н. Мамина-Сибиряка»; П. С. Богословский (Караганда) «Литературная среда Д. Н. Мамина»; К. В. Боголюбов (Свердловск) «Литературные взгляды Д. Н. Мамина»; А. И. Груздев (Ленинград) «Роман Д. Н. Мамина “Приваловские миллионы”»; Е. А. Боголюбов (Пермь) «Д. Н. Мамин периода анонимного творчества»; А. С. Ладейщиков (Свердловск) «Историко-литературное значение Д. Н. Мамина»; И. И. Халтурин (Москва) «Д. Н. Мамин-Сибиряк как детский писатель»; К. В. Рождественская (Свердловск) «История создания очерков “Бойцы” Д. Н. Мамина». По программе видно, что П. П. Бажов и И. А. Дергачев провели серьезную подготовку и привлекли исследователей из разных городов. Хотя заметно, что не все доклады вписываются в тему «Д. Н. Мамин-Сибиряк как художник», которую предлагал оргкомитет. Но П. П. Бажову и И. А. Дергачеву удалось организовать конференцию всесоюзного уровня, и как высокий научный форум ее воспринимали все. Письма или телеграммы в знак приветствия конференции прислали М. М. Пришвин, историк и партийный деятель В. Д. Бонч-Бруевич, директор Государственного литературного музея Н. В. Боев, известный книговед и библиограф Н. В. Здобнов, директор Всесоюзной книжной палаты Н. П. Коробов, поэт и государственный деятель Ф. Ф. Сыромолотов и др. «Все с удовлетворением писали, что первая научная конференция должна проходить именно на Урале, отмечали актуальность введения в социалистическую культуру творческого наследия Д. Н. Мамина-Сибиряка и необходимость его изучения»[7].

Конференция проходила 7–10 февраля 1941 г. в здании университета по улице 8 Марта, д. 62, в вечернее время, т. е. с таким расчетом, чтобы ее могли

посетить все желающие. Открыл первое заседание ректор Уральского университета Н. И. Попов. Вел конференцию П. П. Бажов, он же подвел итоги. Его выступление опубликовано[8], но ошибочно датировано, на что обратил внимание И. А. Дергачев[9].

К сожалению, тексты докладов участников конференции не были опубликованы и не сохранились, но об их содержании можно судить по итоговому выступлению П. П. Бажова, поэтому на нем следует остановиться подробнее. П. П. Бажову очень понравился доклад профессора Пермского педагогического института Е. А. Боголюбова «Д. Н. Мамин периода анонимного творчества», он подчеркнул, что доклад произвел «впечатление первой исследовательской работы о Мамине-Сибиряке, причем эта работа резко отличается от того, что мы имели до сих пор: она ни с какими известными мне работами не может быть даже сравнима»[10]. Эту особенность доклада Е. А. Боголюбова П. П. Бажов видел в первую очередь в том, что в отличие от других докладчиков он не вступил в запоздалую полемику с критиками либерально-буржуазной печати, которые не признавали Мамина. Другие докладчики вольно или невольно спорили с дореволюционными критиками, например, с тем же Неведомским, про которого В. И. Ленин сказал, что он является «чистейшим, законченнейшим воплощением общечеловеческого идеологического начала – начала празднословия»; или докладчики постоянно повторяли, что Д. Н. Мамин не был «этнографом», «бытописателем», «плоским бытописателем», и в этом тоже чувствовалось продолжение полемики с «враждебной критикой». П. П. Бажов пишет, что нет необходимости утверждать, будто Д. Н. Мамин – настоящий художник, это утверждено тем, что «его читают до сих пор», что газета «Правда» назвала его «ярким, талантливым, сердечным писателем», что В. И. Ленин ссылался на Д. Н. Мамина как «на писателя, не на бытописателя, а на писателя»[11].

Высказывания П. П. Бажова свидетельствуют, что он полностью принял позиции соцреализма, но они не мешали ему объективно оценивать выступления участников конференции. Он противопоставляет Е. А. Боголюбова другим докладчикам, потому что пермский профессор аналитически характеризует начало творческого пути Д. Н. Мамина, не обращая внимания на оценки дореволюционных критиков, анализирует первые очерки и рассказы в документально-литературном контексте. Например, если другие критики «в порядке домысла» говорили о знакомстве Д. Н. Мамина с Кибальчичем, то Е. А. Боголюбов показал, что лицо, обозначенное в одном из очерков «буквой К», это полковник Комаров, «который впоследствии стал основной фигурой реакции»[12]. Кстати сказать, И. А. Дергачев в своих воспоминаниях тоже констатирует: П. П. Бажов поддержал Е. А. Боголюбова, потому что последний опирался на «новые материалы» (очевидно, архивные) и «обширную переписку» писателя[13].

П. П. Бажова не вполне устроило выступление А. С. Ладейщикова, говорившего об историко-литературном значении Д. Н. Мамина, потому что он преувеличил роль эпизодических персонажей в романах «Три конца» и

«Приваловские миллионы». В этих суждениях М. А. Батин увидел один из принципов его подхода к идейно-тематическому анализу художественного произведения. С точки зрения М. А. Батина, П. П. Бажов считал, что «идейное содержание произведения выясняется анализом системы образов», а авторское понимание тех или иных сторон действительности «выражают прежде всего ведущие, первостепенные персонажи»; «именно первостепенные персонажи должны иметь решающее значение для выяснения идейного содержания романа, общественной позиции автора»[14]. «Бажов приводит в качестве примера несостоятельного подхода, – пишет М. А. Батин, – суждения критика А. С. Ладейщикова, который при рассмотрении романов Мамина-Сибиряка "Приваловские миллионы" и "Три конца" неоправданно большое значение приписывал образам Лоскутова и Надежды Бахаревой, Васи и Нюрочки. Перемещение внимания критика с первостепенных персонажей на второстепенные обычно диктуется желанием подогнать произведение под определенный круг идей и ведет к искажению идейно-политических взглядов писателя, продиктованному чаще всего желанием приукрасить его, – ведет к фальсификации»[15]. Думается, М. А. Батин был несколько категоричен в оценке А. С. Ладейщикова.

П. П. Бажов не назвал фамилии К. В. Рождественской, сделавшей доклад об очерке «Бойцы», но, видимо, ее доклад он имел в виду, когда говорил о чрезмерной социологизации критиками художественных произведений, когда в «Приваловских миллионах» они видели «крах народнических иллюзий», а в «Бойцах» – «раскрестьянивание деревни». «У читателя создается мнение, – пишет П. П. Бажов, – что Мамин брал какую-то идею и к этой идее подбирал какой-то материал... Мне кажется, что Мамин-Сибиряк всегда шел от обратного – от жизни к идее, а не наоборот. Во всех его произведениях на уральских материалах это можно проследить. Вот если взять "Приваловские миллионы", посмотреть на них серьезно, если посмотреть материалы екатеринбургских газет, то мы убедимся, что действительно на Мамина действовали те процессы, которые касались тогда многих уральских заводчиков. Я материалов не имею, но знаю, что такие процессы протекали в Кыштыме, в Сысертском заводе, в Сергах. Это был переход от определенного состояния после реформы 61 года, когда крепостной труд ушел к новым формам уральского феодализма. Как раз в этот период перехода многие заводчики разорялись, это была общая картина. Не случайно он в "Приваловских миллионах" показал эти процессы, которые проходили в то время. Не случайно показал переход старых крепостнических форм в другие формы, в формы банковских буржуазных операций, причем появляются разные Шпигели, которые при помощи своих знаний устраивают махинации, в результате чего появляются новые акционерные общества и т. д.»[16] Чувствуется историческая вооруженность П. П. Бажова, его знакомство с дореволюционными екатеринбургскими газетами и понимание органической связи романа «Приваловские миллионы» с пореформенной реальностью Урала. Последнее обстоятельство, по мысли П. П. Бажова, является принципиальным: Д. Н. Мамин был коренным

уральцем, писал об уральцах, уральской жизни, и его произведения «принадлежат к разряду областной литературы, которая только нарождалась... и не была в достаточной степени оценена»[17]. Создавая свои произведения «не от стола, не от головы, а идя непосредственно от жизни», Д. Н. Мамин смог подняться до уровня образного отражения действительности и представить важные исторические события «как подлинные и красочные... картины прошлой жизни». Например, в повести «Охонины брови» показана пугачевщина в Исетском крае через беллетризацию, которая исторический материал «переводит в художественный образ» и «восстанавливает для читателя сегодняшнего дня один из ярких кусков жизни прошлого»[18].

Заканчивая свое выступление, П. П. Бажов обратил внимание присутствующих на то, как Д. Н. Мамин работал с бытовым материалом, как он общался с людьми, например, на вокзале, или как специально ходил обедать «в грязную, шумную, пьяную» столовую – «обжорку», чтобы «чувствовать плечо жизни, чтобы набрать свежих впечатлений», и вообще говоря, «ежедневное впитывание жизни, желание видеть ее во всех красках» было очень характерно для Д. Н. Мамина – «в этом его основная сила, и в этом направлении должно пойти изучение его творчества»[19].

Газета «Уральский рабочий» внимательно следила за ходом конференции. 9 февраля 1941 г. под заголовком «Маминские дни в Свердловске» вышли две публикации. В первой – «Конференция по творчеству Мамина-Сибиряка» – автор рассказал об организаторах конференции, а также отметил доклады выступавших. Автор второй заметки – «Выставка памяти писателя» – рассказал об экспозиции в Свердловском краеведческом музее, посвященной Мамину-Сибиряку: «...всего на выставке представлено свыше 300 экспонатов, являющихся в своем большинстве уникальными». 11 февраля 1941 г. в газете «Уральский рабочий» появилась заметка «На конференции по творчеству Мамина-Сибиряка», в которой автор рассказал о последнем дне мероприятия, отметил подарок конференции от книжной палаты – «библиографию произведений Мамина-Сибиряка с 1917 по 1941 г». 14 февраля в «Уральском рабочем» была опубликована статья журналиста Вл. Ильичева «Некоторые итоги» – беседа с П. П. Бажовым. По словам П. П. Бажова, конференция внесла много нового в изучение творчества Мамина-Сибиряка.

Во-первых, конференция отмела в сторону все рассуждения о том, что Мамин-Сибиряк является идеологом либерального народничества, и охарактеризовала его как писателя-демократа, прогрессивного художника, просветителя в духе Чернышевского и Добролюбова.

Во-вторых, конференция показала, что в изучении творчества этого писателя наметился переход от общей полемики с дореволюционными критиками Неведомским и Скабичевским и некоторыми современными литературоведами к серьезному, обстоятельному научному анализу произведений Мамина-Сибиряка. Здесь П. П. Бажов особо отметил доклад Е. А. Боголюбова.

В-третьих, конференция опровергла утверждения некоторых литературоведов, что Мамин-Сибиряк имеет лишь областное, местное значение. Это утверждение подтвердил В. Новоселов, заведующий научной библиотекой университета. В. Новоселов предоставил факты, согласно которым до 1917 г. тираж произведений Мамина-Сибиряка составлял в России 1 млн 500 тыс. экземпляров, после 1917 г. они были изданы 150 раз тиражом более чем в 4 млн экземпляров, а кроме того, книги писателя переведены более чем на 30 национальных языков.

В-четвертых, конференция определила центр по изучению творчества и личности Мамина-Сибиряка. Прежде всего, это филологический факультет Свердловского университета и музей Мамина-Сибиряка в Свердловске. Конференция сформировала постоянную комиссию по организации изучения творчества писателя. В нее были избраны В. Бонч-Бруевич, Б. Удинцев, Е. Боголюбов, П. Бажов, К. Боголюбов, И. Дергачев, К. Рождественская. По словам П. П. Бажова, «комиссия должна начать подготовку к проведению двух юбилейных маминских дней в 1942 году, а также поставить вопрос о сооружении памятника Мамину-Сибиряку в Свердловске, Н-Тагиле и на родине писателя в Висиме»[20].

Писатель отметил недостаток конференции – «повестка дня была посвящена больше личности писателя, чем его творчеству, анализу произведений, их языка и маминского фольклора», также П. П. Бажов выразил сожаление, что маминская конференция не привлекла к себе внимания местных писателей, хотя свердловским писателям можно многому поучиться у Мамина-Сибиряка, и прежде всего – «умению откликаться художественным словом на животрепещущие темы»[21].

Следующая научная конференция, посвященная творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка, состоялась в декабре 1947 г., в связи с 35-летием со дня смерти писателя. Организатором выступил Свердловский литературный музей им. Д. Н. Мамина-Сибиряка. Заседания проходили с 25 по 27 декабря в помещении Дома работников искусств (ул. Пушкина, д. 12). На пригласительном билете стояла цитата из А. Жданова: «Боевое искусство, ведущее борьбу за лучшие идеалы народа, – так представляли себе литературу и искусство великие представители русской литературы».

Открыл конференцию председатель исполкома Свердловского городского совета трудящихся В. И. Жихарев, затем со вступительным словом выступил лауреат Сталинской премии П. П. Бажов. Текст этого выступления, к сожалению, не сохранился. Судя по воспоминаниям И. А. Дергачева, П. П. Бажов говорил о включенности творческого наследия Д. Н. Мамина в современную культуру, о больших тиражах его произведений, о подготовке и издании собрания сочинений Д. Н. Мамина в 12 томах под редакцией Е. А. Боголюбова. Он говорил также о том, что у Мамина можно узнать «об историческом прошлом Урала больше, чем накопила сведений об этом наука», и в качестве примера обратился к истории Екатеринбурга – Д. Н. Мамин показал уникальность нашего города как центра русской металлургии, «как первую промышленную базу го-

сударства»[22]. Далее доклад «Д. Н. Мамин-Сибиряк и наша современность» прочитал И. А. Дергачев, вслед за ним о проблемах научной биографии Д. Н. Мамина-Сибиряка говорил кандидат филологических наук Б. Д. Удинцев. Первый день работы конференции докладом «Философские и политические взгляды Д. Н. Мамина-Сибиряка» должен был завершить профессор Е. А. Боголюбов, но он не смог приехать. На следующий день, 26 декабря, с докладами выступили А. С. Ладейщиков – «Д. Н. Мамин-Сибиряк как художник», К. В. Боголюбов – «Творческая история романа “Три конца”», Б. В. Павловский – «Д. Н. Мамин-Сибиряк и А. К. Денисов-Уральский», В. П. Бирюков – «Заметки краеведа о Д. Н. Мамине-Сибиряке». Также в этот день состоялись прения по докладам. В последний день работы конференции, 27 декабря, участники заслушали три доклада: «Д. Н. Мамин-Сибиряк как драматург» В. Ф. Попова, «Екатеринбург в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка» Р. А. Райциной, «Екатеринбургские театры в годы жизни Д. Н. Мамина-Сибиряка на Урале» Л. П. Девятерикова, после чего состоялись прения по докладам. После прений были зачитаны тезисы двух участников конференции, которые по разным причинам не смогли присутствовать на заседаниях: В. Д. Бонч-Бруевича, сотрудника Гослитмузея, и Ф. Ф. Сыромолотова, автора некролога о Д. Н. Мамине в «Правде». Закончилась конференция докладом Т. П. Лысовой о работе музея Д. Н. Мамина-Сибиряка. Все три дня на заседаниях присутствовали представители партийных и общественных организаций, уральские писатели, художники, краеведы, преподаватели, студенты.

За работой конференции следили свердловские журналисты. В заметке газеты «Уральский рабочий» от 26 декабря 1947 г. особо отмечен доклад И. А. Дергачева, в котором «ярко показана связь творчества писателя с нашей великой эпохой». Также журналист похвалил Б. Д. Удинцева за «хорошо аргументированный доклад, насыщенный богатыми фактическими материалами, рассказывающими о формировании мировоззрения писателя». В статье «Научная конференция, посвященная Д. Н. Мамину-Сибиряку» в газете «Уральский рабочий» от 31 декабря 1947 г. журналист Вл. Ильичев отметил, что конференция вызвала большой интерес среди общественности города. Автор отметил широкую тематику докладов, но подчеркнул, что исследователи часто ограничиваются «констатацией фактов, не поднимаясь до теоретических обобщений». П. П. Бажов был согласен с этим, в письме к Е. А. Боголюбову, который не смог приехать на конференцию, он писал, что было несколько слабых докладов. «Виноват, конечно, в первую очередь Совет музея и я, как председатель. Это лишний раз показало, что нельзя “числиться”, если не в состоянии принимать участие в повседневной работе. Даже тезисы докладов неизвестных Совету людей не были предварительно просмотрены. В результате Павловский, например, начал доказывать, что художник Денисов-Уральский чуть не равновелик Мамину, Девятериков рассказал об екатеринбургских театрах почти без всякой связи с Маминым и пр. в этом роде»[23].

Летом 1950 г. В. Кожевников написал письмо П. П. Бажову как руководителю Свердловской писательской организации с вопросом, как думают уральцы отметить столетие со дня рождения Мамина-Сибиряка. П. П. Бажов попросил И. А. Дергачева и К. В. Боголюбова разработать план юбилейных мероприятий и подготовить ответ на письмо В. Кожевникова.

В октябре 1950 г. состоялось расширенное заседание ученого совета Литературного музея им. Д. Н. Мамина-Сибиряка, посвященное вопросам подготовки к 100-летию со дня рождения Мамина-Сибиряка. С 15 по 17 ноября с докладами выступили: профессор Е. А. Боголюбов (Москва) «Мировоззрение Д. Н. Мамина-Сибиряка и его связи с идейным наследием 1860-х годов», кандидат филологических наук Б. Д. Удинцев (Москва) «Пореформенный Урал в художественном творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка», И. А. Дергачев (Свердловск) «Историко-литературное значение Д. Н. Мамина-Сибиряка», доцент Н. И. Кремянская (Калуга) «Д. Н. Мамин-Сибиряк как писатель для детей», К. В. Боголюбов (Свердловск) «Мамин-Сибиряк очеркист», Т. П. Лысоева (директор литературного музея, Свердловск) «О работе музея Д. Н. Мамина-Сибиряка», И. А. Дергачев «О мероприятиях по подготовке 100-летия со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка». На конференции зарегистрировались 73 участника! Здесь присутствовали ученые, студенты, педагоги, писатели, художники, сотрудники музеев и библиотек и многие другие. «Через Валентину Александровну Павел Петрович Бажов узнавал, как прошли заседания, но сам в них не участвовал»[24]. В это время Павел Петрович был уже сильно болен.

План юбилейных мероприятий к 100-летию со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка был утвержден на совете музея в октябре 1950 г. Среди решений: протекция изданий полного собрания сочинений Мамина-Сибиряка в 25 томах, издание массового подписного собрания сочинений писателя в 12–15 томах, рекомендация изданий избранных рассказов и сказок для детей, издание специального выпуска критико-биографических очерков, посвященных Д. Н. Мамину-Сибиряку, и «Летописи жизни и творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка» Б. Д. Удинцева. Также совет музея решил обратиться с ходатайствами в различные правительственные учреждения: с просьбой организовать переводы произведений писателя на языки народов СССР, установить памятник Мамину-Сибиряку в городе Свердловске и поселке Висим, усилить пропаганду творчества писателя в школах.

Благодаря многолетней деятельности П. П. Бажова не только как редактора, издателя, но и организатора первых научных конференций на Урале, посвященных творчеству писателя, Д. Н. Мамин-Сибиряк прочно вошел в русскую историю и культуру.

Примечания

[1] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 4. М., 1976. С. 71.

[2] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Избр. соч. : в 5 т. / под. ред. А. С. Ладейщикова. Свердловск, 1935.

[3] *Боголюбов К.* Певец Урала. Свердловск, 1939.

[4] Подробнее см.: *Блажес В. В.* Константин Боголюбов и Павел Бажов (из истории литературы Урала 1930–1940-х гг.) // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : в 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 2. С. 111–122.

[5] См. об этом : *Приловская О. В.* Вклад П. П. Бажова в изучение творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка (1930–1940 гг.) // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. 2009. № 4. С. 103.

[6] *Дергачев И. А.* Дела литературные // Мастер, мудрец, сказочник: Воспоминания о П. Бажове. М., 1978.

[7] Там же.

[8] *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники / сост. В. А. Бажова, М. А. Батин. Свердловск, 1955. С. 82–85.

[9] *Дергачев И. А.* Указ. соч. С. 345.

[10] *Бажов П. П.* Указ. соч. С. 82.

[11] Там же. С. 83.

[12] Там же.

[13] *Дергачев И. А.* Указ. соч. С. 345.

[14] *Батин М. А.* Творчество для народа // Бажов П. П. Публицистика. Письма. Дневники. С. 13.

[15] Там же. С. 13–14.

[16] *Бажов П. П.* Указ. соч. С. 84.

[17] Там же. С. 84.

[18] Там же. С. 85.

[19] Там же. С. 86.

[20] *Ильичев Вл.* Некоторые итоги: Беседа с П. П. Бажовым о конференции, посвященной Д. Н. Мамину-Сибиряку // Урал. рабочий. 1941. 14 февр.

[21] Там же.

[22] *Дергачев И. А.* Указ. соч. С. 349.

[23] Письмо П. П. Бажова к Е. А. Боголюбову, датированное январем 1948 г., хранится в фондах Объединенного музея писателей Урала.

[24] *Дергачев И. А.* Указ. соч. С. 350.

Т. Н. Маркова
Челябинск

МОЛЧАНИЕ О ЛЮБВИ В ЛИРИКЕ Л. ТАТЬЯНИЧЕВОЙ

У Людмилы Татьяничевой прочная, давно устоявшаяся репутация. Для наших современников она поэтесса, воспевшая красоту и величие родного Урала, и удачливый деятель официальной советской литературы. Однако мало кто знает, что строгая «начальница челябинской поэзии», как однажды ее назвал журналист М. Фонотов, начинала, как все ее сверстницы, с трогательных стихов о любви.

По-девичьи взволнованно, светло и радостно звучит ее голос в поэтических опытах начала 1930-х – «Кто бы поверил», «Рассудите сами». Трепетное любовное волнение гордого сердца героини, стоящей «на пороге взрослости», –

© Маркова Т. Н., 2010

вот главный мотив стихотворений «Подари мне шелковый платок», «Я дорогу проторю» и др. На их поэтический язык и образность очень заметно влияние фольклорной традиции. Народные формы параллелизма, повторы, символика, народная фразеология, синтаксис – характерные признаки поэтического строя ранней Татьяничевой:

Подари мне шелковый платок,
Клен мой добрый,
Стройный мой кленок, –
Пусть на голове моей влюбленной
Шелестит листвой твоей зеленой
И нашепчет звонкие слова
Для того, о ком шумит молва.
Чтобы очи на меня он вскинул
Так, чтоб свет на мне сошелся клином![1]

Не менее сильным и значительным фактором, оказавшим влияние на раннее творчество Татьяничевой, стала большая литература, русская классика. Совершенно естественно ближе других девичьему сердцу оказалась любовная лирика А. Ахматовой: «Не говори, что ты меня обидел», «Снова стою у порога», «Голос мысли спокойный и строгий», «Я пришла к тебе в дождь проливной», «Я помню все. И старый сад». История литературы располагает неоспоримыми фактами необычайной популярности стихов Ахматовой в среде женщин советской России, работниц и рабфаковок. Причина этой популярности – в самой природе ахматовской лирики, в глубокой искренности ее сердечной исповеди. Особенно сильное влияние поэтики Ахматовой испытывали начинающие поэтессы, в их числе В. Инбер, В. Тушнова и Л. Татьяничева.

Творческую биографию нашей землячки принято вести с Магнитки. Между тем ко времени приезда на стройку она уже достаточно хорошо владела стиховой культурой, имела свои устойчивые поэтические симпатии и, как следует из ее собственного признания, была одержима стремлением обрести свой путь, единственно необходимую ей судьбу: «Возможно, я смогла бы стать неплохим инженером, если бы иная страсть, иные стремления не заставили бросить на полпути учебу и уехать на знаменитую стройку у горы Магнитной. Мне казалось, что именно там, на Магнитострое, я смогу стать поэтом и напишу стихи, нужные людям»[2].

Вскоре по приезде Татьяничева оказывается на заседании известного всей стране литобъединения «Буксир», где знакомится с поэтами М. Люгариным и Б. Ручьевым. Руководитель объединения драматург Николай Смелянский влюбляется в нее практически с первого взгляда и делает все, чтобы Людмила оставила работу на комбинате и полностью перешла на литературные хлеба. Так она становится штатным сотрудником газеты «Магнитогорский рабочий» и литературного журнала «За Магнитострой литературы».

В ранних ее стихах звучит гордость просторами родной земли («Здесь раздолье веселым ветрам»), стремление открыть маленькому сыну красоту и величие цветущей земли («О сыне»), донести свое ощущение высоты, полета, движения к новым победам («Мой герой», «Орленок»). В эти годы начинают обозначаться черты лирической героини Татьяничевой: самоотверженность, сила и цельность чувств человека, вдохновенно строящего новую жизнь. Тогда же возникает и сквозная тема любви-испытания, обогащающей внутренний облик лирической героини даже в горькие минуты разочарований:

Я счастлива
Высоким горьким счастьем –
Неразделенной целостью любви...
Все, что ты отнял, любимый,
Мир возвратит мне сторицей!

Героине Татьяничевой чуждо чувство одиночества, отрешенности от окружающих ее людей; ради собственного деятельного участия в общей жизни, в общей борьбе за будущее она преодолевает личные испытания и потери, за что и воздается ей сторицей. У нее свои представления о ценностях мира, тесно связанные с трудовыми процессами, с образом уральской земли, ее дореволюционного прошлого и военного настоящего. В годы Великой Отечественной войны мотив предельного самоотвержения укрепляется и разрастается, потому что он воплощает общенародные переживания и свершения, мобилизацию души защитников Родины. На чаше весов не личная обездоленность, утрата своего ребенка, друга, песенного дара, а полная отдача сил во фронтовом или трудовом подвиге. Но мера самоотречения не менее высока («Припасть к земле и плакать, плакать», «России»):

Прими мой дочерний поклон
За русскую речь, за молитвы
Суровых прабабок моих,
И даже за то, что средь битвы
Мой сын не остался в живых.

Ориентация на судьбу русской женщины далеких эпох возникает в стихотворении «Сказ» (1945). Прародительница-бабка завещает внучке горький опыт вдов, оплакивающих свое одиночество и как бы дающих будущим поколениям завет хранить верность погибшим:

Узнав, что друг в бою убит,
Подруга уходила в скит,
Чтобы в лесу, в глухом скиту
Оплакивать свою беду,
И чтоб любовь свою сберечь
От наваждения жарких встреч.

В «Сказе» Татьяничевой главным становится образ нового времени, советской женщины, преодолевшей трудности войны, умеющей «...сильной быть, / В далекий скит не уходя, / Трудиться, петь, детей растить / И за себя / И за тебя...». Но неизбывная боль прощания с любовью, счастьем, безысходного ожидания проходит трагической темой в отдельных стихах Татьяничевой («Вдова»).

В трудные военные годы формируются и взгляды Татьяничевой на искусство, творческое ремесло. В них многое заставляет вспомнить об опыте Ахматовой: стремление отдать песне полученные в тяжких личных испытаниях мужество, знания, ощущение боли рождения крылатого слова и одновременно спасительность служения ему. По сравнению с обобщениями «Белой стаи», у Татьяничевой, отдающей свою музу воюющей Родине, все звучит суровей, даже трагичнее, но и оптимистичнее:

Тебя я буду вновь и вновь
Лепить из слов и петь.
Будь неподкупна, как любовь
Идущего на смерть.

В стихотворении «Я стою под всевидящим небом» молодая поэтесса, не прося любви, признания, славы, определяет для себя

...тяжелый и длительный путь,
Только б слово, поющее слово
Сладкой болью проникло мне в грудь.

Любое потрясение вызывает у автора страх потерять Песню. Но даже «безглазая мокрая тьма», «горестная страда» не пугают крылатую. Песня оборачивается душевной радостью, несет возрождение.

Стремление проникнуть в закономерности времени, жизни в целом через призму ищущей, предельно самоотверженной женской души привело Татьяничеву к освоению поэтики, вполне сопоставимой с ахматовской. Конечно, речь здесь не о силе художнических открытий (не случайно утвердилось понятие «ахматовской школы») и не о степени поэтического дара (в этом смысле вряд ли можно поставить рядом с Ахматовой кого-нибудь из ее или наших современниц), а о некоторых сходных особенностях их лирики. Среди них – разные формы «самоиспепеляющей» исповеди, способность идти от частного, даже интимного признания к широким обобщениям, внешняя простота детали, сдержанность жеста, движения, бытовая конкретность образа при «мыслеемкости» каждой строки, наконец, динамика нарастания к финалу стихотворения (вплоть до «открытых» концовок) смысловой нагрузки. Разумеется, по отношению к раннему творчеству Татьяничевой можно говорить лишь о тенденциях развития такого мастерства. Но уже здесь радуют такие строки:

Когда войдешь ты в комнату мою,
Огнем великой битвы опаленный,

Не зарыдаю я, не запою,
Не закричу, не брошусь исступленно.
Я даже слов, возможно, не найду,
Заветных слов, что берегла годами,
А лишь, как на присяге, припаду
К руке твоей горячими губами.

Все вышеуказанные черты поэзии Татьяничевой 1930–1940-х гг. созревали не без серьезных упущений, содержательно-структурных огрехов. Немало здесь было прямого подражательства, заимствования красок, конструкций, образов: «суровая обитель любви», «горячий бред», «горький песенный бред», «голодная печаль», «трепет губ», «рот, не знающий признаний», «глиняный божок» и т. д. Более того, ощущалась примесь нехарактерных для Татьяничевой «смиренных интонаций»: «Страданьем омой мою душу, печалью меня успокой, / Пресветлым и ласковым ликом склонись надо мною, о, мать», – невыразительность откровенно зависимого от первоисточника строя мысли. Думается, однако, что приобщение к классическим традициям через освоение художественной культуры Ахматовой в любом случае было плодотворно[3].

Не секрет, что большинство стихов Татьяничевой магнитогорского десятилетия были репортажами со строительной площадки металлургического комбината, но рядом с ними рождались проникновенные лирические строки, понятные и близкие широкому читателю. Их образный строй достаточно прост и прозрачен, практически без подтекста, без стилевых и мелодических изысков, ведь чтобы преодолеть ужас войны и репрессий, народу нужен был не выхолощенный идеологический звон, а открытое и прямое, утверждающее некий высший смысл и при этом глубоко искреннее поэтическое слово. Такое слово несли поэты – Я. Смеляков, В. Федоров, О. Берггольц и Л. Татьяничева.

Между тем снова наступало тревожное время: сначала в Челябинске, а потом и в Москве в адрес Татьяничевой зазвучали обвинения в «безыдейности и аполитичности»[4]. В 1946 г. в Свердловске вышла книга ее стихов с названием «Лирика», из пятитысячного тиража которой уцелело всего несколько экземпляров – остальные были уничтожены. Это было начало новой волны репрессий против писателей, и за лирические стихи можно было поплатиться. Татьяничеву обвинили в «ахматовщине», в том, что она слишком много внимания уделяет личным чувствам, пусть даже и материнским, и мало – «главному чувству советского человека» – любви к Родине. Поэтесса не стала рисковать своей семьей, мужем и двумя сыновьями – и глубоко лирические интонации в ее творчестве закрылись надолго. Постановление ЦК ВКП(б) 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» ее как бы выпрямило. Теперь она писала только правильные с идеологической точки зрения стихи. Татьяничева сделала все, чтобы «воспевать конкретный трудовой процесс». Декларировала, что «область Личного Счастья не имеет границ», и, скорее всего, сама верила в это. Ее стихи тех лет – тоже документ эпохи.

