РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 7

Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей)

В двух томах

Том 2

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2013

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
РГНФ «Урал» № 12-14-66502

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

Рецензенты:
д-р филол. наук *Н. В. Барковская*
(Уральский государственный педагогический университет);
д-р филол. наук *Н. В. Серебренников*
(Томский государственный университет)

Литература Урала : история и современность : сб. ст. Вып. 7 :
Л 642 Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. — Т. 2. — 324 с.

ISBN 978-5-7996-0881-1 (т. 2)
ISBN 978-5-7996-0879-8

В сборнике рассматриваются разные аспекты взаимодействия литературы и истории: связь истории и литературоведения на уровне методологии, содержания исследуемого материала, источниковой базы и т. д. Предлагаются анализы художественных и исторических текстов как древних, так и современных, в ракурсе включенности словесности в широкие социальные, культурные, политические контексты. Конкретизируется представление о многообразии творческих индивидуальностей Урала.

Адресован представителям различных гуманитарных дисциплин и всем, кто любит литературу и историю.

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94

ISBN 978-5-7996-0881-1 (т. 2)
ISBN 978-5-7996-0879-8

© Институт истории и археологии УрО РАН, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КСЕНИИ НЕКРАСОВОЙ (1912–1958)

Казарин Ю. В. Золотая веточка Ксении Некрасовой 6
Застырец А. В. Пять заметок о Ксении Некрасовой 10
Зашихин Е. С. По законам простым и божественным 12
Быков Л. П. Трепет живого слова 19
Орлицкий Ю. Б. О природе стиха Ксении Некрасовой 27

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА НА СТЫКЕ С ИСТОРИЕЙ

Кубасов А. В. Психологическая структура личности героя. Очерк Ф. М. Решетникова «Макся» 36
Каменецкая Т. Я. Текстологическое изучение творчества Ф. М. Решетникова в музейном пространстве: роль гендерного фактора в отражении действительности второй половины XIX в. (по произведениям Ф. М. Решетникова) 42
Мельникова А. В. Повествовательные особенности малой прозы Д. Н. Мамина-Сибиряка периода «второго дебюта» (1881–1882 гг.) 52
Пращерук Н. В. Споры о красоте и судьба художника в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Падающие звезды» 59
Зырянов О. В. Загадка «прощальной повести»: об очерке Д. Н. Мамина-Сибиряка «Белая смерть» 65
Маштакова Л. В. Миф и история в цикле стихотворений Вяч. Иванова «Година гнева» 71
Комаров К. М. Первая мировая война в поэзии В. Маяковского: модификации телесной образности 76
Проскурина Е. Н. Жанрово-поэтическая палитра раннего сюжета А. Платонова «восстание на вселенную» 84
Васильев И. Е. Мифопоэтическая образность как средство выражения исторического содержания в удмуртской поэзии первой половины XX века 96
Серова М. В. Поэтика «отказа» в творческом поведении Ашальчи Оки 103
Кадочникова И. С. Жизнь и судьба в лирике Маргариты Зиминой 112
Комадей Р. М. «Ода во славу российской поэзии» В. Кальпиди как опыт многоуровневого интертекста 122
Кузнецова Т. Л. Коми рассказ конца XX – начала XXI в. в поисках художественных решений 128
Козьмина Е. Ю. Модификация формы исторического времени в фантастическом историческом романе (Г. Гаррисон «Время для мятежника) 133
Ловцова О. В. Аттракцион истории: модель времени в романе Е. Клюева «Андерманир штук» 139
Хоруженко А. В. Нелинейность истории героев как принцип построения романа «Брандлькаст» екатеринбургского фантаста Юрия Некрасова 143
Харитонова Е. В. Мотив боя в современной детской литературе Урала 148

ИСТОРИИ ОБ ИСТОРИИ И ЛИТЕРАТУРА

Мельничук В. А. Литературная судьба известий XII в. с участием Всеволода Ольговича в составе летописных сводов XV–XVI вв. 155
Рукавичникова М. В. Соотношение традиции и авторского начала в образе императора (на материале византийской историографии конца XIII – середины XIV в.) .. 165
Филиппёнок М. В. Отражение исторического события в литературе Средневековья (на примере кондукта, посвященного коронации Ричарда Львиное Сердце) 170
Волкова Т. Ф. Средневековые сказания об Александре Македонском (списки печорского крестьянина-старообрядца И. С. Мяндина) 175
Курлаев Е. А. История и вымысел в литературных и документальных источниках на примере отрывка из труда Ю. Крижанича «Historia de Sibiria» 181
Голикова С. В. Восприятие войны 1812 года в мифопоэтической традиции Вятской губернии 188
Приказчикова Е. Е. Русско-французский гендерный диалог на фоне Наполеоновской эпохи: «Записки кавалерист-девицы» Н. А. Дуровой и «Кампании мадемуазель Терезы Фигёр» 195
Тесля А. А. Концепция «земли» и «государства» К. С. Аксакова (конец 1840-х – 1850-е годы) 203
Неклюдов Е. Г. Два сочинения на один сюжет («Наташа» С. Т. Аксакова и «Истинное происшествие» Н. Т. Карташевской) 210
Шкерин В. А. К истории сюжета повести Д. Н. Мамина-Сибиряка «Верный раб» 215
Павленко А. П. Каллистов Н. Д., Лукин А. П., Малышкин А. Г. – морские офицеры, историки и писатели-маринисты 219
Печерин А. В., Корсунова И. И. Литературное наследие уральского миссионера: памяти священномученика Александра Миропольского 227
Попова Н. Н. Художественно-историческое исследование П. Е. Кодочигова («Как ты жива осталась, мама?») 235
Маркелов А. В. Научная дискуссия второй половины 1950-х гг. о дате основания г. Хлынова (Вятки) 237
Шаяхметов Р. А. Эхо Великой Отечественной войны в творчестве Ф. М. Булякова ... 243
Леденцова Е. К. Роль истории в литературном музее 247

СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСТОРИИ

Лимеров П. Ф. Репрезентация религиозно-философских взглядов К. Ф. Жакова в книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» 251
Граматчикова Н. Б. Мир иной: чудеса и смерть в этнографических очерках С. В. Максимова «Год на Севере» 261
Лимерова В. А. Образ зырянской столицы в словесности Коми края XIX века 268
Завьялова Н. А. Образ воды в сказке П. П. Бажова «Синюшкин колодец» как элемент мировой повседневной лингвокультуры 277
Ларионова М. Ч. Мифологема «война» в русской художественной словесности: генезис, структура, семантика 280
Кряжевских М. Ю. Война 1812 года в контексте литературного музея: междисциплинарный подход в музейной драматургии 287
Подлубнова Ю. С. Фантастическое, утопическое и историческое и в романе Н. Ловцова «Канал» (1933) 291

Калита И. В. Опыт уральского созидания. Размышления над романом Алексея Иванова «Сердце Пармы» 297
Фирсова А. В. Genius loci в современных туристских практиках: к вопросу о прагматике романных образов А. В. Иванова 303
Прокофьева О. С. Тема межкультурных взаимодействий в русской литературе ближнего зарубежья (на постсоветском пространстве Средней Азии) 311
Соболева Е. Г. Экология уральской рекламы конца XX – начала XXI в. 315

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КСЕНИИ НЕКРАСОВОЙ (1912–1958)

Ю. В. Казарин
Екатеринбург

ЗОЛОТАЯ ВЕТОЧКА КСЕНИИ НЕКРАСОВОЙ

Чем древнее земля, чем старше – в геологическом (и космическом) отношении – место, чем обжитее и осмысленнее оно, – тем больше в нем примет детства: детства планеты, детства природы, детства цивилизации (или многих цивилизаций), детства культуры и детства человека. Именно в таком месте появляются *художники природные*, *самородки* (в обоих значениях сразу), художники, выходящие на свет Божий, имея, держа и сдерживая в себе возраст земли, возраст неба, возраст генетический, родовой, – одним словом возраст не только пространства, но и возраст времени (если хотите – вечности, как бы странно это ни звучало). В таком месте мыслил и страдал, слушал и слышал П. П. Бажов, записавший не сказки, но сказы старых мастеров и молодой (несмотря на огромный возраст) земли. Сказы – реалистичнее, а значит, и мифологичнее. Если в сказках мифы истончаются в процессе брожения и морфологических изменений фабулы и странствующих сюжетов, то в сказах явлено само вещество мифа, сгустившееся во временах до прозрачной сияющей твердости горного хрусталя: жизнь, сгустившаяся и отвердевшая в вещество мифа, находится в нем в кумулятивном и всегда готовом к воскрешению виде. Таков Урал, такова Мексика, таково Междуречье, такова Древняя Греция и наш недавно вернувшийся из вечности, из кумулятивного забвения Аркаим. Земля и художество – сущности разные, но взаимообусловленные, каузативные.

Ксения Некрасова родилась на Урале, где детство и девственность природы явлены повсеместно: и в лесах, и в реках, и в скалах, и в озерах, и в селениях, и в птицах, и в зверье, и в людях, живущих и работающих здесь.

Из детства

Я полоскала небо в речке
и на новой лыковой веревке
развесила небо сушиться.
А потом мы овечьи шубы
с отцовской спины надели

© Казарин Ю. В., 2013

и сели
в телегу
и с плугом
поехали в поле сеять.
Один ноги свесил с телеги
и взбалтывал воздух, как сливки,
а глаза другого глазели
в тележьи щели.
А колеса на оси,
как петушьи очи, вертелись.
Ну, а я посреди телеги,
как в деревянной сказке, сидела.

«Из детства» – сквозь детство – в детство, – вот путь истинного поэта, ибо, как сказал О. Мандельштам, –

О, как мы любим лицемерить
И забываем без труда
То, что мы в детстве ближе к смерти,
Чем в наши зрелые года…

Поэтическое мышление и говорение Кс. Некрасовой безыскусное и природно-детское. Стихоговорение, стихобормотание, стихошепот и стихопение в детстве – всеми поголовно детьми малыми, – и стариками в последней зрелости своей есть факт общеизвестный, зафиксированный и в онтолингвистике, и в поэтике, и в поэтологии, и в поэзиеведении. Человек приходит в жизнь и уходит из нее со стихами на устах, в сердце и в уме. Поэтому просодия Кс. Некрасовой есть образец детской и старческой речи стихотворной одновременно. Поэтический дар – это прежде всего способность изумляться, – себе, миру, космосу, хаосу, душе, Богу, природе и времени/вечности. Изумляться, познавая, – и познавать, изумляясь. Из всех известных фотографий Кс. Некрасовой выпухает, выпрастывается изумление поэта перед всем на свете. Это изумление может быть наивным, умным, хитроватым, серьезным, глубоким, усталым, глуповатым и мудрым. Редкое явление: полная адекватность, или абсолютный изоморфизм человека – поэту, или человека и поэта! Такими были В. Хлебников и В. Блаженный, а раньше В. Кюхельбекер и А. Кольцов, и ранний неиспитой С. Есенин, и хитро-мудрый Н. Клюев, и вечный А. Пушкин, и непостижимый О. Мандельштам.

Время, – а оно везде у поэта изначальное, первоначальное, детское, – как ребенок, обошлось с земной судьбой Ксении Некрасовой, одновременно мифологизируясь и мифопоэтизируя реальное пространство и жизнь девочки – девушки – женщины, думающей и страдающей (но – счастливо!) свои песенки-стихи. Ксения Александровна сама постоянно варьировала время, место и обстоятельства своего рождения и детства, которое, обрастая стихами, длилось с момента рождения в 1912 г. до самой смерти в 1958 г. Жизнь-детство



К. Некрасова. Худ. Р. Фальк. 1946 г. РГАЛИ.
Предоставлено Объединенным музеем
писателей Урала

Кс. Некрасовой была перенасыщена сладкой горечью: сладкого – стихи! – было больше, – горькое – услащалось мифом. Автомифом. Поэт всегда защищается автомифом: и «отец инженер», и «царская дочь», и вообще «дитя природы» – ниоткуда, никуда, но всегда и навсегда – вот из чего состоит защитная пленка-пленочка сферы автомифа, в которой плачет и поет поэт. Так проще-сложнее и слаще-горше переживать свое детдомовское коллективное сиротство, а позднее – сиротство онтологическое, непоправимое, золотое. Кс. Некрасова – дитя культуры, не пожелавшее «окультуриться» (то бишь «окуклиться») окончательно: она родилась – уже! – бабочкой… Культура – это не только память человечества и духа, но еще и память земли – Земли.

Поэт ходил ногами по земле,
а головой прикасался к небу.
Была душа поэта словно полдень,
и все лицо заполонили глаза.

Вот – подлинная мифо-онтологическая биография поэта. Детство-время, обнимаясь с детством-пространством, порождает детство-культуру, которую преувеличивает, наращивает и одухотворяет детство-поэт. Некрасовский автомиф, помимо поэтологической обусловленности и – в целом – превентивной функциональности, – также есть порождение ужаса социального – «взрослого» – времени, черты которого очевидны, типологичны и по определению не интересны тем, кто понимает и воспринимает Слово и Поэзию как чудо.

Угодно было солнцу
и земле –
из желтых листьев
и росы
сверчка, поющего стихом,
на свет произвести.

Поэзия, как детство, бескорыстна: она просто поет, бормочет и плачет устами детей и поэтов. Кс. Некрасова – великий ребенок, обиженный миром и обласканный Богом и языком-песней. Прямо говоря, все стихотворения Кс. Некрасовой – песни, песенки, сказалки и говорилки. Можно, конечно, ломать методики различных анализов, пытаясь постичь формулу этого, Некрасовского (Ксюшиного), чуда. Да только вряд ли это приведет нас к тому, *что* чудо поэзии держит, и *тому*, *Кто* чудо поэзии дарит. Такая поэзия есть вся – тайна. Как тайна детского лепета, птичьего пенья, как тайна интонации и музыки, голоса и музыки, как тайна поэтического тутжеговорения, как тайна слова вообще. Поэтому стихотворение Кс. Некрасовой «Колыбельная месячному сыну» – это еще и заздравная песня, преисполненная нежности (а Кс. Некрасова поэт – нежный), – заздравная миру, Богу и поэзии.

Мальчик очень маленький,
мальчик очень слабенький –
дорогая деточка,
золотая веточка!
Трепетные рученьки
к голове закинуты,
в две широкие стороны
словно крылья вскинуты.
Дорогая деточка,
золотая деточка!

16.11.2012.
Каменка

А. В. Застырец
Екатеринбург

ПЯТЬ ЗАМЕТОК О КСЕНИИ НЕКРАСОВОЙ

***

Не у всякого, даже истинно великого, поэта можно разглядеть основу особенного видения, формы и иных качеств стиха в начальных младенческих впечатлениях. У Ксении Некрасовой можно.

«…Бывает у человека два рождения. Первое – когда он появляется из утробы матери, и второе – когда начинает ощущать мир и вещи. Я открыла глаза и увидела небо. Огромный воздух, наполненный синевой, был, как великий немой, без единого звука. Как я узнала позже, – у меня болели от чего-то глаза и все тело. И бинтовали, и лечили меня. Каждый день снимали марлю с ран и причиняли невыносимую боль. В то мгновение, о котором я говорила, было утро, когда врач снял повязки с моих глаз. Так я впервые познакомилась с небом».

Несомненно, это собственное ее воспоминание – не вымысел и не мистификация, такими вещами не шутят. Но, так или иначе, независимо от точности этого запечатленного переживания, ее стихи в большинстве своем или пронизаны этим «синим светом» (в отличие от белого света в сознании большинства людей), или являют мир обнаженным и даже вскрытым, взрезанным его лучами, или сражаются за иное видение, представляя собой попытку гармонизировать настоящее и грядущее, вывести боль из красоты, как выводят пятна из чистой по ее существу ткани.