Советский период истории литературы сформировал вполне узнаваемый лирический тип, который практически полностью обусловлен своим временем. Он становится понятен только тогда, когда мы соотносим его с породившей его эпохой. Как показывает практика, углубляясь в лирическую стихию, поэт неизбежно уходит от широкой аудитории читателей к узкому кругу ценителей, и открытия его становятся достоянием немногих. Но, оставаясь востребованным и нужным именно для широкого круга, он вынужден гасить, приглушать бьющий в душе лирический ключ, наступать «на горло собственной песне» – и это тоже не проходит бесследно. Большой поэт всегда рождается в ответ на глубокую потребность своего века и всем творчеством, всей судьбой стремится оправдать эту необходимость. Судьба и творчество Людмилы Татьяничевой – одно из подтверждений этой далеко не новой мысли.

Много сил Татьяничева отдает общественной работе: до 1965 г. она руководит Челябинской писательской организацией, дает путевку в литературу многим челябинским поэтам – Константину Скворцову, Валентину Сорокину, Вячеславу Богданову. С 1965 г. Татьяничева в Москве. Штатная работа в аппарате Союза писателей РСФСР требует от нее огромного напряжения: вопросы национальных литератур, работа с молодыми авторами, организационная текучка... «Почему вы не пишете стихов о любви?» – спросили ее однажды. «Не пишется на эту злосчастную тему. Нужно очень хорошо писать, чтоб душу обжигало. Или уж не браться»[5].

В собственно лирическом плане одной из самых «татьяничевских» тем была и остается поэтизации самоотверженного материнского чувства. Разнообразна гамма переживаний в этих стихах: древнее, как мир, таинство рождения, одухотворяющее женщину («Мадонна»), боль матерей, потерявших своих детей на военных дорогах («Красный клен у окна»), законная гордость и вместе с тем тревога за взрослых сыновей («Тревога»). Но над всем главенствует всепоглощающая материнская любовь:

Одни грустят о первых соловьях:
О как они самозабвенно пели!
А мне всю жизнь грустить о сыновьях,
Так безмятежно спавших в колыбели...
И не устанет сердце вспоминать
О той поре, прекрасной и мгновенной,
Когда бывает для ребенка мать
Землей и солнцем,
Целою вселенной[6].

Эта тема развивается от взволнованно-тонкой нюансировки в передаче конкретно-эмоциональных состояний лирической героини («Спящий ребенок», «Ты болен, мой сокол») к обобщениям нравственно-эстетического порядка («Мадонна»):

Наперекор изменчивой молве
Художники прославили в веках
Не девушку с венком на голове,
А женщину с младенцем на руках.
Девичья красота незавершенна:
В ней нет еще душевной глубины.
Родив дитя, рождается мадонна.
В ее чертах – миры отражены.

Раздумчивые интонации медитаций, неторопливый и пристальный авторский взгляд в глубь своей души и в сущностные проявления мира оказались более органичными для Татьяничевой, дали воистину удачные произведения уже во второй половине 1950-х гг.: «Еще легко ступают ноги», «Длиннее дни. Прозрачней дали», «Совсем как в юности, тревожит» и др. Жизнеутверждающие настроения получали философско-нравственное обогащение:

Совсем как в юности, тревожит
Меня простор родных полей.
И день, что мной еще не прожит,
Мне дня минувшего милей.
Не потому ль, что в час рассвета
Лучами кажутся пути,
Что песня лучшая не спета
И жизнь, как прежде, впереди?

Татьяничева делает акцент на обновлении путей жизни, образ песни становится проводником мысли о бесконечных возможностях будущего, волнующих его загадках и перспективах. Эта мысль в ее соотнесенности с образом заново открываемых «родных полей» дает совершенно самостоятельное звучание известному мотиву.

В ряде стихотворений Татьяничевой той же поры мастерски донесено ощущение быстротечности бытия, сомнения в достигнутости стремлений и идеалов. По ходу таких раздумий своеобразно обогащается тема поэта и поэзии как мучительного, испепеляющего труда, тяготения к совершенству. Эти стихи отличает особый по чистоте пропорций, плавности переходов, пастельности красок колорит. Усложненность философско-эстетического поиска оттачивает поэтическую форму лирики Татьяничевой:

Труднее пишется с годами.
Никак себе не угодишь.
Над испещренными листами
Порою до светла сидишь.
Не то. Не так. И вновь черкаешь.
И снова льнет к перу рука...

Усеченные конструкции внутри предпоследней строки, создающие иллюзию прерывистого дыхания, анафора на стыке строк, наконец, говорящая и экономная деталь (испещренные, исчерканные листы) придают эмоциональную насыщенность размышлению Татьяничевой о поэтическом мастерстве, все более самокритичному, а главное, полнее соотнесенному с идеей назначения человека на земле, с понятием счастья труда.

В образной системе поздней Татьяничевой происходят существенные изменения, подготовленные всем предшествующим ее развитием. Показательны самые названия последних книг: «У рассвета сосны розовы» (1977), «Хвойный мед» (1978), «Калитка в лес осенний» (1979). Поэтесса поднимается до «свежести слов и чувства простоты». Стих возникает так же естественно, легко, всегда неожиданно, как олененок на заснеженном поле («Мой олененок»). Устойчивое сравнение-метафора «слово-птица», столь знакомое по ранней поэзии Ахматовой, рождает целый поток неповторимых аналогий в лирике Татьяничевой: строка – труженица-пчела или добрый Конек-Горбунок, рифмы – чайки, ритмы – волны, стихи – колосья, нежно и упорно взращиваемые на ниве сердца. Рождение слова, стиха получает у Татьяничевой разные метафорические решения: прорастающие в сердце зерна, рождающееся в сотах янтарное чудо, но чаще других – огненное, даже «колдовское»: «Из лучей, / Из запевок, / Из трав / В звонком тигле / На сильном огне / Выплавляю особенный сплав»; «Лучей осенних собираю хворост, / Чтобы высокий / Распалить костер».

Он разжигается на сердце, как на бересте обычный огонь; поленьями служат надежды, радость, горе, сомненье. Когда пламя очистится от дыма, легко, неотвратимо «узлами рифм завяжутся слова» («Береста»).

Вторая половина 1960-х – 1970-е гг. становятся порой ее творческого расцвета: за 15 лет поэтесса выпустила 25 сборников стихов и прозы, в 1971 г. за книгу стихотворений «Зорянка» получила Государственную литературную премию имени Горького. Однако лирическая глубина стихов по-прежнему остается закрытой, стихи о любви – камертон истинной поэзии – вновь появляются только в последней книге «Калитка в лес осенний» (1979). В период работы над сборниками «Десять ступеней» и «Магнитогорские пальмы» (1980) поэтесса была уже тяжело больна. Очень горько, но именно в последний год жизни она возвращается к теме любви как самой верной, постоянной силе, основе жизни. Поэт В. Сорокин рассказывает, как в телефонном разговоре из больницы она обещала, что если выберется, то навсегда сбросит с себя кольчугу, сковывающий ее панцирь запретов и самоограничений. Слишком дорогой ценой поэтесса закрыла для себя тему любви.

В поздних стихах Татьяничевой лирическая стихия получила новое воплощение. Во многом тому способствовали проникновенно зазвучавшие «осенние» мотивы, связанные с подведением итогов собственной жизни, с постижением смысла человеческого существования. В поэзии Татьяничевой 1970-х гг. продолжают встречаться отдельные реминисценции из Ахматовой, указывающие

на своеобразное восприятие творческой эстафеты старшего поколения: у Ахматовой – «И сосен розовое тело / В закатный час обнажено» («Земля, хотя и не родная»), у Татьяничевой – «У рассвета сосны розовы, / А у вечера – красны» («У рассвета сосны розовы»); у Ахматовой – «И из чьих-то приплывшая снов / И почти затонувшая лодка» («Мартовская элегия»), у Татьяничевой – «И лодка, влекомая к темному дну, / Всплывает! – Назло всем погибельным снам» («Мне снилось»).

Тем не менее Татьяничева вкладывает в эти близкие себе образы свое, порой полемически направленное к источнику содержание. Она отнюдь не стремится оспорить достижения Ахматовой, просто теперь поэтесса располагает системой глубоко продуманных взглядов, все ее потенциальные стремления реализуются в русле определившегося, зрелого отношения к жизни, которому только помогают проявиться запавшие в сердце чужие созвучия.

Незадолго до своей смерти Татьяничева скажет об Ахматовой: «Ее творчество ВСЕГДА (шрифтовое выделение автора письма. – *Т. М.*) было дорого для меня глубиной и мыслеемкостью строки, ясностью и благородством формы, удивительным чувством меры и силой гражданственности в ее вершинных стихах»[7]. Не повторяя своего Учителя в искусстве, Татьяничева запечатлела в лирике, особенно последних лет, немалый и интересный пласт собственных впечатляющих наблюдений и обобщений. Их можно проследить в ряде тем – исторической памяти, Родины, судьбы русской женщины и т. д. Может быть, наиболее наглядно – в решении вечной проблемы жизни и смерти.

Нельзя сказать, что мотив смерти определяет настроение последних стихов Татьяничевой. До последнего часа столкновение с «черным айсбергом Смерти» кажется ей преодолимым («Год кочую на раненой льдине»), а сильнее всего заботит боль близких, чувство утраты, переживаемое детьми и влюбленными («Смерть стопроцентна на земле»). Шестым апреля 1980 г. (за три дня до смерти) датировано стихотворение «Профиль», посвященное любимому мужу – Н. Д. Смелянскому:

На срезах скал
Гроза резцом нагим
Мой профиль отчеканит.
Кем буду для тебя,
Когда меня не станет...
О, лишь не одиночеством
Твоим![8]

Благородны и глубоко человечны душевные движения, отразившиеся в поздней лирике Татьяничевой. Она не только не драматизирует, но даже пытается снять трагическую мантию с темы смерти: «Когда же я выроню стремя, / Во мне остановится время, / Как стрелки на старых часах», или: «Помахав на прощанье / Случайным прохожим, / Я с былинкой уйду / В невесомой руке». Тут, казалось бы, и намечается точка соприкосновения с Ахматовой.

Вспомним ее признание: «И кажется такой нетрудной, / Белея в чаще изумрудной, / Дорога не скажу куда». И все-таки разность установок еще более ощутима. Ахматова являет таинство неведомого. Татьяничева стремится донести страшное противоречие между вечным движением жизни и неестественным для человека покоем, остановкой времени. Кроме того, благородная сдержанность достигается Татьяничевой ценой невероятного напряжения душевных и физических сил, и она умеет на высокой ноте протеста против темных сил страдания донести это состояние: «Как трудно крови Течь, / Как больно крови Стыть».

И, лишь когда нагрянула беда
И обнажилась бездна
Предо мной,
Я крикнула:
– Мне рано в никуда,
Еще не завершен мой путь земной![9]

Эти и другие стихи, взрывные, щемящие, лишены и следа просветленности, как, скажем, исполненные почти неземного величия духа и мудрой самоиронии ахматовские «Приморский сонет» или «Без названья». В лирике Татьяничевой, напротив, необычайно усиливается драматизм волевого напряжения, яростной борьбы со смертью, борьбы, в которой последний глоток воздуха отдается «Слову-Песне», оказавшейся способной наперекор всему пробудить всплеск жизни. Именно ее бурной красоте, активной энергии поет свой гимн Татьяничева:

Мне снилось,
Что лодка уходит ко дну
Кратчайшей
Из всех моих прежних дорог.
Что слов остается –
На песню одну,
А воздуха –
Лишь на единый глоток.
Последний глоток
Отдаю я словам, –
И лодка, влекомая к темному дну,
Всплывает! –
Назло всем погибельным снам,
Тяжелым ребром разрезая волну.

Популярность стихов Татьяничевой поистине всенародна, некоторые ее строки стали хрестоматийными. В сочинениях старшеклассников и сегодня часто цитируется: «В Урале Русь отражена». У такой хрестоматийности есть и своя оборотная сторона: популярные строки как бы заслоняют остальное творчество поэта. Повторение ставших общим местом утверждений – «певец Урала», «певица Рифея» – невольно сводит творчество Татьяничевой к одной теме, пред-

ставляет ее читателю как местного, регионального поэта. А это неверно и несправедливо. В лучших своих произведениях Татьяничева достигла подлинных высот поэтического мастерства. Лаконичность, концентрированность мысли, преобладание морально-этической проблематики делают ее лирические миниатюры ярким явлением, значимым вкладом в поэтическую культуру семидесятых годов двадцатого века.

Примечания

[1] Здесь и ниже цитируется по публикации: *Татьяничева Л. К.* Из ранних стихов // Молодая гвардия. 1981. № 3. С. 8–15.

[2] *Татьяничева Л.* О себе // Татьяничева Л. Лирические стихи. М., 1964. С. 3.

[3] *Маркова Т. Н.* Анна Ахматова в творческой судьбе Л. Татьяничевой // Рус. лит. 1983. № 3. С. 150–155.

[4] Литературная жизнь Челябинска // Лит. газ. 1946. 21 окт.

[5] Цит. по: *Струков И*. О счастье я не знала ничего // Челяб. рабочий. 2005. 20 дек.

[6] Кроме указанных в тексте случаев, здесь и далее цитируется по изданию: *Татьяничева Л. К.* Избранные произведения : в 2 т. М., 1976. Т. 1.

[7] Письмо Л. К. Татьяничевой к автору статьи от 5 февраля 1979 г.

[8] *Татьяничева Л. К.* Стихи последних лет // Знамя. 1981. № 11. С. 3–6.

[9] Цит. по: *Татьяничева Л. К.* Калитка в лес осенний : книга новых стихов. М., 1979.

Ю. Б. Орлицкий
Москва

ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРНОЙ ПОЭТИКИ ГЕННАДИЯ АЙГИ

Выпущенные в 2008 г. в Чебоксарах два первых тома собрания сочинений крупнейшего русско-чувашского поэта Геннадия Николаевича Айги наконец-то позволили увидеть его поэтическое наследие во всей полноте и многообразии, причем как на русском, так и на чувашском языке.

Последнее составляет один из парадоксов восприятия Айги: начав печатать свои стихи на русском языке еще в 1970-е гг. (первая книга стихов поэта вышла в Мюнхене в 1975 г.; вторая – в Париже в 1982-м), Айги быстро завоевал международную популярность как один из лучших русских поэтов второй половины XX в.; параллельно он издает несколько книг своих чувашских стихов (начиная с 1958 г.) в Чебоксарах[1].

Поэтические тома собрания сочинений, включающие стихотворения второй половины 1950-х – начала 2000-х гг.[2], приблизительно равны по объему, однако добрую половину чувашского тома составляют не оригинальные стихи Айги, а его известные переводы на чувашский язык стихотворений французских поэтов от Ф. Вийона до наших современников, значительная часть которых составила антологию французской поэзии, увидевшую свет на чувашском в 1968 г. Вошли в том также выполненные Айги переводы русских поэтов: Тютчева, Маяковского, Пастернака, Хлебникова, Мандельштама; многие переводы (например, Рильке, Лорки, Данте, Уитмена, Петефи) остались при этом за бортом собрания.

Таким образом, сегодня мы можем сопоставить стихотворную поэтику русских стихотворений Айги, его произведений, написанных по-чувашски, и переводов на чувашский язык произведений мировой поэтической классики.

Первое, что бросается в глаза при этом сравнении, – принципиально разные версификационные стратегии, избираемые автором: русский Айги – поэт предельно нетрадиционный, ориентирующийся на разнообразие стиховых форм, получивших распространение в русском авангарде начала XX в. и в европейской поэзии, использующий в первую очередь гетероморфные формы; в своих чувашских стихах Айги гораздо традиционнее, здесь он пользуется в основном рифмованной силлаботоникой; наконец, в переводах поэт старается точно передавать ритмические особенности оригинала – от сонетной формы до раскованной тоники и свободного стиха.

© Орлицкий Ю. Б., 2010

Интересно при этом, что в чувашских стихотворениях Айги тоже изредка прибегает как к нетрадиционным для национальной традиции классическим европейским формам (например, терцины «Зяретеп зерепе Смоленск таврашенче...», 1953; сонеты «Тепер сонет», 1968, и «Чирлене чух зырнг сонет», 1988; цепные трехстишия оригинального типа «Хел иртет...», 1979), так и к европейскому свободному стиху (например, в стихотворении 1960 г. «Юр» – «Снег»).

Эти стиховые формы нередко встречаются, в полном соответствии с особенностями оригинала, и в переводах Айги: так, он переложил на чувашский десятки сонетов – от Дю Белле, Ронсара, Л. Лабе и П. Корнеля до Ш. Бодлера, С. Малларме и Т. Корбьера, а также многочисленные французские верлибры (от Аполлинера до своих друзей А. Витеза и Л. Робеля) и «стихотворений в прозе» (Бодлера, Лотреамона, Рембо, Жакоба, Перса).

Но особый интерес представляют оригинальные русские стихотворения Айги – как наиболее многочисленные, так и максимально новаторские по отношению к традиции. Несмотря на широко распространенное мнение, будто бы одним из основных типов стиха, которым он пользовался в своей практике, был свободный стих (верлибр) – стих, принципиально отказывающийся от всех традиционных способов урегулирования отдельных строк и текста в целом, – в наследии поэта мы находим всего несколько стихотворений, написанных таким стихом – в основном, среди его лирики конца 1950-х – начала 1960-х гг. Позднее Айги ищет и вскоре находит свой собственный тип стиха – тот, что в современной филологии получил название гетероморфного стиха[3].

Гетероморфность – тип стихотворной культуры, в отличие от традиционного, гомоморфного стиха (т. е. имеющего одинаковую природу на любом отрезке текста, единообразного), основывающийся на постоянной смене различных способов организации стихового целого. При этом гетероморфный стих (ГМС) отличается не только от различных типов гомоморфного (в том числе и верлибра), но и от полиметрии – способа организации стихотворного целого, подразумевающего смену более или менее протяженных отрезков, каждый из которых написан отличным от соседних отрезков типом стиха.

В русской поэзии ГМС сначала возникает в непрофессиональной (любительской) поэзии как следствие элементарного незнания и несоблюдения традиционных правил стихосложения, что было воспроизведено, например, в «примитивных» стихах капитана Лебядкина Достоевским; в числе других образцов ГМС можно назвать так называемый «пролеткультовский верлибр», появившийся в силу недостаточной грамотности его авторов в 1920-е гг.

В профессиональной поэзии ГМС возникает сначала в творчестве Хлебникова, а позднее – в стихотворениях обэриутов (прежде всего, Введенского и, отчасти, Хармса[4]) с их установкой на поэтику примитивизма. В конце XX в. к разным вариантом ГМС обращается не только Айги, но и многие другие авторы (Г. Сапгир, А. Альчук, В. Филиппов и др.).

Гетероморфность (т. е. принципиальная структурная неупорядоченность, асимметричность) проявляется у Айги на разных уровнях стиховой структуры, причем не только в собственно ГМС, но и традиционном стихе (например, он часто использует несистемные холостые строки в рифмованной поэзии, вольный, астрофический стих и т. д.). Соответственно, можно говорить о гетерометрии, геторостопности, гетерокаталектичности, гетерорифменности, гетерострофичности; если в стихотворении отмечается одновременно несколько таких явлений, можно говорить, что оно написано ГМС в точном смысле слова; если автор использует гетероморфность только на одном уровне структуры, есть смысл говорить о ее частных проявлениях.

Для поэзии Айги характерно прежде всего использование гетерометрии – употребление в одном тексте разных метров или типов стиха, внешне никак не упорядоченное. Это появляется уже в стихотворениях 1950-х гг., например, в стихотворении 1958 г. «Здесь» (реально ударные слоги мы обозначаем единицей, безударные – нулем):

словно чащи в лесу облюбована нами	0010010010010
суть тайников	1001
берегущих людей	001001
и жизнь уходила в себя как дорога в леса	01001001001001
и стало казаться ее иероглифом	0100100100100
мне слово «здесь»	0101
и оно означает и землю и небо	0010010010010
и то что в тени	01001
и то что мы видим воочью	010010010
и то чем делиться в стихах не могу	01001001001
и разгадка бессмертия	0010010
не выше разгадки	010010
куста освещенного зимнею ночью –	010010010010
белых веток над снегом	0010010
черных теней на снегу	1001001
здесь все отвечает друг другу	010010010
языком первозданно-высоким	0010010010
как отвечает – всегда высоко-необязанно –	100100100100100
жизни сверх-числовая свободная часть	101001001001
смежной неуничтожаемой части	1000010010
смежной и неуничтожаемой части	10000010010
здесь	1
на концах ветром сломанных веток	0011010010
притихшего сада	010010
не ищем мы сгустков уродливых сока	010010010010
на скорбные фигуры похожих –	0100010010
обнимающих распятого	001000100
в вечер несчастья	10010

и не знаем мы слова и знака	0010010010
которые были бы выше другого	010010010010
здесь мы живем и прекрасны мы здесь	1001001001
и здесь умолкая смущаем мы явь	01001001001
но если прощание с нею сурово	010010010010
то и в этом участвует жизнь –	001001001
как от себя же самой	1001001
нам неслышная весть	001001
и от нас отодвинувшись	000100100
словно в воде отраженье куста	1001001001
останется рядом она чтоб занять после нас	01001001001001
нам отслужившие	100100
наши места –	1001
чтобы пространства людей заменялись	10010010010
только пространствами жизни	10010010
во все времена	01001

Сразу же отметим, что стихотворение состоит из 12 различных по длине строфоидов, т. е. перед нами стих, имеющий гетерострофную структуру. В традиционной терминологии метрическую природу стихотворения можно определить как вольный белый (нерифмованный; следует отметить, что Айги вообще крайне редко использует рифму!) трехсложник с переменной анакрусой и варьирующей клаузулой; ранние образцы такого расшатанного стиха на традиционной силлабо-тонической основе нередко относили к свободному стиху.

Не менее важно и то, что Айги намеренно использует здесь нетрадиционное деление текста на строки, что создает условия для двоякой интерпретации многих строк. Например, строфоид

как от себя же самой	1001001
нам неслышная весть	001001

при формальной интерпретации представляет собой сумму строк трехстопного дактиля с мужским окончанием и двухстопного дактиля тоже с мужской клаузулой; однако при слитном прочтении строк перед нами – пятистопный дактиль с «неправильной» границей строк.

В другом месте нарушается и единство трехсложниковой основы стихотворения:

обнимающих распятого	001000100
в вечер несчастья	10010

Этот строфоид представляет собой сумму четырехстопного хорея с дактилическим окончанием и двухстопного дактиля с женским окончанием. В целом

же в стихотворении все строки текста, кроме только что названной, вполне укладываются в схемы традиционных трехстопных силлабо-тонических размеров, однако каждая строка обладает своим размером и разной стопностью, а само их соединение представляется нарочито хаотическим – так же, как строчный объем строфоидов, составляющих стихотворение.

Характерные примеры «перераспределения» границ строки, порождающего возможность двоякого метрического прочтения фрагмента, находим в стихотворении «Отъезд»; второй строфоид которого

По следу того,
что когда-то называлось
нами

может читаться как минимум двумя способами: «По следу того (Амф2), что когда-то называлось нами» (Х5) или «По следу того, что когда-то (Амф3) называлось нами (Х3)»; отметим при этом, что разбивка на строки формально требует третьего, отличного от этих двух, чтения: «По следу того (Амф2), что когда-то называлось (Х4) нами (Х1)»[5].

Аналогичным образом последний строфоид представляет собой такую же варьирующую структуру, допускающую трактовку второй половины второй строки как части анапестической или ямбической структуры; интересно при этом, что самая длинная четырехстопная первая строка строфоида – вообще амфибрахическая:

когда не снега и не рельсы, а музыка //	0100100100100	Амф4
будет мерить // **пространство**	0010010	Ан2
между нашими		
могилами.	**010001000100**	**Я5**

Еще интереснее и разнообразнее выглядит ритмическое строение другого стихотворения того же года – «Прощальное», посвященного памяти чувашского поэта Васьлея Митты:

было – потери не знавшее лето	10010010010
всюду любовью смягченное	100100100
близких людей полевых –	1001001
будто для рода всего обособленное! –	1001001001000
и жизнь измерялась	010010
лишь той продолжительностью	01001000
времени – ставшего личным как кровь и дыханье –	10010010010010
лишь тою ее продолжительностью –	01001001000
которая требовалась чтобы на лицах	01001000 10010
от слов простых	0101

возникали прозрачные веки	0010010010
и засветились –	00010
от невидимого движения слез	00100001001

Здесь, помимо явной трехсложниковой основы – дактилической, которая задается метром двух первых строфоидов, перед нами значительный (особенно для такого небольшого стихотворения) разброс окончаний (от нулевого до трехсложного), длины строк (от четырех до четырнадцати слогов и, соответственно, от одного до четырех ударений) и протяженности строфоидов (от одной до четырех строк).

При этом, хотя стихотворение начинается более или менее традиционно (четырьмя строками дактиля, соответственно – четырех-, трех-, двух- и снова четырехстопного), Айги уже здесь использует в четырех строчках четыре типа окончаний (женское, дактилическое, мужское и гипердактилическое), к тому же максимально асимметрично разделив строки на два строфоида.

Третий строфоид состоит из двух коротких амфибрахических строк с разными окончаниями, причем вторая из них также заканчивается гипердактилической клаузулой, и длинной третьей (пятистопный дактиль); четвертый однострочный строфоид представляет собой измененную строчку из третьего, увеличенную на одну стопу амфибрахия.

Далее гетероморфность стиха еще более нарастает: первую строку четвертого строфиода можно трактовать как сумму двух стоп амфибрахия и двух – дактиля (т. е. традиционная дисциплина стиха нарушается здесь уже и внутри строки; такие строки вполне можно рассматривать как верлибрические); вторая строка написана двухстопным ямбом (т. е., не трех-, а двухсложным размером), третья – трехстопным анапестом, а четвертая – двухстопным дактилем; наконец, последний однострочный строфиод полностью лишен метрической упорядоченность, т. е. перед нами – свободный стих.

В свои гетерометричные композиции наряду с силлабо-тоническим Айги может вовлекать и нерифмованный тонический стих разного типа и различной стопности, который в таких условиях закономерно воспринимается как свободный стих (ВЛ):

ПУТЬ

Когда нас никто не любит	00101010	Х4
начинаем		
любить матерей	001001001	Ан3
Когда нам никто не пишет	00101010	Х4
вспоминаем		
старых друзей	00101001	Дол3
И слова произносим уже лишь потому	0010010011001	Ан3 + Дак2 (ВЛ)
что молчанье нам страшно	0010010	Ан2

а движенья опасны	0010010	Ан2
В конце же – в случайных запущенных парках	010010010010	Амф4
плачем от жалких труб	100101	Дол3
жалких оркестров	10010	Дак2

С другой стороны, даже то, что у Айги можно отнести к свободному стиху в полном смысле слова (в основном – самые ранние тексты), оказывается у него проницаемо для силлаботоники, т. е. обладает определенной степенью гетероморфности (строки, не противоречащие метрической интерпретации, выделены курсивом):

СНЕГ

От близкого снега
цветы на подоконнике странны.

Ты улыбнись мне хотя бы за то,
что не говорю я слова,
которые никогда не пойму.
Все, что тебе я могу говорить:

стул, снег, ресницы, лампа.

И руки мои
просты и далеки,

и оконные рамы
будто вырезаны из белой бумаги,

а там, за ними,
около фонарей,
кружится снег

с самого нашего детства.

И будет кружиться, пока на земле
тебя вспоминают и с тобой говорят.

И эти / белые хлопья когда-то
увидел я наяву,
и закрыл глаза, и не могу их открыть

и кружатся белые искры,
и остановить их я не могу.

1960

Приведенные выше примеры показывают, что поэт регулярно использует в своих стихотворениях силлабо-тонические строки различной стопности; при этом, в отличие от традиционного вольного силлабо-тонического стиха, Айги нередко «сталкивает» в одном стихотворении строки принципиально неупорядоченной слоговой и ударной длины.

Еще одним вариантом гетероморфности, который мы видели в стихотворениях Айги, можно считать гетерокаталектику: использование в рамках одного произведения строк с различными типами окончаний: мужскими, женскими, дактилическими и т. д., причем чередующимися вне всякой закономерности.

Поскольку Айги писал исключительно нерифмованные стихи, гетерорифменность как форма проявления гетерогенности для его поэзии нехарактерна; скорее, иногда можно говорить о противоположном явлении – появлении окказиональных, несистемообразующих рифм и созвучий:

Когда нас никто не любит
начинаем
любить матерей

Когда нам никто не пишет
вспоминаем
старых друзей

(начало стихотворения «Путь»).

Как проявления общего принципа гетероморфности можно рассматривать также объединения в рамках одного произведения стихотворных и прозаических строф:

ВЫХОДЯ ИЗ ОВРАГА

Иштвану Саболчу

а слева – нищенская – своя же рука – как младенческое евангелие:
о блистание – ни для кого:

малости – окольно-живого! –

и бродячим – безразличным евангелием берет – овевает – ласкаясь
по-детски – лаская:
сердечнейший ветер сердечнейший:
величием Счастья безлюдности! –
о милосердие...

1985

А в рамках книги, соответственно – стихотворных и прозаических (чаще всего – написанных стихоподобной строфической прозой – версе) произведений.

В широком смысле фактом гетероморфности стиховой структуры можно считать также монтаж в нее пиктограмм и других невербальных визуальных знаков, использование различных шрифтов, особенно в общем ряду книжного единства («Стихотворение-заглавие», «Стихотворение-пьеса», «Молчание гласного» и т. д.).

Таким образом, гетероморфность – один из конструктивных признаков русской поэтики Айги; при этом во многих его стихах она проявляется на двух

и более структурных уровнях, что позволяет считать их ГМС в полном смысле слова; особенно интересно, что особенность стиховой манеры поэта оказывается противопоставленной традиционной гомогенной поэтике его оригинальных чувашских стихотворений и переводов европейской и русской поэтической классики на чувашской язык. Можно предположить, что Айги именно таким образом решает индивидуальную проблему двуязычия, используя для стихотворений, создаваемых на разных языках, принципиально разные версификационные стратегии.

Примечания

[1] Геннадий Айги : науч.-вспомогат. указатель. Чебоксары, 2004. Ч. 1. С. 34–40.

[2] *Айги Г.* Собр. соч. Т. 1 : Стихи, поэмы, переводы (на чув. яз.). Чебоксары, 2008; Т. 2 : Стихи. Чебоксары, 2009.

[3] Подробнее см.: *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73. С. 187–202 ; *Он же.* Гетероморфность как отличительная черта новейшего русского стиха // Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы : сб. науч. ст. по материалам междунар. науч. конф. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, филол. ф-т, кафедра новейшей русской литературы. 23–24 окт. 2006 г. СПб., 2007. С. 119–123 ; *Он же.* Проблема границы в условиях гетероморфного стиха (на материале русской поэзии XX в.) // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. [Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4 / под. ред. Н. Т. Рымаря]. Самара, 2006. С. 137–143 ; *Он же.* Гетероморфность как основной принцип стихотворной поэтики Геннадия Айги // Творчество Геннадия Айги: литературно-художественная традиция и неоавангард : материалы междунар. конф. : тез., ст., эссе. Чебоксары, 2009. С. 19–21 ; *Он же.* О стихосложении Геннадия Айги // Айги: Материалы. Исследования. Эссе : в 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 154–183.

[4] См.: *Орлицкий Ю.* Гетероморфный стих Хлебникова // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 563–575 ; *Он же.* Особенности стихосложения Даниила Хармса // Столетие Даниила Хармса : материалы межд. научн. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. СПБ., 2005. С. 146–158 ; *Он же.* Стих Александра Введенского в контексте обэриутской стихотворной поэтики // Александр Введенский и русский авангард : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб., 2004. С. 39–47.

[5] Здесь и далее используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; ВЛ – верлибр; цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей.

Т. А. Арсенова
Екатеринбург

«ЕСЛИ В ПРОШЛОЕ, ЛУЧШЕ ТРАМВАЕМ...»: ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ БОРИСА РЫЖЕГО*

* * *

Если в прошлое, лучше трамваем
со звоночком, поддатым соседом,
грязным школьником, тетей с приветом,
чтоб листва тополиная следом.

Через пять или шесть остановок
въедем в восьмидесятые годы:
слева – фабрики, справа – заводы,
не тушуйся, закуривай, что ты.

Что ты мямлишь скептически, типа
это все из набоковской прозы,
он барчук, мы с тобою отбросы,
улыбнись, на лице твоем слезы.

Это наша с тобой остановка:
там – плакаты, а там – транспаранты,
небо синее, красные банты,
чьи-то похороны, музыканты.

Подыграй на зубах этим дядям
и отчаль под красивые звуки,
куртка кожаная, руки в брюки,
да по улочке вечной разлуки.

Да по улице вечной печали
в дом родимый, сливаясь с закатом,
одиночеством, сном, листопадом,
возвращайся убитым солдатом[1].

Стихи последнего года жизни Б. Рыжего (весна 2000 – весна 2001) являются, пожалуй, самыми сильными и пронзительными из всего его творчества, подтверждающими несомненный талант уже состоявшегося поэта. Стихотворение

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

© Арсенова Т. А., 2010

«Если в прошлое, лучше трамваем...» обратило на себя наше внимание тем, что оно отражает как онтологию поэтического мира автора, так и его сквозные темы, основные ценности и мотивы. Стихотворение датируется во всех источниках примерно 2000–2001 гг., т. е. относится к позднему этапу творчества Б. Рыжего, по определению Ю. Казарина, выделяющего пять периодов, – «музыкальному», когда автор «уже абсолютно свободен от жизни и смерти», а стихи его – «из вечности»[2].

Прежде чем перейти непосредственно к анализу текста[3], следует оговорить некоторые сопутствующие детали. Впервые данное стихотворение было опубликовано в поэтическом сборнике Б. Рыжего «На холодном ветру», который вышел в свет летом 2001 г., уже после смерти поэта, но составлялся еще при его жизни (и вероятнее всего – самим Борисом), что говорит об авторской воле публиковать это стихотворение. Данная оговорка вполне уместна в той ситуации, когда немало стихотворений Рыжего опубликовано без его согласия (преимущественно из раннего творчества). Текстологическая проблема существования в разных изданиях различных вариантов одного и того же стихотворения, коснувшаяся поэтического наследия Б. Рыжего, в данном случае не возникает: во всех изданиях стихотворение «Если в прошлое, лучше трамваем...» представлено в одинаковом виде, что, несомненно, важно при анализе произведения.

Композиция. Отсутствие специального заглавия стихотворения (попутно заметим, что значительная часть озаглавленных стихотворений Б. Рыжего приходится на ранний период его творчества) передает функции заголовка первой строке – «Если в прошлое, лучше трамваем...», в которой задается основное содержание текста, его лирический сюжет – путешествие в прошлое – и выносится на первый план необходимое условие осуществления этого путешествия – трамвай.

Способ погружения в медитативное пространство стихотворения вполне реален, вещественен и осязаем для читателя благодаря «трамваю», который в данном тексте претендует на роль поэтического символа, являющего внутри себя «нераздельную целостность конкретного и всеобщего. В нем предметный план имеет самостоятельное значение, а не является лишь служебным моментом по отношению к универсальному»[4]. Так, первая строфа представляет собой почти буквально воспринимаемое путешествие (с «налетом» повествовательного зачина) – и след этой буквальной предметности снимается словами 2-й строфы «Через пять или шесть остановок / въедем в восьмидесятые годы», где мы понимаем метафоричность образа трамвая.

Как пишет В. И. Тюпа, «...в композиции лирических текстов конструктивная роль принадлежит медитации, а не повествованию (как в текстах эпического характера) или диалогу (как в драме). <...> Редукция внешней событийности, нуждающейся в повествовательном развертывании, сводит лирику к медитации “как основной “внутренней форме” всего литературного рода”. Однако эта “внутренняя форма” может быть облечена в иную, внешнюю – может

выступать в маске повествования или диалога»[5], что мы и встречаем в случае анализируемого нами стихотворения. Путешествие в прошлое осуществляется лирическим героем, конечно, не в реальном пространстве и времени, а в памяти и воображении, воспроизводящем картины былого. Намеченный диалог, разворачивающийся в процессе путешествия, также не является собственно диалогом, а, скорее всего, существует как так называемая маска, имитация диалога. Тем не менее, заметим, что хотя мы «слышим» только один голос, диалогичность в стихотворении присутствует за счет косвенной речи: «Что ты мямлишь скептически, типа / это все из набоковской прозы», разговорных оборотов: «не тушуйся, закуривай, что ты», повелительного наклонения глаголов. За псевдодиалогом скрывается разговор лирического героя с самим собой, со своим alter ego – возможно, обобщенным образом героя времени, советско-постсоветской эпохи, когда писал Б. Рыжий. Таким образом, мы наблюдаем здесь, говоря словами Б. О. Кормана, «превращение лирического излияния или рассказа в сцену, разыгрывающуюся перед читателем»[6], т. е. явление лирической драматизации – «результат овнешнения внутреннего диалога... человека»[7], – в целом характерное для поэзии Рыжего.

В композиционно-содержательном плане стихотворение делится пополам, на 3 и 3 катрена (по пространственно-временному основанию): 1–3-е четверостишия соотносятся с процессом езды лирического героя в трамвае, первая строка 4-го четверостишия – «Это наша с тобой остановка» – знаменует приезд, и 4–6-й катрены – это уже область достигнутого трамваем прошлого.

Внутренние композиции первой и последней строф схожи: 2–4-й стихи строфы представляют собой перечислительный ряд с предикативным центром в конце: «со звоночком, поддатым соседом, / грязным школьником, тетей с приветом, / чтоб листва тополиная следом» (глагол, который мог бы относиться к листве, опущен) – «в дом родимый, сливаясь с закатом, / одиночеством, сном, листопадом, / возвращайся убитым солдатом»; первая же строка в обоих случаях символизирует активное, направленное движение: «Если в прошлое, лучше трамваем» (глагол опущен) – «Да по улице вечной печали». Кроме того, симметричность данных строф поддерживается употреблением творительного падежа существительных: *звоночком, соседом, школьником, тетей, приветом, следом* (застывшая форма Тв. п.) – *закатом, одиночеством, сном, листопадом, солдатом*.

Но намеченная нами кольцевая композиция не абсолютна, потому что обстоятельства окружения лирического героя, а шире – медитативная тема – в первой и последней строфах диаметрально противоположны. Если в 1-й строфе он находится в замкнутом пространстве трамвайного вагона, окруженный разными людьми (поддатым соседом, грязным школьником, тетей с приветом), то в 6-й строфе лирический герой уже в разомкнутом пространстве улицы, и он, удаляясь от музыкантов, – одинок (семантика одиночества концентрируется за счет «да по улочке вечной *разлуки*» (здесь и далее курсив в стихотворениях наш. – *Т. А.*), «сливаясь с *закатом*, / *одиночеством... листопадом*»[8]).

Лирический герой в финале стихотворения словно выпускается на волю, в «освещенное памятью прошлое»[9]. Поэтому кольцевая композиция носит скорее формальный характер, нежели содержательный, означивая собой целостность текста и в то же время не снимая открытости финала, представляемого в виде вектора (лирический герой устремлен в определенном направлении, но не показан уже вернувшимся «в дом родимый»).

Еще один случай межстрофной симметрии, прослеживающейся на лексическом, синтаксическом и графическом уровнях, встречаем в 2-й и 4-й четверостишиях (3-й и 2-й стих соответственно):

Через пять или шесть остановок
въедем в восьмидесятые годы:
слева – фабрики, справа – заводы,
не тушуйся, закуривай, что ты.

Это наша с тобой остановка:
там – плакаты, а там – транспаранты,
небо синее, красные банты,
чьи-то похороны, музыканты.

Параллелизм выделенных строк соответствует описаниям знаков прошлого в жизни лирического героя, подчеркивая однообразие советского пространства; наречные конструкции «слева – справа», «там – а там» создают объемность изображаемого, делают образы более выпуклыми.

Сюжет. Пространственно-временные эпизоды данного стихотворения, составляющие, как выше мы назвали, «путешествие в прошлое», сюжетно оформлены как вполне реальное перемещение в пространстве лирического героя, беседующего со своим двойником, alter ego. То, что мы называем событием воспоминания, представляется читателю как невозможное в реальной жизни путешествие на машине времени (трамвае) в прошлое, в иное относительно *сейчас* место и время, возможно даже – в место, где время застыло. Автор ни разу напрямую не «проговаривается», что его поездка осуществляется как воспоминание, происходит в области памяти, тем самым заставляя читателя поверить в возможность фантастического, желанного и недостижимого возвращения в прошлое, в юность, родительский дом, даже в возможность преодоления смерти (см. последние строки: «в дом родимый... возвращайся *убитым* солдатом»). Такое острое несоответствие создаваемой автором иллюзии и действительности, возникающая отсюда горькая ироничность и несут основное напряжение, пронзительность, боль текста.

Однако вместо автора стихотворения об условности путешествия в прошлое «проговаривается» грамматика текста. Переход лирического героя из одного пространства (из замкнутого пространства медиума-трамвая – 1–3-я строфы) в другое (4–6-я строфы) происходит в его сознании, а не в так называемой реальной действительности. Сам путь от остановки к родимому дому представлен со слов «первого голоса» и грамматически выражен повелительным

наклонением (которое, наряду с категорией будущего времени, имеет грамматическое значение ирреальности) глаголов: *подыграй*, *отчаль*, *возвращайся* (последний глагол к тому же несов. вида). Более того, вся ситуация путешествия в прошлое условна, поскольку текст начинается придаточным предложением с союзом *если*. Таким образом, на основании текстового воплощения категории времени можно сказать, что единственное, что «не поддается сомнению» в поэтическом мире данного стихотворения с точки зрения лингвистических показателей, – это факты прошлого, его картины, пейзажи, символы (2–4-я строки 2-й строфы, 4-я строфа целиком – постоянное настоящее время). Основное же событие текста – путешествие на трамвае в прошлое – изначально стоит после слова *если*, а значит, оно может произойти, а может и *не* произойти.

Кроме картин прошлого, в область «ирреального» как условного, исходя опять же из грамматических показателей, не попадает следующий фрагмент:

...это все из набоковской прозы,
он барчук, мы с тобою отбросы... –

т. е. социальное неравенство лирического героя и известного писателя, а также сам факт существования Набокова[10] и мира его прозы (здесь мы имеем в виду, прежде всего, роман «Другие берега» или «Память, говори», близко стоящий к стихотворению Рыжего в силу наиболее четко отрефлексированной в нем способности сознания уходить в прошлое, мнемонических возможностей самой литературы, письма). Таким образом, процитированный чуть выше фрагмент (3-я строфа), где литература вообще и художественный мир Набокова в частности, вместе с характерными для них путешествиями «по волнам Мнемозины», получают статус реального и неопровержимого, «снимает» условность, не-реальность предшествующих первых двух строф стихотворения, признает – вопреки грамматически ирреальному воплощению в тексте – ментальное (воображаемое) возвращение в былое реальным, «оправдывает» его. Но последующее углубление лирического героя в хронотоп прошлого, «в дом родимый», что тождественно вернуться *окончательно*, вернуться не зрителем, а *героем* (5–6-я строфы), остается «не оправданным», грамматически ирреальным, т. е. за границами реальной действительности.

Прогностическое имя улицы, по которой лирический герой направляется «в дом родимый», – «улочка *вечной разлуки*», «улица *вечной печали*» – является лексическим предвестником темы убитого солдата, вдруг возникающей в последней строке текста. Торжественная риторичность словосочетаний «вечная разлука» и «вечная печаль», схожих с устоявшимся «вечная память (павшим в бою)», предопределяет невозможность возвращения, «воскрешения» убитого солдата; «вечная разлука» навсегда разделяет его с родимым домом, с идиллическим хронотопом ушедшей юности.

Кроме того призрачность, растворяемость, некое обезличивание героя – «сливаясь с закатом, / одиночеством, сном, листопадом» – также не позволяет

ему воплотиться физически, материализоваться в прошлом и внедриться в эту область замершего времени реальным *героем*, а не гостем-соглядатаем из будущего.

Противоречивость последней строфы, заключающаяся в соседстве противоположных смыслов (вечная разлука, вечная печаль vs возвращайся; возвращайся vs убитый), оставляет «вопрос» о возвращении открытым. «Возвращайся» (несов. вид глагола, семантика незавершенности действия) – это еще не «ты сможешь *вернуться*» (сов. вид).

Само называние лирического героя *солдатом* в конце стихотворения оказывается для читателя неожиданным. Трудно вспомнить другие тексты Рыжего, где лирический герой представал бы в образе солдата, военного (не считая игровых, стилизованных под XIX в.). Как известно, Б. Рыжий никогда не служил в армии (после окончания школы поступил в Горный институт, после института – в аспирантуру). Свое отношение к войне он отчетливо и однозначно высказал еще в стихотворениях 1996 г. (времена Чеченской кампании). Для него безжалостная кровопролитная война страшна и бессмысленна:

О нет, я не молчу, когда молчит народ,
я слышу ангельские стоны,
Я вижу, Боже мой, на бойню – словно скот –
сынов увозят эшелоны.
Зачем они? Куда? И что у них в руках?
И в душах что? И кто в ответе?
Я верую в добро, но только страх
и боль на белом свете <...> (92–93).

Никогда, никогда не пойду на войну,
никогда никого не убью.

Пусть танцуют, вернувшись, герои без ног,
обнимают подружек без рук.
Не за то ли сегодня я так одинок,
что не вхож в этот дьявольский круг? (93–94)

«Возвращайся... солдатом» в данном тексте является метафорой, в которой заключена архетипическая ситуация долгожданного воссоединения родных с тем, кто вынужденно покинул дом, семью в силу независящих от него обстоятельств, долга, с тем, кто рисковал жизнью и мог никогда не вернуться. Здесь противопоставление мирного и военного времени (и пространства) как двух разных миров соотносится с данной в стихотворении оппозицией: область прошлого, идиллического, давно знакомого и родного – и область будущего / настоящего, откуда лирический герой приехал на трамвае. Поэтому «солдат» в нашем контексте может пониматься широко: солдат жизни, судьбы; большая, взрослая жизнь как служба в миру́ и му́ру[11].

Романтизация солдата как защитника отечества, мощная символика памятника Неизвестному Солдату характерны для советской эпохи, откуда родом и Б. Рыжий, и его лирический герой. Ностальгия по советскому в постперестроечное время только усиливает поэтичность данного образа и силу метафоры «возвращение солдата». Лирический герой может быть и не бойцом в прямом смысле, а поэтом, двойником автора (наиболее частый тип лирического героя в поэзии Рыжего[12]), может и возвращаться не с поля брани, но от этого его возможное воссоединение с домом не менее долгожданно и драматично.

Финал стихотворения Б. Рыжего открыт в разомкнутое пространство «маргинального места» – улицы, преодолев которую, герой может попасть, вписаться в картину прошлого. Заданный «первым голосом» путь лирического героя представляет собой вектор (исходная точка – «это наша с тобой остановка», направление – «в дом родимый»), устремленный вспять привычному течению жизни, внутрь идиллического хронотопа юности, который когда-то пришлось покинуть. Именно за этим хронотопом признается подлинная жизнь, «живая» жизнь с ее особой музы́кой, недаром почти вся поздняя лирика Рыжего – сплошная ностальгия по прошлому. Образ уходящего, удаляющегося лирического героя (так называемое «векторное» движение) можно проследить по финалам многих других стихотворений Рыжего того же периода творчества. Однако в них прочерчиваются прямо противоположные по направлению векторы, которые обобщенно можно назвать «уход героя» (в некое *иное* измерение, см. в стихотворении «Россия – старое кино...»: «...а я ушел на первый план»), а не возвращение:

...Да пойти
и пойти по дороге своей темно-синей
под звездами серебряными, по России,
документ о прописке сжимая в горсти (211).

Как мне одиноко,
и как это лучше сказать:
с какого урока
в какое кино убежать?

С какой перемены
в каком направленье уйти?
Со сцены, со сцены,
со сцены, со сцены сойти (261).

Постою немного на пороге,
а потом отчалю навсегда
без музыки, но по той дороге,
по которой мы пришли сюда (263).

Не гляди на меня виновато,
я сейчас докурю и усну –

полусгнившую изгородь ада
по-мальчишески перемахну (284).

...уходя, ты за собою дверь
не закрыл.
Я гляжу в проем: как сумрак бел

<...>

Орден за Анголу на груди,
ты ушел, бери и выходи
за тобой (282).

...а что называется мной,
то идет по осенней аллее, и ветер
свистит-надрывается,
и клубится листва за моею спиной (281).

Мне б к родным могилам
просквозить, Серега, хлопнув дверью,
тенью в нашем сквере (276).

А я, оставшись тенью потускневшей,
еще немного послоняюсь тут,
все вспомню: свет палящий, мрак кромешный.
И сам исчезну через пять минут (259).

Повторяющийся в массе стихотворений образ уходящего героя визуально настолько достоверен, что читатель как бы видит идущего лирического героя со спины; вектор «ухода» доминирует над «возвращением», частотность которого в текстах Рыжего гораздо меньше. Смыслы «не дать уйти», «остановить», «вернуть» встречаются реже, они призрачны и неокончательны:

Пойду, чтобы в лицо летели листья, –
я так давно
с предсмертною разлукою сроднился,
что все равно.

<...>

Так появись, возьми меня за плечи,
былой любви
во имя, как пойду листве навстречу –
останови (280), –

но следующая строфа начинается с многоточия («...Гляди-ка, сопляки на спортплощадке / гоняют мяч. / Шарф размотай, потом сними перчатки, / смотри, не плачь»), и остается замолчанным, внял ли адресат речи просьбе лирического героя, остановил ли... А в другом, в тот же год написанном стихотворении с аналогичной субъектной организацией встречаем такой финал:

А ты останься в стороне –
белей черемухой в окне
и, *не дотягиваясь*, смейся,
протягивая руку мне (279).

Вектор «ухода» как метафора смерти представлен в поэзии Рыжего шире, разнообразнее, однако надежда на то, что дорога домой не закрыта, на своего рода «воскрешение» остается («Я ушел навсегда, но вернусь однозначно...» – дает обещание сыну лирический герой стихотворения «Я тебе привезу из Голландии Lego...», 265). Потому «первый голос» и оставляет убитому солдату открытую возможность вернуться в дом родимый, что вера в жизнь существует вопреки смерти:

Положив на плечи автоматы,
мимо той, которая рыдала,
уходили тихие солдаты
прямо в небо с громкого вокзала.

<...>

И летит из каждого киоска
песенка о мальчиках влюбленных.

Потому что нет на свете горя,
никого до смерти не убили.
Синий вечер, розовое море,
белые штаны, автомобили[13].

Ритмотектоника. Стихотворение Б. Рыжего написано 3-стопным анапестом; выделенными ритмическим курсивом[14] оказываются 6, 16 и 19-й стихи (пропуск ударных слогов). Семантически наполненной видится нам выделенность ритмическим курсивом 4-й строфы, где в последнем стихе обнаруживается ритмический сбой в виде 5 безударных слогов подряд. Перечислительная интонация, задающаяся 2-м и 3-м стихами строфы (заметим, что во 2-м стихе «там – плакаты, а там – транспаранты» монотонность перечисления поддерживается еще и ассонансным составом: все 4 ударных гласных – [а]), на 4-м стихе «спотыкается» о «похороны, музыканты». На наш взгляд, это одно их ключевых мест стихотворения, поскольку содержит так называемый «знак смерти» – похоронный мотив, характерный для поэзии Б. Рыжего. В данном случае появление похоронного оркестра в рисуемой картине прошлого можно расценить и как «memento mori» живым, и как знак оставшейся позади советской эпохи, когда похоронные процессии сопровождались музыкой. Об этом – в других стихотворениях Б. Рыжего:

Досадно, но сколько ни лгу,
пространство, где мы с тобой жили,
учились любить и любили,
никак сочинить не могу:

детали, фрагменты, куски,
сирень у чужого подъезда,
ржавеющее неуместно
железо у синей реки.

Вдали похоронный оркестр
(теперь почему-то их нету)... (207–208)

Похоронных оркестров не стало,
стало роскошью, с музыкой чтоб.
Ах, играла, играла, играла,
и лгала, и фальшивила – стоп.

Обязателен дядька из ЖЭКа –
шляпа мятая, руки дрожат.
Ту-ту-ту: понесли человека.
В синих лужах гвоздики лежат! (227)

Второй «знак смерти» в анализируемом стихотворении уже не выделяется ритмическим курсивом, но находится в сильной позиции за счет своего расположения – в последнем стихе 6-й, последней, строфы: «возвращайся *убитым* солдатом». Знаки смерти данном стихотворении не сгущены, относительно имплицитно выражены в сравнении, допустим, с другими текстами Рыжего, где смерть четко выведена на первый план.

Анжамбеманы, характерные для поэзии Бориса Рыжего, находим в 1, 2, 3, 6-й строфах (1–2-й стих):

Если в прошлое, лучше *трамваем*
со звоночком, поддатым соседом

Через пять или шесть остановок
въедем в восьмидесятые годы

Что ты мямлишь скептически, *типа*
это все из набоковской прозы

Да по улице вечной печали
в дом родимый, сливаясь с закатом.

В данном случае анжамбеманы помогают связи не зарифмованного с последующими тремя стихами 1-го стиха строфы. В семантически сильной, маркированной позиции перед «перебросом», а также за счет заглавного положения, находится проговоренное в первой строке обязательное (желательное) условие путешествия в прошлое «Если в прошлое, лучше трамваем». Определение трамвая – *со звоночком* – оказывается здесь второстепенным, переносится во второй стих (но и не исключается полностью, поскольку играет важную роль в организации звуковых деталей стихотворения).

Мелодика[15] текста Рыжего приобретает песенность при помощи интонации перечисления, 3-сложного размера, интонационных переносов. Последний стих 5-й строфы и первый в 6-й строфе: «да по улочке вечной разлуки. / Да по улице вечной печали...», представляют собой стилизацию под народную песню с ее повторами, анафоричными «да...». Знаково то, что эта стилизация возникает как раз после появления в тексте похоронной музыки и «подыграй на зубах этим дядям». Путь лирического героя «да по улочке вечной разлуки», сопровождаемый «красивыми звуками», – это элегия, плач – по тому умершему неназванному человеку, которого хоронят, а также и по убитому солдату, которым становится наш герой в последней строке.

Анализ ассонансного состава текста (высоких, диезных [и] и [э], нейтрального [а] и низких, бемольных [о] и [у]) позволяет сделать вывод о том, что мелодическая тенденция строф преимущественно нейтральная, но склонная скорее к диезной (на полтона выше), нежели к бемольной. Несколько большее количество бемольных гласных – 12 – встречаем в 3-й строфе – это понижение тона звучит как раз в случае металитературной рефлексии, попутного замечания, включенного в основной сюжет стихотворения:

Что ты мямлишь скептически, типа
это все из набоковской прозы,
он барчук, мы с тобою отбросы,
улыбнись, на лице твоем слезы.

Голос лирического героя здесь характеризуется иронической интонацией, что поддерживается рифмой *прозы – отбросы*. Ирония отчуждает сознание субъекта речи от частной ситуации, от самого себя, позволяя увидеть себя со стороны в широком контексте литературы. Горькая ироничность, присущая многим стихотворениям Б. Рыжего, проявляется в диалоге со своим alter ego: лирический герой говорит как бы сам себе: «Ты отброс, куда тебе до Набокова, и не надо плакать» (ср. с самоиронией в стихотворении «Мой герой ускользает во тьму...»: «время / твое вышло, мочи его, ребя, / он – никто», 191). Но в финале текста ирония приобретает трагический модус, что было, в частности, свойственно творчеству поздних романтиков.

Глоссализация. Стихотворение Б. Рыжего включает в себя «фонематические синекдохи – отсылки к тому или иному содержащему эти звуки ключевому слову... путем сгущения соответствующих фонем в строках и строфах стихотворения»[16]. Так, мотив осени и листопада (сквозной во всем творчестве Рыжего и соотносимый с темой одиночества, а в позднем творчестве – скорее смерти) эксплицитно выражается в 4-м стихе: «чтоб **лис**тва топо**л**иная **сл**едом», имплицитно – на протяжении всего стихотворения, что видим, сравнивая результаты подсчета количества анаграмматических комплексов СЛ и РЖ (один из пунктов анализа звукового воплощения текста у В. И. Тюпы). Бедность анаграмматического комплекса РЖ особенно заметна в сравнении

с богатством комплекса СЛ – согласных звуков, входящих в слово, символизирующее общий фон стихотворения – ***лист**опад*. Семантика осени, таким образом, выражается не только упоминанием в первой и последней строфах *тополиной листвы* и *листопада*, но и глоссализацией речевой ткани всего текста.

Еще один случай аллитерации находится в 2-м стихе 2-й строфы: «въедем в восьмидесятые годы». Сложность для произнесения такого сгустка звука [в] сопровождается ритмическим сбоем (пиррихием) и работает на фоническую передачу смысла вхождения во что-то, преодоления преграды или проема (в данном случае, возможно, некой временной границы, за которой начинается желаемое лирическим героем прошлое).

Интересной в плане ассонансов и аллитераций является 5-я строфа, где самое большое по стихотворению количество звука [у] – 6 и [р] – 6. Устойчивое и лаконичное выражение «руки в брюки» за счет внутренней рифмы, паронимической аттракции и звука [у], наиболее узкого из всех гласных, выражает замкнутость в себе, независимость, уединенность и, возможно даже, одиночество лирического героя (кроме «**рук**и в б**рюк**и» у него еще и «**кур**тка»: рук / кур), находящегося, как мы уже говорили, в отличном от людного трамвая пространстве, отдельного от чьих-то красных бантов, похорон, которые он видит со стороны, музыкантов, от которых он «отчаливает», удаляясь по улице вечной разл**ук**и.

Кожаная куртка, манера ходить руки в брюки – вот черты образа лирического героя поэзии Б. Рыжего. Он равен самому себе, одинок и независим, даже имея приятелей. Этот «блатной» тип ярко очерчен, например, в следующих отрывках:

Вот здесь я жил давным-давно –
смотрел кино, пинал говно
и пьяный выходил в окно.
В окошко пьяный выходил,
буровил, матом говорил
и нравился себе, и жил.
Жил-был и нравился себе
с окурком «БАМа» на губе (176).

Я пройду, как по Дублину Джойс,
сквозь косые дожди проливные,
приблатненного города, сквозь
все его тараканьи пивные (192).

Фокализация. Поэтический окоем Бориса Рыжего в пространственно-временном плане сложен, особое отношение ко времени интереснее всего проследить по поздней лирике. В зависимости от положения точки зрения субъекта речи на временной оси в зону видения попадает не только простое прошлое или будущее. Настоящее и прошлое, видимые из будущего, а точнее «из-за черты смерти» (см. «Там я умер...»[17]), приобретают трагический окрас, потому что все уже предопределено и более того – решено, смерть *уже* произошла

(«Плевать, если знаешь, что было со / мной, что будет со мной», 271; «“Вы” говори, дурак, / тому, кто зачислен к мертвым, а из живых уволен», 256). Так же и в анализируемом стихотворении лирический герой возвращается в места былого из-за границы смерти. Трамвай увозит его из области будущего (или настоящего) в своеобразный топос замершего, остановившегося времени. Там все по-прежнему, как было в советские восьмидесятые: фабрики, заводы, плакаты, транспаранты, небо синее, красные банты, похороны с музыкой. Воображаемое памятью становится вполне реальным, осязаемым и видимым за счет густой объектной организации (деталей): цветовые знаки («небо *синее*, *красные* банты»), звуковые («*трамваем* / со *звоночком*», «*музыканты*. *Подыграй на зубах* этим дядям / и отчаль под *красивые звуки*»), числовые (число как пространственно-временной отрезок) («Через *пять* или *шесть* остановок / въедем в *восьмидесятые* годы»).

Борис Рыжий постоянно возвращается в своих стихотворениях в юность, в 80-е, в родной двор в районе Вторчермета, где он прожил свои школьные годы, – и часто область прошлого рисуется именно топосом замершего времени, не ведающего будущего, поскольку предвидением обладает только поэт:

В полдень проснешься, откроешь окно –
двадцать девятое светлое мая:
господи, в воздухе пыль золотая.
И ветераны стучат в домино.
Значит, по телеку кажут говно.
Дурочка Рая стоит у сарая,
и, матерщине ее обучая,
ржут мои други, проснувшись давно.
Но в час пятнадцать начнется кино.
Двор опустеет, а дурочка Рая
станет на небо глядеть не моргая.
И почти сразу уходит на дно
памяти это подобие рая.
Синее небо от края до края (172–173).

Чем дальше будет, тем длиннее
и бесконечней.
Звезда, осенняя аллея,
и губы, плечи.

И поцелуй в промозглом парке,
где наши лица
под фонарем видны неярким –
он вечно длится (286).

Не пожимай плечами,
а оглянись и улыбнись сквозь слезы:
нас смерти обучали

в пустом дворе под вопли радиолы.
И этой сложной теме
верны, мы до сих пор, сбежав из школы,
в тени стоим там, тени (278).

Такой замкнутый, *подобный раю* хронотоп приходит на память, как кадры киноленты. Отсюда – подмеченный критиками и литературоведами мотив *кино* в творчестве Б. Рыжего, сюда же можно, пожалуй, отнести мотив *взгляда из окна* (см. одноименное стихотворение Рыжего) – в обоих случаях лирический субъект оказывается зрителем, со стороны смотрящим на рисуемые в тексте картины и события, а иногда – и на себя внутри них:

Россия – старое кино.
О чем ни вспомнишь, все равно
на заднем плане ветераны
сидят, играют в домино.

Когда я выпью и умру –
сирень качнется на ветру,
и навсегда исчезнет мальчик,
бегущий в шортах по двору.

А седобровый ветеран
засунет сладости в карман:
куда – подумает – девался?
А я ушел на первый план[18].

Отмотай-ка жизнь мою назад
и еще назад:
вот иду я пьяный через сад,
осень, листопад (269).

Точка зрения лирического героя в анализируемом нами стихотворении такова, что в его окоем попадает не только окружающая действительность, вспоминаемая им, – сначала (до слов «Это наша с тобой остановка») видимая из окна трамвая, затем вне трамвая, – но и сам лирический герой. Особенности субъектной организации данного стихотворения заключаются в «раздвоении» лирического героя, откуда и взгляд лирического героя на лирического героя со стороны, и разговор с самим собой как с Другим, отчего условно называемый нами «первый голос» становится как бы уже голосом автора-демиурга, обращенного к созданному им герою. Таким образом, обнажается авторский замысел, что особенно ярко прослеживается в следующих стихотворениях:

Мой герой ускользает во тьму,
вслед за ним устремляются трое.
Я придумал его, потому
что поэту не в кайф без героя.

Я его сочинил от уста-
лости, что ли, еще от желанья
быть услышанным, что ли, чита-
телю в кайф, грехам в оправданье (191).

Городок, что я выдумал и заселил человеками,
городок, над которым я лично пустил облака,
барахлит...