***

Можно предположить множество причин, по которым Ксения Некрасова желала быть принятой в Союз писателей и получить официальное признание. От самых простых и понятных, как искание некоторого материального обеспечения (естественное для нее, почти всю жизнь проведшей в жестокой нищете), до загадочной смеси тщеславия и катастрофического сомнения в своих талантливости и состоятельности. Конечно, вопрос «зачем вообще это было нужно?» здесь стоит не так остро, как в случае, например, с Владимиром Высоцким, так же страдавшим от непризнания его в качестве поэта писательским сообществом. Потому что у Высоцкого были и слава, и всенародная любовь, неважно в каком качестве. А у Некрасовой – пара журнальных публикаций да один сборничек, и более ничего. Тем не менее остается большой загадкой, как уживалась в ней эта жажда формального статуса с почти мифологическим, стихийным сознанием, это искание цехового признания с невозможностью

© Застырец А. В., 2013

работать в условиях этого самого цеха, подчиняясь правилам и техническим заданиям, «вывешенным» на всеобщее обозрение.

Даже если считать большим преувеличением версию, будто и умерла она по причине отказа принять ее в члены Союза. Даже если предположить, что она интуитивно знала истинные масштаб и значительность того, что делает в литературе. Даже если принять во внимание, что ей было известно отношение к ней как к докучной безумной графоманке и мучительно хотелось дать на эти унизительные дефиниции официальный ответ.

***

Между прочим, действительно непонятно, что делать с Ксенией Некрасовой.

Что с ней было делать живой? Вечно подавать как нищенке? *На* тебе, убоже? Ужасно. Пытаться приобщить к какому-то эффективному делу? Устроить работницей на фабрику игрушек? Невозможно. Еще менее реальной представляется переделка ее в обычного советского стихотворца, сочиняющего привычные, понятные взрослым и детям идеологически совершенные вирши, наподобие Сергея Михалкова, и принятие в этом качестве в Союз писателей, в результате чего ей было бы обеспечено безбедное существование на гонорары от регулярных публикаций и издания книг. Нет, пожалуй, единственным спасением была бы для Некрасовой встреча с беззаветно и безусловно любящим ее сильным мужчиной, который до конца дней содержал бы ее, заботился в простом бытовом смысле, опекал и лелеял работу ее таланта. Но этого в конечном счете не случилось, и вся ее личная жизнь обернулась трагедией, безвременной смертью и сиротством маленького сына.

Что с ней делать сегодня? Это тоже проблема. Некрасова «никаким боком» не входит ни в какую поэтическую группу, не примыкает к какому-либо течению и не может считаться основательницей какого-либо поэтического направления. Ее поэзия по сей день остается островом, путь к которому и от которого весьма извилист и туманен.

***

Еще удивителен тот факт, что Ксения Некрасова училась в Литературном институте. Зачем? Чему? Нет, слава Богу, конечно, что низачем, что ничему ее там не научили. Просто прислали девушку с Урала на учебу в Москву, потому что так надо, так полагается. Сочиняешь стихи? Так тебе же печататься надо, тебе же в литинститут надо, учиться грамоте и азам мастерства… Может, и лучше было бы для нее остаться в Свердловске, работать культурным работником в заводском ДК, изредка, по праздникам читая свои стихи изумленным рабочим и публикуя их в заводской же многотиражке. Да точно, лучше! И счастье ее было бы увереннее и целее. Глядишь, и муж бы покрепче нашелся, и дети были бы живы… И ни в какие союзы вступать не возникло бы

нужды. Будь ты неладна, столица, погубительница такого рода талантов, беззащитных в своей особенности!

***

И наконец, обращает на себя внимание та странность, что не осталось достоверного портрета Ксении Некрасовой. Портреты работы Фалька вряд ли дают хотя бы мало-мальски точное представление о ее внешности. Об этом говорят и сохранившиеся отзывы современников и самой Ксении. Но где же фотоснимки? Такое впечатление, что она жила в дофотографический век, ведь даже фотопортрет Пушкина сохранился… Или впрямь она была призраком, и не случайно ее так называли враждебно настроенные литераторы? Она засвечивала собой фотопленку? Ее взгляд парализовал фотографа и его пальцы костенели, не в силах снять крышечку с объектива?

Критикуя опростившего ее внешность Фалька, она называла себя «изысканной». Можно ли всерьез относиться к этой самооценке, или она – лишь проявление шуточной заносчивости, что было бы естественно для умной ироничной женщины, прекрасно сознающей собственную неказистость? В легендах и байках о Некрасовой она предстает именно такой – умной и ироничной. Но насколько можно судить по ее стихам, этот образ, мягко говоря, не вполне соответствует действительности. Мне кажется, Ксения Некрасова не была, конечно, яркой красавицей, но ее простое лицо по мере приближения раскрывалось, как бутон прекрасного цветка, немного пугающего… Чем? Возможно, своей наготой и беззащитностью. Но так же вероятно, ядовитым оттенком цвета и аромата, обычным на грани безумия. Передать эти особенности в полной мере Фальку было не под силу. Наверно, с этой задачей справился бы гениальный художник уровня, близкого к Леонардо да Винчи, но такой не встретился на ее пути.

Е. С. Зашихин
Екатеринбург

ПО ЗАКОНАМ ПРОСТЫМ И БОЖЕСТВЕННЫМ

Фамилию этой поэтессы не загадывают в вопросниках кроссвордов, да и так называемому *массовому читателю* ее творчество, конечно же, совсем незнакомо. Не говорю про то, что и в помине нет каких-либо памятников в ее честь или, хотя бы, мемориальных досок. Как нет и названных в память о ней улиц или библиотек.

© Зашихин Е. С., 2013

Однако те, кто хотя бы раз открывал ее книги – а их в посмертной биографии автора без малого полтора десятка, навсегда запомнят имя Ксении Некрасовой. А также навсегда уяснят, что она была не поэтессой и даже не *поэткой* – поэтом. То ли от ошеломляющей внешней непохожести на привычную версификацию ее стихов. То ли под впечатлением традиционно тиражируемых в издательских предварениях и знаковых для мифотворчества на тему Некрасовой ахматовских слов, весомых оттого, что Анна Андреевна, вообще-то, никогда не отличалась особой отзывчивостью на похвалу коллегам, но, по случаю, высказалась: «за всю свою жизнь я встречала только двух женщин-поэтов – Марину Цветаеву и Ксению Некрасову».

Точный день рождения Ксении Александровны Некрасовой не то чтобы неизвестен – принято верить, что это 18 января 1912-го. Только вот в документах зафиксированы и другие указанные ею собственноручно даты. Так что отмечаемый нынче юбилей растянулся практически на весь год. Подобный «долгоиграющий» повод дает повод возможность вновь обратиться к персоне этого незаурядного автора.

И чтобы – пусть и пунктирно – подвести какие-то предварительные итоги изучения ее творческого наследия.

И чтобы пристальней вглядеться в ее облик, такой, каким он запечатлен в истории отечественной словесности.

***

Дебютировала Ксения Некрасова, напечатав при поддержке Николая Асеева три стихотворения в мартовской книжке журнала «Октябрь» за 1937 год. К сожалению, время для подобного стихотворчества – с явными отступлениями от общепринятого тогда канона – оказалось неудачным. Только что завершил свою работу февральско-мартовский пленум ЦК ВКП (б), знаменовавший старт «большого террора» в стране. Белые стихи молодого автора уже по внешней нетрадиционности (отсутствие рифмы, свободный ритм) показались иным критикам вычурными и декадентскими, *не относящимися* к «нашей простой действительности».

Так что вопрос «как мне писать?» для Некрасовой всегда стоял довольно остро, да и «доброжелателей-советчиков» по *доработке* до нормы («Хватит ломаться!») вокруг хватало. Однако хватало и ее твердого характера, чтобы писать по-своему:

Как мне писать мои стихи?
Бумаги лист так мал.
А судьбы разрослись
В надширие небес.
Как уместить на четвертушке небо?

Увы, но при жизни поэтесса опубликовала всего ничего – несколько журнальных публикаций (в «Молодой гвардии», «Новом мире»), книжка 1955 г. «Ночь на баштане» (кроме поэмы, давшей название изданию, там еще 13 стихотворений). Да еще был посмертный сборник в три десятка произведений «А земля прекрасна!», вышедший вскоре после ее смерти, 17 февраля 1958 г.

А затем случилось то, что бросается в глаза и давним ее поклонникам, и неофитам «ксениенекрасоведения»: имя этого автора для читателей всегда звучит не то чтобы весомей собственных публикаций, но уж, несомненно, куда как резонансней ее литературных презентаций.

Своего восхищенного отношения к органичности дарования Некрасовой не скрывали Юрий Олеша и Степан Щипачев, Михаил Пришвин и Алексей Толстой, многие-многие другие. Среди поэтов, посвящавших стихи Ксении Некрасовой, Ярослав Смеляков и Евгений Евтушенко, Борис Слуцкий и Алексей Марков, Петр Вегин etc…

На обороте одного своего стихотворения она как-то написала:

«…Все зависит от линии предмета. Возьмем обыкновенную ветку сирени осенью, без листьев и цветов, которая видна из окна на фоне синего неба. <…> Ведь это же голая, кривая палка, и искусства как будто нет никакого. Но течение линий этих веток, их изгибы и изломы сделаны (завершающую часть фразы усилю подчеркиванием. — *Е. З.*) по каким-то до невероятности простым и божественным законам…»

Разумеется, сама Некрасова эту выверенную *линию предмета* в своих стихах отслеживала последовательно и точно.

Люблю засохшие цветы
в осенний вечер в вазе тонкой,
когда в пылающей печи
поленья щелкают со звоном…
Все это выдумка одна:
и вазы нет,
и нет огня
да и квартиры у меня.

Мемуаристы отмечают в судьбе Ксении Некрасовой показательную неприкаянность. И особость последней в том, что она была заметна даже на фоне общей жизненной неустроенности ее современников. А ведь те прошли сквозь горнила революций и войн, через «чистки» и раскулачивание, жили в бараках при карточной системе, да еще и в атмосфере тотального стукачества и возвеличивания идейной Лжи.

Впрочем, были и объективные причины «нестыковки» таланта с *обстоятельствами*.

Последствия не то энцефалита, не то менингита, дававшие общую недужность и некоторую *неврастению*.

Неприспособленность к «быту» и бедность. От полной нищеты порою спасало рукоделье – согласно легенде, ее самодельными *куколками* торговал сам Николай Глазков, ее однокурсник по Литинституту.

Гибель первенца Тараса во время эвакуации, его мать тогда будет контужена при бомбежке состава.

Муж Сергей Софронович Высотский, горный инженер с угольных разрезов Подмосковья, тронется умом в шахтерском киргизском городке Сулюкта. Оттуда, кстати, двинется в свой пеший переход к Ташкенту – от кишлака к кишлаку – Некрасова, когда, по воспоминаниям современников, сохранивших в памяти ее слова, ей захочется побывать в православном храме. А что – и впрямь, может быть, пристало пообщаться с Богом. Или рассчитывала встретить знакомых литераторов или сострадающих людей (ведь как раз в столице Узбекистана Ксении повезет на встречу с Ахматовой, которая станет опекать ее и «бесконечно много» прощать).



К. Некрасова. Худ. Р. Фальк. РГАЛИ. Предоставлено Объединенным музеем писателей Урала

Только в стихах она в своих «проблемах» не признавалась:

Когда приходит горькая печаль
Кому мне исповедь держать
– Богу
– В бога не верю
– Друзьям
– Но нету друга у меня
– А людям?
– Что ж люди
Изверилась я в них…

(Напечатано с соблюдением предельно скупой авторской пунктуации.)

Собратьями-писателями Ксюша нередко воспринималась только как юродивая, незаконная дочь Гуро и Хлебникова, блаженная или попросту умалишенная. И даже *идиотка* (деликатный сюжет, отраженный в пронзительных воспоминаниях Маргариты Алигер). Своеобразная Золушка на их литературном балу: удивительно, сколь многие коллеги мемуарно засвидетельствовали

ее нахождение рядом, не отразив легитимности (но ведь невозможно же!) подобного присутствия.

Однако нынешние попытки определить Некрасову посредством уподобления гоголевскому Акакию Башмачкину (с разницей: Ксения Александровна мечтала не о шинели, а о Союзе писателей), думается, грешат определенным лукавством: все-таки для нее это был вопрос не социального статуса, а именно выживания. «Так как я член ССП то у меня и паек писательский и живу я очень хорошо. Обедаю в клубе-ресторане писателей», – это из ее письма мужу. Это про себя-то, что питалась, макая сухари в постное масло и запивая кипятком!

Кого только не «портил» (по известной реплике булгаковского Воланда) по сей день фатальный для нашего Отечества *квартирный вопрос*? Но нашей героине, снимавшей угол в Болшево и временами подолгу жившей, говоря горьковскими словами, *в людях*, проблема эта ударит с максимальной жестокостью. Даже финальная фабульная линия ее биографии упирается, как в стену, именно в жилье.

…Чтобы забрать малыша-сына из яслей-приюта, надо иметь свой угол (по-казенному, «площадь» – так *просительски* она дважды назовет эту проблемную зону в «Письме дорогому товарищу Сталину Иосифу Виссарионовичу от поэта Ксении Некрасовой»). А чтобы получить ордер на жилье, надо состоять в Союзе писателей. «Членский билетик… облегчит ее весьма трудное бытовое положение», – писал в своей рекомендации для СП Михаил Светлов. Только вот в Союз ее так и не приняли, что, согласно мнению современников, и послужило причиной преждевременной кончины.

Круг замкнулся, хотя на момент смерти она уже более недели как считалась хозяйкой комнатушки в коммунальной квартире. Кстати, комнату у сына, который бесследно затеряется по детским домам, чиновники отнимут: за восемь дней владения жилплощадью Ксения не успеет оформить прописку. Чуда не произошло, хотя ради сына она была готова поверить даже в сверхъестественное:

…птица моя малая
птица беззащитная
если есть ты, Господи,
силу дай железную
выходить Кирюшеньку
над бескрайней бездною.

Помнившая про своих родителей больше понаслышке («отец – горный инженер – был взят на войну»), она могла на полном серьезе намекнуть (Тобольск – Екатеринбург, 1918 г.) и на собственное царское происхождение, и на возможное дочернее отношение к… Григорию Распутину. И мистификации

эти больше от беспомощности, от ощущения, что родилась не такой, как все… А может, оттого, что совсем рано начала писать стихи…

Точная дата рождения Ксении Александровны, как уже говорилось, неизвестна. Место рождения в автобиографиях менялось: с более-менее конкретного – деревни Ирбитские Вершины (нынешний Алтынай Сухоложского района Свердловской области) или одной из шахт вблизи Егоршинских каменных копей, где добывали антрацит, до совсем уж размашистого – в Свердловске.

Начальную школу Ксения окончила уже в «хлебном центре Зауралья» – в городе Шадринске, где ее приютила сестра отца (краеведы упоминают коллективную фотографию класса, где училась Некрасова, с обозначением даты – «26 мая 1926 г.»). Семилетнее образование она завершила в 1929 г. в Ирбите.

Как раз тогда в связи с нехваткой *ликвидаторов* (так назвали учителей для неграмотных взрослых, искореняющих тотальную безграмотность) в стране затеяли курс на «профессионализацию с педагогическим уклоном». Так что далее Некрасова учится в Ирбитском педтехникуме. А когда тот переводят в Камышлов, она в августе 1930 г. возвращается в Шадринск – учиться на отделении политпросвета в местном агропедтехникуме. Документов об этом времени не сохранилось, так что неизвестно, вновь ли она жила этот год у тетки или, как ее однокашники, обживала приспособленную под общежитие Николаевскую церковь.

Не завершив учебного года по состоянию здоровья, она уезжает в Свердловск. Здесь, в центре сначала Уральской, а затем и Свердловской области, Ксения будет жить с 1931 г. и работать в культмассовом секторе только-только вступившего в строй действующих предприятий знаменитого Уралмашзавода.

…Оставив гавани в тиши
Я встала поперек дороги
Бросали доменные боги
Десятки солнц в чугунные ковши
И как республики законы
Дома вставали из бетона
На землю тени положив
А рядом вновь из цемента и стали
Народы строили скрижали
Меж ребер окна прорубив
И встал Свердловск передо мной
Забрызган известью и в глине
И топоры стучали в древесине
И мраморы звенели под пилой.

Здесь же в 1935-м она получила направление от обкома комсомола на лечение в Москву и – довеском – ходатайство о приеме ее в Литинститут.

И в этом смысле биография у Ксении Некрасовой вполне советская. Подобной ментальностью отмечены судьбы большинства ее сверстников.

Вспомним хотя бы ее землячку, южно-уральскую (по рождению) поэтессу Людмилу Татьяничеву, которая исповедовалась такими вот строками:

Не думая выйти в поэты,
В сарае,
Большом, как корабль,
Для школьной своей стенгазеты
Писала стихи про Октябрь.
Я полной изведала мерой
Нужды и сиротства напасть.
Надеждой,
Любовью
И верой
Мне стала Советская власть.

Поэт Николай Заболоцкий, которого, кстати, современная ему критика также не особо жаловала, в своем знаменитом стихотворении «Портрет» сформулировал:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Сейчас трудно судить, насколько любила Ксения Некрасова живопись, хотя про ее собственную художническую одаренность, с которой она делала кукол из ничего или бусы из фасоли, пишут многие. А про *цветовые рифмы* ее поэзии уже защищена кандидатская диссертация.

Зато известно, как высоко ценили ее такие разные по исполнительской манере мастера российского изобразительного искусства, как Роберт Фальк и Илья Глазунов, крупнейший русский скульптор XX в. Сергей Тимофеевич Коненков. Более того, глядя на сохранившиеся изображения Некрасовой, где запечатлены как ее трогательная ранимость и скрываемая неуверенность, даже неприметность, так и потаенная сила духа и прямолинейная твердость характера, понимаешь, почему именно она нередко становилась объектом творчества, Музой, дающей вдохновение.

О гонорарах говорить не приходилось: сама обыденная «заштатность» модели к демонстрации в галереях не располагала. Да и маргинальные по отношению к официозу живописцы творили все-таки именно для души. И тем поразительней оказался результат, который сегодня нет-нет да удается увидеть на выставках или в книжных иллюстрациях.

А оттого, какой мы ее сегодня видим, во многом зависит и то, как мы ее читаем: ведь интонация живого разговора в ее стихах предполагает чувствовать собеседника. И коли так, от этого зависит и то, как мы ее наследие в итоге прочтем.

Л. П. Быков
Екатеринбург

ТРЕПЕТ ЖИВОГО СЛОВА

Мои стихи иль я сама –
одно и то же, –
только форма разная.
К. Некрасова

Этого поэта многие читатели узнали раньше, чем ее строки. Узнали благодаря посвященным ей стихам и воспоминаниям – Я. Смелякова, Л. Мартынова, К. Ваншенкина, М. Алигер, Н. Глазкова, В. Берестова, Е. Евтушенко и др. При этом мемуаристы почти непременно делали акцент на ее житейской неприкаянности, бедности, безбытности, а также на разноречивости сведений о ранней поре ее жизни. Были известны и ее портреты, созданные почти одновременно, в середине 1950-х гг., такими далекими друг от друга художниками, как Роберт Фальк и Илья Глазунов.

Из фальковской серии изображений Некрасовой чаще других воспроизводится то, где запечатлена сидящая женщина, коренастую фигуру которой подчеркивает ниспадающее до полу темно-красное платье нехитрого свободного кроя. Мягко опущенные руки сложены на коленях, лицо спокойно, взгляд кроток и задумчив. Все естественно и обыкновенно, и вместе с тем ладная эта простота напоминает дымковскую игрушку.

Портрет работы И. Глазунова, казалось бы, не имеет с фальковским ничего общего. Но это портрет той же самой личности, обнаруживающей за будничной неприхотливостью характер целеустремленный, истовый. Приближенное к зрителю лицо – ассиметричное, с крупными чертами – отмечено такой страстностью и напряженностью, что безошибочно угадывается натура сильная и глубокая. Сразу приходит на ум воскресшее в стихах Б. Слуцкого восклицание самой Некрасовой: «Какие лица у поэтов!»

В отличие от версификаторов поэты обычно похожи на свои строки. О стихах Некрасовой мало сказать своеобразны: они удивительны. И дивная их необычность обусловлена не честолюбивым авторским стремлением во что бы то ни стало выделиться среди прочих. Кажется, что ее стихи – создания того, кто первым на русской земле почувствовал в себе дар поэта. Но у этой изумляющей своим первородством поэзии – мощные корни. Осознавая их, Некрасова напоминала, что на Руси издревле существовали «стихи без рифмы, основанные на глубокой мысли и образе, где словам тесно, а мыслям просторно»[1], при этом она исходила из убеждения, что «нельзя поместить огромные пространства и человеческие страсти, действующие на этих огромных пространствах, в европейские рамочки рифм» (с. 221).

© Быков Л. П., 2013

Ее стихотворные опыты побуждают вспомнить оставшуюся незавершенной «Поэтическую панораму» Н. Асеева, где, обозревая историю русской поэзии с дописьменных времен до XX столетия, автор обращает внимание на стих народный – «не размеренно-повторный, а “дышащий” весельем или гневом, удалью или унынием»:

Стих при дворе начинался с виршей,
наборщик с титлов его набирал;
изустный же стих собирался Киршей
Даниловым, – сосланным на Урал.
Стих при дворе был приятным, полезным –
чувств верноподданных сладкий плод,
а на Урале – стих был железным,
пламенным от огневых работ.
Там трепетало живое слово
не лампадками у икон,
стих там был – кумача обнова, –
не из немецко-польских сукон[2].

И неслучайно именно Н. Асеев подготовил первую подборку некрасовских стихов (Октябрь. 1937. № 3), сопроводив ее благожелательным напутствием 25-летней дебютантке, двумя годами ранее приехавшей из Свердловска в Москву – «на лечение и учебу». Но последующие два десятилетия ее биографии ограничатся лишь единичными публикациями в столичной периодике («Новый мир», «Молодая гвардия», «Огонек», «Комсомольская правда»), к которым на исходе 1955 г. добавится изданная при содействии и под редакцией С. Щипачева тоненькая – 34 страницы! – книжечка «Ночь на баштане». Другие ее сборники, начиная с книги 1958 г. «А земля наша прекрасна!», станут уже посмертными.

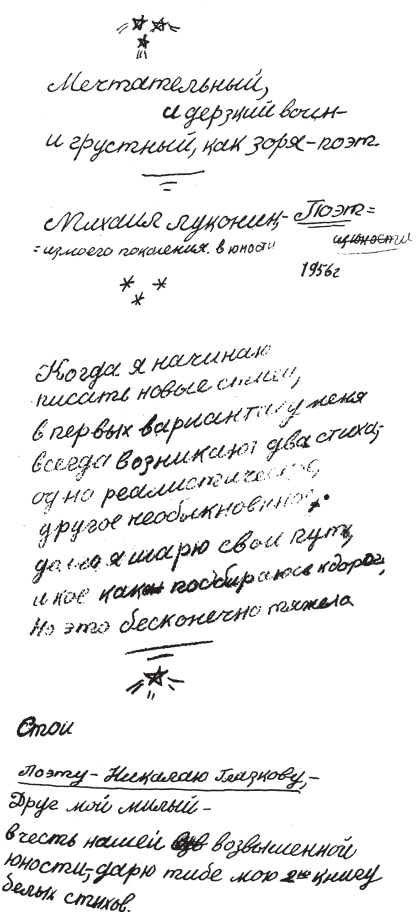
Идущая не от литературы, подчеркнуто самодостаточная, поэзия Некрасовой – в кровном родстве с вольным словом народной поэзии, равно как с творениями уральских камнерезов и мастеров дымковской игрушки или таких художников, как живший на костромской земле «рыцарь сказочных чудес» Ефим Честняков, чей холст «Девушка играет на свирели», пожалуй, мог быть изобразительным аналогом ее лирики. Ощутима тут и типологическая близость к Бажову, в сказах которого литературными средствами возрождалась «долитературность». Простота ее строк – это органика первозданности и цельности, где все идет от непосредственности души. Души равно чистой и содержательной.

В «Поденных записях» Д. Самойлова есть такой фрагмент: «*1954, 10 мая.* Была К. Некрасова. Поэзия без всякого ума утомительна. Радуга не может заменить живопись, пение соловья – музыку»[3]. Сказано хотя и с явной горечью, но, по сути, точно: так поет соловей, так цветет сирень. Эффект тут не только эстетический, но и антропологический. Потому от ее строк неотрывно и все

ее существование: облик, поведение, образ жизни – здесь органичная составляющая ее творчества. И символично, что у Некрасовой есть попытка поэмы о первобытном художнике – «Хранитель огня» (опубликована Е. Коробковой в «Тонком журнале». 2012. № 1), автобиографический характер которой несомненен.

Пафосом некрасовской поэзии стало поклонение жизни в самых разных ее проявлениях. Как много в ее стихах неба, цветов, деревьев, птиц, земного простора! Она радуется «босоногой роще», весне – «тоненькой и ломкой», «шелковой воде», винограду, что «прозрачным дождем висел на стеблях», «утренним лицам людей, идущих на работу». Умением, точнее, способностью видеть поэзию всюду она и делится в своих стихах.

Чудо бытия, его «огромная красота» открываются поэту в самых заурядных ситуациях и явлениях. Ее героиня лишена малейшей предубежденности по отношению к чему-либо (или кому-либо) на земле. Привычная для большинства иерархия, согласно которой все сущее делится на главное и второстепенное, новое и привычное, праздничное и обыденное, природное и сотворенное человеком, неведома этой поэзии – она ко всему приязненна, всему открыта.


Мечтательный,
и дерзкий весь –
и грустный, как заря – поэт.

Михаил Луконин – Поэт =
= чувства
= нашего поколения. в юности
1956г

Когда я начинала
писать новые стихи,
в первых вариантах у меня
всегда возникали два стиха,
один реалистический,
другое необыкновенное.
Долго я шарю свои пути,
и все как-то пробираюсь ощупью,
но это бесконечно тяжело.

Стои

Поэту – Николаю Тихонову –
Друг мой милый –
в честь нашей возвышенной
юности дарю тебе мою книгу
белых стихов.

К. Некрасова. Автограф. РГАЛИ. Предоставлено Объединенным музеем писателей Урала

Вот как неразрывность растительного и духовного, обусловленная целостностью мировосприятия, проявлена в стихотворении «О себе»:

Угодно было солнцу
и земле –
из желтых листьев
и росы
сверчка, поющего стихом,
на свет произвести (с. 104).

А вот как в ее представлении себя обнаруживают природные истоки архитектуры Кремля: «С этих растений, наверное, / зодчие древние, / брали рисунок, когда строили/ Спасскую башню. / А зубцам на кремлевской стене / форму ласточкина хвоста / дали старые мастера…» (с. 139). И когда она пишет: «Встретила я куст сирени в саду. / Как угодно он рос из земли, / простодушно раскинув листы. / И, как голых детей, / поднимал он цветы, / обнажений своих не стыдясь» (с. 158), – то это олицетворение не просто художественный троп: сирень воспринимается ею с тем же буквальным вниманием сердца, с каким реагируют на близкого человека.

Редкостное ощущение единства жизни отличает поэзию Некрасовой. У нее был замысел книги с названием «Миндаль и цемент», говорящим об органичном сопряжении природного и социального. А в рассказанной ею «Сказке» есть выразительнейшая строка: «Вот на нашем белом свете…» (с. 175) – и уточняющее здесь местоимение естественно для человека, открывающего вокруг себя множество сокровенных связей.

Близкое мифологическому, жизневосприятие этого «старинного ребенка» (выражение Николая Предеина) основывается именно на зоркости и цепкости взгляда, жадного до земной материи и плоти. Ее слово тяготеет к изобразительности, когда на первом плане оказываются форма и цвет. Но при этом такое «адамическое мироощущение» (А. Куляпин) через «физику», через визуальность выходит к символике и эмблематике.

В отношении к сущему Некрасова обнаруживает родство героиням Андрея Платонова – таким, как Ольга («На заре туманной юности») или Фро (из одноименного рассказа): «Фрося пробудилась: еще светло на свете, надо было вставать жить. Она засмотрелась на небо, полное живыми следами исчезающего солнца, словно там находилось счастье, которое было сделано природой из всех своих чистых сил, чтобы счастье от нее снаружи проникло внутрь человека». А в другом произведении этого художника, умевшего думать о частной и всеобщей жизни как едином целом, есть формула, с которой согласилась бы и Некрасова: «…чтобы сберечь счастье, надо жить обыкновенно» («Такыр»).

Героиня ее стихов тоже живет подчеркнуто буднично: «Колоть дрова / привыкла я…» (с. 78); «За картошкой к бабушке / ходили мы…» (с. 13); «С утра я целый день стирала, / а в полдень вышла за порог / к колодцу за водой» (с. 76); «Я полоскала небо в речке / и на новой лыковой веревке / развесила небо сушиться. / А потом мы овечьи шубы / с отцовской спины надели / и сели в телегу/ и с плугом / поехали в поле сеять» (с. 15). Но стихи свидетельствуют, что каждое утро она вставала не просто для того, чтобы стирать, сеять, заготавливать еду и топливо, но для того, чтобы – жить.

Природная «одаренность к жизни» помогла Некрасовой пронести сквозь все земные дни восхищение всегдашней новизной мира:

Каждый год
рождается вновь –
из весны,
из травы,
из небес человек.
И нет насыщения жизнью,
и хоть сто раз
на земле живи:
утоления нет рукам,
наглядения нет глазам (с. 144).

И трудно поверить, что вдохновенные гимны земле и ее обитателям пел человек, не имевший собственной крыши над головой, а то и хлеба насущного. «Трудно поверить?» – удивляется в свою очередь поэт и, будто отвечая на подобную читательскую реакцию, пишет:

Почему-то первыми на ум идут печали.
Но приходит и уходит солнце,
а в конечном счете остается
солнце, утверждающее жизнь (с. 107).

Пафос приятия сущего в этой лирике сколь очевиден, столь и последователен. Но обратим внимание на мимоходом вроде бы помянутое обстоятельство – «в конечном счете». Автор стихов, неизменно откликающихся на красоту бытия, чужд прекраснодушия. Ее откровения о земной юдоли – как стихотворные, так и прозаические – не только трогают ликующей чистотой и изначальной свежестью, но и поражают житейской прозорливостью и социальной трезвостью. Вот редкостно точная характеристика современного поэту состояния мира:

XX век
конца сороковых годов
стоял – налитый до краев
свинцовой влагою трагедий,
хотя и кончилась война (с. 115).

А в другом стихотворении той же поры дан проницательный диагноз «сердечной недостаточности» переживаемой эпохи: «Быть может, непосредственность души / обильем воли заглушили» (с. 116). При внешней незамысловатости и кажущейся наивности эта поэзия обладает прочной нравственной основой: «Имей большое сердце, / и ты поймешь величие полей, / величие земли» (с. 187). Самые отвлеченные и общие понятия наполнены для поэта вполне реальным смыслом, и с не меньшей последовательностью частное, единичное сопрягается в стихах с принципиальным, основополагающим:

О! Какие тайны исцеленья
в себе скрывают русские поляны,
что, прикоснувшись к ним однажды,
ты примешь меч за них,
и примешь смерть,
и вновь восстанешь,
чтоб запечатлеть
тропинки эти
и леса,
и наше небо (с. 13).

Некрасову нередко называют среди первых отечественных авторов, которые себя выразили преимущественно в свободном стихе. Ее стих действительно свободный – и в литературоведческом смысле (как верлибр), и в расширительно-образном. Он свободен не только от тех версификационных условностей, которые в регулярном стихе, основанном на принципе возвратности (повторяемости), зачастую чреваты инерционностью ожидания, – но он свободен и от рационалистического нажима верлибра, по крайней мере в том его изводе, где русские строчки выглядят не лишенными любопытства переводами с… европейского. И если все же надобен ее стихотворной практике терминологический эквивалент, то резоннее всего будет предложенное Ю. Б. Орлицким определение гетероморфного стиха, основанного «на принципиальном и непредсказуемом заранее нарушении существующих в стихе конвенций»[4].