<...>

... а что называется мной,
то идет по осенней аллее, и ветер свистит-надрывается,
и клубится листва за моею спиной (281).

Такая внутритекстовая метарефлексия о своем герое, созданном поэтическом мире (конкретном городке, районе), которую мы видим и в приведенных выше отрывках, и в стихотворении «Если в прошлое, лучше трамваем...», вскрывает глубоко ироничное, часто самокритичное отношение Бориса Рыжего к себе как к поэту, вынужденному впадать в неизбежную литературность, подчиняясь законам стиха («Что ты мямлишь скептически, типа / это все из набоковской прозы, / он барчук, мы с тобою отбросы...»; «Моя песенка спета. / Не вышло из меня поэта, / черт побери!», 194), но в итоге часто оборачивается подлинным трагизмом.

Мифотектоника. Особый интерес в данном стихотворении для нас представляет образ трамвая. «Трамвай» в поэзии Б. Рыжего – один из постоянных мотивов, но в разных текстах образ трамвая обладает различными функциями. Первым делом «трамвай» – это знак урбанистический, он закономерно принадлежит «городской» поэзии Рыжего наряду с заводами, аллеями, парками, дворами, улицами и другими реалиями места и времени:

Восьмидесятые, усатые,
хвостатые и полосатые.
Трамваи дребезжат бесплатные.
Летят снежинки аккуратные (171).

Много было всего, музыки было много,
а в кинокассах билеты были почти всегда.
В красном *трамвае* хулиган с недотрогой
ехали в никуда (219).

Дождь прошел в парке отдыха, и не передать, как сильно
благоухает сирень в этот весенний день.

Сесть на *трамвай* 10-й, выйти, пройти под аркой
сталинской: все как было, было давным-давно (238).

Во-вторых, «трамвай» у Рыжего может «анимизироваться» – здесь автор идет вслед за литературной традицией изображения трамваев, о природе которой писал Р. Д. Тименчик: «Анимизация трамвая (сонного, разбуженного, усталого) в поэзии начала века... первоначально, по-видимому, была связана с переносом традиции мифологизации, которой обладал исторический предшественник трамвая – конно-железная дорога, или конка»[19].

«В зооморфном экстерьере “обнаглевших трамваев” (“Умную морду трамвая”... “И краснокожие трамваи, погромыхивая мордами...”) особо выделялись глаза», – далее пишет Тименчик. Ср. со стихотворением Рыжего, где подобный «живой» трамвай становится свидетелем жизни лирического героя:

Помнишь, под озябшими кустами
мы с тобою простояли час,
и трамваи сонными *глазами*
нехотя оглядывали нас?

Озирались сонные трамваи,
и вода по *мордам* их текла... (262)

Так в течение века происходит одомашнивание, интимизация трамвая – машина анимируется уже вне связи с конкой, а как привычный, близкий человеку, почти живой предмет повседневной жизни.

В нашем контексте трамвай приобретает функции машины времени, он способен вернуть героя в хронотоп его юности. Время, таким образом, уподобляется дороге, пути, опространствливается, что вообще характерно не только для литературы, но и для языковой картины мира многих европейских языков (о чем говорят метафорические словосочетания «протянуть время», «время длится» и др.). Преодоление времени трамваем оказывается буквальным восприятием «временных» метафор.

Если оглянуться на всю предшествующую Рыжему литературную традицию, то нетрудно заметить, что трамвай, подвергаясь мифологизации, нередко выступает как один из способов преодоления времени (сообразно мифологическому сознанию путешествие во времени требует некоторого пребывания в замкнутом пространстве: поезде, трамвае, сне – закрытия глаз). «Исконно символическая природа города, – пишет Тименчик, – и, как следствие этого, его мифогенность закономерно приводят... к превращению технических новшеств городского быта в емкие культурные символы»[20]. Самым ярким примером трамвайного мифа здесь служит стихотворение Гумилева «Заблудившийся трамвай», вобравшее «в себя многие черты предшествующей культурно-бытовой феноменологии трамвая» и надолго определившего «восприятие этого объекта городского пейзажа в отечественной словесности»[21]. Далее, уже к моменту написания Б. Рыжим анализируемого стихотворения, а именно в 90-е гг., миф о трамвае, возвращающем в прошлое, проникает в культуру эстрадной песни. «Один билет» Валерия Леонтьева (стихи Н. Зиновьева):

Был месяц май,
Шел по городу трамвай

<...>

Я взял билет
До угла минувших лет
Ехал целых пять минут
В край, куда меня не ждут,
Долгий это был маршрут.

<...>

Один билет до прошлых лет,
Манит, как магнит,
Временем пробит.

Там, за окном,
Мне казалось – я в былом,
Жизнь моя в огнях мелькала.
Там, за окном,
Прожигал я день за днем
Путь до самого начала[22].

...и «Трамвай пятерочка» группы «Любэ» (стихи М. Андреева):

Есть в Черемушках домик старый,
С печкою, с черемухой усталой.
Там по деревянным тротуарам
Мы гуляли вечером по парам.

Эх, время, время, времечко...
Жизни пролетело зря.
Трамвай-«пятерочка»,
Вези в Черемушки меня[23].

Как уже говорилось выше, «трамвай» в стихотворении Рыжего – важное условие путешествия в былое, что оговаривается сразу в первой строке, таким образом, принципиально важной оказывается «природа трамвая как автомата с заданной программой»[24], «знание» трамваем нужного пути. В этом отличие трамвая Рыжего, «через пять или шесть остановок» въезжающего в прошлое, от заблудившегося, но тоже преодолевающего временные пласты, мифического трамвая Гумилева.

Эпизод металитературной рефлексии в стихотворении Рыжего (3-я строфа) хотя и несколько «темен» в плане выявления интертекста – обобщенное «это все» неясно, к чему именно относится, но, думается, некоторые точки соприкосновения стихотворения Рыжего с творчеством В. Набокова и его восприятием в кругах российской интеллигенции 90-х гг. можно наметить: под фразой «это все из набоковской прозы» подразумевается возвращение памятью

в прошлое, в прошлое время и прошлое место, что, однако, характерно для прозы не одного только Набокова. Возможно, Набоков появляется здесь и в связи с урбанистической трамвайно-железнодорожной темой. Создаваемый им образ Берлина времен русской эмиграции с определенной точки зрения – это город трамваев, трамвайных маршрутов (см., например, в романе «Дар», в главе 2 эпизод с размышлением главного героя об остроумной немецкой системе планирования трамвайных маршрутов; богатые по сравнению с другим транспортом (таксомотором) трамвайные образы: «...и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая»[25]; «...и с гремящим, многооконным, отчетливо-быстро озаренным снутри электрическим поездом, скользившим над площадью по виадуку, в пролеты которого внизу тыкался и все не мог найти лазейку медленный, скрежещущий трамвай»[26] и т. д.).

Кроме того, если уже брать шире, известный образ поездов, проходящих сквозь дом в романе Набокова «Машенька» («Было почти светло. Поезда с заспанным грохотом пробирались сквозь дом»[27]), заставляет вспомнить близкий мотив у Б. Рыжего:

И я услышу поутру,
очнувшись головой на свае:
трамваи едут по нутру,
под мостом дребезжат трамваи (172).

Но не только мифологический, или литературный, трамвай способен преодолеть неумолимый ход времени. Вспомним 4-ю строфу, на которую приходится выделение ритмическим курсивом. Именно в ней, в последнем стихе, где обнаруживается ритмический сбой на «похоронах» и «музыкантах», возникает образ музыки. Особое место музыки в поэзии Бориса Рыжего отмечалось исследователями неоднократно, недаром первая глава монографии «Борис Рыжий: позиция и поэзия» екатеринбургской исследовательницы Марты Шарлай называется «Важнейшие категории поэтики Бориса Рыжего: Жизнь, Смерть, Музыка»[28]. Появление образа музыки (похоронный оркестр – это одно из воплощений музыки (музы́ки), наряду с частыми в поэзии Рыжего репродукторами, магнитофонами, уличными музыкантами, звуками музыки из-за стены соседа) в конце 4-й строфы – помимо того, что впускает в текст Рыжего песенность, плачевость, о которой писалось выше, – как будто бы по-своему формирует течение времени внутри стихотворения: если 4-я и 5-я строфы – это еще первая половина дня (и небо еще синее, и похороны обычно происходят до обеда), то 6-я строфа (уже после того, как появился похоронный оркестр) – это, скорее всего, уже к вечеру (в пользу чего говорит фраза «сливаясь с *закатом*»). Музыка заполняет временной «провал» между 5-й и 6-й строфами – «да по улочке вечной печали. / Да по улице вечной разлуки» – и сопро-

вождает лирического героя в разомкнутое пространство улицы, в открытый финал.

Итак, стихотворение Бориса Рыжего «Если в прошлое, лучше трамваем...» – это лирическая медитация, «драматическое переживание времени», составляющее основу элегического модуса художественности[29]. Пространственное и временное отстранение лирического субъекта от окружающих[30] (позиция стороннего наблюдателя), присущее элегическим жанрам, но при этом – открытость его сознания «вовнутрь» (интроспективный диалог со своим alter ego) определяется особенностью процесса воспоминания хронотопа прошлого: запечатление определенной, вполне статичной картинки, кинокадра, наполненного знаками ушедшей советской эпохи, личностно ценными для героя, им переживаемыми; степень самоотстранения в поздней лирике Рыжего может быть настолько велика, что субъект сознания помимо событий, оставшихся в прошлом и тем самым принадлежащих «уже не “мне”, а всеобщему бытию других в его неизбывности»[31], видит со стороны и себя самого, неравного себе вспоминающему в силу иной временной отнесенности. Таким образом, «раздвоение» субъекта речи на два голоса (один из которых немотствует, но именно ему дана хоть и слабая, мерцающая, но все-таки возможность настоящего возвращения в родимый дом из-за черты небытия, не-жизни) – это одновременно и попытка в диалоге о дорогом и невозвратном найти собеседника исключительно в самом себе, «сжимаясь, отступая от своих событийных границ и устремляясь к ядру личности, к субъективной сердцевине бытия»[32], и попытка увидите себя как Другого, задать ему желанную траекторию движения, как это делает автор-демиург со своим героем.

Горько-ироническая, доведенная до трагической авторефлексия лирического субъекта по поводу литературности творимого им путешествия-текста намеренно подчеркивается упоминанием «барчука» Набокова, но тут же и преодолевается благодаря его беспощадной искренности и напряженному ощущению подлинности своего существования.

Мотивы осени и листопада, вечера и заката (ощущение близости смерти, порождающее одиночество), прослеживающиеся в стихотворении не только на лексическом, но и на фоническом уровнях, характерны для поздней лирики Б. Рыжего, отличающейся сгущением темы смерти и болезненным осознанием конечности жизни, хотя они же традиционны для элегического жанра вообще.

Напоследок не можем не сказать еще об одном сближении. Есть у Б. Рыжего стихотворение, также датирующееся 2000–2001 гг., в его сборнике «Типа песня» (2006) следующее сразу после «Если в прошлое, лучше трамваем...», а именно это –

Свернул трамвай на улицу Титова,
разбрызгивая по небу сирень.
И облака – и я с тобою снова –
летят над головою, добрый день!

День добрый, это наша остановка,
знакомый по бессоннице пейзаж.
Кондуктор, на руке татуировка
не «твой навеки», а «бессменно Ваш».
С окурком «Примы» я на первом плане,
хотя меня давно в помине нет <...>[33]

Здесь снова мы видим трамвай, звучит фраза «это наша [с тобой] остановка», явлен лирический герой, которого *уже нет*, но в тексте он представлен – в области прошлого – живым. Однако о другом тексте должен быть другой разговор.

Примечания

[1] *Рыжий Б.* На холодном ветру. СПб., 2001 ; *Он же.* Рубашка в клеточку : стихи // Знамя. 2001. № 6. С. 52 ; *Он же.* Стихи. СПб., 2003. С. 345 ; *Он же.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 277 ; *Он же.* Типа песня. М., 2006. С. 334.

[2] *Казарин Ю.* Поэт Борис Рыжий. Постижение ужаса красоты // Рыжий Б. Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 702, 703.

[3] При анализе стихотворения мы отталкивались от алгоритма, предложенного В. И. Тюпой: *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М., 2006. С. 102–128.

[4] *Бройтман С. Н.* Символ // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. М., 2008. С. 226–227.

[5] *Тюпа В. И.* Указ.соч. С. 103.

[6] Цит. по: *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 290.

[7] *Надъярных М.* Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма // Вопр. лит. 1999. № 4 (цит. по: *Зырянов О. В.* Указ. соч. С. 289). О явлении лирической драматизации см.: *Зырянов О. В.* Указ. соч. С. 286–310.

[8] Мотив осени, заката, листопада у Б. Рыжего тесно связан с темой одиночества, о чем далее скажем подробнее.

[9] «А грустно было и уныло, / печально, да ведь? / Но все осветит, все, что было, / исправит память...» (*Рыжий Б. Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 286. Далее стихотворения Б. Рыжего цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.).

[10] «– Достоевский умер, – сказала гражданка, но как-то не очень уверенно.

– Протестую, – горячо воскликнул Бегемот, – Достоевский бессмертен! (*Булгаков М.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. Белая гвардия; Мастер и Маргарита : романы / предисл. В. И. Сахарова. Минск, 1988. С. 626).

[11] «Отца и сына за руку беру – / не страшно на отеческом ветру. / Я человек, и так мне суждено – / в цепи великой хрупкое звено. / И надо жить, чтоб только голос креп, / чтоб становилась прочной наша цепь» (51), – пишет Б. Рыжий в стихотворении 1995 г., передавая ощущение всемерной соединенности со всеми и ответственности за свое отечество, свой род; быть сильным – долг героя, мужчины, человека вообще.

[12] «Слышу скрежет металла и стоны – / То на бойню сынов / Отошли и идут эшелоны. / Ах ты, гордость моя, – / Все стыжусь я покоя и воли. / "Я же с вами, друзья, / не от пули умру, так от боли", – / не кричу, а шепчу» (56) – неприятие поэтом войны, бойни, отвращение к жестокости неоправданных жертв не делает его не-героем, не-солдатом; поэт служит «в миру», у него свое «оправдание жизни».

[13] *Рыжий Б.* Стихи. 1993–2001. СПб., 2003. С. 158.

[14] «...Так называемые единичные или очень редкие для данного текста вариации базового размера» (*Тюпа В. И.* Указ. соч. С. 115).

[15] «...Под мелодикой я понимаю не звучность вообще и не всякую интонацию стиха, а

лишь развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания...» (*Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 333).

[16] *Тюпа В. И.* Указ. соч. С. 120.

[17] «И когда бы пленку прокрутили / мы назад, увидела бы ты, / как пылятся на моей могиле / неживые желтые цветы. / Там я умер...» (260).

[18] *Рыжий Б.* И все такое... : стихотворения. СПб., 2000. С. 46.

[19] *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Уч. зап. Тарт. ун-та. Тр. по знаковым системам. Вып. 754. 1987. № 21. С. 135.

[20] Там же. С. 141.

[21] Там же.

[22] *Зиновьев Н.* Один билет // Сайт «Московский трамвай». Лирическое. URL: http://tram.ruz.net/lyrics/poetry/leontiev.htm

[23] *Андреев М.* Трамвай «пятерочка» // Сайт «Московский трамвай». Лирическое. URL: http://tram.ruz.net/lyrics/poetry/lube.htm

[24] *Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 138.

[25] *Набоков В. В.* Дар. СПб., 2009. С. 102.

[26] Там же. С. 410.

[27] *Набоков В. В.* Машенька. Подвиг : романы. СПб., 2004. С. 132.

[28] *Шарлай М.* Важнейшие категории поэтики Бориса Рыжего: Жизнь, Смерть, Музыка / / Издательская система «Литсовет» [Электронный ресурс]. URL: www.litsovet.ru (монография опубликована не полностью).

[29] См.: *Зырянов О. В.* Указ. соч. С. 169.

[30] См.: *Тюпа В. И.* Элегическое // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий. С. 302.

[31] Там же. С. 303.

[32] Там же. С. 302.

[33] *Рыжий Б. Б.* Типа песня. С. 336.

Г. Ю. Вяткина
Екатеринбург

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В СТИХАХ Ю. КАЗАРИНА

Наша статья посвящена анализу особенностей поэтического дискурса Юрия Казарина, известного поэта, профессора, доктора филологических наук. Материалом для исследования был выбран сборник «После потопа», впервые изданный в трудном 1994 г., насыщенный культурным контекстом и отличающийся особой внутренней напряженностью и плотностью поэтических текстов.

Долгое время в отечественной филологии поэтический текст был объектом исследования литературоведения, стиховедения и культурологии. Лингвистика обратилась к поэтическому тексту в первой четверти XX в. (точнее, в период 1914–1916 гг., когда появляется Общество по изучению поэтического языка).

© Вяткина Г. Ю., 2010

Важной частью лингвистического анализа поэтического текста является исследование **поэтического дискурса** как совокупности единиц, которые формируют поэтическое высказывание. Т. С. Элиот ввел понятие «слухового воображения», под которым понимал «чувство звука и ритма, существующее на уровне подсознания и придающее особую силу поэтическому слову, обращаясь к древнему и позабытому»[1]. О том же позже говорил и М. Л. Гаспаров в своих «Экспериментальных переводах»: «Что останется от стихотворения, если вычесть из него то, что называется “музыкой”?»[2] (т. е. дискурсные единицы: ритм, рифму, графику, строфу и др.).

Термин ***«дискурс»*** пришел в филологию (в литературоведение, лингвистику, стиховедение) из философии. В частности, Мишель Фуко говорил о «дискурсивных плеядах» (т. е. комплексах дискурсных единиц), которые «способны играть роль формальной системы»[3]. В настоящее время теорию поэтического дискурса и дискурса художественного текста в целом разрабатывают многие авторы, среди них Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казарин[4].

В данной работе под ***дискурсом*** мы будем понимать набор единиц, средств и приемов просодической природы, тот инструментарий, который формирует поэтическое высказывание, облекает авторскую мысль в форму, вербализует, «оязыковляет» мысль. Порядок анализа поэтического дискурса представляет собой поэтапный разбор всех дискурсных единиц поэтического текста. *Минимальный объем анализируемого материала* – строфа как тематическое, интонационное и языковое целое, характеризующееся логической завершенностью и рядом формальных признаков: ритмико-интонационным единством, метрической структурой, графическим выделением, повторяемостью. *Оптимальный объем анализируемого материала* – отдельный текст, характеризующийся цельностью, связностью и завершенностью. *Максимальный объем анализируемого материала* – цикл стихов, книга. Единицами поэтического дискурса являются *метр, ритм, графика, рифма*, *интонация*.

Анализ стихотворных текстов Юрия Казарина, известного писателя и поэтолога, представляет особый интерес еще и потому, что Ю. В. Казарин является одним из ведущих исследователей поэтического дискурса. Перед нами стоит своеобразная задача анализа поэтического текста автора-филолога с использованием его же методов (например, методика анализа поэтической графики) и с опорой на его теоретические труды (теория дискурса в работе «Поэтический текст как система»)[5].

В данной статье предлагается пошаговый анализ поэтического дискурса: от строфы – к тексту (отдельному стихотворению) – и, наконец, ко всему сборнику «После потопа»[6] в целом. Среди использованных нами методов исследования выделяются метод сплошной выборки, прием статистического описания, а также – подвергшийся коррекции и расширению – графический метод анализа ритма, предложенный А. Белым[7].

Метод А. Белого заключается в подсчете количества стиховых отступлений от канонического метра (наличие в стихе, в стопе спондея или пиррихия). Графическим метод называется потому, что Белый предлагает заносить ритмические отступления на сетку, в которой горизонтальные ряды соответствуют стихам, а вертикальные – стопам; пропуск ударений обозначается точкой; точки соседних рядов соединяются прямыми, точно так же – точки внутри одного горизонтального ряда; получающаяся в результате кривая характеризует совокупность отступлений, т. е. ритм данного стихотворения. Метр – это канонический, идеальный размер. Однако слово «идеальный» лишено здесь оценочных коннотаций. Ямб или хорей в чистом виде практически не встречается в реальных поэтических текстах. В анализируемых нами стихотворениях количество нарушений метрики к концу строфы увеличивается, что говорит о высокой степени индивидуализации метра, т. е. о превращении его в индивидуально-авторский размер. Как правило, увеличение таких отступлений свидетельствует об убыстрении или, наоборот, замедлении ритма. И тот, и другой процесс в разных стихотворениях являются способом выражения напряжения.

В области метрики для поэзии Ю. Казарина характерно разнообразие: автор использует как двухсложные (ямб, хорей, хореямб), так и трехсложные (дактиль, амфибрахий, анапест) размеры. Статистический анализ стихотворных размеров показал преобладание ямба и хорея над трехсложными размерами. Но для того, чтобы в стихотворении звучал «чистый» ямб или хорей, слова, входящие в него, должны быть двух- или трехсложными, что практически невыполнимо в реальном поэтическом тексте.

Графический рисунок метрических отступлений в стихах Ю. Казарина представляет собой пяти- и шестиугольники со сложным образованием внутренних углов, что свидетельствует о внутренней напряженности текста. В ходе исследования ритма в стихотворениях Ю. Казарина нами было выявлено, что к концу последней строфы, как правило, удлиняются слова, и потому она произносится на одном дыхании, на которой оно – дыхание – и обрывается. Поэт будто бы стремится успеть договорить то, что было задумано сказать... Но может быть и наоборот: в конец стихотворения могут выноситься полноударные слова, и тогда последняя строфа будет звучать четче, отрывистее, акцентируя внимание на каждом слове. Короткие слова произносятся медленнее, так как их словесное ударение совпадает с метрическим и выделяется интонационно, тогда как на длинные слова в ямбической или хореической строфе неизменно приходится пиррихий, что способствует более быстрому произнесению. Во всяком случае, последняя строфа всегда характеризуется некой ритмической *отдельностью*, исключительностью в сравнении с целым поэтического текста.

Тело милое, **обмылок**,
может, это **смерть**, когда

сам **себе глядишь** в **затылок**,
как бегущая **вода**... (91)

(здесь и далее шрифтовое выделение в стихах наше. – *Г. В.*)

В приведенном выше тексте полужирным шрифтом выделены слова, в которых не содержится ни одного пиррихия и / или спондея. Такие слова являются полноударными, их языковое ударение совпадает с ударением в стихе. В данном случае это – четыре существительных (три в именительном и одно в предложном падеже), местоимение и глагол в обобщенно-личной форме (причем три из них входят в рифму, т. е. занимают сильную позицию в стихе) – при чтении выделяются голосом, произносятся громче, на них, благодаря совпадению языкового и метрического ударений, приходится еще и ударение смысловое. Они представляют собой ключевые слова текста, но их смысловому выделению, прежде всего, способствует то, что эти слова находятся в окружении лексем, содержащих метрические отступления – пиррихии (пропуски ударений). Таким образом, ритм в поэтическом тексте может выполнять не только *текстообразующую функцию*, преобразовывая прозаический текст в текст стихотворный, но и *функцию смысловыражения*. Акцентно выделенное слово, как, например, в приведенном выше отрывке, подобно рифме, может являться «главной точкой выражения подтекста», «средоточием эмоций»[8].

Наиболее интересным аспектом анализа рифмы – помимо классификации по характеру стиховых окончаний, точности созвучий, типу рифмовки и морфологическому строению – является описание рифменных компонентов с точки зрения их морфологической принадлежности (морфологическое описание рифмы). С помощью статистического метода нами было установлено, что на первом месте по частотности употребления в рифме стоят конкретные существительные в главном (именительном) и предложном (местном) падеже. Подобная номинативность рифмы свидетельствует об особом отношении автора к мирозданию: на фоне крушения ложных идеалов и старого мира истинную ценность приобретают конкретные, устойчивые и постоянные предметы и вещи – дом, дорога, ветер, стол, звезда... Как правило, поэт выносит в рифму основные, ключевые понятия. Теодор де Банвиль утверждал, что рифмующиеся слова первыми возникают в сознании поэта и составляют «скелет стихотворения»[9].

Среди особенностей рифмы Ю. Казарина следует отметить ***преобладание именительного и предложного падежей***. Форма именительного падежа существительного в языке употребляется для наименования, называния лица, предмета, явления. Рифмующееся слово в такой форме в стихотворном тексте является главным членом предложения (*в небе самолет – подземный переход, наши морозы – античные козы, подкожная глина – слепая причина* и т. д.). Нередко в функции рифмы выступают номинативные предложения. В обоих случаях поэт является номинатором мира, он пере-назы-

вает мир, порученный ему Богом «после потопа», когда все вокруг пере-воссоздается заново: как и водится, Словом. Таким образом, рифма – это отражение слов друг в друге, не только формальное, но и содержательное. Предложный (или местный) падеж (как правило, с предлогом *в / во*, *на*) в стихотворениях Ю. Казарина используется для указания на место, пространство, в пределах которого происходит описываемое действие или событие (*порхание в печи – вмерзают кирпичи, в колокольном дворе – дыра на дыре, …ползучая кровь на лету – …с не растаявшей солью во рту* и т. д.). Употребление предложного падежа в «сильной» позиции – в рифме – подчеркивает поиск своего места в мире, «места человека во вселенной». Отсюда же и такое изобилие в поэтических текстах Ю. Казарина топонимов: это и Греция, и Москва, и – особенно часто – Сибирь, и Крым, и Канада, и Индия, и Елабуга, и даже Париж... и более общее: Европа и Азия.

Отметим также высокую частотность употребления ***лексемы «Бог»***, в том числе в рифме. Во времена концентрации боли и напряжения, когда и был написан и сформирован сборник «После потопа», ощущается особенная значимость жизни и смерти, особая уплотненность пространства (также и пространства стиха), отсюда – отсутствие суетности и лишних слов, и «старый Бог» оказывается «помянутым не всуе». Упоминание Бога в стихах Ю. Казарина всегда не случайно: нет ни одного употребления лексемы «Бог» во фразеологизмах или устойчивых выражениях, это всегда прямое обращение к Богу или упоминание Его как реального свидетеля (Свидетеля) происходящей (вернее, произошедшей) катастрофы и возрождения мира. Лексема «Бог» в анализируемых стихах пишется всегда с прописной буквы.

Следует отметить, что Ю. Н. Тынянов указывал на то, что лексемы, входящие в рифмопару, обладают как бы двойной семантикой[10]:

Спи на Рождественском лугу
крестом безруким, как во **гробе**.
Я больше видеть не могу
Сибирь, убитую, в **сугробе** (39).

В данном случае из сближения лексических единиц «гробе» и «сугробе» на основе формального сходства (созвучия) вытекает сходство содержательное: двойная семантика, так называемое «мерцание смыслов». Нами выделяется два уровня семантического сближения: 1. Лексический. На основе метафоры, взятой из приведенного выше отрывка стихотворения Ю. Казарина: гроб – смерть; сугроб – белый, непроницаемый – саван – смерть. Снег как холод, сковывающий уста немотой, и снег, как саван, покрывший Сибирь, которая символизирует собой, конечно же, всю Россию; Сибирь как квинтэссенция России. 2. Фоносемантический. На этом уровне необходимо отметить возникновение анаграммы. *Гроб – сугроб*: удвоение семантики смерти, слово «гроб» слышится два раза. Смерть фактически рифмуется сама с собой.

Рассмотрим еще один фрагмент этого же стихотворения:

На песни с Богом – ни **гу-гу**
в краю, где Бог тебя не слышит,
а жизнь и любится, и дышит
теплее женщины в **снегу** (39).

Здесь эксплицитно подтверждаются сделанные ранее выводы: главный мотив стихотворения – мотив немоты и глухоты. *Ни гу-гу – снегу* – снег как непроницаемый покров, не пропускающий звуков.

Семантика смерти разворачивается и еще в одном плане – графическом, на уровне метаформы. «Гроб» не только *слышится*, но, прежде всего, *видится* читателю дважды. Рифма, а вместе с тем и ее семантика (всегда двойная), визуализируется, становясь еще очевиднее.

Графическим приемом также является разделение текста на строфы. В поэтическом тексте Ю. Казарина последняя строфа, представляющая собой четверостишие, часто графически делится на две полустрофы (двустишия). И в рассмотренном нами случае, и в целом графика Ю. Казарина, единицы которой рассматриваются нами как подтип традиционной графики, выполняет в тексте функцию *строфостроения, интонирования текста*.

Особый интерес при анализе поэтической строфы Ю. Казарина представляют синтаксические конструкции, которые могут рассматриваться не только в преимущественно формальном плане, как, например, тип рифмовки, преобладающий размер и т. п., но и в плане функционально-содержательном. Особой частотностью в употреблении отмечаются номинативные предложения, а также парцелляты:

Трамвай – детдом, кроватный ряд,
где дышат в белое с любовью.
Пока ты зябнешь – в изголовье
светло. И женщины не спят (8).

Пауза после слова категории состояния «светло», возникающая в точках парцелляции, акцентирует внимание читателя на этом слове. Перед нами не простое перечисление фактов (*в изголовье светло, и женщины не спят*), это, скорее, их констатация, подчеркивание каждого из них в отдельности как интонационно, так и ритмически, графически.

За жизнью – провал. Воскресенье.
И очи – до слез – не сомкнешь,
Когда в потолочном паденье
Возносишь недвижную дрожь (61).

И графическая, и интонационная (синтаксическая) структуры выделенного предложения, действующие совместно, выполняют в тексте функцию *смысловыражения*. Дефис после предложно-падежной формы «за жиз-

нью» – это графически обозначенная *черта*, черта жизни, за которой – «провал», т. е. смерть. Парцелляция в данном тексте не случайна. При непарцеллированной структуре (*за жизнью – провал, Воскресенье...*) во фразе выражался бы прямо противоположный смысл: в этом случае «провал» и «воскресенье» были бы простым перечислением того, что следует *за жизнью*. Но перед нами Воскресенье как отдельное событие (и графически это слово стоит отдельно), совершающееся не только после жизни, но и после смерти, и совмещающее в себе и жизнь, и смерть (смерть как обязательное условие воскресенья – воскрешения). Кончается не только жизнь, кончается и смерть – и обе они завершаются Воскресеньем как некой новой формой бытия и сознания.

Слово «Воскресенье» входит в рифмопару *Воскресенье – паденье*, которая выступает здесь в качестве пары антонимической. И формальное созвучие этих слов в контексте усиливает их содержательную противопоставленность. «Паденье» – это «провал» (смерть).

Главная функция парцелляции – *интонирование речи* путем отдельного, отрывистого произнесения, пауз между словами. Довольно частотна парцелляция для стихотворений Ю. Казарина в предложениях с придаточным места и времени («где...», «когда...»). Таким образом, акцент делается не только на происходящем событии, но и на месте и времени, в котором это событие происходит.

Номинативные предложения выражают факт существования, наличия в объективной действительности (или в действительности авторского сознания) вещи, события, явления. Особенно частотны в поэтических текстах Ю. Казарина ***собственно-бытийные*** и ***предметно-бытийные предложения***, экзистенциальная семантика которых содержится преимущественно в пресуппозиции, чем повышается экспрессия субъективного восприятия: условием бытия вещи (и бытия собственно бытия) становится взгляд и слово поэта.

И поручень – под облака –
Как Богово рукопожатье.
Рывок. Случайное объятье.
И малосольная щека (8).

Огороды. Пристройки. Приставки.
Океанские ребра саней.
Мутно-красный закат для проявки
на рассвете округи твоей (18).

Окаянная осень. Земля.
Слышно – ангелы кашляют в школе.
И заборы дают кругаля
На телячьем комолом футболе (64).

Молодой мороз. Опушка
леса с голым ходуном.
Озерка пивная кружка
перевернута вверх дном (58).