Кажется, что пишет она не по навыку, а по наитию, предпочитая совершенству литературной технологии совершенство души. Но когда содержание того требовало, привыкший к абсолютной раскованности стих представал в безукоризненной ритмической четкости, а блуждавшая по отдельным строчкам рифма обретала точно задаваемую позицию – как, например, в стихотворении «Песня»:

Запоет гармонь,
я взмахну платком,
небеса в глазах
голубым мотком.
А народ кругом
на меня глядит.
Голова моя
серебром блестит (с. 205–206).

А как богата звуковая инструментовка ее стихов – она не только восполняет частое отсутствие рифменных скреп, но и фонетически подтверждает насыщенность и взаимосвязанность окружающего. Вот несколько цитат из одного стихотворения («Урал»): «Как ***лос***кут ***ос***ени, ***лис***а / в***ис***ит на кожаном ремне…» (с. 23). Живописная пластичность сравнения тонко поддержана звуковой

пластикой. А далее: «И ***ели***, как ***же**ле*зные, сто***яли***, / и хм***ел***ь сучки перепл***е***т***ал***». Уподобляясь хмелю, выделенные сочетания неназойливо и вместе с тем очень цепко «обвивают» собою строки, убеждая в точности наблюдения. И еще там же: «К***ол***ебля хвойными кры***ла***ми, / леж***ал*** Ур***ал*** н***а л***апах з***оло***тых». В самом звучании стиха «сказывается» державная мощь края, взрастившего Ксению Некрасову (аллитерацией, к слову, отмечено и само это имя!).

Простые по «внешности», ее стихи насыщены чувством и смыслом – благодаря как раз своей выверенности. Пусть она не всегда осознается, но всегда действует на восприятие. И здесь уместно заметить, что нисколько по образу существования не походившая на «людей литературы» (у мемуаристов в избытке тому свидетельств), Некрасова над стихами работала с редкостным упорством. Ее архив, сбереженный отчасти благодаря близким актера В. Яхонтова, семья которого – как, впрочем, и А. Ахматова в эвакуационном Ташкенте, и С. Коненков, и тот же Р. Фальк – давала ей приют, впечатляет вариантами и отдельных строк, и целых стихотворений[5]. Дарованные от рождения пристальность взгляда, чуткость слуха и отзывчивость сердца подтверждали себя в словах, отбиравшихся с требовательностью и точностью Мастера.

Меж тем литературный официоз отвергал ее строки, находя там «много инфантильной психологии» (Е. Книпович), а то и категорично квалифицируя их как «декадентское ломание под “девочку“» (А. Митрофанов), «законченный образец графомании» (А. Жаров), «кискин бред» (К. Зелинский). «Регулировщики» советского литературного процесса чувствовали, что эта поэзия первозданности объективно противостоит «бумажным цветам» версификационной гладкописи. Тем более, что и в прямых высказываниях Некрасова бросала вызов чинопочитанию. Так, рассказывают, будто однажды она пробилась на прием к секретарю Союза писателей Алексею Суркову и задала ему вопрос: «Как это получается, Алексей Александрович, – почему начальство вы большое, а писатель маленький?»[6].

Из-за неприкаянности и прижизненной невостребованности Некрасову порой сближают с неподцензурной поэзией 1950-х гг. Но и участники группы Л. Черткова (С. Красовицкий, В. Хромов, А. Сергеев), и «лианозовцы» (И. Холин, Е. Кропивницкий, Я. Сатуновский) намеренно отделяли себя от публичного литературного пространства, считая такое андеграундное существование единственно для себя в тех условиях возможным, тогда как не зараженная господствовавшей идеологией, но жившая в «советской системе координат» Некрасова хотела публикаций и общественного признания и надеялась быть поэтом, включенным в писательское сообщество. По некоторым версиям, отказ от приема в ряды Союза писателей и повлек ее скоропостижную кончину в дни, когда она обрела, наконец, собственную комнату и ожидала выхода второй своей книжечки.

Хоронили ее за счет Литфонда, а двумя годами позже как «член Литфонда» будет похоронен и Б. Пастернак – поэт совсем иной славы и принципиально

другими художественными аргументами отстаивавший близкую героине этих страниц творческую позицию: мир прекрасен даже в своих случайностях. И едва ли неуместным будет отнесение к Некрасовой тех слов, что были сказаны автором «Сестры моей – жизни» в 1947 г. по иному адресу: «…вы – инородное тело, органическое явление природы (значит, поэзии) среди неорганического, но организованного мира. Организованный мир вечно уничтожает органический. Организованный мир нюхом чует противоположность себе (чем бы она ни прикрывалась) и норовит все органическое уничтожить…»[7]

На мраморной плите колумбария Донского кладбища в Москве, где покоится урна с прахом Некрасовой, над именем и годами ее присутствия на земле вместо фотографии воспроизведены ее строки. Точнее – начальная страница ее первой книги:

Мои стихи…
Они добры и к травам.
Они хотят хорошего домам.
И кланяются первыми при встрече
с людьми рабочими.

Мои стихи…
Они стоят учениками
перед поэзией полей,
когда сограждане мои
идут в поля,
ведут машины.

И слышит стих мой,
как корни в почве собирают влагу
и как восходят над землею
от корневищ могучие стволы.

Примечания

[1] *Некрасова К.* На нашем белом свете : Стихи, наброски. Воспоминания современников. Екатеринбург, 2002. С. 220. (В дальнейшем все ссылки на это издание делаются в тексте с указанием в скобках страниц.)

[2] Цит. по : *Таганов Л. Н.* Неизвестная поэтическая хроника Н. Н. Асеева // Творчество писателя и литературный процесс : межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1978. С. 138.

[3] *Самойлов Д.* Поденные записи : в 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 265.

[4] *Орлицкий Ю.* Динамика освобождения (от полиметрии к гетероморфному стиху) // Арион. 2011. № 4. С. 106.

[5] Это крайне актуализирует текстологические проблемы, поскольку большинство созданий К. Некрасовой печаталось уже после ее смерти, и выбор варианта, а порой и качество прочтения рукописного источника зависели от публикатора и редактора.

[6] См.: *Ревич А.* Записки поэта // Дружба народов. 2006. № 4. С. 186.

[7] Слова Б. Пастернака обращены к Л. К. Чуковской (см.: *Чуковская Л.* Из дневниковых записей // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 93).

Ю. Б. Орлицкий
Москва

О ПРИРОДЕ СТИХА КСЕНИИ НЕКРАСОВОЙ

О необычности для своего времени поэзии К. Некрасова и используемого ею стиха писали, пожалуй, все, кто занимался ее творчеством. Чаще всего и мемуаристы, и критики, и исследователи называли этот стих просто «свободным», не пытаясь разобраться в его природе и происхождении. Соответственно, недоброжелатели поэтессы (по свидетельствам тех же мемуаристов) считали ее стих просто неумелым, «неправильным», не соответствующим принятым стиховым нормам (прежде всего, разумеется, господствующим в середине XX в. силлабо-тоническим), недаром поэт Александр Жаров в 1953 г. определил ее творчество как «законченный образец графомании»[1].

В действительности, доля истины есть и в той, и в другой точке зрения: с одной стороны, Некрасова и правда, может быть, не вполне владела навыками силлабо-тонического стихосложения, но с другой – она, безусловно, не хотела писать, как все, это был ее вполне осознанный выбор.

Впрочем, «как все» – тоже, пожалуй, сказано не совсем точно: в Советском Союзе верлибр хотя и считался стихом, в первую очередь выражающим западную идеологию распада, однако под официальным запретом он никогда не был; скорее, был «не рекомендован» авторам, особенно начинающим. Тем не менее зазвучавший по-русски в творчестве Сологуба, Блока, Кузмина, Есенина и других поэтов Серебряного века, он время от времени возникал и в стихотворениях советских авторов. Более того: в начале советской эпохи он был признан наиболее созвучным «свободной» пролетарской культуре, поэтому писать им стремились (отталкиваясь в первую очередь от опыта великих западных «революционеров» Уитмена и Верхарна) А. Гастев, М. Герасимов, И. Садофьев и другие поэты того времени. Позднее отголоски этого специфического стихового опыта аукаются в стихах других авторов: например, в предвоенных произведениях поэтов фронтового поколения (Н. Майорова, Е. Ширман, И. Пулькина) или современников Некрасовой – Георгия Корина, Осипа Колычева (несколько верлибров опубликовано им в книге 1957 г. «Рассветы и закаты»), Анатолия Чивилихина (1915–1951, первая книга стихов – 1939 г.). Вот одно из его стихотворений 1940-х гг.:

Если бы люди знали,
Насколько все они разные,
Они бы никогда не любили друг друга.
Зачем любить,
Если понять невозможно,

© Орлицкий Ю. Б., 2013

Если нет общего языка чувств и желаний.
Если бы люди знали,
Насколько все они одинаковые,
Они, конечно, любить не могли бы.
Нелепо и глупо любить
Самого себя.
Но так как люди не знают
Ни того, насколько они разные,
Ни того, насколько они одинаковые,
Они любят, или делают вид, что любят.
И повторяется это счастливое недоразумение
Сто тысяч лет,
И еще будет повторяться столько же,
Потому что когда люди стремятся друг к другу,
То замечают лишь небольшую разницу между собою,
А сблизившись, видят лишь небольшое сходство[2].

Здесь перед нами, вне всякого сомнения, свободный стих (верлибр), пристрастие к которому Некрасовой декларируют все критики. Вспомним, однако, что писала о стихах сама поэтесса: «Вот уже неоднократно слышу я от московских людей литературы, что стихи не нужны, и особенно это относится к белым стихам. Эти куски жизни нашей, перенесенные на бумагу с дерном и щебнем, с бурями и ураганами и с результатами после бурь и ураганов, видимо, беспокоят людей книгоизделия, заставляют думать и вникать в прочитанные из белых стихов, а это очень и очень беспокойно для мозга, привыкшего глотать пережеванную пищу славы»; «По-видимому, у нас на Руси еще в глубокой древности существовали два потока поэзии: одно течение – это стихи без рифмы, основанные на глубокой мысли и образе, где словам тесно, а мыслям просторно, поэзия историческая и государственная, о трагедиях и победах народа. Поэзия, созданная белым стихом. И второе течение – это зарифмованные стихи, то есть те, где главную роль в создании стиха играет рифма: одинаковое созвучие окончания строчек стиха. Такая поэзия в древнее время создавалась скоморохами и людьми желчного характера, с проницательным глазом… Из сказанного мной, вероятно, чувствуется, что некоторые не ощущают почвы, из которой родилась Русская поэзия, и связи нашей поэзии с этой почвой, поэтому и размахивают багряными карандашами, вырубая вместе с осиной и благородные деревья белых стихов. Яркость чувств, сердечность, необыкновенность построения фразы, все, что присуще белому стиху, что его делает превосходным и блистательным, – все это выпалывается, как сорняк…»; «Нельзя поместить огромные пространства и человеческие страсти, действующие на этих пространствах, в “европейские рамочки” рифм»[3].

Нетрудно заметить, что поэтесса, во-первых, настойчиво защищает не свободные, а именно белые, нерифмованные стихи, а во-вторых, подчеркивает

их национальную природу и непосредственную связь с жизнью; о свободном стихе нет и речи.

Откроем теперь первую книгу стихов Некрасовой «Ночь на баштане», выпущенную в 1955 г. под редакцией Степана Щипачева (кстати, интересно, что перу этого поэта, ставшего едва ли не символом традиционализма, принадлежит по меньшей мере девять верлибров, опубликованных в самом начале творческого пути, в сборниках «По курганам веков» (Симферополь, 1923) и «Крымская лирика» (Симферополь, 1924); еще три верлибра Щипачев написал в 1960-е гг.).



К. Некрасова. Худ. Р. Фальк. РГАЛИ. Предоставлено Объединенным музеем писателей Урала

В книге одна поэма и 13 стихотворений. Только одно из них – «Красный вереск» – написано рифмованным стихом (вольным ямбом, неупорядоченно чередующим четырех- и трехстопные строки), остальные написаны без рифмы. Еще пять стихотворений написано белым стихом: два – вольным ямбом, одно – четырехстопным, одно пятистопным хореем и одно – вольным хореем. Следует особо отметить пристрастие Некрасовой к вольным метрам, в поэзии ее времени также мало распространенным; как писал М. Гаспаров, «после 1935 г. вольный ямб все более выходит из употребления и к концу нашего времени сходит почти на нет», «малоинтересной» считает известный стиховед и судьбу в этот период вольных хореев, доля которых в метрическом репертуаре советской эпохи тоже очень невелика[4].

Собственно свободным стихом (т. е. не только нерифмованным, но и лишенным силлабо-тонической организации) в книге написано всего три стихотворения («Солнце», «Мальчик», «Сказка о воде») и заглавная поэма «Ночь на баштане». Вот первое из стихотворений:

СОЛНЦЕ

Каждое утро
на землю является солнце.
Оно кладет свою лобастую обветренную
голову на горизонт
и смотрит на нас –
или печально,
или восхищенно,
или торжественно.
И от его близости земля обретает слово.
И всякая тварь начинает слагать в звуки
восхищение души своей,
а камни и вода
дымятся синими туманами.
А солнечные лучи начинаются с солнца
и на лугах оканчиваются травой[5].

Это, как видим, абсолютно «правильный» свободный стих, не содержащий рифмы, метра и не упорядоченный по слоговой и ударной длине строк. А теперь повнимательнее посмотрим на стихотворение «Мальчик»:

Сандал – это так просто:
посредине кибитки яма,
а над ямою низенький столик,
он покрыт одеялом,
похожим на тюльпанное поле.
В яму углей горячих насыпают
под одеялом протянут ноги,
и сидят вокруг теплыни люди,
от работы дневной отдыхая.
А на стенах висят тарелки,
ярче неба в тарелках звезды,
и красивей луны пиалы
на уступчивых нишах стоят.
И синее морей одеяла,
и желтее пустынь одеяла,
разноцветней лугов одеяла
друг на друге лежат.
Но чудесней всего на свете
в глинобитной кибитке киргиза
баранчук –
годовалый мальчик;
он в пухлом халате на вате,
азиатским платком подпоясан.
Перламутровых пуговок ряд
на спине у халата звездится,

и ястреба легкие перья
в тюбетейке пучком стоят.
Как огонь,
                он древнее древних,
он киргизов гордый наследник,
он родитель людей нерожденных,
годовалый сидит у бабая,
и глазищи в косых разрезах
обливают потоком счастья
                мир и солнце,
                себя и свет (здесь и далее
в цитатах курсив наш. – *Ю. О.*)[6].

Первые две строки – верлибр, а вот среди идущих следом строк выделенные курсивом (а их больше половины) можно трактовать как безусловно силлабо-тонические, хотя и разные по своей природе: всего из 35 строк стихотворения 14 написаны анапестом, в основном – трехстопным (две строки – двухстопного) с женскими окончаниями (две строки – с мужскими); кроме того, две строки представляют трехстопный амфибрахий, а одна – пятистопный хорей. Такой стих мы предложили в свое время называть свободным стихом с метрическими вкраплениями[7]. Однако сегодня для таких текстов нами с Анной Андреевой предложено другое наименование – гетероморфный (т. е. меняющий свою природу по ходу развертывания) стих[8]. У его начала в русской традиции стоят В. Хлебников (безусловно, знакомый Некрасовой) и обериуты, в том числе и Н. Заболоцкий.

Гетероморфность может проявляться в конкретном тексте с разной степенью активности; это явление можно обнаружить и в традиционной силлаботонике, например, в появлении холостых (нерифмованных) строк в рифмованном тексте, в неупорядоченности каталектики и стопности, в неупорядоченности строфической композиции и т. д. Однако гетероморфный стих новейшего времени, получивший самое широкое распространение в поэзии, предполагает одновременное «нарушение порядка» сразу на нескольких структурных уровнях – именно так, как это происходит в стихе Некрасовой.

Мы видели, что черты гетероморфности характерны и для ее силлаботоники (в форме вольности и переменной каталектики), и для «не совсем свободного» стиха, как в «Мальчике». Еще три стихотворения первой книги являются гетероморфными в полном смысле слова: «В мастерской художника», «На закате», «Горный февраль». Вообще же тенденция к гетероморфности характерна практически для всех стихотворений этой книги и в целом для творчества поэтессы.

Как уже говорилось, гетероморфность проявляется и в более упорядоченных стихотворениях Некрасовой: так, в ямбическом стихотворении «Ленин» несколько раз (причем абсолютно немотивированно) меняется стопность и тип окончаний:

ЛЕНИН

Стоит кремлевская стена	Я4м[9]
с зубчатым вырезом хвои, –	Я4м
тонковершинные деревья	Я4ж
растут у каменной стены.	Я4м
И выступают меж ветвей,	Я4м
как обнаженные пласты,	Я4м
террасы Ленинского Мавзолея.	Я5ж
И солнце падает на камень,	Я4ж
и в камне искренность блестит, –	Я4м
здесь правды дом,	Я2м
здесь время замедляет бег,	Я4м
и люди, образ времени приняв,	Я5м
его движения усвоив,	Я4ж
один к другому все идут, идут…	Я5м
Лицом к нему[10].	Я2ж

В других случаях – например, в стихотворении «Рисунок», написанном белым четырехстопным ямбом, – дважды появляются рифменные созвучия (выделены курсивом):

Лежали пашни под снегами…
Казалось: детская *рука*
нарисовала избы углем
на гребне белого *холма,*
полоску узкую зари
от клюквы соком провела,
снега мерцаньем *оживила*
и тени синькой *положила* (с. 17)[11].

А вот пример сочетания в одном тексте вольного ямба и трехсложника с переменной анакрусой с окказиональной рифмой:

УРАЛ

Лежало озеро с обвитыми краями…
Вокруг него березы трепетали,
и ели, как железные, стояли,
и хмель сучки переплетал.
Шел человек по берегу – из леса,
в больших болотных сапогах,
в дубленом буром кожухе,
и за плечами, на спине,
как лоскут осени –
лиса
висит на кожаном ремне…

Я друга из окошка увидала,
простоволосая,
с крыльца к нему сбежала,
он целовал мне шею,
плечи,
руки,
и мне казалося, что клен могучий
касается меня листами.
Мы долго на крыльце стояли.
Колебля хвойными крылами,
лежал Урал на лапах золотых.
Электростанции,
как гнезда хрусталей,
сияли гранями в долинах.
И птицами избы
на склонах сидят
и желтыми окнами
в воду глядят (с. 23–24).

При этом Некрасова, как уже говорилось, иногда использует и настоящий свободный стих – правда, не так часто, как принято считать (верлибром написано примерно четверть ее стихов). Но и в свободном стихе поэтессы нередко возникают или рифменные созвучия, или – как в приводимом ниже стихотворении «Утренний этюд» – метрические вкрапления (стихотворение начинается дактилическими стопами, охватывающими две первые строки, однако затем метр исчезает совсем):

Каждое утро
к земле приближается солнце
и, привстав на цыпочки,
кладет лобастую обветренную
голову на горизонт
и смотрит на нас –
или печально,
или восхищенно,
или торжественно.
И от его близости земля обретает слово.
И всякая тварь начинает слагать в звуки
восхищение души своей.
А не умеющее звучать
дымится синими туманами.
А солнечные лучи
начинаются с солнца
и на лугах оканчиваются травой,
Но счастливейшие из лучей,
коснувшись озер,

принимают образ болотных лягушек,
животных нежных и хрупких
и до того безобразных видом своим,
что вызывают в мыслях живущих
ломкое благоговение.
А лягушки и не догадываются,
что они родня солнцу,
и только глубоко веруют зорям,
зорям утренним и вечерним.
А еще бродят между трав, и осок,
и болотных лягушек
человеческие мальчишки,
как всякая поросль людская,
отличны они от зверей и птиц
воображением сердца.
И оттого-то и возникает в пространстве
между живущим и говорящим
и безначальная боль,
и бесконечное восхищение жизнью (с. 21).

В стихотворении «Весна» интересно использована рифма («гнезд – берез»), благодаря которой верлибром в полном смысле слова оказываются только четыре последние строки:

Босоногая роща
всплеснула руками
и разогнала грачей из гнезд.
И природа,
по последнему слову техники,
тонколиственные приборы
расставила у берез.
А прохожий сказал о них,
низко склоняясь:
«Тише, пожалуйста, –
это подснежники…» (с. 18).

Наконец, Некрасова обращается к еще одной принципиально гетероморфной форме – прозаической миниатюре, обильно насыщенной ямбическими в основном метрами (в тексте они выделены курсивом), включая ее в состав своего поэтического сборника:

В ЛЕСНОЙ СТОРОЖКЕ

Там, где кончается небо и начинается край земля, *изба из необхватных лиственниц // подпирает склоненную синь*.

Выглаженные ливнями до стекла, битые грозами дочерна, блестели бревна, как зеркала, голубым отсвечивая на углах *и зеленым после дождя*. И вот тут-

то между концом и началом – уважаемый земно – *проживал мой хозяин с лицом богописным. Был он в возрасте древнем – лесник, и действительно ситцевый красный рукав до локтя обнажал* плоскобокую поручень ладоней, *и кулак, как тесак, золотился в веснушчатой коже.* / *Ученым печка русская медведем на задних лапах села у стола, Анисья Павловна у печки: есть ситцевый характер, а шелковый слывет добром; а бархатный – такой встречаешь редко, а у Анисьи старой нрав был холстяной. Вещам, деньгам старуха знала цену, недаром руки треснули в работе, как булки в перетопленной печи. Под желтым лбом из-под платка чуть опустились полукружьем / седые веки на глаза.* Вот Анисья открыла печку и из печки достала лист, пироги аржаные в нем испеклись. *Жила капуста в пирогах, изрубленная мелко. И с конопляным маслом лук капусте дал обширный вкус. И от жары в печи возник* в росных туманах огород, *на грядах запахи растений, качанье луковых голов. А место родом от земли – его железная руда с наземом пашен зачала и вечным небом напоила.* <…> (с. 193).

Примечания

[1] Цит. по: *Коробкова Е.* «Образец графомании» : (к 100-летию со дня рождения Ксении Некрасовой) // Арион. 2011. № 4 С. 75.

[2] *Чивилихин А.* Земля в пути. Л., 1972. С. 150.

[3] *Некрасова К.* На нашем белом свете. Екатеринбург, 2002. С. 220–221. (В тех случаях, когда стихи Некрасовой цит. по данному изданию, в тексте в скобках ставится номер страниц.)

[4] *Гаспаров М.* Современный русский стих. М., 1974. С. 55, 59, 61.

[5] *Некрасова К.* Ночь на баштане. М., 1955. С. 4.

[6] Там же. С. 5–6.

[7] См.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 84–85.

[8] См.: *Андреева А., Орлицкий Ю.* Гетерофморный стих в современной русской поэзии // Славянский стих. Вып. VIII : мат-лы Междунар. науч. конф. М., 2008. С. 365–389. См. также: *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73. С. 187–202; *Его же.* Гетероморфность как отличительная стиха новейшего русского стиха // Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы : сб. науч. ст. СПб., 2007. С. 119–123; *Его же.* Гетероморфный стих Хлебникова // Художественный текст как динамическая система : мат-лы Междунар. науч. конф., посв. 80-летию В. П. Григорьева. М., 2006. С. 563–575.

[9] 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; цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей (или в прозе – четыре стопы хорея подряд). Тип клаузулы обозначается буквами «м» – мужская, «ж» – женская, «д» – дактилическая и «г» – гипердактилическая; соответственно, Я4ж – строка четырехстопного ямба с женским окончанием, Я5м/ж – пятистопный ямб с чередованием мужских и женских окончаний.

[10] *Некрасова К.* Мои стихи. М., 1976. С. 14.

[11] Как писала в цитированной выше статье Е. Коробкова, «нельзя не заметить, что созвучия типа: “подошв – берез” или “века – шурша”, – использованные ею в рифмовке, смотрятся очень органично и естественно» (*Коробкова Е.* Указ. соч. С. 79).

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА НА СТЫКЕ С ИСТОРИЕЙ

А. В. Кубасов
Екатеринбург

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЛИЧНОСТИ ГЕРОЯ. ОЧЕРК Ф. М. РЕШЕТНИКОВА «МАКСЯ»

1864 год для Ф. М. Решетникова был если и не счастливым, то, безусловно, весьма удачным с точки зрения его писательской судьбы. Первый, новогодний номер журнала «Современник» открывался поэмой Н. А. Некрасова «Мороз, Красный Нос!»[1]. Во втором номере поэт и редактор публикует один из своих шедевров, который сначала назывался «Горе старой Орины». А уже со следующего номера начинает выходить с посвящением Н. А. Некрасову повесть Ф. М. Решетникова «Подлиповцы»[2]. Затем, в следующих трех номерах, публикуется решетниковский «Ставленник». И, наконец, в десятом номере журнала выходит очерк «Макся»[3]. Таким образом, Ф. М. Решетников участвовал в семи из двенадцати выпусков журнала.

Если посмотреть на главные художественные публикации 1864 г. в «Современнике», то можно заметить, что, несмотря на очевидные жанрово-родовые, стилевые, сюжетно-фабульные и т. п. различия, их сближает сходство «общего эмоционального тона» (термин Б. О. Кормана), драматического пафоса. Ярче всего это передает, конечно, лирика. Вспомним хотя бы заключительную горькую концовку упоминавшегося стихотворения Некрасова:

Мало слез, а горя реченька,
Горя реченька бездонная!..

Массовая литература передавала сходные эмоции и чувства в мелодраматических, «жестокоромансных» тонах. Наряду со стихотворением «Горе старой Орины», Н. А. Некрасов в том же номере журнала помещает довольно слабое стихотворение Д. Михаловского «Утопленница (Из Томаса Гуда)». Начинается оно с тезы:

Вот еще одна жертва несчастная,
Утомяся житейской борьбой,
Еще юная, нежно-прекрасная,
Так покончила рано с собой[4].

Темы «жертвы несчастной» и «житейской борьбы» стали лейтмотивными для публикаций «Современника» за 1864 г. В этот ряд вписываются и произ-

© Кубасов А. В., 2013

ведения Ф. М. Решетникова. Одна из излюбленных форм писателя – это художественно-очерковый портрет. «Макся» представляет один из образцов этого жанра. В издании К. Н. Плотникова, выпустившего в 1869 г. двухтомник произведений писателя, цикл, в который вошел «Макся», назван «Забытые люди», хотя есть предположение, что здесь произошла ошибка и название нужно читать – «Забитые люди»[5]. Этот цикл представлен четырьмя произведениями («Макся», «Ильич», «Шилохвостов», «Яшка»). «Макся» выделяется среди них тщательностью проработки жизненного материла, а также разнообразием форм представления героя. И, конечно, заглавие «Заб(и)тые люди» точнее передает драматически-слезный эмоционально-экспрессивный спектр всех четырех текстов, чем «забытые». Да и в тексте встречается речевая поддержка заглавия: «Вдове трудно было воспитывать забитого Максю…»[6]

Выбор аспекта анализа очерка подсказан известным признанием Ф. М. Решетникова. Размышляя над своей манерой письма, он замечает: «Если я пишу плохо, мысль моя необработанна, везде сухо и горько, то пусть всякий поймет меня и мою жизнь, которую я испытал во всех видах… Что же делать, если я необразован, неотесан, груб, невежа, грубиян, забияка! Но что же делать, если неправда у нас ввелась уже в форму, люди сделались гордыми, своенравными… Остается только плакать, молиться о них не будет никакой пользы…»[7]

Анализ «Макси» будет вестись с точки зрения теории «литературного переживания». В очерке реализована, с нашей точки зрения, «эмоциональная матрица»[8] плача, характерная как для заглавного героя, так и для повествователя.

Злоключения решетниковских героев начинаются, как правило, еще до их рождения, когда они находятся в утробе матери. Не составляет исключения и Макся. Экспозиция жизни героя задается характеристикой его семьи. Отец Макси хотел, чтобы жена родила ему дочь, из сугубо меркантильных соображений. Два старших брата Макси не оправдали надежд отца на то, что станут для него «поильцами-кормильцами»: «…старший сын его Александр, учившийся в философии, назад тому две недели нанялся в солдаты; а младший, Терентий, назад тому месяц утонул в реке». Однако размышления отца Макси начисто лишены жалости по отношению к сыновьям. Иван Павлыч Максимов жалеет себя: «Экой я злосчастной!» Свое «злосчастие» он объясняет так: «Тратил, тратил я на них деньги, и всё ни к чему не привело. Родись парень, опять траться на него; а девке немного надо, да она и не доживет до десяти лет, потому что все девки умирали» (с. 228). Остановимся на последнем придаточном предложении. Оно интересно своей аграмматичностью. Контекст и грамматическая норма требуют, чтобы герой в прямой речи в данном случае употребил форму настоящего времени – «потому что все девки умирают». Форма прошедшего времени врывается в речь героя из повествовательного контекста, из комментария повествователя. Конечно, это можно объяснить и «плохописью» писателя[9], и возможностью описки. Однако эта оговорка-описка

передает одну из важнейших конструктивных особенностей психологического нарратива Ф. М. Решетникова. Она заключается во взаимопроникновении и взаимном наложении эмоциональных матриц героя, повествователя и близкого им автора.

Современные психологи в исследовании структуры личности выделяют более десятка основных направлений[10], которые можно сгруппировать в четыре основных блока: 1) мотивационный (влечения, желания, интересы, идеалы, потребности), 2) опыт личности (знания, умения, навыки), 3) регулятивный блок (ощущения, внимание, память, воображение, мышление), 4) биологический блок (темперамент, свойства характера, гендерный аспект). Для нас теория личности будет носить инструментальный характер, позволяющий выявить особенности художественного представления героя извне и изнутри.

Редкое светлое чувство, направленное извне на героя, связано с моментом его крещения: «Как дьячок ни думал, а жена родила-таки парня. Дьячок напился пьян и пьянствовал до самых крестин ребенка, которому дали имя Максим потому, что отцу показалось – Максим Максимов будет счастливее». Счастье героя оказывается только лишь чем-то желанным, оно дается в художественной модальности сослагательного наклонения. Первые впечатления Макси совсем иного рода: «Начал расти Максим, и много он перетерпел побоев от матери и от пьяного отца. <…> Побои родительские приелись Максе, и он терпеливо сносил их». Еще одно светлое пятно в жизни Макси – предсмертные слова его отца. «Однажды, перед смертью, бывши больным, он говорил сыну: “Макся! жалко мне тебя… жалко”. Макся плакал. “Не хнычь, Макся! сам пробивай себе дорогу... Ведь тебе много придется терпеть… Охо-хо, как много!”» (с. 229).

История жизни многих решетниковских героев заключается в описании их «хождения по мукам». После безрадостного детства первая ступень в испытаниях героя связана с его обучением в бурсе. О бурсацкой жизни Решетников пишет достаточно сжато, очевидно, рассчитывая на то, что «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского[11], публиковавшиеся в 1862–1863 гг. в том числе и в «Современнике», еще были свежи в памяти читателей. Суммарно передается комплекс чувств, которые связаны у героя с бурсой: «Безграмотный Макся, сонный и плакса, много принял горя и тяжких для его лет тиранств; ничего не понимая, он много выстрадал в течение шестилетнего пребывания в бурсе и все терпел бессознательно, без всякой пользы для себя и для других. <…> Он в эти годы сделался еще тупее, соннее, плаксивее и ничего не мог осмыслить правильно» (с. 229).