В своей монографии, посвященной текстотворчеству, Ю. В. Казарин пишет, что номинативные предложения выражают факт наличия (присутствия) Бога в мире (например, *Ночь. Улица. Фонарь. Аптека. = Ночь есть Бог. Улица есть Бог. Фонарь есть Бог. Аптека есть Бог*)[11]. А это значит, что Бог присутствует в стихах Ю. Казарина не только эксплицитно, через прямую – лексическую – номинацию, но и имплицитно, в семантике определенной синтаксической конструкции. Бог как Абсолют, Свидетель и Участник происходящих событий. Как Свидетель и Участник отдельной жизни человека, пишущего стихи.

Часто номинативные предложения в поэтическом тексте Ю. Казарина представляют собой нерасчлененные конструкции. Посредством таких конструкций выражается только субъективное отношение автора к называемым событиям и вещам. Объективного мира как бы не существует, перед нами мир, не только изменившийся «после потопа», но и мир, пропущенный через призму авторского сознания. В поле зрения поэта попадают только самые существенные, самые важные вещи и явления. Это могут быть и конкретные, «бытовые», вещи и предметы:

Огород. Пристройки. Приставки.
Океанские ребра саней (18).

Кузнечик. Лесопилка.
Пахучий холод хлеба (82).

И явления бытийного порядка:

Это вечность, это мука,
С февралем заупокой... (80)

Это осень, гильотина
Листопада (81).

За листьями – листва,
как за душою – тело (69).

Взгляд поэта выхватывает из пространства и времени и *лесопилку*, и *кузнечика*, и *вечность*, и *осень*, и *муку...* которые, переплетаясь (в сознании сначала автора, после – через текст – читателя), и составляют важнейшие части мироздания, где и кузнечик, услышанный позднеосенней ночью, и вечность становятся одинаково значимыми.

Одной из дискурсных единиц является также интонация, которая тесно связана с синтаксисом и ритмом. Интонация в поэтическом тексте может выполнять множество функций, как то: *смыслоразличительная*, *эмоционально-*

экспрессивная, *синтезирующая* (т. е. объединения слов в синтагмы), *эстетическая* и др. Опираясь на классификацию типов мелодики Н. В. Черемисиной[12], можно сделать вывод о ***констатирующем тоне*** поэтической речи Ю. Казарина как доминантном. Следует заметить, что мелодические структуры тесно связаны со структурами синтаксическими. Так, преобладающей в поэтической речи констатирующей мелодике вполне соответствует обилие односоставных номинативных предложений и парцеллированных конструкций.

На основе предварительных выводов можно сделать обобщающее заключение о том, что доминантой поэтического дискурса Ю. Казарина является строфа (с поддержкой синтаксиса) и интонация, выполняющие *текстообразующую*, *смысловыразительную*, *смыслоразличительную* и *эстетическую* функции. В более широком смысле, сам дискурс выполняет функцию выражения эмоций – напряженности, разочарования, надежды – и интенсивности переживаний. Текст Ю. Казарина одновременно созерцателен и динамичен – динамичен внутренне, благодаря своей сжатости и плотности; те «единство и теснота стихового ряда» (иными словами, поэтический дискурс), о которых говорил Ю. Н. Тынянов и которые вообще свойственны любому поэтическому тексту, у Ю. Казарина особенно поддерживаются средствами единиц синтаксического уровня языка.

Ночного города открытка
В окне с замазкой, тверже сыра.
Заснуть попытка как попытка
в потемках сотворенья мира.
Когда бессонница играет,
Как нерожденное дитя.
Когда нас небо забывает,
другое время обретя (52).

Сборник «После потопа» рождался именно в «потемках сотворенья мира», рождался мучительно, как мучителен синтаксис стихотворений, входящих в него (ведь не случайно французский поэт Поль Валери называл синтаксис «способностью души»): это точки взлетов и падений, постоянные паузы (как бы «передышки»), и то замедленная, созерцательная, то срывающаяся на скороговорку поэтическая речь... Но рождался не просто сборник, рождался (возрождался) сам мир; рефлексия над этим пересотворением пронизывает ткань всех поэтических текстов сборника: хронотоп происходящих событий – это и названный самим автором «Понедельник золотой», и «Вторник бытия», и Суббота, и, самое главное, – Воскресенье. Воскресенье, которое «выпадает... на Понедельник золотой» – и в этом высшее прозренье поэта: прозрение круговорота жизни (не только природного, но и космического), когда воскресенье (т. е. то, что неизбежно следует только после гибели) совпадает с первым днем творения, – а значит, смерти нет. В момент такого озаренья и родились стихи, составляющие сборник «После потопа», «и стал свет».

Примечания

[1] Цит. по: *Шеймас Х.* Чур, мое! // Шеймас Х. Избранные эссе и стихотворения. М., 2007. С. 63.

[2] *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 2003. С. 3.

[3] См.: *Фуко М.* Археология знания. Киев, 1996.

[4] См.: *Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В.* Филологический анализ текста. Екатеринбург, 2004.

[5] *Казарин Ю. В.* Поэтический текст как система. Екатеринбург, 1999.

[6] *Казарин Ю. В.* После потопа : стихотворения. Екатеринбург, 2008. Далее стихотворения цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.

[7] *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 396.

[8] *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1989. С. 43.

[9] См.: *Гумилев Н. С.* Антология английской поэзии. М., 2000. С. 14.

[10] См.: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 2007.

[11] *Казарин Ю. В.* Мастерская текста: книга о текстотворчестве. Екатеринбург, 2008.

[12] *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1989. С. 165.

Н. В. Барковская
Екатеринбург

СТРАТЕГИЯ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА В КНИГЕ А. ИЛЬЕНКОВА «ЕЩЕ О ЖЕНЬЩИНАХ»*

В аннотации к книге А. Ильенкова сказано, что собранные в ней рассказы решают исследовательские задачи – автор размышляет над тем, кто такие женщины, что им нужно, каков смысл их существования. Элементы научного дискурса присутствуют, но иронически обыгрываются: в последнем из рассказов приводится набросок научного доклада «Гендерное позиционирование в школьном учебнике математики для первого класса» (на конференцию автора приглашал В. Гудов). Автор создает ощущение точности фактической стороны в содержании рассказов: «пространственно-временная ориентация текста осуществляется в большом городе во время позднего застоя или самого начала перестройки»[1], из екатеринбургских топонимов упоминаются проспект Ленина, Сортировка, Пионерский поселок, Основинский парк, ул. Сулимова, Дом кино. Среди персонажей присутствуют В. Гудов, В. Сигарев, К. Богомолов, Н. Колтышева, О. Богаев – екатеринбургские писатели и критики. В качестве аргументов или контраргументов приводятся цитаты из сочинений писателей XIX в., есть даже одна ссылка на источник, с указанием страницы (герой, решив повеситься, изучает книгу Л. Н. Скрягина «Морские узлы»). Но, разуме-

* Работа выполнена в рамках научного проекта: «Современный научный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002).

© Барковская Н. В., 2010

ется, это только игра. Квазинаучная позиция автора противоречива. «Я-то сам, наоборот, феминист», – заявляет он, но из контекста явственна ирония: в рассказах дана именно мужская точка зрения на женщину: желательно, чтобы она мыла полы, стоя спиной к мужчине, дабы не видела, где у него в это время руки (52). В конце книги, вроде бы возражая против «мужского шовинизма», повествователь заявляет: «Жаль, отвлекли меня срочные дела, доклад я не закончил. А то бы дал я бой феминизму! И на конференции, и после нее!» (218). А ранее, в рассказе «Пестрая ленточка, или Дворец беременных», утверждалось: «Многие мужчины считают, что они умнее, сильнее, храбрее, и все подобные сравнительные степени, женщин. Опыт показывает, что все наоборот, но мужчины продолжают считать по-своему, и им не просто нравится, но и жизненно важно так думать. Почему? Да потому что полноценным женщинам безразлично, круче ли они мужчин. Они – необходимы, они – земля. А мужчины соль земли. Но дело в том, что земле совершенно не нужна соль, и всякий огородник это подтвердит (комичным аргументом выглядит мнение *огородника*, каковым автор изображает себя во многих рассказах, поскольку живет в деревянном домике, доставшемся от бабушки. – *Н. Б.*)» (108–109). Итак, феминизм и сексизм в авторской позиции все время меняются местами. Не менее парадоксально уживаются в книге натурализм (автор говорит, что он *натурал*) и мифологизм. Уже в названии книги слово «еще» указывает на существующую традицию повествований о женщинах, а вершинным здесь явился символистский культ Вечной Женственности, Прекрасной Дамы. Второе же слово – «о женьщинах» – напоминает, в силу имитации просторечия, о непристойностях в мужских разговорах на эту тему. Для чего все эти парадоксы? Если натурализм изображает физиологию, а символизм сосредоточен на духовности, платонических отношениях, то А. Ильенкову важно подчеркнуть целостное двуединство плоти и духа в человеке, он не остается лишь в хаосе повседневности и не стремится преодолеть хаос гармонией, он пытается найти их живое равновесие. Повествователь утверждает, что «гармоничный человек не мыслим без любви», ему нужна разность «между потенциалами серафической девушки, которая на самом деле лишь подросшая реинкарнация маленькой девочки, и страшной всемогущей женщины, то есть по-нашему, по-фрейдовски, между... дочерью и матерью» (129) – ему нужна жена, которая одновременно и Жена.

И натуралистический, и мифопоэтический полюсы в книге утрированы, доведены до гротеска и в результате их оппозиция снимается.

Так, «грязный реализм», нарушение эстетических табу окрашивают изображение физиологических отправлений: пота, рвоты, испражнений – в сортире, в таз, в ведро, в судно и даже под себя. Персонаж одного из рассказов, Гыча, отличался тем, что не менял носков даже на водку, в их запахе были сконцентрированы феромоны, и студентки, проживающие в этом общежитии мединститута, отличались большей сексуальной активностью, чем в целом по отрасли (17).

Все персонажи предаются гомерическому пьянству. Шокирующе физиологично описание абортов (особенно – вневрачебных: «водка с мылом – это посильнее, чем “Девушка и смерть” Горького!»). Без стеснения говорится о вожделении, например: «Автор выразительно посмотрел на свою жену, и она прочла в его упорном и несытом взоре немую мольбу вкупе с разгорающимся вожделением. Молодая женщина знала, что, охваченный им вполне, супруг станет туп и энергичен до невменяемости и всякие разговоры с ним будут тщетны» (62).

Мир, где царит «эстетика безобразного», пропитан насилием: рванувшаяся на автобус толпа сминает беспомощную бабку, морг и больница показаны как зоны насилия, пьянство выглядит как насилие над собой – вариант самоубийства. Причем так же, как и «трэш», насилие утрируется, например, пятилетнему сыну («ребеночку») поручили охранять сумки, пока отец переносит маму через лужу, сынок убежал в кусты, там поймал вора: «Долго бил его, ломал ему руки, сапогами мял бока...» (63).

Мотивы грязи и насилия гротескно представлены в рассказе «Проблема пола». Повествователь признается, что не моет пол прежде всего потому, что желанны для него только женщины с грязными ногами. «Вопрос “Почему ножки должны быть грязными?” ответа не заслуживает. Но я сейчас сытый, пьяный, добрый, так уж и быть» (55). И далее следует пространное объяснение, с наглядными примерами и описанием опытов по пачканию ног жиром, ваксой, краской, сажей, землей и пр. Как признается автор, он вынужден дорожить «самой маленькой грязькой» (62). Гипертрофия грязи шокирует, как сообщает автор, даже драматурга В. Сигарева («Андрей, это же говно!», 55), зато «все в говне, как в жизни» (56).

Автор восклицает: «Читатель вправе спросить: к чему нагромождение подобных мерзостей?» (43) – и отвечает (опять-таки ерничая, пародируя «высказывания о литературе» советских писателей-учителей жизни): чтобы гипертрофия бесстыдства пробудила стыд, «...как говорил писатель Сведенцев-Иванов, рассказ должен ударить читателя по душе, как палкой, чтобы читатель чувствовал, какой он скот! Хотя при чем здесь читатель, непонятно, тут уж скорее писатель. Ну да это без разницы, главное – что скот» (87). Но не только поэтому. Неоднократно повествователь говорит, что лучшая грязь – это земля (55–57), на столе у него разложены по краям пригоршни земли (80, 84). Таким образом, актуализируется древнее мифологическое представление о связи женщины с матерью-сырой землей. О беременной героине сказано: «Она была как Афродита каменного века, в смысле века каменных джунглей, с большим плодородным животом, мощным тазом, туго налитой грудью, но только с почти детским лицом» (100). Такая «животная женщина» (130) по-своему сакральна, вызывает жалость и благоговение. Восхваление разумности абортов («Ин ладно, будь по-вашему, и с возрастом мы прибегнем к мини-абортам, затем займемся политкорректным планированием семьи, когда-нибудь наступит

время рожать, но наш исконный и посконный первый аборт нам отдай! Это святое...», 87; «Хирургический аборт в первую очередь культурен. Он культурно-историчен. Он культурологичен и просто урологичен. Он – наше все...», 91) от противного доказывает их ненужность, а героя мучает чувство вины за то, что он пригрозил ушедшей от него жене наказанием «через детей» («слова эти... лежат на личной совести лирического героя», 86). Итак, «эстетика низа», раблезианское изобилие грязи служит утверждению святости материнства.

Совершенно явственно в книге и присутствие символистского культа Вечной Женственности, обусловливающего использование элементов сказочного канона. По логике рождественской истории строится рассказ «Палочка чудесной крови», правда, автор оговаривается, что действие происходит не в канун рождества, а просто под Новый год, потому и в роли чудесного спасителя выступает весьма пьющий студент Смычков. Прекрасна Лариса, героиня этого рассказа: «Глаза ее вспыхнули неземным светом, а тяжелые круглые украшения всех женщин чарующе качнулись перед носом Смычкова» (11). Несмотря на трагикомизм происшествия, это история о первой любви и счастливом замужестве. Героине рассказа «Пестрая ленточка...» за красоту дали имя Елена. Или Настенька – «этакая вообще артистка», «такая хорошенькая девушка, глазки такие нарисованные, она вообще смышленая была. Платьице причем на ней такое гендерное, туфельки» (210). Лирический герой (так аттестует повествователя сам автор в рассказе «Пестрая ленточка...») уверяет героиню, что все его стихи – про нее, она везде, но везде разная (как и Вечная Женственность в стихах Блока или Белого). Герой не представляет, как жить после ухода от него жены: «Они так срослись за это время, надо резать по живому» (102). Последняя фраза в рассказе «Проблема пола» гласит: «И все женщины будут в раю» (74).

Вместе с тем рыцарский культ Прекрасной Дамы постоянно снижается. Петров, герой рассказа «Пепельница», уверяет, что половину болезней можно вылечить одной жалостью, погладив женщину по головке, но из жалости он становится распутником. Петров может двенадцать часов простоять под окном любимой, но помогают ему в этом пиво и журнал «Урал», благо, рядом Основинский парк, где можно в кусты сбегать (38). Двусмысленна цитата из Достоевского в заявлении Петрова, что «мир держится на приношении Нашей Прелести, если захочет прийти. И цыпленочку» (48). Студент Смычков облегчает страдания Ларисы с помощью пяти литров пива и больничной утки (рассказ «Палочка чудесной крови»). А вот лирический герой в рассказе «Пестрая ленточка...» уверяет героиню, что без нее ему никак нельзя: «И с этими словами он рухнул на колени и кинулся целовать ей ноги, хотя, по-моему, зимние сапоги – это еще очень далеко не ноги», а потом он «мягко» убеждает героиню, «обирая пальцами губы, на которые налипла какая-то погань с ее сапог, даром что была зима» (84). Прекрасная Дама, по существу, уравнивается с Акулькой – акулкой – куклой-матрешкой, которая «ест или рожает, это

с какого конца взяться за дело» (109). Самое интересное, что последняя милая матрешечка – плод, и потому бесплодна, существует ради одной только красоты – «истинной и бескорыстной красоты каменного цветка» (напомним, что Хозяйка Медной горы – демонический и хтонический персонаж). Лена, как становится известно читателю, благополучно родит тройню, трех девочек, реализовав идею матрешки. Итак, А. Ильенков утрирует оба полюса (и натуралистический, и мифопоэтический), выворачивает их наизнанку, в результате полюсы парадоксально сходятся: последняя кукла в матрешке бесплодна и тождественна мужчине, не желающему иметь детей.

Жанровой структурой, позволяющей слить высокое и низкое, профанное и сакральное, является *анекдот*, «невероятное реальное происшествие»[2], наследник мифа и символа. Анекдот – активно бытующий фольклорный (а значит, мифологичный) жанр. В книге А. Ильенкова рассказано много анекдотов: о новых русских, о теще, о незадачливой старушке, о пьяницах и т. д. Особое место занимают макаберные анекдоты студентов-медиков. Целый ряд историй, например, про Надю Колтышеву или сестру Варвару, явно записан со слов «респондентов». Анекдот, будучи экспрессивным парадоксом, отвечает логике художественного мира в книге, где идея утверждается путем доведения до абсурда. Исследователь пишет: «Анекдот... подключается к коммуникативному акту тогда, когда все остальные средства оказываются уже исчерпанными, и зачастую он должен не столько убедить, сколько переубедить»[3]. Герой А. Ильенкова отмечает свою «коммуникативную катастрофу» (36), он «неоднократно бывал коммуникативно унижен» (64). Иронически остраняются в книге самые различные дискурсы: научный, феминистский, фрейдистский, литературно-критический, «чернушный», пафосно-учительный (обращение к матерям с призывом не любить детей, 92), сентименталистский, идеологизированный советский («Слава КПСС, что была зима...», «Папа Ленин говорит – учиться, учиться и учиться!», потом оказывается, что это Ленин папа говорил на свадьбе, 91, 105). Признается исчерпанность прежних литературных стилей: с большей или меньшей полемичностью упоминаются Л. Толстой, Лесков, Горький, Чехов, Троепольский, Бродский. В рассказе «Пепельница» автор реализует совет Чехова не искать сюжетов, а описать просто пепельницу – и получилось пространное повествование о том, как Петров «баб не любит». При описании самой же пепельницы каслинского литья отмечается противоестественность поведения собаки, тянущейся к подстреленной Серой Шейке, причем у пса «некстати крупный... чугунный гениталий», очевидно, это результат неуместного озорства уральского скульптора, создававшего свой шедевр (36–37). Характерно, что Бунин, автор «Темных аллей», упомянут, но «не опущен». Петров («Пепельница»), подобно самому автору, «писал что-то несусветное и соцреализму, да и просто реализму, и модернизму даже, оппозиционное» (45), он писал по-латыни гекзаметрами. Дань постмодернизму также названа слишком обременительной «для восточных славян». Автор явно

пытается вырваться из литературного канона, и в этом ему помогает анекдот, рассказанный в стиле *байки*, не претендующей вроде бы ни на что серьезное. Сказовое повествование в книге изобилует просторечиями и ненормативной лексикой, разговорные конструкции, словечки «короче», «типа», обращения к читателю создают атмосферу непринужденной беседы, балагурства. Не абсурдные ситуации, а именно речевой уровень текста создает комический эффект. Так, например, рассказывается о том, как в каком-то учреждении женщины отоваривались мясом, и одна из них закричала, что у нее нет мозгов. Рассказчик понял возглас в смысле женской самокритики: «”Эко!” – подумал я в изумлении. “Эко” не в смысле Умберто Эко, а в смысле “Эвона!”, “Вау!”, “Вот ни шиша себе!” и тому подобных трудовых выкриков, из которых, по гипотезе марксистского языкознания, произошла человеческая речь» (199). Парадоксальное сближение высокого и низкого в рассказах нередко достигается за счет каламбура, как, например, в слове «культурология» объединены «культ» и «урология».

Рельефность речевого уровня концентрирует внимание читателя не на фабулах (порой весьма занимательных), а на образе самого повествователя. Конечно, на первом плане в книге не «женьщины», а сам герой. По житейским меркам, истории в рассказах, особенно – в центральном, «Пестрая ленточка, или Дворец беременных», весьма драматичны. Герой отвергнут, оставлен, он одинок («На душе было гнусно»), предается пьянству («С такими-то дарованиями на кой ляд ему жена? Только все портит», 82), понимает, что «жизнь не удалась» (82). В конце концов он кончает самоубийством. Завершает этот большой рассказ цитата из повести М. Горького «Жизнь ненужного человека»: «Я хотел рассказать что-то благородное, героическое, а вышло – озорство...» (133). Герой находит способ изжить травму, преодолеть отчаяние – он предается клоунаде (перед аннотацией в книге помещена фотография автора в огненно-рыжем парике с рожками). Игра позволяет вынести переживание вовне, показать его в смешном виде. Сразу отметим, что клоунада характерна и для других героев: Смычков, изгнанный из комнаты Ларисой, садится на пол, бормоча «Свят, свят, свят»; Петров в самый неподходящий момент (он занят сексом в ванной чужой квартиры) поранил руку и, чтобы не запачкать женщину, эту руку он держал на отлете, наподобие изваяния Ленина, что придавало сценке вид «паскудно-скабрезный» (44). Герой «Пестрой ленточки...», оставшись один, разыгрывает сценки: «горюющий русский мужик», под «Русские картинки» «Ариэля» и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, затем разворачивается фарс «злая Бастинда»: «ем кишки и кровь я пью» – кровь же пришлось добывать из замороженной курицы, кончилось все совершенным безобразием. Утром, в Прощеное воскресенье, разыгрывалась инсценировка рассказа Аверченко «Широкая масленица», утром Чистого понедельника – изгнание Масленицы, а вечером – молитвы кающегося грешника. Каждый раз герой переодевается, обставляет декорации, надевает соответствующую речевую маску.

Играя роли, повествователь ведет диалоги с самим собой, точнее, он расщепляется на автора, лирического героя и персонажа (к тому же Петров, Сидоров, Сведенцев-Иванов тоже ипостаси автора). Так, в начале рассказа «он» (герой) бродил по комнате и слушал... «но не пластинки, как тут успел всунуться со своими советами пьяный соавтор Ильенков, вот так мы и пишем вдвоем, как братья Ильф и Петров...» (79). В рассказе «Пестрая ленточка...» герой размышляет о причинах жизненной неудачи, а автор замечает: «Так страдал юный лирический герой. Вследствие своего ослоумия... Но он был очень глуп в те годы. Справедливости ради следует сказать, что он и в эти годы был бы столь же глуп, если бы сохранился» (109). В конце рассказа сообщается, что, помолившись, успокоенный автор уснул, а вот лирический герой спился от угрызений совести и моральной распущенности и удавился, так что, пишет автор, «в дальнейших моих текстах будет фигурировать уже не лирический герой, а лирический персонаж, что даже еще гораздо хуже» (133).

В данном случае «ролевая проза» (по аналогии с ролевой лирикой) не служит психологическому анализу расщепленного сознания героя, напротив, игра терминами субъектной организации обнажает их условность, давая понять, что герой – это сам автор, Андрей Ильенков в молодые годы, разыгрывающий различные жизненные ситуации. Таким образом, автор вроде бы нарушает условность художественного мира, настаивая на его безусловности. Читатель узнает неправдоподобные (анекдотичные) истории из жизни В. Гудова, В. Сигарева, О. Богаева, К. Богомолова, Н. Колтышевой, т. е. молодых литераторов, связанных с редакцией журнала «Урал». Временная дистанция (с тех пор прошло около десяти лет) окрашивает легким романтическим колоритом пору юности с ее бесшабашностью (писатель Петров живет на деньги, которые подбирает на улице), студенческой удалью, артистизмом, легкостью общения, антидогматизмом. А потом – скучный финал: Петров, например, защитил докторскую, заколотил денег, вставил медные джинсовые зубы, женился (49), лирический герой повесился... Смешная книга по-своему полна ностальгии, как говорят герои «Пестрой ленточки...»: «Так грустно... Хуже юмора» (113), преобладает ирония, но не трагическая и не саркастическая, а лирическая, даже нежная.

Однако стратегия личностного самоосуществления автором выработана. Описывая пепельницу (т. е. не излагая события, а совершая сам акт письма), он владеет временем, растягивает миг настоящего до бесконечности, пренебрегая мертвым прошлым и нерожденным будущим (38). Автор играет парадоксальностью, постоянно нарушает границу между приличным и неприличным, трогательным и скабрезным, литературной выдумкой и жизненной достоверностью. Текст, как занимательная беседа, творится в зоне непосредственного контакта – как с живыми героями (В. Сигаревым, Н. Колтышевой и др.), так и с читателем (желательно – филологом, подписчиком журнала «Урал»). Авторский «перформанс» наглядно демонстрирует превращение житейского

анекдота в литературный *миф*, в обоих значениях этого слова: сказание (предание) о происхождении нынешней уральской литературы и вымысел (*байка*) о литераторах. Так, «пестрая ленточка», фигурирующая в названии лучшего в книге рассказа, означает и имя героини (Леночка-Ленточка), и синеватые молочные протоки, видные на груди беременной, и ленту пишущей машинки, на которой напечатан рассказ.

Примечания

[1] *Ильенков А.* Еще о женьщинах : рассказы. СПб., 2008. С. 217. Далее страница указывается в тексте статьи в скобках.

[2] *Курганов Е.* Анекдот – Символ – Миф: Этюды по теории литературы. СПб., 2002. С. 39.

[3] Там же. С. 22.

С. О. Драчева
Тюмень

ДЕСТРУКЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АКСИОЛОГИИ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ

Ценностные установки являются важным ориентиром в осмыслении наследия художественной личности: специфика создания индивидуально-авторских «вселенных» помогает раскрыть масштаб творчества поэта или писателя, обозначить его место в национальном историко-культурном процессе. В этой связи в качестве доминант художественной аксиологии выступают универсальные категории пространства и времени, которые признаются определяющими параметрами Бытия и основополагающими формами человеческого опыта[1]; именно поэтому их роль в художественном тексте рассматривается не просто как фон, «на котором происходят традиционные события, как своеобразная бесконечная линейка, на которой непрерывно отсчитываются деления»[2], а как главный способ восприятия, познания и оценки действительности. Пространство и время, таким образом, становятся не просто методом бытийной координации индивидуума, а этико-эстетическими атрибутами, обнаруживающимися в процессе рефлексии взаимосвязей между элементами мироздания, которые могут быть как гармоничными, так и дисгармоничными. В этом аспекте мы рассмотрим некоторые особенности функционирования лексем со значением локальности и темпоральности в песнях панк-фолк-поэта Янки Дягилевой, изучение творчества которой весьма активизировалось в последние годы: компоненты поэтики ее текстов исследовались как в сопоставлении с произведениями других бард- и рок-поэтов[3], так и самостоятельно[4].

© Драчева С. О., 2010

В нашу задачу входить проследить то, каким образом в текстах Дягилевой через категории пространства и времени осуществляется процесс вторичной концептуализации действительности, в котором многообразный мир «уплотнен... творческим актом, а затем... воспринимающим сознанием в одну точку, в одно восприятие, в один акт апперцепции»[5].

Формирование поэтической модели мира Янки Дягилевой осуществляется с помощью следующих лексико-семантические классов:

I. Категориальная сфера «Пространство»[6]:

1. Физическое пространство: *северный*;

2. Мир: *вселенский*, *земля*, *небо*, *небеса*, *красавица земля*, *зараженная почва*, *солнце*, *солнышко*, *звезда*, *солнечный свет*, *тьма*, *темнота*, *пустота*;

3. Пространственная координация: *вверх*, *с высоты*, *вниз*, *подземный*, *бездонная глубина*, *до самого дна*, *пропасть*, *по колено*, *по плечи*, *по локоть*, *по шею*, *по горло*, *задний фон*, *просторов и широт*, *простор*, *всемирный*;

4. Метафизическое пространство: *райский сад*, *психоделический рай*, *преданный рай*, *Родина*, *полкоролевства*, *восемь метров земель тридевятых*, *остров вымерших просторечий*, *чужая земля*, *чужой дом*, *идиотский край*;

5. Геометрия: *круг*, *все дороги узлом*, *квадратный*, *пустой шар*, *криво*, *колесо*, *калейдоскоп*, *карусель*, *шар*;

6. Граница: *пограничная полоса*, *край*;

7. Пространственное перемещение: *на все четыре струны*, *во все четыре стены*, *за все четыре беды*, *в четыре черных числа – отползать*, *по стволам по рядам – побежать*, *по камням по следам – покатиться*, *в небо с моста*, *перегон*;

8. Пространство дома: *дом*, *сарай*, *лавочка*, *крыльцо*, *балкон*, *окошки*, *окно*, *закрытые двери*, *дверной глазок*, *вход*, *ключи*, *каблук потолка*, *ржавый потолок*, *угол*, *полы да углы*, *пролом дверей*, *стены*, *клетка*, *интерьер*, *стол*;

9. Природный ландшафт: *дремучий лес*, *переломанный лес*, *тропа*, *степь*, *кусты*, *болото*, *берега*, *река*, *омут*, *канавы и рвы*, *каменная порода*, *песок*, *берлога*, *туман*;

10. Городской ландшафт: *город*, *заболоченный микрорайон*, *пятиэтажка*, *винный магазин*, *больница*, *школа*, *тюрьма*, *купола из прошлогодней соломы*, *трубы заводы*, *мост*, *деревянный помост*, *бетонный забор*, *дорога*, *дорожка*, *светофор*, *фонари*, *трамвайные рельсы*, *кольцевая дорога*;

11. Расстояние: *дальше*, *ближе*, *выше*, *от начала до конца*, *до могил*.

II. Категориальная сфера «Время»[7]:

1. Измерение и счет времени: *утро*, *день*, *ночь*, *дневной*, *рассвет*, *заря*, *весна*, *зима*, *осень*, *апрель*, *декабрь*, *праздник*;

2. Временной и логический порядок: *вчера*, *завтрашний день*, *предпоследний*, *настоящее*, *прошлогодний*, *первый день*, *старый мир*, *новая эра*, *на новый лад*;

3. Длительность: *долго*, *две минуты*, *полчаса*, *сто лет*, *века*, *столетний*, *годы и бурьяны*, *времена*;

4. Бесконечность: *вечный огонь*, *вечность*, *дождичек в четверг*;

5. Интенсивность: *по цепочке за час*, *с каждым смехом*, *с каждой ночью*, *с каждым выпитым стаканом*, *с каждым шагом*, *с каждым разом*, *с каждым часом – стервенеть*;

6. Урочность: *время истекло*, *в момент*, *до поры*.

Через их посредство в песенном творчестве Янки Дягилевой реализуются следующие принципы создания пространственно-временного образа.

Во-первых, присутствующая в поэзии вертикальная координация, выраженная лексемами с оппозиционарным значением «верх – низ», нарушает традиционные отношения двухуровневого мироздания, где *небо* предстает как его предельный топос, за которым более ничего нет, а *земля* – как ограниченная область экзистенции. Так, устремленность в небесную высь контекстуально всегда будет сополагаться с *землей* или ее локусами – элементами природного или городского ландшафта:

1) *Параллельно пути черный спутник* ***летит***[8] («От большого ума»);

2) ***Выше*** *ноги от земли...* («Выше ноги от земли»).