Герой Решетникова изначально оказывается в психологическом тупике, потому что не знает путей выхода из своего положения: «Каждый бурсак издевался над ним и делал что хотел. Макся никому не перечил и все сносил терпеливо днем; зато ночью от боли и от представления себе своего положения он долго плакал вслух, на диво товарищам. Он не знал, как поправиться,

как сделаться лучше, таким, чтобы его уважали, – и хотел он сделаться таким, да не выходило» (с. 229–230). Ф. М. Решетников выступает как последовательный «адвокат» своего героя и яркий представитель гоголевского направления в русской литературе. Личность оказывается бессильна что-либо сделать, так как ей противостоит среда, непобедимые условия. В этой ситуации неизбежно начинается искажение личности – Макся находит утешение в водке. Однако до самого дна он ни при каких условиях не опустится; до жизни преступника, презирающего законы общества, не дойдет. Внутриличностный тормоз, биологическая составляющая препятствуют этому. Поэтому на вопрос товарища-бурсака «На широкую дорогу пойдешь?» Макся клянется, что никогда не станет преступником, и злится, когда его дразнят Гришкой Отрепьевым.

После бурсы Макся становится звонарем. Это своего рода ссылка, результат естественного отбора, когда герой оказывается в обществе еще двух звонарей, характеризуемых повествователем как «отчаянные плуты». Здесь впервые проявляется отношение Макси к другим людям, хотя и делает это от имени героя повествователь. «…Хуже Косого Макся не видел людей. Крюкова Макся не любил за то, что про него шла дурная слава: на руку он был нечестен и часто пьяный валялся в оврагах» (с. 231).

Очерк являет собой не только жанр, но и метажанровое образование. Как таковой он может включать в себя разные вводные жанры или мимикрировать под них. Для первой части очерка «Макся» важен жанр плача. Плачут автор и повествователь о своем герое, и сам герой плачет по себе самому. Поэтому слезный аспект в произведении навязчиво педалируется: «Макся замерз на дворе и заплакал. По двору шел монах и, увидев плачущего Максю, сжалился над ним» (с. 232). «Когда Макся сказал, что нет денег, Крюков стал гнать его из курьи, но не выгнал совсем потому, что Макся плакал и дрожал» (с. 234). Слезный отрезок жизни героя заканчивается тогда, когда он завершает первичную адаптацию к суровой жизни: «Как бы то ни было, а Максе нужно было привыкать к звонарничанью. Он привык к своим товарищам, учился делать с ними то же, что и они, пьянствовал, пел и научился обворовывать приходящих к ним для куренья. Теперь уж Макся не плакал» (с. 237). Психологическая гибкость героя оказывается залогом его достаточно успешной адаптации к миру клириков: «С архиерейской дворней он познакомился в течение одного года, и вся дворня знала его и любила. Он ко всем умел подделаться и угодить всем. <…> Макся хорошо зажил…» (с. 239).

Об относительно благополучных и мирных трех годах жизни героя в монастыре автор сообщает скороговоркой. Следующий этап жизни героя связан со службой почтальоном. Статус Макси повышается, он впервые именуется по имени и отчеству – «Максим Иваныч» (с. 245). Однако будущее его отнюдь не радужно. О том, что ждет героя, автор прямо намекает в эпизоде, описывающем первый день службы Макси: «В первый же день его поступления в почтовый дом ему ночью привелось видеть несколько сцен. Пришла почта.

В это время он дежурил в конторе. Почтальон приехал пьяный, его распек старшой за то, что он приехал без пистолета и сабли, и предварительно сдачи почты сводил его в баню, где отрезвил двадцатью горячими ударами розг и заметил Максе, что с ним то же будет. При этом Макся исполнял с чувством и достоинством должность палача» (с. 245). Проходит всего лишь четыре месяца, и, действительно, ситуация переворачивается. Макся из палача становится наказуемым. За то, что от него пахнет водкой, ему назначают двести розог. Однако это наказание заменяют другим – назначают ездить с почтами. Новое положение вызывает в душе героя поначалу чувство самоуважения и гордости: «Любо сделалось Максе. Почта катит скоро мимо городских домов; ямщики то и дело кричат и гикают; народ, идущий по дороге, сторонится, а Максе любо, и он, как дитя, улыбается, и в голове его вертятся слова: что, разве я не человек? наткось! глядите, как покатываемся, да еще куда!..» (с. 255).

Ведущий тип любви, представленный в очерке, – любовь-жалость, которая задает определенную аранжировку эмоций героя. Макся проявляет свою человечность именно в жалости и сам мечтает о том, чтобы его жалели. «Жалко стало Максе ямщиков, и он полюбил их до того, что угощал их водкой, и те угощали его» (с. 262). «Почтовые жалели Максю, советовали ему не пить и старались как-нибудь подержать его. Но он так впился, что ему трудно было не пить» (с. 264). Наиболее явно любовь-жалость проявляет женщина:

> – Максим Иваныч.
> – А! – бессознательно сказал Макся, мотнул головой и раскрыл глаза.
> – Жалко мне тебя. Много ты водки пьешь.
> – И-их! вы!! – гикнул Макся и ударил по столу левым кулаком.
> – Макся! голубчик! – и Анисья Федоровна взяла левую руку Макси.
> Макся в первый раз слышал такие слова, он широко раскрыл глаза и дико смотрел на Анисью Федоровну.
> – Посмотри ты на себя, Макся, пожалей ты себя-то ради господа Бога!.. (с. 267).

Пьянство как форма социальной анестезии постепенно приводят героя к деградации личности. Эмоциональный репертуар героя сжимается. За буйство во хмелю Максю переводят из губернского города «в третьеклассную контору», куда он приехал «до того пьяный, что его едва-едва вытащили из телеги». Этот этап биографии героя оказался самым кратковременным. Уже на следующий день почтмейстер отправляет Максю назад в губернскую почтовую контору. За этим следует отставка.

Последняя ступень, удерживающая героя в социуме, – роль писаря при станционном смотрителе, который «сжалился» над Максей. Маргинализация героя оставлена за пределами очерка как наиболее вероятная, но нежелательная для автора форма завершения судьбы героя. Близость героя не только к кругозору повествователя, но и самого биографического автора не дает ему довести рассказ о жизни героя до логического конца. В дневнике Ф. М. Решетни-

кова есть знаменательная запись: «Да, много есть страданий у человека. В страдании Сысойки и Пилы (“Подлиповцы”) я страдал; теперь я страдаю в Корчагине. Но все эти люди живые»[12]. «Страдание в» том или ином герое приводит к особенно пронзительному характеру изображения, представлению глубинной правды на пределе возможного. С этой точки зрения весьма точной представляется оценка Тургеневым автора «Подлиповцев», данная им в письме к Фету от 13 (25) января 1869 г.: «Правда дальше идти не может. Черт знает, что такое! Без шуток – очень замечательный талант»[13].

Финал произведения характеризуется внезапным «проявлением» повествовательной рамки, едва намеченной в начале очерка аграмматизмом «умирали – умирают». В последней фразе финала форма безличного повествования нарушается. С безличным повествователем происходит метаморфоза: он обретает признаки рассказчика, завершающего нарративную структуру прямым обращением к читателю[14]. «Что будет потом с Максей – не знаю и разрешать этот вопрос предоставляю другим» (с. 271). В этой фразе, выделенной в отдельный абзац, привлекает неполнота выражения личины рассказчика: показательно, что Решетников так и не употребил местоимения «я», ограничившись глаголами первого лица. Незнание будущего героя, отказ от эстетической прерогативы безличного повествователя приближает его к герою. Только он, в силу различных жизненных обстоятельств, может не знать того, что произойдет в будущем с Максей. Ф. М. Решетников, родившийся в год гибели М. Ю. Лермонтова, поступает примерно так же, как гениальный автор «Героя нашего времени»: оба писателя оставляют погибающему герою перспективу художественного будущего, преодолевая его житейскую смертность. Важно и еще одно: рамка как бы переносит героя из сферы эстетического в сферу неэстетическую, реально-бытовую. Происходит своеобразная материализация, во-площение героя. Герой прорывает нарративную рамку и «вламывается» в жизнь читателя. Тем самым автор заставляет читателя, как и он сам, «страдать в Максе».

Примечания

[1] *Некрасов Н.* Мороз, Красный Нос! // Современник. 1864. № 1. С. 5–40.

[2] *Решетников Ф.* Подлиповцы // Современник. 1864. № 3–5.

[3] *Решетников Ф.* Макся // Современник. 1864. № 10. С. 379–424.

[4] *Михаловский Д.* Утопленница (Из Томаса Гуда) // Современник. 1864. № 2. С. 475.

[5] См.: *Королева В. Б.* Проза Ф. М. Решетникова // Ф. М. Решетников. Музейный взгляд : сб. ст. сотр. Объединенного музея писателей Урала / сост. Л. А. Катаева, Т. Я. Каменецкая. Екатеринбург, 2008. С. 28.

[6] *Решетников Ф. М.* Добрые люди : Очерки и рассказы / подг. текста, статья и коммент. Дергачева И. А. Свердловск, 1986. С. 229. (Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи в круглых скобках. Курсив везде мой. – *А. К.*)

[7] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Свердловск, 1936–1948. Т. 6. С. 264.

[8] Понятия «литературное переживание» и «эмоциональная матрица» принадлежат Андрею Зорину. См.: *Зорин А.* Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История повествования. М., 2006.

[9] См.: *Созина Е. К.* О «плохописи» в литературе (на материале творчества Ф. М. Решетникова) // Феномен творческой неудачи / под общ. ред. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011. С. 324–345.

[10] *Хьелл Л., Зиглер Д.* Теории личности. СПб., 2006.

[11] Интересно, что Н. А. Некрасов в «Современнике» перед «Подлиповцами» Ф. М. Решетникова поместил обширный материал, посвященный Н. Г. Помяловскому, тем самым сближая этих двух писателей. См.: *Благовещенский Н. А.* Николай Герасимович Помяловский. Монографический очерк // Современник. 1864. № 3. С. 115–154.

[12] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 295.

[13] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. : в 28 т. Т. 7. М., 1964. С. 258.

[14] Мы уже писали о таком феномене смешанного повествования, условно назвав его «хоровым рассказчиком». См.: *Кубасов А. В.* Хоровой рассказчик и герой в прозе Ф. М. Решетникова // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 5 : Историко-литературный ландшафт Урала: литература, этнос, власть / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург, 2011. С. 415–422.

Т. Я. Каменецкая
Екатеринбург

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. РЕШЕТНИКОВА В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: РОЛЬ ГЕНДЕРНОГО ФАКТОРА В ОТРАЖЕНИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Ф. М. РЕШЕТНИКОВА)

В музейном пространстве творчество Ф. М. Решетникова для современного читателя обретает новые смыслы, что связано с наличием в экспозиции документов, писем и изданий времени жизни уральского писателя. На сегодняшний день в музее проводятся мероприятия, включающие в себя как обзор артефактов, так и текстологическое изучение художественных произведений Ф. М. Решетникова, в частности, серия литературных уроков «Пути-дороги Максима Максимова» (экскурсия-игра по рассказу «Макся»), «Между людьми» (съемки фильма по творчеству писателя), «Литературный приговор» (урок-суд по рассказу «Яшка»), «Где лучше?» (театрализованный спектакль по мотивам одноименного романа). Новая тема музейного семинара – «Роль гендерного фактора в отражении действительности второй половины XIX в. (по произведениям Ф. Решетникова)».

В данной работе мы делаем акцент на женских образах, которые играют значимую роль в произведениях Ф. М. Решетникова. Проза уральского писателя во многом автобиографична, и расшифровка женских образов ведет к пониманию личности автора. В произведениях Решетникова мы выделяем следующие женские роли:

© Каменецкая Т. Я., 2013

• мать, дочь, сестра (родственные связи);
• невеста, жена, вдова (межличностные отношения).

Мы остановимся на трех позициях, которые нам представляются наиболее показательными: мать, невеста, жена.

Мать

Образ матери в произведениях Решетникова зачастую строится по одной схеме: дитя женщине дорого, но социальные условия не позволяют ей воспитывать его должным образом, и происходит отторжение: мать думает о ребенке как об обузе и даже стремится избавиться от него. Дистанция в отношениях матери и ребенка увеличивается и по причине безграмотности, низкого уровня духовности персонажей.

В повести «Подлиповцы» (1864) родственная связь между матерью и ее чадом проявляется в отношении Матрены к Апроське. Откуда бедной крестьянке Матрене из вымирающей деревни Подлипная знать, как любить, воспитывать, нести ответственность за родное существо? Только смерть дочери становится импульсом к некоторой рефлексии матери, подводит ее к размышлениям о смысле жизни, заставляет задуматься о своем отношении к дочери. Повествование строится таким образом, что в нем отражаются переживания женщины, но как бы со стороны, через совмещение точек зрения и речевых сфер самой героини и ее «заступника» – повествователя. Рассмотрим, как автор показывает переживания героини, используя тонкие переходы в модальности (внутренней речи) и залоге (внешней речи).

Сначала, чтобы максимально точно показать психологическое состояние Матрены, повествователь переходит на внутреннюю точку зрения героини и в своей речи передает ее думы, при этом очевидна установка на «речевой натурализм», отражение естественной речи крестьянки: «Когда была жива Апроська, Матрене было все равно; есть человек – ладно, а, впрочем, пожалуй, и не надо бы: хлеб лишний идет; только ровно веселее с девкой-то, да и грудью ее Матрена кормила, как кормила и прочих детей»[1]. В этом фрагменте очевидна личная позиция Матрены, но далее повествователь поднимается над точкой зрения героини и делает собственный вывод, выражая непосредственно авторскую позицию – сожаление о материнском неведении: «Только в этом и заключалась любовь матери к дочери» (I, 27).

Затем повествователь вновь приближается к психологической точке зрения героини и сначала в косвенной, а затем в прямой речи передает ее переживания: «Она плакала, что не увидит уже Апроськи, не будет говорить с ней, и сама не знала, чего бы такого попросить у Бога» (I, 28).

Матрена оплакивает дочь, и в повествование вводится причитание крестьянки: «Апроська померла!.. Ах, пошто ты померла? Пожила бы ты ошшо чуточку, поглядела бы я ошшо на красно солнышко...» (I, 28). Решетников был

знаком с уральским фольклором[2], и его героиня является выразительницей народного сознания.

Причитание подменяет Матрене ее собственные слова, и повествователь подчеркивает заимствованный характер этого риторического восклицания, отмечает, что Матрена слышала слова от «других женщин, плакавших и причитавших по усопшим» (I, 28). При этом повествователь стремится оправдать Матрену, показывает искренность переживаний матери через ее собственную точку зрения: «...больше этих слов Матрена ничего не придумала хорошего... Матрене жалко стало Апроськи... без Апроськи пусто теперь дома» (I, 28).

Матрена не то чтобы не способна на большие переживания, для нее, по причине необразованности, замкнутости сознания, материнское отношение ограничивается бытовыми хлопотами. Родилась в Чудиновской волости Чердынского уезда, где, «кажется, что люди вымерли или напала на них спячка» (I, 4), «не знают, откуда они взялись» (I, 5). Матрена ничем не лучше других подлиповцев, и материнское начало у нее развито в той степени, в которой оно в принципе может быть у человека в подобных условиях существования.

В рассказе «Яшка» (1868) отношение матери к своему ребенку так же далеко от идеала, что обусловлено незнанием, безграмотностью, внешними обстоятельствами, которые не способствуют созданию гармоничных условий для воспитания подрастающего поколения. Хотя основное действие и происходит в столице, в Петербурге, но сама героиня – провинциалка, и большой город обрекает ее на нищенское существование, которое исключает счастливое материнство.

По сюжету рассказа, Яшка родился в семье бедняков Якова Саввича и Матрены Ивановны, и первая реакция матери – печаль оттого, что ребенок живой. «Лучше бы мертвый», – говорит она (IV, 386). Следующее действие матери – отдать ребенка на воспитание кому-либо, например, в воспитательный дом.

Оправдание героини происходит в дальнейшем повествовании, где рассказывается о жизненных перипетиях, обусловливающих нынешнее поведение Матрены Ивановны, ее нежелание воспитывать своего ребенка. Матрена Ивановна и Яков Саввич – «уроженцы деревенские» (IV, 386), переселились в Петербург на заработки, и в городе средств к существованию не было. Он работал в артели, она «поступила в кухарки», жили в квартире за рубль серебром в месяц. Ребенок – обуза в такой семье, и автор в речи повествователя показывает точку зрения родителей, не принимающих дитя. «Ребенок не умирал», «его окрестили» – в короткие предложения автор вкладывает все безынициативное отношение героев к своему ребенку. Автор-повествователь максимально приближается к своей героине, матери Яшки, и в его дискурсе появляется фрагмент, непосредственно отражающий ее думы: «Однако как быть? Муж ежедневно попрекает ее; поступить на место ребенок мешает. Отдать его в деревню на воскормление – платить надо» (IV, 369). Яшке суж-

дено быть оставленный матерью, и он воспитывается чужой женщиной, чухонкой Катериной за три рубля в месяц.

Как бы там ни было, Матрена не забыла о своем сыне и думала «как-нибудь в Питере» (IV, 384) поставить его на ноги. Но единственный выход, который она видела после смерти мужа, – «просить милостынку», стать «петербургскою нищею» (IV, 374). Далее автор показывает взросление Яшки. Результатом отсутствия матери в жизни ребенка в первые годы становится его недоразвитость, неумение говорить по-русски: «Яшке было уже четыре с половиною года, как Матрена взяла его к себе... лепетал по-чухонски. Поэтому Яшку никто не понимал» (IV, 376).

Матрена не отворачивается от Яшки, как это было в самом начале его жизни, а вместе с ним переживает тяготы скитальческого существования в Петербурге. Чтобы читатель прочувствовал горести этих несчастных, «забытых» людей, в повествование вводится диалог матери и сына, правда, в нем мать и сын говорят на разных языках:

> «– Горемычные мы с тобой, Яшенька; нету у нас кормильца.
>
> Яков только и лепечет: лейб! майт! (хлеба и молока)
>
> И чем больше мать станет ласкать его, он разорвется и растягивает до изнеможения: ма-ай! ма-айт!!
>
> – А чтоб те постреленку... Какая тут мат – и начинает шлепать ребенка трехпалой рукой» (IV, 377).

Далее мать отдает Яшку в подмастерья сапожнику, но мальчик сбегает от него и попадает в полицию. В ходе повествования меняется угол зрения, и автор все более отстраняется от точки зрения матери, показывает восприятие мальчика. Теперь он уже способен говорить и думать по-русски, и в кругозоре ребенка городская действительность оказывается еще более жестокой: «Нельзя сказать, чтобы такая жизнь, весь день под открытым небом, нравилась Якову... мать обыкновенно шла в многолюдный кабак, где думала скорее сбыть с рук Яшку... Яшка служил часто посмешищем для пьяной компании» (IV, 398).

Автор показывает падение матери через взгляд со стороны, точку зрения сына, и у читателя, по всей видимости, должно родиться сострадание к мальчику и досада по отношению к Матрене. Женщину настолько поглотила кабацкая жизнь Петербурга, что она вновь забывает о своем сыне. Повествователь в своей речи передает мысли героини, но очевидно авторское неприятие такой позиции, вернее – отсутствия какой-либо ее позиции по отношению к сыну: «…в том, что пьяная компания издевается над ее сыном и учит его нехорошему, – ей не было дела... Яшка ей не мешал, не просил есть, своей особою доставлял удовольствие людям» (IV, 398). Финалом «петербургской одиссеи» матери и сына становится заключение их под арест.

Как относится Решетников к своей героине, осуждает ли он ее? Судя по тому, как выстраивается повествование, сначала автор пытается понять

женщину, оказавшуюся в «заледенелом» Петербурге (IV, 363), оправдать мать, которая в силу обстоятельств отталкивает своего ребенка, но ближе к финалу рассказа автору ближе переживания мальчика. Автор не судит мать, а оставляет ее, несчастную, никому не нужную, одну.

Определенно, образ матери в произведениях Решетникова неслучаен, идет из детства писателя. Он рано лишился родителей: мать умерла, когда он был совсем маленький, отца фактически не знал (тот жил в другом городе), его воспитанием занимались дядя и тетя[3]. Сюжетный ход «мать оставляет своего ребенка на произвол судьбы» является ключевым в раскрытии образов детей в произведениях Решетникова.

В произведениях писателя героиня проживает различные социальные роли. Мы выделяем три основные: невеста, жена и вдова. Позиции «невеста» и «жена» мы объединяем, поскольку они очень близко соседствуют в жизни, однако если роль «невесты» скорее рассматривается с точки зрения жениха и повествователя, наблюдающего за женихом, то фигура «жены» оказывается в большей степени самостоятельным субъектом сознания и речи.

Невеста – жена

В определенный момент жизни некоторые герои в произведениях Решетникова начинают искать себе невесту. Мотивацией к поиску невесты для жениха зачастую служит его собственное желание или завет отца. Автор показывает все перипетии сватовства, нередко в этих фрагментах проявляется юмор Решетникова. Так, в рассказе «Никола Знаменский» (1864–1869) герой-рассказчик вспоминает о своем отце, его чудачествах (и это добрые воспоминания); одним из его чудных поступков была женитьба на поповской дочери. Чтобы точно воссоздать все нюансы сватовства и вытекающие из этого события следствия, сын в своем воспоминании передоверяет рассказ отцу, и в повествовании появляется живая речь Николы Знаменского.

Как Никола Знаменский отзывается о своей будущей невесте? «Красивая была эта Настька в та поры... а то мне любо, что не скалила так зубы, как городские девки; девка одно слово, работящая» (I, 106). Родители Настьки, священник и его жена, как им и полагается, строги к новоявленному жениху, да и нужен был им другой кандидат в зятья – поп. Если расписать по ролям всю эту свадебную историю, то получается следующая картина:

Жених. Никола Знаменский был уверен в своей неотразимости, и свою «красоту» он описывает так: «я в та поры баской был, и Настька со мной ласкова была» (I, 106).

Родители невесты. Завоевание Николой девушки описывается как взятие крепости, и это точка зрения самого Николы: «Пошел я к попу... топор для страха взял. Прихожу к нему, он жену за косы теребит. Вот я как крикну: видишь это! И показал ему топор; у попа руки опустились, и язык высунулся...

схватил попа и кричу: коли Настьку за меня отдашь, косички твои обрублю... Поп испугался и кричит: “Отдам! отдам! – Врешь? – баю. – Вот те Христос! – бает» (I, 106). В итоге родители невесты капитулируют, и происходит полная победа жениха.

Итогом «топорного» поступка героя становится веселая свадьба. Она изображается также через точку зрения самого Николы: «Уж как-то мы всем селом тешились... В первый день восемь корчаг браги, да полведра вина высосали... Всю посуду, какая у попа была, перебили... А уж што это сажей лицо ему мазали, и не говори!.. Пляски были – страсть. Уж нигде не было и не бывать такой свадьбе, какая была у Миколки Знаменского» (I, 107).

Тема выбора невесты исследуется автором как социальный феномен. В повести «Ставленник» (1864) есть отступление, посвященное этому процессу: «Искать невест в губернии – дело довольно трудное. Сыну городского церковнослужителя легче найти невесту в городе, у своего же брата... Сельские часто переходят с места на место, т. е. уезжают, и дочери выдаются замуж почти за первого попавшегося жениха из духовного звания: пономарская дочь выходит за пономаря, дьячка и дьякона, дьяконская – за дьякона и священника, протопопа...» (I, 150).

Решетников предстает знатоком традиций духовного сословия, он подробно рассказывает о переходе «девицы» в статус «невесты»: «…каждую девицу уже с восьми лет называют невестой, копят на ее приданое, т. е. пух на перину и подушки, белье, холст, деньги. Сама девица тоже знает, что она должна будет выйти замуж за священника или дьякона, взятая из села же прежде готовилась к хозяйничанью, воспитанию детей» (I, 150).

В «Ставленнике» одна из коллизий связана с поиском главным героем – семинаристом Егором Поповым – невесты из духовной среды. В осмыслении этой истории актуализируется скорее социально-философский смысл, автор стремится понять специфику отношений в определенном сословии, в социальное вписать человека с его частными стремлениями и желаниями.

Герой данного рассказа от начала к финалу меняется, развивается, и мерой этой эволюции становится его отношение к женщине. Сначала в нем актуализируется образ представителя духовного сословия. В эпилоге Егор Попов – человек, способный любить, творить, выразитель интенций автора.

Завязкой в этом социально-романтическом сюжете является письмо отца, в котором тот советует Егору искать невесту, причем «богатую», и в финале напутствия благословляет: «Буди на тя благословение мое от ныне и до века» (I, 153). Начинаются поиски. Всезнающий повествователь следует за своим героем (будущим женихом) и скрупулезно передает его мысли в своей речи: «Егору Иванычу ничего не оставалось больше делать, как искать невесту где-нибудь. Но от кого он узнает, где невесты? На товарищей надеяться нечего: они сами себе ищут невест...» (I, 155).

Чтобы жениться и стать священником, герой приезжает в город Столешинск, в дороге он думает о своем будущем: «При этом он представил себе, что он едет жениться, но на ком? Сердце забилось, словно боль какая-то чувствуется... Какая-то моя невеста? Господи, дай мне хорошую жену, не развратницу... дай мне хорошую жену» (I, 172). Егор придумывает себе невесту, она видится ему «красивенькой девицей», «набожной», «отец которой – богатый человек, дает ему свой дом или купит в городе дом в четыре комнаты» (I, 172), затем воображаемый образ в сознании героя материализуется в реально существующей девушке, некой Наталье, дочери священника Василия из города Столешинска. Но корыстный умысел Егора Попова жениться обязательно на богатой невесте расходится с реальностью, и герой думает, что «славная у Василья Григорьича дочка», только приданого-то мало, потому что «прихожане народ все бедный, все рабочие» (I, 173).

В конце концов невестой Егора Попова становится вовсе не дочь отца Василия, а Надежда, дочь отца благочинного (протопопа). Благословляет его на этот брак ректор семинарии, в которой учился Егор, поэтому ни благочинный (отец невесты), ни Попов (новоиспеченный жених) не могут ослушаться. Парень и девушка знакомятся, и в тот же день их называют женихом и невестой.

Автор вводит диалог между будущими супругами, с обеих сторон очевидно равнодушие, в особенности со стороны невесты. Сватают молодых людей отец и мать невесты:

> «– Знаешь ты его? – спросил он (благочинный) дочь.
> – Нет, – отвечала она робко и гордо.
> – Тем лучше для тебя. Вот твой жених, – сказал благочинный. Дочь ничего не сказала.
> – Что же ты молчишь?
> – Что мне говорить прикажете?
> – Согласна ты или нет выйти за него замуж?
> – Согласна, тятенька, – сказала дочь нерешительно.
> – Ну, и делу конец. Возьмите руки.
> Егор Иваныч конфузится, конфузится и дочь благочинного.
> – Что же вы? – говорит строго отец.
> – Надя, возьми руку Егора Иваныча, – говорит мать. Надя строго смотрит на мать и сердито берет руку Егора Иваныча» (I, 225).

Далее Решетников выступает в роли «тайного психолога» и через жесты, мимику показывает дальнейшие взаимоотношения жениха и невесты («взгляд со стороны»): «Егор Иваныч смотрит на невесту, невеста смотрит в сторону. Так они просидели до обеда... После обеда жених и невеста пожали руки» (I, 225).

Невеста. Надежда Антоновна относится к тем провинциальным героиням Решетникова, которые живут в своем замкнутом мире и развиты лишь

в той мере, в коей развиты все другие, живущие в данной местности (Матрена «Подлиповцы»; Матрена «Яшка»). Но Решетников показывает возможность духовного развития такого человека, и в данном случае импульсом к этому перерождению становится любовь.

Когда Надежда Антоновна только появляется в рассказе, она выступает типичной представительницей своего сословия, она – дочь протопопа (книги читает лишь духовные, делает только то, что велит батюшка). С течением времени, под воздействием более развитого и интеллигентного Егора Иваныча, она меняется и приближается к образу, более близкому к авторскому идеалу.

Условно можно выделить следующие стадии взросления героини:

1. Равнодушие (момент встречи).

2. Интерес (фрагмент, когда невеста слушает, как ее жених «славно» читает проповедь в церкви).

3. Уход в себя (жизнь с Егором Иванычем как с мужем).

4. Любовь (финал: героиня «привыкает к физиономии» Егора Иваныча, они ходят в театр, муж становится священником). Теперь из Надежды Антоновны она превращается в «Надю». Так ласково именует свою уже не невесту, а жену главный герой рассказа Егор Иваныч Попов.

Жених. Егор Иваныч относится к тем героям Решетникова, которые рефлексируют, стремятся вырваться из замкнутого круга необходимости (Макся «Макся»; Пила «Подлиповцы»; Дарья Андреевна «Свой хлеб»). В определенной степени это новый герой в творчестве уральского писателя, представитель поколения, шагнувшего вперед, ищущий ответ на вопрос «Как жить лучше?». Егор Иваныч не хочет жениться без любви, бунтует, и в этом бунте он выходит за границы общепринятых правил. Он произносит следующий монолог: «Да, это правда: мы женимся для местов, а о любви и дела нет. Гадко. После этого, знаете ли, что мне хочется сделать? Мне хочется в светские выйти» (I, 231).

Бунтуя против норм, признанных в духовном сословии, Егор Попов стремится и невесту поставить на путь истинный, внедрить в ее сознание свою правду.

Первоначально совместное проживание теперь уже мужа и жены сопровождается «скукой» («говорить не о чем» – I, 238); «недели проходили скучно» (I, 240); Надежда Антоновна «скучала» (I, 241)), но финал вполне оптимистичный, что удивительно для Решетникова, героям становится как будто веселее друг с другом, хотя слов в лексиконе бывшей невесты, а теперь жены, Надежды Антоновны, так и не стало больше. Рассказ завершается радостным для супругов известием: Егор Иваныч становится священником. И вот какой диалог дан в финале:

> «– Надя, и я священник.
> Жена говорила только “да”» (I, 242).

Итак, на двух примерах мы показали, какими Решетников видит отношения между мужчиной и женщиной и как организация повествования способствует раскрытию этой темы, как в сплетении голосов, переходах с одной точки зрения на другую раскрывается собственно авторская позиция. В этих произведениях социальные роли «невесты» и «жены» вписываются в призму отношений, принятых в духовном сословии, однако Решетников стремится показать, что в основе создания семьи лежат и истинные чувства и эмоции героев.

С героинями-невестами и женами мы встречаемся и в других произведениях Решетникова, в частности, в романах «Глумовы», «Где лучше?», повести «Подлиповцы», рассказах «Яшка», «Тетушка Опарина», «Кумушка Мирониха», «Складчина», и исходом этой социальной роли для некоторых героинь становится вдовство. Отметим закономерность: вдовство в прозе уральского писателя так же, как и замужество, напрямую сопряжено с внешними обстоятельствами, и внутреннее состояние героини, потерявшей близкого человека, отражается в повествовании в той же степени, что и сопутствующие потере человека бытовые хлопоты, житейские неурядицы. Быт и бытие ставятся в один ряд, именно быт определяет сознание.

Таким образом, говоря о женских образах в произведениях Ф. М. Решетникова, о понимании уральским писателем значения женщины в обществе второй половины XIX в. (учитывая наблюдения, которые не вошли в данную работу), мы можем сделать следующие заключения:

1. Ф. М. Решетников вписывает женские образы в провинциальное и столичное пространство. Героини зачастую оставляют провинцию ради другого, более развитого, на их взгляд, места (они добираются и до Петербурга), но их ждет лишь разочарование (роман «Где лучше?»).

2. Жизнь героинь, их судьба во многом определяются той средой, в которой они получают воспитание, и попытка отрешиться от традиций, устоев своей социальной прослойки ни к чему хорошему не приводит (роман «Свой хлеб», повесть «Ставленник»).