Верх становится не топосом бесконечности, а действенным способом запечатывания человека в рамках его бытия, отсюда в текстах отмечается снижение вертикального уровня пространства:

> *Посиди со мной рядышком на лавочке – покурим глядя* ***в землю****...* («Я стервенею») –

до практически полного слияния его с горизонталью:

> *Если мы успеем, мы продолжим путь ползком по шпалам*
> *Ты увидишь небо, я увижу* ***землю*** *на твоих подошвах...* («По трамвайным рельсам») –

и формулировки принципа антропометрии, когда человек и его тело становятся шкалой:

1) *Мы* ***по колено в ваших голосах***
А вы **по плечи в наших волосах**
Они **по локоть в темных животах**
А я **по шею** в гибельных местах

<...>

Они **на куче рук, сердец и глаз**,
А я ***по горло в них и в вас и в нас...***

(«Мы по колено»)

2) *Нам некуда сесть, попробуем здесь*
На ***куче имен*** *под шорох знамен...*

(«Reggae»)

В этой связи изменяется и концептуализация небесных светил, которые изначально в культуре позиционируются как правящее начало мира: «...Господь Бог есть солнце и щит» (*Пс.* 83. 12) – и внечувственная реальность: «И разумные будут сиять, как светила на тверди, и обратившие многих к правде – как звезды, вовеки, навсегда» (*Дан*. 12. 3). Абсолют *солнце*, вслед за *небом*, в художественной аксиологии Янки Дягилевой перестает быть воплощением мирового порядка, поскольку сам начинает его нарушать. В обыденном сознании *солнце* связано с категориями «свет», «астрономическое тело», «Бог»; в произведениях же рассматриваемого рок-поэта оно актуализируется в контексте с противоположными понятиями: «темнота», «мячик», «дьявол»:

1) *Самолет нас заберет в полет*
В темноте пинать резиновое ***солнышко...***

(«Выше ноги от земли»)

2) ***Солнышко*** *смеется громким красным смехом*[9].

(«Гори, гори ясно!»)

Противопоставленное дневному светилу ночное – *звезда* – завершает перевод метафизической реальности в эмпирическую: символ инобытия как направляющей силы свыше реализуется в виде городского локуса в результате возвращения метафоре прямого – объектного – значения «источник света»:

А мы пойдем с тобою погуляем по трамвайным рельсам
<...>

Путеводною звездою будет желтая тарелка светофора...

(«По трамвайным рельсам»)

Отсюда в художественном мышлении Янки Дягилевой желаемый путь *к небу* как к идеалу редко обнаруживает в контексте положительные коннотации:

Ночью холод разогнался с Оби
Вспоминай почаще ***солнышко*** *свое...*

(«Нюркина песня»)

Чаще он воспринимаясь с обратным знаком, так как оборачивается неизбежным движением *вниз* и в физическом смысле:

Святые пустые места это ***в небо с моста****...* –

(«Ангедония»)

и в духовном:

Пауки в банке
Искали дыры
Чтобы **вскарабкаться наверх**
Друг друга жрали...

Хотели выжить
Через отрезок пустоты
Увидеть **солнце**
Хватали муху за крыло...
Смотрели **в небо**...

(«Пауки в банке»)

Семантика падения предельно реализуется в пространственном образе подземелья и мотиве нисхождения в ад:

1) *В десяти шагах отсюда светофор мигал*

<...>

А в **подземном** переходе влево поворот
*А в **подземном** коридоре гаснут фонари...*

(«Деклассированным элементам»)

2) *Не разулся у входа пришел ночевать*
До утра валялся **в аду** да в бреду
*А к утру **провалился к паршивым чертям**...*

(«На дороге пятак»)

Горизонтальная же координация задает поэтическому миру Янки Дягилевой ряд качественно-количественных параметров, среди которых доминирует дифференцирующий признак локативности – оппозиция «ограниченное – неограниченное», сформулированная в традициях русской рок-культуры как амбивалентность[10].

В своих горизонтальных характеристиках пространство представляется ограниченным, отсюда в его репрезентации на первый план выдвигаются группы лексики с семантикой предельности, среди которых особую функциональную нагрузку получают дериваты концепта «круг». Связанный с мифологической моделью мышления *круг* позиционирует идею мирового единства и законченности, противопоставляет космос хаосу, поэтому в метаязыковой рефлексии он в целом получает положительную эмотивно-экспрессивную коннотацию[11]. В текстах же Янки Дягилевой данный концепт имеет резко негативную оценку: реализуясь в словах *круг*, *калейдоскоп*, *омут*, *танец*, *колесо*, *колечко*, *банка*, *аттракцион*, *кривой*, *заводной*, *вращаться*, *криво*, он развивает ассоциативно-образные смыслы «бесцельная жизнь», «бесконечное движение», «повторение», «механистичность», «отсутствие выхода» и, наконец, «смерть»:

На черный день усталый **танец** пьяных глаз, дырявых рук
Второй упал, четвертый сел, восьмого вывели **на круг**
На провода **из-под колес** да на три буквы с-под асфальта
В тихий **омут** буйной головой
В холодный пот – расходятся **круги**
Железный конь, защитный цвет, резные гусеницы в ряд

Аттракцион для новичков – **по кругу** лошади летят
А **заводной калейдоскоп** гремит **кривыми** зеркалами
Колесо вращается *быстрей...*

(«На черный день»)

Замкнутый характер пространства также подчеркивается соединением в одном контексте лексем со значением предельности – беспредельности:

Лбов бильярдные шары от столкновенья раскатились
Пополам по обе стороны
Да по углам ***просторов и широт****...*

(«На черный день»)

Кроме того, что художественный мир Янки Дягилевой крайне пределен, он к тому же оказывается чрезмерно насыщен; особую структурирующую функцию в этом выполняют элементы городского ландшафта, развивающие в творчестве рок-поэта урбанистическую тему. В соответствии со сложившимися традициями, топос города представляется как дефектное пространство и средоточие разрушительной силы; отсюда наиболее регулярным приемом художественной изобразительности в создании данного пространственного образа становится градационное нагнетание в контексте лексем с семантикой «мертвый», «лишающий жизни», «сломанный, неполноценный, не имеющий целостности», «грязный», «ложный», «тленный»:

На **переломанных кустах клочья флагов**
На **перебитых фонарях обрывки петель**
На **обесцвеченных глазах мутные стекла**
На ***обмороженной*** *земле белые камни...*

(«Рижская»)

Внешний мир раскрывается как агрессивная среда, которая вторгается во внутреннее – психологическое – пространство лирической героини, внося хаос и диссонанс:

В моем углу засохший хлеб и тараканы
В моей дыре *цветные краски и голос...*

(«Рижская»)

В этой связи локус Дома, в своей оппозиционной природе ранее выступавший как убежище от деструктивных воздействий внешнего мира:

От голода и ветра
От холодного ума
От электрического смеха
Безусловного рефлекса
От всех рождений и смертей, перерождений и смертей
Домой*!* –

(«Домой!»)

подвергается со стороны последнего систематической компрессии, в результате чего начинает неумолимо сокращаться:

Я оставляю еще **полкоролевства**
Восемь метров земель тридевятых...

(«Полкоролевства»)

Ограничение заставляет героиню добровольно отказываться от своего локуса и его атрибутов в пользу чуждого топоса:

Мне придется променять
Очертевший обряд на смертоносный снаряд
Скрипучий стул за столом на детский крик за углом
Венок из спутанных роз на депрессивный психоз
Психоделический рай *на три засова в сарай... –*

(«Берегись!»)

в противном случае локус Дома сам начинает довлеть над героиней, воспринимаясь ею как *клетка*, *тюрьма* (ср.: *Я... под каблуком потолка...* – «Особый резон») или трансформируясь в локус Антидома:

Лай, сияние, страх Чужой дом
Управляемый зверь у дверей
На чужом языке говорит
<....>

Я оставлю **свой голос, свой вымерший лес**
Свой приют...

(«Чужой дом»)

Центростремительное уплотнение и концентрация топоса приводит в итоге к тому, что он оказывается меньше локуса и может помещаться в нем, что приводит к деструкции пространственной иерархии:

1) *А **ребеночек** в больнице умирает ведь помрет*
Он объелся белым светом, улыбнулся и пошел...

(«Про чертиков»)

2) *Был ветер гром под **столом** – будет постель...*

(«Придет вода»)

Слова с семантикой бесконечности немногочисленны в текстах Янки Дягилевой. Отмечается их функционирование в роли определений в понятиях, восходящих к христианским ценностям и культам, однако сочетание в контексте со стилистически сниженной лексикой приводит к десакрализации их значений:

От **вселенской** любви только морды в крови

<...>

Собирайся, народ, на бессмысленный сход
*На **всемирный** совет – как обставить наш бред...*

(«От большого ума»)

В ранних произведениях отмечаются единичные случаи прямого употребления лексем с семантикой бесконечности по отношению к топосу *земля*; однако данный аспект развивается в последние годы творчества рок-поэта, когда начинает формулироваться «суицидальная» тенденция в репрезентации пространства: свобода позиционируется как физическая смерть, посредством которой оказывается возможным вырваться из замкнутого, концентрированного, чужого локуса:

Темный пролет, шире глаза
Крепкий настой – плачьте, родные
Угол, свеча, стол, образа
Под руки в **степь**
Стаи летят
Может, простят

(«Стаи летят»)

Пространство в творчестве Янки Дягилевой является категорией, доминирующей над временем, лексические репрезентанты которого в количественном отношении менее регулярны и разнообразны; однако в области и локативного, и темпорального оформления художественного мира действуют общие принципы. Это обусловлено тем, что периодически пространство и время представляются сущностями, слитными друг с другом: об их единстве в художественном создании автора свидетельствует устойчивый в текстах локально-темпоральный синкретизм. Время усваивает свойства объектов, развивая метафоры цвета:

***Зима** да **лето** одного цвета...* («Придет вода»),

пространства:

1) *Слиняли **празднички** – в одной воде стирали...* («Придет вода»)
2) *Через **годы** и бурьяны...* («Деклассированным элементам»)
3) *Над пропастью **весны** собрались сны...* («Столетний дождь»),

материала:

*На тонкую сеть прозрачных **времен**...* («Reggae»),

вещества:

...Готов обед
*Из мыльных пузырей сырого **дня**...* («Столетний дождь»),

качества:

...Гнильем поросло
***Времечко** само по себе...* («Выше ноги от земли»),

формы:

Крестом и нулем запечатан ***северный день***... («Крестом и нулем»),

живого / неживого:

1) ***...Рассвет*** *в затылок мне дышит*
Рассвет зажимает плечами мне в пояс
Рассвет *машет рукой* («Полкоролевства»)

2) *Коридором меж заборов через труп* ***веков***...
(«Деклассированным элементам»)

3) *Ногтями по стене скребет* ***апрель***... («Столетний дождь»).

В этой связи можно говорить о мифологической модели времени в творчестве Янки Дягилевой, что также подтверждается характером взаимоотношений между составляющими темпоральности. В традиционной аксиологии длительность как измерительный параметр бытия реализуется в двух ипостасях, формулирующих бинарную оппозицию «время – Вечность», в которой первый компонент становится категорией, определяющей и исчисляющей экзистенцию, а второй – Божественный Абсолют. В песенных стихах Янки Дягилевой границы внутри темпоральности отсутствуют: сознание лирической героини одинаково интерпретирует временные аспекты (прошедшее и будущее), ср.:

Стерла имя и ***завтрашний день***... (Чужой дом») –

и

Фальшивый крест на мосту сгорел
Он был из бумаги, он был ***вчера***... («Декорации»),

а также сопоставляет – не противопоставляет – временное и вечное в их сущности:

Вечный *огонь – лампы* ***дневные***... («Столетний дождь»),

обнаруживая, что оба несут тление и разрушение:

По ветру **вечность**
А наше ***время истекло*** («Пауки в банке»).

Данное свойство темпоральности в позднем творчестве рок-поэта приводит к формулированию категории безвременья:

1) *Боевая ничья до поры*
Остановит часы *и слова...* («Чужой дом»)

2) *В* ***безвременном*** *доме за разумом грохнула дверь...*
(«Крестом и нулем»)

Таким образом, в основе поэтической модели мира Янки Дягилевой лежит принцип пространственно-временной деструкции, которая ломает привычные для человеческого восприятия причинно-следственные связи и агрессивно вторгается в сознание лирического героя, тем самым уничтожая его. Локативная и темпоральная лексика в сочетании с функционально-смысловой группой слов с семантикой «разрушение», «тлен», «временность» делают деструкцию доминантой художественной аксиологии Янки Дягилевой.

Примечания

[1] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 43.

[2] *Караулов Ю. Н.* Языковое время и языковое пространство (о понятии хроноглоссы) // Вестн. МГУ. Сер. 10, Филология. 1970. № 1. С. 61.

[3] См.: *Васильева А. А.* Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: Опыт культурологического анализа. Челябинск, 1999 ; *Доманский Ю. В.* «Тексты смерти» русского рока. Тверь, 2000 ; *Клюева Н. Н.* Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов. М., 2008.

[4] См.: *Мутина А. С.* «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Тверь, 2000. Вып. 4 ; *Багичева В. В., Багичева Н. В.* Концепт «смерть» в творчестве Янки Дягилевой // Там же. Тверь ; Екатеринбург, 2007. Вып. 9 ; *Багичева В. В.* Концепт «жизнь» в творчестве Янки Дягилевой // Там же. Тверь, 2008. Вып. 10 ; *Клюева Н. Н.* Метрико-ритмическая организация песенной поэзии Янки Дягилевой // Там же ; *Доманский Ю. В.* «Ангедония» Янки Дягилевой: опыт анализа одного исполнения // Там же.

[5] *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 222.

[6] *Панова Л. Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 253.

[7] *Драчева С. О.* Темпоральная организация романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: лингвистический аспект : дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2007. С. 39.

[8] Тексты цитируются по электронному изданию: *Янка Дягилева* [Аудиозапись]: mp3. RMG.

[9] Поэтическая аллюзия к рассказу Л. Андреева «Красный смех».

[10] См. подробнее об амбивалентности в русской рок-культуре: *Нежданова Н. К.* Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Вып. 4.

[11] См.: *Мечковская Н. Б.* К характеристике аксиологических потенций слова: концепты «круг», «колесо» и их оценочно-экспрессивные дериваты // Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2000.

Т. Л. Кузнецова
Сыктывкар

КИНОПОВЕСТЬ Ю. ЕКИШЕВА «АНГЕЛ РОДА»: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Произведения Ю. А. Екишева[1] занимают особое место в коми литературе, подобно стихам получившего всероссийское признание Г. Айги в чувашской литературе; его творчество, выросшее из недр мировой литературы, несомненно, выражает и сознание родного коми народа.

Пишущий на русском языке (рассматриваемое нами произведение – киноповесть «Рцдвуж андел» – «Ангел рода», 1997, – единственный предпринятый автором билингвистический опыт: произведение написано и на коми, и на русском языках), одаренный, привлекающий внимание общества, Юрий Екишев неоднозначно принят исследователями коми литературы. Невольно возникают аналогии с Каллистратом Жаковым, коми писателем, философом, получившим известность в России начала XX в. На наш взгляд, существует настоятельная необходимость в объективном освещении творчества Ю. Екишева, осмыслении значимости его творений.

Думается, киноповесть[2] Ю. Екишева «Рцдвуж андел», наряду с произведениями Н. Куратовой, Е. Рочева, А. Некрасова, А. Попова, А. Ульянова и др., выразительно передает тяготение коми прозы, давшей политизированную оценку истории и современности, пережившей «постперестроечный» синдром, к исследованию глубинных основ жизни. Так, в данном произведении Ю. Екишева, названного московским критиком Е. Ермолиным «одним из лучших современных прозаиков среднего поколения»[3], проявилось стремление выявить сущностные, закономерные связи, определяющие движение жизни, уяснить их противоречивую суть. Не случайно главный герой произведения – мальчик, юноша, молодой человек, по словам автора, «...чуткий, часто замирающий, слушающий и смотрящий» (285)[4], входящий в жизнь и напряженно всматривающийся в ее глубины. Воссоздается тонкая сфера мироощущения героя: он мало разговаривает, автор достигает семантической наполненности поз, жестов, мимики; особую роль играют грезы, видения. Автору удается передать неуловимое, порой не поддающееся объяснению единение противоречий, что составляет живую ткань жизни; характеры и сюжетные коллизии убедительны и жизнеподобны. В извечном единстве противоречий уже заложена мысль о неизменном, мудром и последовательном движении жизни: вечное борение поглощено вековой поступательной мощью. Концентрация негативных (но убедительных в жизненной достоверности, узнаваемых, невероятно близких реальности) черт в характерах самых близких главному герою

© Кузнецова Т. Л., 2010

людей – отца и друга, болезненное восприятие их проявлений мальчиком также выражает неизменную борьбу противоречий. Жизнь в своей неприкрытости противостоит главному герою, и в этом вечном противостоянии – суровая правда. В отношении отца к «гримасам» жизни как естественным, нормальным ее проявлениям находит выражение мощная стихия движения жизни. Жизнеутверждающий пафос, отчетливо звучащий в произведении, связан с образами отца и друга главного героя: мироотношение отца мальчика выражает здоровое восприятие неоднородного лика жизни, его противоречивого движения. Отец главного героя наделен особой жизнелюбивой энергией, и то обстоятельство, что природа щедро одаривает его детьми как в браке, так и вне его, имеет особое значение: именно на него возложена высокая миссия продолжения жизни. В этом отношении близок к образу отца и образ друга. Его громкий, победный смех автор называет привычным. Действительно, цельность мировосприятия, наличие качеств, позволяющих ощущать полноту жизни при любых обстоятельствах, пожалуй, составляют основу его характера. Так, изгнанные из родного дома после случившегося по их вине пожара мальчик и его друг по-разному себя ведут: «Мальчик не останавливается и не отвечает, даже не поворачивается в сторону друга. Друг идет рядом, весело кричит в небо. – Воркутац! Горнцй техникумц! Карц! Кутам йцйтавны! Кутам вина юны да деньга нажцвитны! Кутам бура овны! Лоам бур зонъяс! Ангелъяс моз! (В Воркуту! В горный техникум! В город! Будем дурачиться! Будем вино пить да деньги зарабатывать! Будем хорошо жить! Будем хорошими мальчиками! Как ангелы! – здесь и далее подстрочный перевод наш. – *Т. К.*)» (309).

В основе образов лежат метафорические связи с животными и птицами: «Отец. Характер дикий, хищного коршуна. Внешнее сходство – растрепанные волосы, блестит стальной зуб. В отличие от матери, на лице, в движениях – все: гнев, боль, счастье. Род – крылатый, от коршуна до голубя и воробья» (285). Этот прием справедливо назван в критике «вектором для понимания смысла образа, его тяготения либо к добру, либо ко злу»[5], он также воплощает естественные, столь свойственные жизни неоднородность и противоречивость. Подобную семантическую наполненность имеют и цветообозначения, играющие определяющую роль в формировании характеров героев: «Сестра друга – стала более пухлой и хитрой, ни одного светлого пятна – все серое и коричневое. Старший брат мальчика – уже мужик, одевается во все черное – сапоги, рубашка, брюки. Волосы, взгляд – тоже черные» (304). Движение неброской колористики Екишева (коричневое, черное) оборачивается живым многоцветьем жизни: произведение утверждает незыблемость жизненных устоев, их бытийную значимость.

В особенностях обрисовки характеров героев киноповести Ю. Екишева, форм их проявления, а также движения сюжета налицо некая общая картина жизни, развивающаяся согласно вечным законам. События, действия героев, их характеры перерастают конкретное значение, наполняясь неким непреходящим смыслом. В немалой степени этому способствует поэтически емкая семантика обра-

зов героев: «Мальчик. В первом действии – семи лет. Чуткий, часто замирающий, слушающий и смотрящий. Лицо круглое, уши оттопырены, глаза раскосые, стрижки никакой – рожки и вихри. Одежда – чужая и своя, пятнистая. Род – олений» (285). Эпизоды истории семьи, охватывающие военный и послевоенный периоды, представляющие достоверные реалии жизни коми села, неуловимо насыщаются глубинным содержанием; в них угадывается движение самой жизни: за сиюминутным скрывается вечное. Слог Екишева настолько насыщен семантически, что можно вести речь о густых мазках художника. Данные свойства киноповести Ю. Екишева (проявляющиеся и в других его произведениях) во многом сродни особенностям трифоновской прозы.

Ощущение бытийной значимости во многом связано с образом главного героя: для него характерны чувство отрешенности от всего мирского, суетного, ориентация на вопросы вечные. Неоднократно демонстрируется неспособность главного героя решить повседневные житейские вопросы: «йцй» (дурачок) – частенько раздается в его адрес. «Он ничего, только какой-то странный» (324), – такова реакция девушки, которая не может понять, в чем сила его обаяния. Не случайно по прошествии многих лет друг говорит ему: «Я-то думал, ты священником станешь!» (326). Семантически емкими, насыщенными эпической глубиной являются многие эпизоды, например, когда многочисленная семья с помощью бредня ловит рыбу (все – и беременная мать, и отец, потерявший на фронте правую ногу и левую руку, и их малые дети – с неимоверными усилиями справляются с бреднем), собирает грибы. Утверждается непрерывность традиций народа в их будничных, повседневных проявлениях, вечная связь человека с землей, природой. Особую роль играет ликование отца, испытываемая им при выполнении подобных работ неподдельная радость.

Художественная структура произведения имеет такую организацию, что изображаемое автором течение жизни полностью не захватывает героя, составляет своеобразный фон; слегка отстраненная, созерцательная позиция героя создает впечатление, будто он со стороны наблюдает ход времени. Воссоздан и путь во времени самого героя. Метафорична сцена, предваряющая ход действия. Ее детальное, подробное описание занимает достаточно большой объем; особую роль играют глаголы и глагольные формы, изображающие процесс преодоления, достижения: бежит, тащит, пытается обойти, проваливается, крестится, пробегает насквозь, садится, начинает раскачивать, втягивает, сжимается, катясь, не доезжает, валится, утыкается, лежит, вскакивает, берет, крича, размахивая, взбирается, садится, сжимается, держится, пугается, вглядывается, вскакивает, падает, скользит, хватает, пытается обежать, проваливается, выкарабкивается, подбегает, оборачивается, крестится, ныряет. Наряду с другими факторами данное обстоятельство способствует тому, что к читателю приходит ощущение движения времени: воссоздается размеренная поступь жизни. Симптоматично, что социальные катаклизмы, различного рода

потрясения словно проходят мимо сознания мальчика: «Юноша задумчиво сидит напротив, со стаканом, ничего не замечает. Колбаса, хлеб, вино, чай, хохот, взгляды, а напротив – юноша, как немое растение в земле, собирающееся вот-вот распуститься, гибкое и стройное» (321).

Особую художественную функцию получает тревожный крик птицы, периодически раздающийся в наиболее значимые и переломные моменты: в зачине эпического действия, метафорической сцене, представляющей жизненный путь героя, и в эпизоде, когда персонажи произведения в ожидании кардинальных перемен после смерти Сталина переживают глубокие, волнующие чувства. Возвещая о значительности происходящего, крик переводит частное событие в план мироздания, бытия. Углубляя бытийное звучание произведения, он служит также своеобразным знаком времени (возникают аналогии, соединяющие этот образ с образом Хозяина из повести И. Торопова «Арся сьыланкыв» («Осенняя птица», 1976) – владыки рек и лесов того участка Земли, где происходит действие. В тогу Хозяина, властелина, автор облачает орла)[6].

Думается, значимо и то обстоятельство, что ко времени вступления главного героя в период зрелости происходит сближение представителей рода, и в этом состоит поступательное движение жизни: родовая общность получает онтологическую значимость. В период распада связей, установления всеобщего хаоса автор находит нити, объединяющие мир и обеспечивающие ему некоторую стабильность. Важно и то, что единение рода происходит под сенью Господа. Герои произведения Екишева проходят свой путь к Господу – путь непростой, полный испытаний и всяческих препон. И эта стезя связана с попытками людей осмыслить современный мир, со стремлением познать его законы. Во многом сложный процесс познания мира, переживаемый героями Екишева, открывает размеренную, эпически значимую поступь жизни; к автору приходит осознание жизни как неровного, противоречивого, но непрерывного течения (думается, не случайно в произведении, рожденном в драматичный период постперестройки, воссоздается время надежд, время «оттепели»). Писатель приходит к мысли, что в основе сущего – некие вечные, непреходящие ценности; в попытках познать основы жизни, консолидирующие мир, он актуализирует ее нравственные начала. Герои с трудом пробираются через лабиринты противоречий к духовному очищению, объединяющему представителей рода. И в размышлениях о природе киноповести Ю. Екишева мы, пожалуй, согласимся с исследователем его романа «По глаголу Твоему с миром, по закону своему с любовью», отмечающим, что «герои Екишева... важны для автора прежде всего своими поисками некой религиозно-нравственной истины»[7]: религиозно-нравственные поиски ведутся и в киноповести Екишева «Рцдвуж андел».

Вечные проблемы добра и зла, стремление человека к моральной чистоте, его естественная потребность в существовании нравственного опыта, образующего традиционную связь поколений, – вот что составляет смысловое поле

произведения. Особенности художественного осмысления открывают сложные связи героя с миром.

Примечания

[1] Юрий Анатольевич Екишев (род. 1964) – личность неординарная, яркая. В своей последней книге он представлен так: «...по образованию – математик, по призванию – писатель, по роду деятельности – политик-националист» (*Екишев Ю. А.* Россия в неволе. СПб., 2009. С. 304).

Будучи школьником, занял 2-е место на международной математической олимпиаде, которая проходила в США (1981). Без экзаменов был принят в МГУ, где изучал математику, внезапно перевелся в университет родного Сыктывкара. Закончил его блестяще, преподавал в Ленинградском и Сыктывкарском госуниверситетах. Но научно-преподавательскую деятельность оставил. Был секретарем Стефано-Прокопьевского православного братства Сыктывкарской епархии. Отреставрировал и построил два православных храма. Занимается изобразительным искусством (иллюстрации в сборнике его прозаических произведений – авторские). В последние годы принимает активное участие в общественной жизни, является руководителем партии «Союз национального возрождения». Был обвинен в разжигании национальной розни, осужден и отбыл срок наказания (2006–2007). Выдвигался на различные премии: повесть «Движения ангелов» (2001) выдвинута на премию И. П. Белкина, повесть «Под защитой» (1995) – на Малую Букеровскую премию (1997). Единственный из коми писателей принят в члены Союза писателей Москвы. Публикуется в Москве, Париже, Сыктывкаре, сотрудничает с журналами «Континент», «Таллинн», «Арт». Пишет романы, повести, рассказы, драматические произведения. Сведения о его жизненном и творческом пути приведены в следующих изданиях: *Буданова Е.* Послесловие // Екишев Ю. А. О любви от третьего лица : роман, повести, рассказы. Сыктывкар, 2002. С. 343 ; *Екишев Ю. А.* Россия в неволе. С. 304.

[2] Киноповесть Ю. Екишева, представляющая жанр «кинопрозы», вполне состоялась и как произведение словесного искусства, что позволяет рассматривать ее в ряду современных прозаических произведений.

[3] *Ермолин Е.* Художественная литература и критика в русской периодике 2005 года // Континент. 2006. № 1, янв. – март. С. 444.

[4] *Екишев Ю. А.* Рцдвуж андел // Екишев Ю. А. О любви от третьего лица : роман, повести, рассказы. Сыктывкар, 2002. Ссылки на данное издание даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

[5] *Буданова Е.* Послесловие. С. 352.

[6] Подробнее об этом см.: *Беляев Г. В.* От вечно живого корня. Сыктывкар, 1983. С. 186–187.

[7] *Фадеева И. Е.* Поэтика текста как онтология реальности // Коренные этносы Севера европейской части России на пороге нового тысячелетия: история, современность, перспективы : сб. ст. Сыктывкар, 2000. С. 439.

М. В. Ившина
Ижевск

ВРЕМЯ И ЛЮДИ В ПЬЕСАХ УДМУРТСКОГО ДРАМАТУРГА Е. ЗАГРЕБИНА*

Рубеж 60–70-х гг. XX в. в удмуртской драматургии и театре был ознаменован активным поиском новых форм художественной выразительности. Одно из направлений поиска драматургии тех лет – освоение национальных традиций, а также традиций русской советской классики, стремление к многообразию форм, богатству оттенков. Для многих пьес характерен гражданский пафос, сочетающийся с демократизмом, который рождался из авторского убеждения, что будничное и повседневное в жизни рядового человека достойно внимания художника. Драматурги укрупняли в обыкновенном человеке профессиональные качества и одновременно стремились показать его в сфере быта, семьи.

В 60-е гг. XX в. в удмуртскую литературу входит новое поколение драматургов: В. Садовников (1915–1975), Л. Перевощиков (1912–1984), С. Широбоков (1912–1983), И. Данилов (1929–1998), Н. Евсеев (1931–1998), Е. Загребин (р. 1937) и др. Общеизвестно, что главной темой удмуртской литературы на всех этапах ее исторического развития является тема деревни. Удмуртские драматурги 1960–1970-х гг. воспроизводят перемены, произошедшие в жизни колхозного села в послевоенные годы, стремятся осмыслить новую трудовую психологию крестьянина. Вместе с тем удмуртская драматургия шестидесятых годов, сохраняя в своей основе строгую жанровую определенность, испытывает значительное воздействие различных художественных форм, обогащается элементами других родов и видов литературы. Внимание к житейским ситуациям, служащим точкой пересечения личной и общественной психологии, свойственное пьесам названных драматургов, дало благодатный материал для обновления национального театрального искусства.

Среди пьес, в которых наиболее отчетливо проявляются общие тенденции развития удмуртской драматургии 1960–1990-х гг., особо выделяются произведения Е. Загребина. Начав свой творческий путь еще в школьные годы, Е. Загребин вполне естественно, органично вписался в «оттепельный» театральный пейзаж, заметно упрочив позиции удмуртской драматургии. Пожалуй, можно говорить о том, что Е. Загребин втянулся в литературно-творческий процесс еще во время учебы в Ленинградском театральном институте (1956–1961), что дало ему возможность непосредственно познакомиться с требованиями и за-

* Исследование подготовлено в рамках интеграционной программы УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Ившина М. В., 2010

конами сцены, осмыслить глубину отечественной и мировой классики. Его дипломной работой явилась пьеса «Тулыс зор» («Весенний дождь»), рассказывающая о послевоенных тяготах крестьянской жизни, обездоленных женских судьбах. Е. Загребин вспоминает: «Студентам удмуртской студии понадобилась пьеса на родном языке. Преподаватель актерского мастерства Е. К. Лепковская обратилась к Егору. Она сказала, что ей известно о том, что Загребин пишет рассказы, и порекомендовала ему попробовать создать пьесу. Обещала в этом помочь молодому студенту»[1].

Сегодняшнему читателю и зрителю может показаться странным, что непритязательные житейские и производственные ситуации, воспроизведенные в этой пьесе, могли иметь большой успех. Но если вспомнить выспренных героев удмуртской литературы прежних лет, взращенных на почве теории «бесконфликтности», то активная реакция зрителя на пьесу Е. Загребина понятна и обоснованна. В пьесе очень своеобразно решена традиционная оппозиция *старое/новое,* предполагающая конфликт между старой и новой жизнью. Образ старого, претерпевшего драмы и противоречия дореволюционных, революционных и военных лет национального мира, обобщает выдвинутая в центр сцены декорация покосившейся деревенской избы. Символичен финал пьесы – сцена тушения пожара на колхозной ферме. Это достаточно традиционный прием экстренной (аварийной) ситуации, характерный для произведений производственной тематики тех лет. Однако Е. Загребин использует «аварийную» коллизию для примирения героев, разъединенных историческими событиями.

Как и многие советские писатели тех лет, драматург проявляет интерес к личности руководителя, который в его творчестве обретает противоречивый, а значит, и более реальный облик. Это пьеса «Мынам яратонэ татын» («Моя любовь здесь»). Среди действующих лиц пьесы выделяется образ аспиранта-биолога Тани. Важное место отводится семейной, частной линии сюжета. Внешне пьеса выглядит статичной, малособытийной, но она достигает нравственной, этической напряженности за счет философской насыщенности диалогов, внутренних речей персонажей. В пьесе «Моя любовь здесь» происходит сдвиг от производственной драмы к драме, совмещающей в себе социально-бытовое и социально-психологическое начала. Такого рода переход от одного жанра к другому внутри одного произведения литературоведы определяют как принцип скользящей жанровой шкалы[2].

Для творчества Загребина 1960–1970-х гг. главной проблемой становится поиск человеком смысла жизни в новых исторических условиях. Более других удмуртских драматургов его привлекают жизнеутверждающие чувства, интересует то, как проявляется эти мироощущения у разных по социальному положению, возрасту, статусу людей. Особо интересна в этом плане драма «Тодьы юсь» («Белый лебедь»), для которой характерны взятые из гущи современной жизни нравственно-этические конфликты. В центре пьесы – судьба сельской девушки Онись, влюбившейся в красивого городского парня, который

оказался обыкновенным пройдохой. Девушка остается совсем одна, умирает ее мать, отворачиваются друзья и знакомые. Основу сюжетного развития в этой пьесе составляют процессы внутреннего, духовного развития героини, формирование ее этических убеждений, протекающих в сложных поисках, конфликтах с людьми разных взглядов и убеждений.

Анализируя творчество Е. Загребина, нельзя не заметить, что этот автор одним из первых в удмуртской литературе обратился к изображению теневой стороны современной действительности. В очень непростые годы он говорит со сцены удмуртского театра о проблемах пьянства, одиночества человека, которые, как правило, снисходительно воспринимались официальным общественным мнением и критикой, квалифицировалась как «мелкотемье», «безгеройность», «бытовщина». Говоря об одиночестве, о страдании человека, он не стремился к категорическому осуждению воспроизводимой коллизии, а старался заставить понять зрителя (читателя), почему такое случилось. Отчего человек с крепким характером оказывается обманутым в самых простейших ситуациях?

Сюжет пьесы «Асьмелэн со одиг» («Наша единственная») близок повести В. Распутина «Прощание с Матерой», которую сам Е. Загребин считает этапной. Удмуртская пьеса воспроизводит горькие судьбы женщин-солдаток, вдов. В спектакле звучат песни, отражающие сердечные муки одиноких женщин. Драматург снова поднимает одну из драматичных проблем современности, о которой в те годы было не принято говорить: кому завещать и передать то, что составляет жизнь обездоленных людей? Одинокие женщины не имеют наследников.

Зритель семидесятых ждал от театра комедии с музыкой и танцами, т. е. тех жанров, которые в удмуртской драматургии были слабо разработаны. В середине 70-х гг. из-под пера Е. Загребина появляется водевиль «Насьток но Исьток» («Анастасия и Степан»). Удмуртские критики пишут: «Поистине триумфального успеха достиг драматург, написав пьесу “Анастасия и Степан”. Говорят, спектакль выдержал не одну сотню постановок, а на входе в театр, “штурмуемый” зрителями, стояла милиция»[3]. Для пьесы характерны добрый, ироничный взгляд на окружающую действительность, поэтизация мелочей быта, жизненных ситуаций. На удмуртской сцене возродился жанр комедии, отвечающий требованиям нового времени.

Итак, пьеса «Анастасия и Степан» сильна своим лиризмом, динамикой, тонким рисунком душевных движений героев, ей присущи некоторые черты фарса, легкость и искрометный юмор, подвижность композиционной структуры. Действие пьесы разворачивается в одном из республиканских санаториев, автором обыгрывается с разных сторон курортный роман «бедного» колхозного пастуха Степана. В центре внимания автора – любовь простой деревенской женщины, которая оказывается способна на очень многое. Обыкновенная простосердечная крестьянка становится главным действующим лицом, и автора меньше всего интересует социально-бытовая точность в изображении характеров и обстоятельств.

Со второй половины 1980-х гг. тематика драматургии Е. Загребина заметно меняется. В его творческих исканиях большое место начинает занимать историческая драма. В культурной жизни республики 1990-е гг. ознаменовались постановкой на сцене национального драмтеатра трагедий Е. Загребина «Эш-Тэрек» и «Кикы нош силе но силе...» («А кукушка все кукует и кукует...»). Пьеса «Эш-Тэрек» написана на основе известных фольклорных и литературных сюжетов, рассказывающих о взаимоотношениях древних удмуртов и булгар, которые жили по соседству, но долгие годы враждовали между собой из-за территориальных притязаний.

Основная проблема, которая художественно осмысляется в пьесе: «Возможна ли любовь на поле брани?» Ответ на этот вопрос в пьесе осложнен тем, что в человеческие взаимоотношения вмешиваются мистические силы. Булгарская красавицы Алсу и удмуртский юноша-богатырь Эш-Тэрек полюбили друг друга с помощью «колдовства» Пери (Водяной). В финале пьесы Эш-Тэрек и Алсу погружаются в Белую Каму, поскольку Пери взамен подаренного богатырю коня просит у него Алсу. Однако финал пьесы оптимистичен: из глубин реки появляются два ангела, очень похожих на булгарскую девушку и удмуртского юношу и одновременно олицетворяющих примирение двух народов.

Трагедия «А кукушка все кукует и кукует...» посвящена известному удмуртскому классику Кузебаю Герду. В центре пьесы своеобразный конфликт возвышенного, романтичного героя со своей средой, которая его и не понимает, и не принимает. В пьесе ставятся вопросы, имеющие современное значение: Почему формирующаяся интеллигенция не была понята в своей среде? Кто «продал» Кузебая Герда? Его друзья? Враги? Когда национальная интеллигенция перестанет «болеть трусостью»? Особое место занимает в пьесе образ ведуна, предсказывающего будущее писателя и создающего своеобразный мистический фон пьесы. Е. Загребину удалось показать в условных формах конкретную историю, реальную эпоху. Действие пьесы, охватывающее довольно большой временной период – с 1926 по 1937 г., передает психологическую обстановку времени. Е. Загребин создал оригинальную, во многом спорную версию судьбы Кузебая Герда, гениальность которого опередила свое время. По версии драматурга, поэт чужд миру, эпохе, но он необходим для движения истории, эволюции. Последние пьесы Е. Загребина свидетельствуют о способности удмуртской литературы откликнуться на запросы сложного, переломного времени.

Примечания

[1] См.: *Шкляев А. Г.* Кутоншурысь Егор Загребин [Егор Загребин из Кутоншура] // Загребин Е. Е. Тулыс зор [Весенний дождь] : пьесаос, веросъёс. Ижевск, 1997. С. 413. (Удмуртский текст приведен в дословном переводе автора статьи. – *М. И.*).

[2] См.: *Зайцева Т. И.* Удмуртская проза второй половины XX – начала XXI века : Монография. Ижевск, 2009. С. 19.

[3] *Зайцева Т. И.* Некоторые размышления о творчестве Е. Загребина // Движение эпохи – движение литературы. Удмуртская литература XX века : учеб. пособие / под ред. Т. И. Зайцевой, С. Т. Арекеевой. Ижевск, 2002. С. 222.

Е. В. Харитонова
Екатеринбург

«КОНФЛИКТ ПЛЮС КОНФЛИКТ»: О ПОВЕСТЯХ ЕЛЕНЫ ГАБОВОЙ*

Елена Васильевна Габова (Столповская) родилась в 1952 г. в Сыктывкаре; внучка коми писателя Николая Попова; автор более 10 книг для детей и подростков, изданных в Москве, Киеве, Сыктывкаре. Ее произведения переведены на английский, немецкий, финский, японский, венгерский и другие языки. Она получила известность и как переводчик с коми языка. Среди прочих литературных наград Елены Габовой – Международная литературная премия Владислава Крапивина, которой писательница была удостоена в 2006 г. за сборники повестей и рассказов «Никто не видел Рыжего» (2000), «Не вставайте с левой ноги» (2004). Объектом нашего внимания стали повести, вошедшие в состав этих книг, – «Не вставайте с левой ноги», «Никто не видел Рыжего», «Только часочек у моря синего (повесть о первой любви)», «Ведь ты же мне друг», «И отец мой, и мама моя».

Цитата, вошедшая в заглавие статьи, заимствована из повести Елены Габовой «Не вставайте с левой ноги» с характерным подзаголовком «записки воспитательницы»[1]. Этой текстовой выдержкой в дневниковых заметках обозначен один из дней – а в сущности, это зафиксированная рефлексия воспитательницы музыкальной школы-интерната для одаренных детей о непростых (иными они и быть не могут!) отношениях с воспитанниками. Однако понятая в более широком смысле, эта цитата фиксирует один из важнейших способов конструирования мирообраза в произведениях Е. Габовой и намечает один из возможных подходов к уяснению специфики ее художественного мира.

Общеизвестно, что конфликт – особая форма взаимодействия человеческих индивидуальностей, социальных групп, которая возникает при несовместимости их взглядов, позиций и интересов. В литературе же конфликт является основой динамично развивающегося сюжета. Именно конфликт, развертываясь в сюжете, определяет те или иные поступки действующих лиц, ход и характер событий. В избранном типе конфликта писатель выражает свое понимание реальных жизненных противоречий[2].

В повестях Елены Габовой выявляются два типа конфликта: *внешний*, *межличностный*, образуемый столкновением подростка с социальным злом, в более широком смысле – с большим внешним миром; *внутренний*, *внутрилич-*

* Работа выполнена в русле комплексного интеграционного проекта УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

© Харитонова Е. В., 2010

ностный – конфликт, который сопровождает ситуацию взросления героя-подростка, становление его самосознания, формирования личности.

Подросток вынужден противостоять миру в разных его проявлениях. Так, зачастую имеет место *конфликт со сверстниками* – этот тип конфликта с некоторой степенью условности может быть определен как «*подросток / подросток*». Это столкновение тем более важно, что в переходном от детства к взрослому состоянию возрасте «общение подростков превращается в самостоятельный вид деятельности, занимающий достаточно много времени и выполняющий важную жизненную роль, причем значение общения со сверстниками для подростка, как правило, не меньше, чем все остальные его дела»[3].

Так, в уже упоминаемой повести «Не вставайте с левой ноги» конфликт двух четырнадцатилетних девочек-подростков осложняется тем, что их связывают отношения недавней пусть странной, но – дружбы. Алина Мельникова – заводила всего класса, лидер. Саша Осташкова – лучшая ученица в классе, «умница, ответственный за свои поступки человек»[4], как определяет ее воспитательница Инна Петровна, однако «Саша с младших классов чувствовала себя изгоем»[5]. И сейчас Саша непохожа на других девчонок: у нее другие интересы, пристрастия, увлечения. Когда-то именно Алина изменила отношение одноклассниц к Саше, обратив на нее внимание, подружившись с ней. Дружбой с Алиной Саша очень дорожит, однако сейчас отношения девочек неровны: «Алина еще много раз возвращалась к Саше и столько же бросала ее без предупреждения. С этим ничего нельзя было поделать. Саша не могла удержать Алину ничем, кроме глубокой привязанности. Но Алина развязывала эту привязанность легко, как шнурки на ботинках. Саша же глубоко переживала всякий разлад. Она любила Алину. Пик их дружбы пришелся на восьмой класс: они сидели за одной партой и вообще были неразлучны. А в этом году Алина не захотела сесть с ней. Когда Саша спросила, почему, Алина загадочно сказала:

– Ты для меня слишком чиста.

И села с Людой Столяровой»[6].

Таким образом, девочек связывают конфликтные отношения дружбы-вражды; сами же героини являют собой типы лидера и изгоя.

Другие типы героев-подростков и другая психологическая коллизия представлены в повести «Ведь ты же мне друг», однако и здесь конфликтующие стороны – подростки. Главный герой повести – тринадцатилетний Денис – любит учиться, читать, размышлять о мире и о себе, он старается тренировать волю, занимается спортом. Он оказывается в ситуации противостояния группе старших подростков, которые вымогают у него деньги. В течение нескольких месяцев ему приходится пережить страх, боль, унижение, отчаяние. Драматизм ситуации усиливается тем, что Денису приходится перенести еще и первое в жизни предательство: «наводчиком» вымогателей оказывается лучший друг Дениса, бывший одноклассник Ростик – именно он знал, что у Дениса

были деньги; Денис сказал другу, что он работал летом, поскольку хотел самостоятельно заработать на видеоплеер. Однако Ростислава Денис никак не мог подозревать в происходящем – они же друзья. Фразу, давшую заглавие повести, – «ведь ты же мне друг» – Денис говорит Ростику, когда понимает, как тяжело было бы ему в трудной ситуации без друга. Эту же фразу издевательски произносит Ростик, когда со своими приятелями обсуждает эту ситуацию. Попав в критическое положение, Денис изначально осознает его как невозможное, потому что оно «взрослое»: «Денис знал, конечно, что не у него первого вымогают деньги. С коммерсантами, например, постоянно это делают. А если они отказываются давать, поджигают киоски, магазины. Случалось, даже убивали людей. Но все это касалось взрослых. И вдруг коснулось его, Дениса, тринадцатилетнего мальчишки! А ведь еще совсем недавно, еще вчера он думал, что плохих людей вообще мало, что за всю жизнь можно не встретить ни одного плохого человека. И вот, пожалуйста»[7]. Однако, оказавшись во «взрослой» ситуации, Денис скоро взрослеет. Он преодолевает кризис и, в сущности, переходит в следующий психологический возраст. Оказавшись лицом к лицу со своими обидчиками, в том числе со своим лучшим другом, он понимает, что сильнее своих противников хотя бы потому, что они неуверенны в себе, теперь они боятся его: «“Да он боится меня! – пронеслось в голове Дениса. – Они боятся меня! Они... они трусы! Они... они шакалы, они только из-за угла... стаей!”»[8] А поняв это, Денис становится сильнее своего страха: «– Заткнись! – Денис не узнал своего голоса. Это был не голос, это был рев, визг, вой – что угодно, но не голос. Это был не он, не Денис. Денис спустил с цепи это воющее, рычащее, чтобы оно вцепилось, чтобы оно...

Воющее-рычащее схватило со стола телефонный аппарат и шарахнуло им по голове лучшего друга. На Дениса надвигалась чья-то физиономия, и он врезал по ней кулаком и услышал – нет, не ушами, – услышал этим самым кулаком всхлип. Жалобный всхлип»[9]. Примечательно, что в приведенной цитате ситуация характеризуется апофатически – определяется через отрицание: действительно, состоянию, в котором находится Денис, нет названия, он переживает это ощущение впервые и, в конечном счете, становится другим, не тем, кем был раньше. Не случайно мама, оказавшись здесь, как будто бы не узнает своего сына и не может осознать происходящее: «В этот момент в общежитие вошли родители Дениса. Мама окинула быстрым взглядом вестибюль и замерла, увидев сына. Взъерошенный Денис орал что-то грозное, а Ростик, съежившись, сидел за столом. Двое серьезных на вид ребят стояли рядом с сыном, как бы защищая его.

– Что здесь происходит? – тихо спросила мама, словно бы не узнавая в этом гневном, таком решительном мальчишке своего сына.

– Ничего особенного, – вдруг спокойно сказал папа. – Мы просто немного опоздали: он уже сам во всем разобрался.

– Нич-чего не понимаю, – ошарашенно сказала мама.

– Кроме того, – заметил еще папа с суровой усмешкой, – у мальчика ломается голос»[10].

Зачастую ребенок находится в отношениях противостояния со взрослым миром. Этот конфликт осложняется тем, что подросток требует нового стиля и способа общения с ним со стороны взрослых, в то же время «отношения с родителями и учителями остаются неравноправными»[11]. При этом конфликт «*подросток / взрослый*» внутренне неоднороден: он проявляется в столкновениях с родителями, учителями и, так сказать, «просто взрослыми», посторонними людьми.

Конфликт *подростка* и *родителей* в повестях и рассказах Е. Габовой специфичен: проблема заключается не в том, что родители отказываются относиться к подростку как к взрослому, а в том, что к ребенку приходит преждевременная взрослость. Нередко разного рода перипетии в жизни родителей – новая любовь, разрушение старой семьи и создание новой – становятся источником того хаоса, в котором протекает жизнь подростка. Такую ситуацию подростки остро переживают как болезненную и ненормальную, изо всех сил стремятся гармонизировать хаос, как, например, героиня повести «И отец мой, и мама моя», четырнадцатилетняя Марина Киселева. От ее лица ведется повествование. В осмыслении подростка семейная ситуация выглядит так: «Семейка у нас что надо. Я расскажу, вы только не падайте в обморок.

Мне четырнадцать лет, я живу с папой. А мой брат Мишка живет с мамой, ему всего-навсего восемь.

Мы с папой живем на Севере, в городе Лемью, а мама с Мишкой – на юге, в деревне Солнечной, у Азовского моря.

Мы с папой живем одни, а Мишка с мамой – с дядей Женей. Летом там еще появляется дядь-Женина дочка, семилетняя малявка. Она приедет к своему отцу из самой Москвы, где живет со своей матерью. Мой брат Мишка летом тоже прикатит на каникулы к папе. А я полечу к маме, мы с Мишкой поменяемся. Я считаю, что мне лучше, все-таки каникулы у моря гораздо привлекательней.

Так вот все перепутано. Никто не разберет, что, зачем и почему»[12].

В приведенном фрагменте – это экспозиция повести – думается, необходимо обратить внимание на систему оппозиций, с помощью которых героиня моделирует ситуацию: папа – мама, север – юг, сестра – брат, большой – маленький, одни – с дядей Женей. Примечательно, что Марине приходится противопоставлять явления сопоставимые – по-видимому, это знак «раздерганного», разорванного взрослыми проблемами детского существования. В такой ситуации подросток мучительно ощущает собственную ненужность родителям, ревность, обиду – так, Марина подозревает, что мама не позвала ее с собой, потому что «ее новому мужу такая дылда, как я, ни к чему»[13], но тут же спохватывается: «Да нет, что это я? Что болтаю? Как бы я папу оставила?»[14] Герои-подростки оказываются способны взять на себя все бытовые трудности, заботиться не только о себе самих, но и о близких людях, ощущая ответственность за них – но и

безмерную усталость от недетского существования: «Я так за эту зиму устала, просто ужасно. Теперь ведь все на мне – и ужин, и посуда, и стирка.

Папа тоже готовит, но редко. Говорит, привыкай, это женская доля, ты уже большая, и всякое такое.

Женская-то женская, но ведь у меня еще школа и бассейн, и подруги»[15].

Крушение семьи приводит к утрате дома: так, Мишка, пожив некоторое время с отцом, убегает из дома, отправляется на юг, к маме и сестре, потому что в доме появляется посторонняя женщина – будущая жена отца. Марина, оказавшись в Лемью под Новый год, тоже отказывается считать место, в котором живет чужой человек, своим домом, и признается в этом отцу: «Бедные дети, – горько улыбнулась я. – Колесят по стране и не знают, где теперь у них дом. А может, его и вообще нету»[16].

Дети пытаются обвинять в случившемся родителей, их новых мужей и жен – но приходят к пониманию того, что в сложившейся ситуации трудно найти правого и виноватого. Более того, Марина раньше, чем ее мама, узнает, что дядя Женя сомневается в правильности своего жизненного выбора и, по-видимому, хочет вернуться в прежнюю семью. Конфликтные положения такого рода не могут быть разрешены – во всяком случае, не могут быть решены однозначно, поэтому финал повести остается открытым.

Конфликт *подростка* и *учителя*, в отличие от предыдущего, имеет преходящий характер. Так, жизнь героев уже упоминаемой повести «Не вставайте с левой ноги», воспитательницы Инны Петровны и ее воспитанниц, насыщена конфликтными ситуациями, но они, как правило, могут быть локализованы и решены: так, единственный мальчик в классе, Руслан, отказывается надевать фартук на дежурстве по кухне (ведение домашнего хозяйства на Востоке не мужское дело), но соглашается на предложение воспитательницы взамен дежурства чистить снег (это мужская работа).

Порой источником конфликта с учителем становится случайность, усталость или дурное настроение взрослого. Таков конфликт девочек с учительницей русского языка и литературы Ниной Сергеевной[17]. Однако четырнадцатилетний подросток уже способен понять мотивы поведения другого человека и оправдать или простить его:

«– Не всегда же она не в духе, – защищаю учительницу.

– Правда, иногда она лапушка, – добавляет Наташа. – Ладно, замнем, у кого хандры не бывает. Печорин почему-то всегда хандрил»[18].

К конфликтам локальным и преходящим можно также отнести конфликт *подростка* и «*просто взрослого*», *постороннего человека*. Именно такое столкновение составляет основу сюжета повести «Никто не видел Рыжего». Герои этой повести – младшие подростки, десятилетние школьники. Из двора, где они живут, похищен пес Рыжий. Хозяйка-старушка очень болезненно переживает эту утрату и ко всем обращается с вопросом «Рыжую собаку не видели?», перефразирование которого дало название повести. Ребята решают разыскать

собаку. Антон узнает, что некто приманивал Рыжего колбасой. Так в тесте появляется антагонист – это «крутой» на «Мерседесе». Конфликт протагониста и антагониста получает дополнительный – социальный – смысловой оттенок, поскольку «крутой на “Мерседесе”» воплощает собой определенный тип, он лишен особых характеристических черт, ни разу не назван по имени: «“Крутыми” в их городе называли быстро и загадочно разбогатевших людей. Их еще называли “новыми русскими”. Они были похожи друг на друга, как братья – в бордовых пиджаках, кожаных куртках, с короткой, ежиком, стрижкой. Нет, такие не станут просто так, по доброте, кормить чужих собак»[19]. Длинная цепочка событий, в ходе которых «крутой на “Мерседесе”» не раз доказывает свою безжалостность, приводит нескольких девочек-подружек и Антона к «двухэтажному особняку из красного кирпича с круглыми башенками по углам»[20], во дворе которого томится украденный Рыжий. Девочки пытаются объяснить хозяину «дворца», что это их собака, что бабушка-хозяйка до сих пор его ищет, но «крутой на “Мерседесе”» грубит им и прогоняет их. Ребята разрабатывают и реализуют план по освобождению Рыжего. Возвращение Рыжего в родной двор осмысляется как событие вселенского масштаба, поскольку оно восстанавливает нарушенный миропорядок, утраченную гармонию. Не случайно состояние участников ситуации в этот момент сродни катарсическому: «Рыжий налетел, как ураган. Он лаял счастливым лаем и взвизгивал, как самый радостный щенок. Он кинулся к бабушке со своими собачьими поцелуями и мигом слизал ее слезы.

Бабушка охнула, и уже трудно было понять, плачет она или смеется.

И дети смеялись. И снег под ногами смеялся. Смеялись даже фонарь над головой и звезды над городом.

...Одна звездочка смеялась, смеялась да и упала с неба в сугроб. Прямо во двор, в который вернулся Рыжий»[21].

Другой тип конфликта, репрезентированный в повестях Е. Габовой, конфликт *внутренний, внутриличностный.* Его существование и проявление закономерно, поскольку «подростковый возраст – это время обостренного стремления к познанию и оценке самого себя, к формированию целостного, непротиворечивого образа “я”»[22]. Внутриличностный конфликт сопровождает ситуацию взросления героя-подростка, становление самосознания, развития личности; он формирует внутренний сюжет повестей Е. Габовой. При этом у подростков, воплощающих разные типы личности, – разные способы противостояния враждебным началам, но их роднит способность к наблюдению и созерцанию, умение переживать и сопереживать. В повестях Габовой переживание, так сказать, «вчувствование» в окружающий мир имеет объективную эстетическую и этическую ценность, например: «Сухой осиновый листик поймал порыв ветра и взлетел на его упругом крыле высоко-высоко. Внизу – большие каменные дома и маленькие деревянные домишки. Серой змейкой вьется по городу речка, а по ней плывет катерок. “Хочу покататься на катере”, – решил

листик и стал плавно спускаться, пока не коснулся палубы. Но не удержался и соскользнул в воду.

Проплыл листик мимо вихрастого мальчика по имени Антон, который вырезал на берегу новое удилище и привязывал к нему леску с крючком. Мимо мальчика плыли и другие листья. Желтые ивовые были похожи на рыбешек-верхоплавок. А круглый осиновый лист – на подлещика.

Поплыли листики к океану по Сысоле, по Вычегде и Северной Двине...»[23]

Приведенная цитата, думается, хорошо иллюстрирует особенности моделирования мирообраза в повестях Е. Габовой: природное состояние изображается через действие (путешествие «сухого осинового листика»); то, что читатель-подросток привычно называет «описанием природы», вдруг подается через повествовательные приемы; плавание листика значимо не только само по себе как малая часть жизни большого мира – листик, плывущий по реке, оказывается участником занятия Антона (при этом Антон ловит рыбу с сугубо прагматической целью – нужно сварить уху для мамы и него самого, потому что денег на еду нет). Кроме того, листик незримо связывает Антона и Полину, девочку-соседку, в которую Антон влюблен (что, впрочем, он еще только начинает понимать), – этот листик из тех лиственных куч, которые разбросали Полина и ее одноклассник Максим. Таким образом, казалось бы, внешняя, сугубо предметная деталь – сухой осиновый листик – в обозначенном контексте несет повышенную семантическую нагрузку и становится важной частью событий окружающего – внешнего – мира (наступление зимы, приближение к океану) и мира внутреннего, душевного (первая влюбленность, ревность). И если десятилетний герой повести еще не осознает, что в мире все связано со всем, то понять это – за него или вместе с ним – может читатель.

В повестях Е. Габовой любовь становится источником мировоззренческого, этического, душевного опыта. Одна из повестей – «Только часочек у моря синего» – целиком посвящена теме любви. На это указывает и авторское обозначение жанра «повесть о первой любви». Главная героиня повести, восемнадцатилетняя девушка Татьяна, открывает для себя любовь как чудо, как высшую жизненную ценность – и почти одновременно испытывает муки и боль от потери, во всяком случае – угасания, любви. Очевидно, сюжет зарождения любви между юными людьми – одна из архетипических ситуаций, доминирующих в многовековой истории словесности (достаточно вспомнить Дафниса и Хлою, Ромео и Джульетту). В отечественной литературе советского периода для подростков этот сюжет также разрабатывался – в романах и повестях В. Осеевой, Н. Соломко, Г. Щербаковой и др. Нельзя не вспомнить книгу Р. Фраермана, тем более что авторское жанрообозначение совпадает: «Дикая собака динго, или Повесть о первой любви». Ощущение интертекстуальности усиливается за счет совпадения имени главных героинь – их зовут Татьянами. Однако Татьяна в повести Е. Габовой взрослее своей «тезки» из повести Фраермана. Кроме того, «Дикая собака динго» повествует о зарождении первых сильных чувств – любви и рев-

ности – между подростками. Повесть Е. Габовой рассказывает о любви юной девушки и зрелого мужчины – недаром Татьяна вспоминает другую свою «литературную тезку» – пушкинскую Татьяну Ларину. В повести «Только часочек у моря синего» любовная ситуация проверяет только еще формирующийся, складывающийся женский характер на излом, а мужской – на нравственную состоятельность. Полюбив, пройдя через разные стадии формирования чувства, Таня становится другим человеком: «Пробираясь по темным осенним дворам к своему дому, Таня вдруг поняла разницу в своей прошлой любви и теперешней. Раньше она любила его как девочка. Теперь любовь ее стала женской»[24]. И если внешний сюжет образуют отношения двух влюбленных, то внутренний сюжет – взросление девушки, становление женской души. Межличностный конфликт двух людей и внутренний конфликт любящей и разлюбленной девушки также не находят скорого разрешения. Автору удается моделировать некую жизненную историю в формах самой жизни – в ее принципиальной нерешенности и незавершенности, финал повести остается открытым: «Теперь иногда Таня приходила к нему по вечерам после работы. Очень поздно он провожал ее на автобусную остановку. Таня хотела, чтобы они шли пешком, ночи стояли теплые, но он всегда настаивал на своем. А однажды вечером сказал:

– Можешь побыть у меня. Но учти, я тебя провожать не пойду... Пойдешь одна на автобус?

Проглотив обиду, Таня кивнула и осталась.

Наступала глубокая осень. Дни все пасмурнее, все угрюмее. И на душе у Тани все пасмурнее, все угрюмее.

На автобус теперь Таня шла уже всегда одна»[25].

Итак, понятие конфликта – в психологическом и литературоведческом значении – играет особую роль в повестях Е. Габовой, поскольку жизненный этап, на котором находятся ее герои, имеет статус переходного и чреват разного рода столкновениями. Типы конфликта определяют мотивы поведения персонажей, отражают разные способы противостояния внешнему миру. Своего рода «зоной пересечения» внешнего и внутреннего конфликтов становится чувство любви. Любовь формирует в герое-подростке, помимо противостояния внешнему миру, «самостоянье» – способность находить точки опоры внутри себя. Конфликтная ситуация, поддающаяся гармонизации, зачастую способствует социализации подростка.

Примечания

[1] *Габова Е. В.* Не вставайте с левой ноги : повести и рассказы. Сыктывкар, 2004. С. 119.

[2] См., напр.: *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 217–226 ; Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 190–193.

[3] *Немов Р. С.* Психология : в 3 кн. Кн 2 : Психология образования. М., 1995. С. 213.

[4] *Габова Е. В.* Указ. соч. С. 95.

[5] Там же. С. 96.

[6] *Габова Е. В.* Указ. соч. С. 99.
[7] *Габова Е. В.* Никто не видел Рыжего : повести и рассказы. Сыктывкар, 2000. С. 12.
[8] Там же. С. 33.
[9] Там же.
[10] Там же. С. 34.
[11] *Немов Р. С.* Указ. соч. С. 212.
[12] *Габова Е. В.* Никто не видел Рыжего. С. 35.
[13] Там же. С. 37.
[14] Там же.
[15] Там же. С. 44.
[16] Там же. С. 77.
[17] *Габова Е. В.* Не вставайте с левой ноги. С. 105–109.
[18] Там же. С. 109.
[19] *Габова Е. В.* Никто не видел Рыжего. С. 189.
[20] Там же. С. 213.
[21] Там же. С. 221.
[22] *Немов Р. С.* Указ. соч. С. 189.
[23] *Габова Е. В.* Никто не видел Рыжего. С. 193.
[24] *Габова Е. В.* Не вставайте с левой ноги. С. 237.
[25] Там же. С. 238.

О. Ю. Багдасарян
Екатеринбург

«МОДЕЛИРОВАНИЕ КАТАСТРОФЫ»: КОНЕЦ ИСТОРИИ В ПЬЕСАХ СОВРЕМЕННЫХ УРАЛЬСКИХ ДРАМАТУРГОВ*

Один из сборников пьес уральских авторов, выпущенный под редакцией известного драматурга и режиссера Н. Коляды, носит название «Все будет хорошо»[1]. На обложке изображены детские фотографии тех, кто публикуется в книге. Н. Коляда пишет об этом так: «Я смотрю в глаза этим детям: они верят, что все будет хорошо и что они пришли в мир радостный. Пусть этот ребенок остается в каждом из них. Без “детскости”, без ощущения радости в душе нет писателя...»[2] Однако обращение уже к первой пьесе сборника («Подземный бог» А. Архипова) наводит на мысли о том, что обложка (форма) с содержанием книги соотносится, скорее, по контрасту: пьеса Архипова иронически осмысляет уральскую мифологию – и создает новый миф о екатеринбургском метро, моделируя образ подземного мира.

* Работа выполнена в рамках научного проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002).

© Багдасарян О. Ю., 2010

Ощущение того, что хорошо уже не будет, поддерживают не только многие пьесы, вошедшие в упомянутый сборник, но почти вся уральская драматургия, да и «новая драма» в целом заставляет сомневаться в такого рода предсказаниях. Идея Апокалипсиса, как показывает Л. Кислова, «в драматургии "уральской школы" является одной из приоритетных». Демонстрируя глобальность катастрофы, в котором оказалось современное общество, драматурги используют приемы театра абсурда, «театра жестокости» «в сочетании с эстетическими принципами неонатурализма»[3].

Обратимся к некоторым пьесам уральских драматургов и попытаемся понять, как и почему происходит в этих произведениях «моделирование катастрофы». Вообще, «новая драма», к которой примыкает современная уральская драматургия, тяготеет, по меткому выражению М. Мамаладзе, к «драме чрезвычайных ситуаций»[4]. «Новой драме», по мнению критика, свойственен посттравматический синдром – как результат осмысления социальных процессов: потери обществом традиционных ценностей, размывания нравственных оснований. И несмотря на то, что «послания миру» новая драма пока артикулировать не может, продолжая создавать «драму чрезвычайных ситуаций», она существует в постоянном контексте этого посттравматического синдрома, в котором катастрофическое видение мира представлено во множестве вариантов, начиная от «личных» «апокалиптических» потрясений[5] и заканчивая всеобщим концом света.

Так, в пьесе О. Богаева «Тайное общество велосипедистов» моделируется ситуация «пост-культуры»: текст сосредоточен даже не на конце света, а на состоянии общества после него, причем случившаяся катастрофа остается не отрефлексированной персонажами.

Центральная драматическая ситуация пьесы основывается на алогизме и апеллирует в первую очередь к поэтике театра абсурда: читатель знакомится с, казалось бы, обычной семьей, члены которой – все до одного – беременны: прибавления ждет не только женская половина (бабушка, мать и дочь), но и мужская (дедушка и отец), и даже домашний питомец (кот). «Счастливыми» отцами оказываются Интернет, Ленин и Сталин («красивые, как в кино»), «снеговой человек» (во время встречи с ЕТИ было темно, «как в кино»), футболисты сборной Бразилии (отец семейства футбольные матчи бразильцев «всегда глядит по программе»), президент (который «пришел и поздравил с Новым годом»). Локальность ситуации постепенно изживается: оказывается, что беременна вся страна, причем парадокс легко возвращается в пределы нормы, объясняясь то новым видом соития – «астральным» (соитие с собственным сном), то псевдосвидетельством поэта Пастернака: «*Главврач*. Это тайные игры природы. Как это у Пастернака: "Порой понять нам не дано, что происходит с нами"»[6], – видимо, контаминацией «Природа, мир, тайник вселенной» и тютчевского «Нам не дано предугадать...».

Причиной всему оказывается недостаток любви «в личной жизни», авторитетное мнение (ключевое для понимания авторской иронии) высказывается

по ТВ министром здравоохранения: «*Министр*. Существует зачатие через мозг. Обычно такое бывает в мире животных. Довольно редкое явление для людей. Но если оно происходит, то с целым народом» (29). Этот перифраз может считаться основополагающим для понимания общей концепции пьесы, представляющей, по большому счету, развернутую материализацию известного сленгового выражения о том, что же делают с человеческим мозгом, когда оказывают на него давление и набивают ненужной информацией.

Кульминации богаевская фантасмагория достигает в 17-й и 18-й картинах: «Реки выходят из берегов, задрожали горы, земля стала горячей, и, наконец, в один миг, точно взрыв, – вся страна начинает кричать» (33–34). Апофеоз (общие роды) обыгран автором в формате телешоу: страна подводит «демографические итоги» по типу конкурса «Евровидение» или американских выборов президента:

«*Голова ведущего*. Основное число жителей Сибири и Дальнего Востока уже родило! С большим отрывом лидирует президент. Он стал отцом свыше 70 % рожденных детей, следом идут жевательный орбит и куриный бульон. <...> Только сейчас начинаются роды у жителей Москвы и Центрального региона, и... могут возникнуть новые лидеры, например: мэр города, глава региона, стиральный порошок, пена для бритья...» (34).

У героев пьесы нет ничего, что символически объединяло бы их в семью или общество, все привычные связи нарушены, каждый существует поодиночке, сосредоточившись только лишь на своей страсти. В результате постепенно размывается граница условного/воображаемого героями мира и мира реального (так, бабушка разводится с дедом и отправляется жить к своему новому мужу – в Мавзолей, дед оказывается на Луне вместе со «снеговым человеком» и т. д.). Единственным объединяющим людей элементом остаются массмедиа: они транслируют «обществу телезрителей» (Б. Дубин) «новую правду», солидаризируя их и заменяя привычные семейные, человеческие отношения новыми связями «зрительского сообщества», наблюдающего и познающего мир через ТВ-экран.

Кроме приемов доведения до абсурда, нарушения причинно-следственных связей, демонстрации алогизма ситуации и пр., важную роль в выражении авторской концепции играет характер сценического пространства: так, некоторые эпизоды не предполагают участия персонажей и представляют собой «описания»: «Картина пятая. Ночь, пустая комната, телевизор включился сам собой. По экрану бегут черные полосы. Телевизор. Р-р-р-з-з-з-с-с-с-с-с-з-а-а-а-а-х... Ауг-рач-Др-Др-Дрыч-Дрыч-Дрыч-Дрыч!...» (16). Лишь намеченное в начале пьесы замещение/вымещение человека неживыми объектами (телевизор, Интернет) в финале пьесы утверждается уже на новом уровне и приобретает символический характер.

Первоначальный комический эффект, создаваемый цепочкой нанизанных друг на друга абсурдных ситуаций, постепенно сменяет тональность. Созда-

ется она целым рядом приемов: бесстрастностью авторской речи, безжалостно «констатирующей происходящее» и вводящей, казалось бы, игровые ситуации в серьезный контекст, аллегорическими образами, «вставленными» в действие пьесы по принципу «монтажного эффекта» («Земля быстро вращается. Кружатся флаги, памперсы, чипсы, колготки, автомобили, йогурты, и с ними человеческие головы; все быстрее и быстрее. Огромный глобус лежит в товарном вагоне, поезд мчится на старых велосипедных колесах», 34); финальным образом «новорожденного» («вместо глаз – чупа-чупсы, вместо рук – шоколадки, экран – вместо туловища, и пивные бутылки вместо ног. Существо тяжело падает на пол, рычит, ползет, ищет маму», 35).

Герои пьесы не ощущают катастрофичности своего положения, они вполне довольны – аномалия вводится ими в привычную систему координат, напоминающую о сюжетных схемах телевизионных сериалов: «*Отец*. Ничего, воспитаем. *Мать* (улыбается, смотрит внутрь своей коляски). Трудно будет, конечно... *Отец*. Подымем» (34–35). Мир продолжает существовать в счастливом неведении: «В окне ярко светит весеннее солнце... Отец смотрит в коляску, счастливо улыбается» (34).

В пьесе братьев Пресняковых «Перед потопом» представлена новая версия мифа о Великом потопе. Образ Ноя в пьесе переосмысляется и снижается, точно так же переосмысляется один из основных вопросов библейской истории – вопрос веры.

Потоп № 2 представляет собой облегченный, адаптированный для современности «эконом-вариант»: ковчег трансформирован сначала в яхту, а потом в моторную лодку, предполагаемый праведник Йон (Ной наоборот) – не столько праведен, сколько не особенно грешен на фоне остальных («Вы грешили меньше всех... в принципе, вас даже можно назвать самым правдивым из всех ныне живущих», 80[7]).

Восприятие мира как страшного сна, от которого необходимо избавиться, желание «запустить» все сначала отчетливо ощущается и самим Богом («...все это надо поскорее забыть и начать все сначала», 82), и главным героем («Государство, деньги, родина, проверка паспортного режима, театр – одна и та же херня», 173). Кризис веры настигает всех: и животных («Вы должны верить! <...> Я так хочу верить!», 142), и людей, и даже посланника Божьего, которому приходится «встраиваться» в рекламную акцию, чтобы сообщить Йону о предстоящем потопе. Более того, посланник является Йону в образе работника супермаркета, знакомого со спецслужбами (поэтому он «все знает») и *заставляет* Йона взять именно «выигрышные» чипсы (с фишкой на получение яхты).

Важно, что в историю с концом света никто до конца не верит, она раскручена, как рекламная акция. На смену безоговорочной вере в Бога приходит иной принцип, внедренный в массовое сознание современными PR и рекламными структурами: поверь во что-то, участвуй в розыгрыше и получи приз.

Миф о Великом потопе в современной интерпретации почти копирует структуру пиар-кампании (по «раскручиванию» Бога?): определена целевая аудитория, которую необходимо побудить к действию, объявлено о центральном событии (конце света), ему сопутствует ряд «вспомогательных» событий (рекламная акция чипсов с возможностью выиграть яхту-ковчег; закрытие зоопарка – с возможностью выкупить животных «по дешевке»). Как и любая другая попытка «продвижения» товара, эта рекламная кампания навязана аудитории (посланник, задача которого сообщить Йону, что тому предстоит спасти род людской, вынужден не сообщать о милости Божьей, а заставлять ее принять). Аудитория давно не верит в Бога, но, как в рекламной акции, на всякий случай участвует.

Гораздо ближе персонажам пьесы оказывается идея персонального Апокалипсиса. Как это ни парадоксально, мысль о ежедневном внутреннем «потопе» кажется им более успокаивающей: «...не нужно собирать разных животных, потому что все животные внутри тебя... Каждый день потоп происходит внутри тебя, и каждый день ты – Ной! Ты должен спасать себя каждый день» (165); «Вообще про лодку эту забудь... Артур, помнишь, что сказал, у каждого из нас есть своя лодка, никуда ехать не надо, все и так спасемся» (175). Ежедневный «внутренний потоп» отменяет реальный финал. Эпизоды пьесы, сцепленные общей канвой подготовки к потопу, как будто подтверждают бредовую мысль о персональных катастрофах – неврозах, выливающихся в общей сложности в социальные катаклизмы (см. сцену у чиновника, репетицию в театре, день рождения сына Йона и т. д.).

Мысль о том, что конец света состоялся и мир уже наказан, подтверждается и эпизодом с листьями коки (от которых «заболевает» Йон) – что отсылает к библейскому образу Ноя, испившего вина; и историей с жертвоприношениями, о которых часто упоминают герои (как известно, Ной принес жертву Богу после потопа).

Иронически снижает историю о втором потопе и вставленный в пьесу сюжет о закрытии зоопарка (воспринимаемый животными как своеобразный «конец света»). Чтобы избежать наказания «богов», питомцы зоопарка принимают решение о принесении в жертву «самого любимого» – волчонка. Эта коллизия перекликается с финалом пьесы – в частности, с убийством Ноя, который начинает восприниматься окружающими как «жертвенная свинья».

В итоге в пьесе создается временная модель, основанная на сочетании циклического времени (потоп № 1 завершает первый цикл и начинает второй, потоп № 2 завершает второй и начинает третий) и идеи линейности, однако вектор истории направлен в сторону регресса[8] (см. слова посланника Бога: «Я и сам изменился, я уже сам номер 2, теперь ваша очередь», 80). Ожидаемое после потопа возвращение к «золотому веку» в результате завершения одного цикла и наступления нового в финале пьесы получает неожиданное разрешение: Ноем оказывается горилла Артур, как будто новый виток истории предполагается начать с эволюции (от обезьяны к человеку).

В заключение скажем несколько слов о том, как в ситуации «конца истории» осмысляются функции и роль искусства. В пьесе Пресняковых возникает образ театра, герой делает попытку понять, что происходит с искусством во времена всеобщей безыдейности.

В первую очередь следует подчеркнуть неотличимость, стертость границ между театральной постановкой, включенной в действие пьесы, и «реальной» жизнью героев. Искусство, таким образом, представляет собой слепок с действительности – не случайно история мужчины и женщины, которую репетируют бывшая жена Йона и ее партнер, читается сначала как еще один эпизод в сюжете о конце света. Более того, театральное представление тоже не лишено мотивов страха перед жизнью («я слишком любила его, чтоб разрешить ему жить <...> я не могу взять на себя ответственность за чью-то жизнь, слишком много вокруг людей, готовых это сделать, поэтому так много несчастий в нашем мире... мне страшно...», 129–130), «пьеса в пьесе» усугубляет общее ощущение бездействия и апатии, в которой находятся герои. Театр-зеркало (да и театр – увеличивающее стекло) современным героям не нужен – искусству, отражающему жизнь, предъявляют счет, пусть и с оттенком иронии: «...вы вот это все показываете, вы нас окунаете в эту мерзость, которую мы сами для себя наворотили, этот мир, который совсем уже превращается в ничто... а вы еще добавляете, жмете на газ, прибавляете скорость, чтобы понеслись в пропасть, вы должны на тормоз нажимать, останавливать нас должны, ловить секунды, минуты... а вы с вашими современными уебками – стираете в порошок, последнюю надежду – в порошок, весь ваш сраный театр! Вы и Шекспира поставить по-человечески не можете, и новое уже заранее обгадили вот такими вот постановками...» (132–133). Имя Шекспира, театр которого потрясал накалом страстей, возникает не случайно – оно маркирует тоску по искусству, уводящему от действительности (пусть и отмеченную авторской иронией).

Подведем итоги. «Театр катастрофического сознания» не столько предупреждает о социальном и нравственном неблагополучии общества, сколько констатирует уже наступивший апокалипсис. Особое внимание драматургов привлекает проблема времени, неспособность человека совладать с ним и, в частности, характерная для современности «темпо-фобия» (В. Бычков). Образы, традиционно рассматриваемые как «господствующие над временем» (любовь, искусство, вера), или существуют в «минус-вариантах», или вымещаются технологиями новой эпохи. Возможно, эстетическое задание драматургов и связано с предупреждением, с попыткой художественного анализа общего ощущения катастрофы, однако структура пьес, особенности пространственно-временной организации свидетельствуют о том, что конец света в сознании драматургов «уральской школы» существует как уже свершившийся факт.

Примечания

[1] «Все будет хорошо» : пьесы уральских драматургов. Екатеринбург, 2005.

[2] «Все будет хорошо». С. 6.

[3] *Кислова Л. С.* «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» (О. Богаев, В. Сигарев, В. и О. Пресняковы) // Литература Урала: история и современность : Сборник статей. Екатеринбург, 2006. С. 350–357.

[4] См.: *Мамаладзе М.* Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // Новое лит. обозрение. 2005. № 73 ; Драма чрезвычайной ситуации // Рус. журн. [Электронный ресурс]. URL: http://old.russ.ru/ culture/podmostki/20040421_mam.html

[5] См., напр., анализ пьесы «Черное молоко» В. Сигарева в упомянутой статье Л. С. Кисловой.

[6] *Богаев О.* Тайное общество велосипедистов // Транзит : пьесы молодых уральских драматургов. Екатеринбург, 2004. С. 17. Здесь и далее цитаты из пьесы приводятся по упомянутому изданию с указанием страницы в скобках в тексте статьи.

[7] Здесь и далее цитаты по изданию: *Братья Пресняковы*. Паб : пьесы. М., 2008.

[8] Об идее «прогрессирующей деградации» в мифах см., напр.: *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995.

Л. С. Кислова
Тюмень

«РУССКИЙ РЕГТАЙМ[1]» В ПЬЕСЕ О. БОГАЕВА «DAWN-WAY. ДОРОГА ВНИЗ БЕЗ ОСТАНОВОК»

Творчество Олега Богаева условно вписывается в депрессивный контекст, выстраивающийся в современной драматургии Урала, однако при этом пьесы О. Богаева («Русская народная почта. Комната смеха для одинокого пенсионера», «Тридцать три счастья», «Великая китайская стена», «Страшный суП, или Продолжение преследует», «Тайное общество велосипедистов», «Марьино Поле» и др.), безусловно, выделяются в художественном пространстве уральской «новой драмы». Е. Четина отмечает, что абсолютная роковая предопределенность обреченного «безрадостного существования в пространстве Города определяет сюжетные схемы и в произведениях “екатеринбургской драматургической школы”. Пьесы молодых авторов (преимущественно уроженцев “малых городов” Уральского региона) представляют широкий спектр социально-депрессивных жизненных историй: “Выхода нет” Г. Ахметзяновой, “Невозможность” А. Северского, “Нулевой километр” А. Чичкановой и т. д. В наибольшей степени здесь востребована жанровая модель “новой социальной пьесы”, которую можно охарактеризовать как “драму отчуждения”, отражающую картину распада нравственных ценностей и разрушения мира»[2]. М. Липовецкий усматривает в драматургии О. Богаева тенденции гипернатурализма и утверждает, что герои пьес О. Богаева «озадачены не столько удручающими обстоятельствами существования»[3], сколько своим неадекватным вос-

© Кислова Л. С., 2010

приятием происходящего. Растерянность, надломленность героев О. Богаева определяет полное отсутствие логики в их поведении, случайность поступков, спонтанность решений: «Эти персонажи *не знают себя*, не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику собственного существования, они остаются "чужими", даже если провели в этой среде всю свою жизнь»[4]. Однако, в отличие от героев большинства текстов «новой драмы», персонажи О. Богаева не пытаются немедленно подтвердить свое индивидуальное бытие, не сосредоточены на проблеме самоидентификации и кризис идентичности ощущают скорее бессознательно, а значит, и не стремятся его преодолеть. Только нетипичные, неадекватные ситуации, в которых оказываются герои, позволяют им осознать драматизм собственного существования и наконец начать выяснять свои отношения с миром.

При всей американизированности художественных приемов в пьесе «Dawnway. Дорога вниз без остановок» (2008): английское название дороги Dawnway (дорога вниз); движение именно по автобану, а не по железной дороге; композиция, основанная на американской джазовой теме – в тексте воплощен национальный образ мира и присутствует комплекс характерных национальных мифологических моделей. Фабула пьесы проста: поздним вечером под проливным дождем на дороге лежит ангел, тестируя проезжающих на человеческую состоятельность. По шоссе на автомобилях перемещаются абсолютно разные, но при этом традиционные персонажи: любовник и любовница, два коротко стриженных человека в униформе заключенных (Безносый и Безухий), милиционеры (Носатый и Ушастый), депутат и его телохранитель, жених и невеста, муж и жена, сотрудники похоронной службы, священник и мулла, водитель и экспедитор, слепой и слепая, врач и медсестра, режиссер и композитор, старик и старуха, т. е. состав экзаменуемых не просто пестрый, но и характерный для массовой литературы. Тест не проходит никто, в финале на авансцене появляются Бог и Дьявол (Светлые и Темные сходятся на ночной, мокрой от дождя дороге): «*Дьявол.* Полагаю, на этом мы кончим нашу комедию? (С*мотрит на ангела.*) Лично мне было забавно. Что касается вас, вы опять проиграли... Никто не спас вашего ангела. Я был прав! (*Пауза.*) Люди... люди... Люди – это пустая затея. Хотя... Две тысячи лет назад на этой дороге вообще никто не остановился... (*Пауза.*) А скажите, как люди милы, наивны! Едут куда-то, спешат... А там, вон за тем поворотом дороги, их всех ожидает сюрприз... Они и не знают, что там – пропасть, обрыв... Если падешь вниз, то окончательно. У падения нет остановок! Давайте спустимся вниз и как следует разглядим эти падшие души...»[5]

Таким образом, достаточно простая и конкретная конструкция: ночь, дорога, ангел на дороге, люди в автомобилях – в пьесе О. Богаева воплощает не просто некую модель действительности, но и создает особую художественную систему, в которой сплетаются миф и реальность, массовый и элитарный контексты, западный и национальный русский менталитеты. Интересно, что

пьеса оформлена как джазовая композиция, основанная на ключевой музыкальной теме – регтайме, выявляющей в тексте особую художественную динамику и акцентирующей контрастную смысловую доминанту. Динамика внутренних энергетических взаимодействий поднимает традиционный художественный конфликт на новый содержательный уровень. В пьесе присутствуют особая иерархическая система персонажей, фиксирующая движение от сиюминутного к вечному: от любовников к старикам, прожившим в браке пятьдесят лет. Пара глупых стариков пародирует традиционный архетипический дуэт мудрых старика и старухи. Промежуточные пары: молодожены, похоронщики, водитель и экспедитор, мулла и священник, депутат и телохранитель, суррогатная мать и заказчица – герои, типичные для современной России. Они символизируют особую реальность, пронизанную энергией разрушения. Пара – слепая с псевдомладенцем и слепой за рулем – апофеоз абсолютного абсурда, концентрация парадоксов, существующих в российской действительности на стыке эпох и социальных структур. Абсолютное разрушение критериев рационального характерно для «новой драмы» рубежа XX–XXI вв., в эстетике которой слепой за рулем – персонаж достаточно типичный.

Встреча с ангелом, происходящая на темном пустом шоссе под проливным дождем, чрезвычайно кинематографична: время и место имеют сакральное значение. За исключением сбежавших уголовников, милиционеров и депутата с охранником, каждая пара готова помочь человеку, оказавшемуся на дороге, но постепенно доводы рассудка побеждают, и ангел остается лежать на прежнем месте. Таким образом, в тексте объективированы мотивы вины и покаяния. Показателен и сам образ жертвы: ангел окровавлен, он с трудом бредет по сплошной разделительной полосе, крылья за его спиной напоминают увядшие тряпки. Ангел (образ, безусловно, национальный) – чучело, кукла для эксперимента, практически боксерская груша, он впитывает все сомнения и муки людей, находящихся, возможно, перед главным в своей жизни выбором. Здесь присутствует отчетливая аллюзивная связь с художественной идеей Ф. М. Достоевского. Несколько локальных конфликтов, вписанных в единый глобальный конфликт, – прием, распространенный в отечественной драматургии. Встреча с жертвой провоцирует в каждой паре новый конфликт. Диалог начинается как банальная перепалка, но плавно перетекает в спор о вечном. Осмысление действительности рождает и особый тип поведения, не имеющий ничего общего с поведением человека, переехавшего кого-то на ночном шоссе. Уход от действительности в мир ирреальных конструкций, в иллюзорное пространство, бегство от трагического настоящего также связаны с национальным типом поведения; героев мучают типичные русские вопросы: «Кто виноват?» и «Что делать?». Они продолжают рефлектировать, не пытаются реально изменить жизнь, совершив человеческий поступок: «*Композитор*. Надо иметь мужество остановиться и сказать себе, что жизнь прошла, и прошла зря, глупо и бездарно!»[6]

В пьесе выделяется особый интертекстуальный пласт, поскольку текст построен как пародийный коллаж, состоящий из классических сюжетов. Пьеса О. Богаева очень динамична, герои находятся в постоянном движении, и стиль фортепианной игры, ставший ключевым в американской джазовой культуре начала 1920-х гг., соответствует особому темпоритму пьесы. Обрывок времени – «здесь и сейчас» – символизирует темповую и тематическую тональность, в которой выдержан весь текст пьесы О. Богаева. В ней предложена очень русская модель спасения человека от себя самого; стоит обратить внимание на того, кто лежит на дороге, кто пострадал, возможно, по твоей вине, и долгожданное счастье обязательно случится, поскольку пострадавшим, безусловно, окажется ангел: «*Старуха*. Я с детства мечтала увидеть ангела... Мне мама еще говорила: увидишь ангела – вечное счастье прибудет... Вот, всю жизнь прожила, все думала, что это за вечное счастье, и вот в старости вижу... Ангел... Гляди, как нам повезло! Ангел! Сам ангел явился...»[7] Старуха единственная, с кем ангел пытается разговаривать, он хочет сказать ей что-то очень важное, но не может говорить, а старуха, в свою очередь, не в состоянии услышать. Таким образом, в пьесе возникают мотивы глухоты и немоты: герои не слышат друг друга, не способны сказать друг другу что-то главное, предупредить друг друга об опасности, а значит, все, что их ждет впереди, останется вечной загадкой. В тексте присутствуют английские топонимы, что создает особый контраст и подчеркивает национальную идею: русский мир представлен как абсурдная и трагическая вселенная. Русское катастрофическое сознание атрибутируется за счет дублирования трагической ситуации и, соответственно, восприятия сложившейся картины мира героями пьесы. Но финал пьесы скорее оптимистичен, нежели безнадежен, поскольку у людей по-прежнему остается шанс поступить гуманно: «*Дьявол.* <...> (*Пауза.*) А ангела что, вы с собой не берете?

Бог. Он останется здесь.

Дьявол. Здесь??? Но зачем?.. (*Пауза.*) Ждать Судного дня? А по мне, все и так очевидно... Давайте с людьми разом покончим?!

Бог. Нет.

Дьявол. Я не вижу здравого смысла... Прекратим эту комедию.

Бог. Мы продолжим. Ступайте на место.

Пауза.

Дьявол. Вы до сих пор уверены, что среди них найдется хоть один *человек*???

Картина шестнадцатая

Ангел лежит на дороге. Приближается новый, очередной автомобиль. Занавес»[8].

Мотив пути, традиционный для русской ментальности, является ключевым в пьесе О. Богаева. *Дорога жизни* плавно переходит в другую ипостась – *дорогу после жизни*. Выбор пути, по сути, чрезвычайно русская дилемма, и

в пьесе этот выбор предложен: «*Хай-вэй – скоростная дорога. Фри-вэй – дорога без перекрестков. Саб-вэй – подземная дорога. Даун-вэй – дорога вниз. Dawn-way – англ., дорога вниз*»[9]. Герои выбирают дорогу вниз, в пропасть, в ад. Таким образом, мысль о том, что тот или иной выбор делает сам человек, становится в тексте основной. По сути, конфликт, предлагаемый в пьесе, – это конфликт, характерный преимущественно для эпических жанров. По классификации, разработанной И. Болотян, одним из типов конфликта в «новой драме» является «конфликт с Другим как “чужим”»[10]. При этом «в качестве “чужого” выступает Высшее Начало, Бог, Высший Разум»[11]. И хотя герои пьесы О. Богаева не понимают, что имеют дело с Богом и Дьяволом, а значит, «разоблачение» сакрального через глумление над вечными ценностями происходит скорее непроизвольно, случайно (исключение составляют священник и мулла), однако сам выбор пути героями представляется не просто ошибочным, а подчеркнуто безбожным. Но такого рода антисакрализация, основанная не на убеждении, а на страхе, и является особенно опасной. Души героев, оказавшихся по другую сторону бытия, никогда не смогут обрести покой.

Характерной чертой драматургии О. Богаева становится юмор: пьеса «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» наполнена смешными ситуациями, забавными совпадениями, остроумными репризами, но при этом для нее характерен острый драматизм. Оказавшись в критической ситуации, каждый герой неизбежно демонстрирует свою истинную сущность. Ангел не соответствует каноническим представлениям о нем, выглядит совершенно непрезентабельно и скорее напоминает бездомного, случайно оказавшегося ночью на шоссе. Сравнение ангела с бездомным, таким образом, становится знаковым и также выявляет духовный потенциал каждого героя: «*Священник*. Наши ангелы – светловолосые. А этот брюнет!

Мулла. Он лысый, заметьте.

Священник. ...И к тому же, наши ангелы – как юноши с крыльями... А этому приблизительно сороковник. (*Пауза.*) Ваш. Точно – ваш, уважаемый.

Мулла. Не надо... Наши ангелы – тоже как юноши!.. И у них тоже два, а то и три, и четыре огромных, мощных крыла! (*Пауза.*) А у этого крылья какие-то вовсе... как тряпки...»[12]

Кольцевая композиция в пьесе О. Богаева выстраивается за счет повторения одних и тех же ситуаций, деталей, подробностей, дублирования диалогов, сюжетных перипетий, пространственных и временных характеристик. На самом деле пьеса «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» – это пьеса об угрозе конца света, поскольку разрушение традиционных культурных приоритетов, подмена категорий нравственности новыми постулатами и создание абсолютно алогичного, бессмысленного, абсурдного бытийного пространства способствуют повсеместному наступлению конца света. Таким образом, в пьесе Олега Богаева «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» отчетливо объективирован мотив катастрофы: «В российском обществе 1990-х, как показали социологи,

сложилось катастрофическое сознание, в котором наше общество продолжает пребывать и по сей день»[13].

Между тем жизнь продолжается: старуха забывает самое главное, у суррогатной матери начинаются схватки, жених и невеста убеждают друг друга в вечной любви, мулла и священник спешат на конференцию, композитор находит тему счастья – герои торопятся покинуть место происшествия, а значит, эксперимент незавершен. Говоря о «новой драме» рубежа XX–XXI вв., О. Михайлова отмечает, что «драматургия дошла до конца по дороге безнадежности и стала искать тропинку надежды»[14].

Регтайм – музыкальная форма, основанная на смешении двух несовпадающих ритмических линий – «разорванной» мелодии и четкого аккомпанемента, выдержанного в стиле стремительного шага, безусловно, создает особую атмосферу в пьесе О. Богаева. «В сегодняшней моде – жестокие, депрессивные, преувеличенно тяжкие пьесы, уходящие корнями в отрицание мира; пьесы скорее о мучителях, чем о мучениках»[15]. Герои О. Богаева – и мучители, и мученики одновременно, они неизменно пребывают в состоянии необъяснимого внутреннего дискомфорта и испытывают целый диапазон чувств и ощущений: от обреченности до надежды. Трагикомический финал в пьесе «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» остается открытым, а значит, по-прежнему неизвестен исход сакрального эксперимента, продолжающегося две тысячи лет. Таким образом, драматургия Олега Богаева присутствует в контексте уральской «новой драмы» несколько периферийно, поскольку наделена определенной позитивной энергетикой и антитетична доминирующей в этом художественном пространстве эстетике отчуждения.

Примечания

[1] «Регтайм (анг. ragtime, от rag – обрывок и time – время, темп, такт), стиль фортепианной игры (и связанный с ним жанр танцевальной пьесы), распространившийся в США в начале 20 в. (С. Джоплин (S. Joplin)). Основан на сочетании остросинкопированной, полуимпровизационной темы и ритмически четкого аккомпанемента. Оказал влияние на стиль раннего *джаза* и танцевальную культуру 1910–20-х гг. (от *Р.* происходит *тустеп, уанстеп, фокстрот* и др.)». – См.: Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. М. ; СПб., 2004. С. 1004.

[2] *Четина Е.* «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта : материалы науч.-практ. семинара, 12–13 апр. 2008 г., Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. Самара, 2009. С. 87.

[3] *Липовецкий М. Н.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое лит. обозрение. 2005. № 73. С. 250.

[4] Там же. С. 250.

[5] *Богаев О.* Dawn-way. Дорога вниз без остановок // За линией : пьесы уральских авторов. Екатеринбург, 2008. С. 157–158.

[6] Там же. С. 152.

[7] Там же. С. 154.

[8] Там же. С. 158.

[9] Там же. С. 122.

[10] *Болотян И. М.* Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта... С. 104.

[11] Там же. С. 104.

[12] *Богаев О.* Указ. соч. С. 143.

[13] *Мамаладзе М.* Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // Новое лит. обозрение. 2005. № 73. С. 301.

[14] *Михайлова О. И.* Другие пьесы // Театральная пьеса. Создание и бытование : докл. Седьмых науч. чтений «Театральная книга между прошлым и будущим» / сост. А. А. Колганова. М., 2008. С. 39.

[15] *Липовецкий М. Н.* Указ. соч. С. 249.

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 5

Национальные образы мира в региональной проекции

В оформлении обложки использована картина художника из Йошкар-Олы А. Иванова «Древо жизни» (1992)

Обложка *И. М. Игнатьева*
Ответственная за выпуск *М. В. Дудорова*
Корректор *Н. В. Чапаева*
Верстка *Л. А. Хухаревой*

Подписано в печать 28.03.2010. Формат $60 \times 84\ ^{1}/_{16}$.
Уч.-изд. л. 38,0. Усл.-печ. л. 32,7. Бумага офсетная. Гарнитура Times NR.
Печать офсетная. Тираж 210 экз. Заказ 317.