3. Героини Решетникова зачастую несчастливы, их жизнь состоит из потерь – имущества (рассказ «Кумушка Мирониха»), детей (повесть «Подлиповцы»), мужей (рассказы «Макся», «Складчина», «Кумушка Мирониха» и др.).

4. В прозе Решетникова встречаются красивые и некрасивые героини. Некрасота проявляется, главным образом, в физическом нездоровье и отсутствии счастья на жизненном пути. Писатель показывает, как бедность, жизненная неустроенность героинь губят их здоровье и внешнюю красоту (рассказ «Кумушка Мирониха», повесть «Подлиповцы», роман «Глумовы»).

5. Мы выделяем два основных типажа героинь Решетникова – сильная, «особая» / слабая, «смирная» женщина (рассказ «Кумушка Мирониха», романы «Где лучше?», «Свой хлеб» / рассказы «Никола Знаменский», «Тетушка Опарина», повесть «Подлиповцы»). Уральский писатель рисует образ по-сво-

ему «эмансипированной» женщины, которая может преодолеть достаточно большое географическое пространство, оставить свой дом во имя высокой, по ее мнению, цели, – найти жизнь лучшую, добывать «свой хлеб», но в его произведениях есть и другой тип женщин – не обладающих силой и самостоятельностью, их роль – быть матерью, женой и не более.

Однако, показывая значение внешней среды в формировании характера женщины своего времени, Решетников видит и духовный потенциал своих героинь, выстраивает текст таким образом, что повествователь оказывается в роли защитника, знающего и понимающего внутренние переживания своей «подзащитной». Героини Решетникова находятся «под защитой» своего автора.

6. Разгадывание женских образов в произведениях Решетникова во многом позволяет приблизиться к пониманию жизни самого писателя. Так рассмотренные нами позиции «невесты» и «жены» знакомы автору не понаслышке, он был женат, и его собственные отношения с женой складывались достаточно сложно. Они жили в разных городах, лишь иногда вместе, бедствовали, и в своих дневниках Решетников часто задавался вопросом, а любит ли он свою избранницу, и если любит, то за что. О матери Решетников мог лишь слышать, поскольку его воспитывала тетя; потеря матери и существование, граничащее с выживанием, писателю было близко и определило его взгляд на мир.

7. Музейное пространство, а в нем документы, связанные с рождением писателя: фотография семьи Ф. М. Решетникова, переписка с женой, оригинал романа, посвященного писателем своей жене («Свой хлеб»), – позволяют приблизить текст к читателю, а писателя – к посетителю музея.

8. Лекционный материал, связанный с образной системой произведений Решетникова, включается в усложненную музейную экскурсию для старшеклассников и студентов.

Примечания

[1] *Решетников Ф. М.* Полное собр. соч. : в 6 т. Свердловск, 1936–1948. Т. I. С. 27. (Здесь и далее в тексте статьи приводятся ссылки на это издание, римской цифрой указывается том, арабской – страница.)

[2] Ф. М. Решетников черпал знания о быте и фольклоре коми-пермяков из «Пермских губернских ведомостей». См., напр. : ПГВ. 1860. № 1, 2, 9, 11, 30.

[3] Факты, связанные со смертью Ф. М. Решетникова, и отношение писателя к своей матери отражены в автобиографической повести «Между людьми» (II, 9).

А. В. Мельникова
Екатеринбург

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА ПЕРИОДА «ВТОРОГО ДЕБЮТА» (1881–1882 гг.)*

В советском литературоведении период творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка 1875–1882 гг. традиционно считался ученическим, частично «безымянным» периодом. Известный исследователь маминского наследия Г. К. Щенников выделял два блока внутри этого периода: «дебют первый» (1875–1877 гг.) и «дебют второй» (1881–1882 гг.)[1]. Именно в состав «дебюта второго» входят уже совершенно оригинальные произведения, в которых закладываются основы повествовательных и стилевых особенностей всего дальнейшего творчества писателя, вырабатывается свободная форма жанровой организации произведений. Само название, получившее распространение в исследовательской практике, – «второй дебют» – в определенной степени является оксюмороном, так как в дефиниции слова «дебют» четко обозначена первичность, первое выступление. Тем не менее такая номинация наиболее точно характеризует тексты Мамина периода 1881–1882 гг., так как избранный им ранее оригинальный местный (уральский) материал сочетается здесь со становящейся, еще только формирующейся манерой письма, но «на этот раз писатель выступает уже со “своей мыслью” и начинает подписываться собственным именем»[2].

Корпус текстов «второго дебюта» сравнительно невелик – семь произведений. Для того, чтобы осветить повествовательную манеру, складывающуюся в этих произведениях у Мамина, обратим внимание на их жанровые характеристики – так как именно жанровая номинация открывает текст и формирует читательские ожидания. Мамин дает своим текстам следующие жанровые подзаголовки: «Варваринский скит. *Страничка из жизни Урала*», «На Чусовой. *Сцена с натуры*», «В камнях. *Из путешествия по реке Чусовой*», «Сестры. *Очерк из жизни Среднего Урала*», «Все мы хлеб едим. *Из жизни на Урале*» (первоначально – *Из путевых заметок*), «На рубеже Азии. *Очерки захолустного быта*», «Искорки. *Святочный рассказ*». Как видим, они максимально конкретизированы, а некоторые из них отсылают к традиционным жанровым дефинициям (например, святочная традиция, путевые заметки). Несмотря на разнообразие жанровых определений самого Мамина, что, собственно, было характерно для всей литературы 1870–1890 гг., жанровой до-

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.A18.21.0999.

© Мельникова А. В., 2013

минантой его произведений в этот период является очерк. По мнению В. Я. Гречнева, «…очерк 70–80-х гг. отдает свои достижения другим жанрам, и в частности рассказу и повести»[3], что и фиксируется Маминым в жанровой номинации: очерком он называет тексты, по объему тяготеющие скорее к повести (ср. «Сестры», «На рубеже Азии») или даже к роману (ср. «Черты из жизни Пепко», 1894). По мнению Г. К. Щенникова, «такое жанровое определение – (очерк. – *А. М.*) указывало на достоверность, документальность, подлинность событий, изображенных в них, т. е. сразу отделяло от прежних экзотических рассказов-быличек»[4]. Жанр очерка в подзаголовках рассматриваемых произведений Мамина получает еще и географическую конкретизацию, автор настойчиво выводит на первый план место действия, определенный пространственный локус. Как писал И. А. Дергачев, очерковый жанр занимал в литературе последней трети XIX в. особое место, в нем выражалось стремление «выйти за границы привычных категорий»[5], «подчеркнуть незавершенность произведения, неокончательность художественной мысли»[6], акцентировался «интерес к самому объекту повествования»[7]. Небывалый интерес к очерковому жанру, по мысли И. А. Дергачева, может быть объяснен следующими причинами: во-первых, изменившейся социальной психологией читателя, во-вторых, тем, что материал в очерке подавался так, как будто он не прошел переработки авторским сознанием, следовательно, читатель свободен в своих умозаключениях, т. е. в очерке утверждалось эстетическое достоинство факта. В-третьих, очерк был тем жанром, на который меньше всего распространялось господство основ художественного метода, и, наконец, в-четвертых, очерку свойственно внимание к детали, что меняет характер типизации[8]. То есть жанр очерка был наиболее пластичным, мобильным, свободным жанром литературы, он позволял автору вводить сиюминутный материал, не определенный каноном, реальность жизни, а не литературный вымысел, а кроме того, «…очерк в той его разновидности, какая сложилась в 60–80-е годы, был повествовательным жанром, предполагавшим равенство читателя и писателя и одинаковую их способность интерпретировать факты»[9]. Именно такое положение адресата и адресанта рождало, по сути, необходимое и актуальное для реалистической литературы «…равенство личности»[10].

Действительно, с одной стороны, тексты Мамина-Сибиряка периода «второго дебюта» четко соотносятся с очерковой традицией, что выражается и в особом внимании к факту, детали, и в относительном равенстве сознаний, отраженных в тексте, с другой стороны, несмотря на то, что тексты довольно сильно разнятся по характеру изображаемого, они сходны по своей художественной организации. Как писал Дергачев, рассказы Мамина 80-х, частично 90-х гг. «…имеют однородную или близкую художественную структуру»[11].

Ассоциативная связь между пятью текстами из периода «второго дебюта» возникает уже при взгляде на их заголовки и подзаголовки. Именно заголовок и подзаголовок обозначают начальную границу восприятия, задают основной

смысловой и эмоциональный тон, в данном случае локально связывают в художественное единство сюжеты разных произведений. Географические наименования задают пространственный вектор и в то же время объединяют названные очерки, выступая своего рода жанровым метатекстом, вынесенным автором в заголовок/подзаголовок, формируют читательский «горизонт ожидания»[12].

Ощущение локального единства некоторых текстов «дебюта второго» достигается и с помощью представления типологических важных для Урала топосов – *завод, скит, река*: в «Варваринском скиту» рассказчик пребывает на заводе Ш*, в тридцати верстах от которого находится скит; в очерке «В камнях» – едет по реке на Кыновский завод, в очерке «На Чусовой» – описывает сплав по реке; в «Сестрах» – поездку на Пеньковский завод. К пространственному единству присоединяется последовательность сезонно-природного цикла: действие в названных текстах происходит в апреле («На Чусовой»), мае («Сестры»), июне («Варваринский скит»), летом («Все мы хлеб едим…»), в сентябре («В камнях»). Как видим, выбраны месяцы, особенно удачные и пригодные для поездки/путешествия, что в совокупности с особенностями сюжета рождает ассоциации с травелогом.

Важно отметить, что сюжет в названных текстах, по мнению И. А. Дергачева, «…не столько развивается, сколько течет, подчинен смене наблюдений, встреч повествователя…»[13] В широком смысле в текстах «На Чусовой», «В камнях», «Варваринский скит», «Сестры», «Все мы хлеб едим…» явлен сюжет путешествия, поездки. Но в первых двух наблюдаются черты, свойственные, по наблюдению В. А. Лимеровой, путевым запискам: «..изображение, анализ, оценка жизненных реалий … направленные не столько на умножение собственного знания, сколько на просвещение читателя, не так близко знакомого с географией, природой…»[14] Ярко также выражены особенности жанра очерка (в частности, стремление к документальной точности, к детальному описанию местности). В трех остальных произведениях поездка и путешествие – условная, внешняя пружина сюжета, а сам текст имеет беллетристический характер. Травеложно-очерковый характер довольно часто используется в маминских текстах 80–90-х гг. – таковы циклы «От Урала до Москвы» (1881), «От Зауралья до Волги» (1885), «Святой уголок» (1886), «Старая Пермь» (1889) и т. д.

Тематически тексты «второго дебюта» подготавливают более поздние произведения Мамина, к примеру, горнозаводская тема, затронутая в «Сестрах», позже проявится в таких произведениях, как «В горах» (1883), «Дикое счастье» (1884), «Горное гнездо» (1884), «Золото» (1892) и т. д.; автобиографическая тема, нашедшая свое выражение в очерке «На рубеже Азии», потом найдет продолжение в романе «Черты из жизни Пепко» (1894); рассказ «Искорки» встает в один ряд с множеством других маминских святочно-рождественских текстов – «Зимовье на Студеной» (1885), «Богач и Еремка» (1894), «Ийи» (1902) и т. д.

При детальном рассмотрении особенностей повествования в указанных произведениях обращает на себя внимание прежде всего фигура самого повествователя. Основной массив текстов имеет так называемую «я-форму» повествования, т. е. рассказ от первого лица. Очерки «На Чусовой» «В камнях» можно назвать путевыми заметками, что позволяют сделать их «локальные» заголовки. В очерке «На Чусовой» автор отказывается от «я-формы», полностью используя безличное повествование для достижения максимального эффекта достоверности, наибольшей информативности, что в целом актуально для жанров журналистики. Яркий пример – последний абзац: «Так производится сплав караванов по реке Чусовой Пермской губернии. В последнее время для облегчения судоходцев сделаны кое-какие улучшения, но несчастия все-таки случаются очень нередко»[15]. По мнению Ю. М. Проскуриной, общей тенденцией литературы в те годы было «…стремление сблизить творческий процесс с научным познанием…», что, в частности, «…побуждает Мамина изображать то, что он видел сам, рассказывать о том, о чем узнал из достоверных источников…»[16] Подобную форму повествования Г. К. Щенников называл «…от лица рассказчика-“исследователя”»[17], она «ориентировала читателя на объективный анализ всего представленного»[18].

В очерке «В камнях» рассказчик фиксирует маршрут, делает беглые пейзажные зарисовки. Природа для Мамина имела колоссальное значение, и описания природы в его очерках-травелогах довольно часты, при этом выраженная визуальность помогает утвердить достоверность и сиюминутность наблюдений, чему также служит повествование в грамматической форме первого лица. Но основное внимание рассказчика направлено на описание взаимодействия с попутчиками, нравов и быта бурлаков. В данном очерке рассказчик отделен от объекта повествования: во-первых, отделен социально, так как он является человеком другого сословия, случайно попавшим в среду народно-бурлацкую, во-вторых, хотя он и существует в том же пространстве – фактически от бурлаков его всегда отделяет предметная граница: «… мне нужно было доехать на барке только до Кыновского завода … но Прошка сейчас же разгородил свой балаган на две половины и предоставил одну из них мне, как барину» (с. 451). Такое «отделение» рождает и особую манеру повествования – «лично-безличную», так как, несмотря на «я-форму», рассказчик старается максимально беспристрастно, объективно, со стороны дать хронологию событий. Именно здесь мы видим свойственное очерку, по мнению Э. А. Шубина, «”свободное повествование“, которое ориентировалось на большее сближение сюжета рассказа с действительным движением жизни»[19]. Отсюда же рождаются два плана повествования – мир персонажей-бурлаков, народа, где право голоса получают сами герои, (через несобственно-прямую речь) и мир повествователя – это его краткие пояснения, комментарии, выражение эмоций, его сюжетная путевая линия в целом. Текст разделен графически на небольшие фрагменты, деление соответствует путевому маршруту, смене

пространства (берег, барка, балаган) / времени суток. Обилие вставных текстов, историй, баек, которые рассказывают сплавщики: Прошка, Минеич, Мамко, Окиня – «расцвечивают» повествовательную картину, создавая эффект многоголосья. При этом в очерке «В камнях» можно найти множество пояснений, уточнений документального характера, что вновь придает тексту репортажно-информативный характер: «…суденышко постоянно задевало за “таши”, т. е. за подводные камни…» (с. 446); «Настоящие большие барки ходят по Чусовой только раз в году… <…> они имеют в длину 18 сажен … вмещают до 15 000 пудов груза…» (с. 446); «Хватка, т. е. привал барки к берегу … довольно замысловатая вещь…» (с. 459). Таким образом, в двух названных травеложных очерках читатель наблюдает череду сцен, обрамленных комментариями рассказчика-наблюдателя, скриптора, который на некоторое время погружается в среду, контурно описывает встречающиеся характеры, оставляя финал открытым: «– Ты, барин, весной к нам приезжай, на Чусовую-то, – говорил мне на прощанье Окиня, – изуважим… Долго будешь помнить! – И теперь не забуду. – Теперь чего: раков давим!..» (с. 478).

Казалось бы, произведения «Варваринский скит», «Сестры», «Все мы хлеб едим» достаточно похожи на указанные выше. Действительно, в основе фабульной линии – вновь путешествие, но рассказчик не отделен от персонажного плана, поскольку некоторые герои знакомы ему (соответственно – Обрезков, Епинет Мухоедов, Сарафанов), то есть меняется степень его включенности в персонажный мир. Сам рассказчик-повествователь – фигура и повествующая, и повествуемая, т. е. выполняет двойную функцию. Он активно участвует в действиях, излагая не только фабульно-хроникальные вехи, но и вникая в психологию каждого героя, погружаясь в нее, приоткрывает читателю мотивы поступков персонажей: «Обрезков, милый человек сам по себе, веселый собеседник, в качестве станового не был чужд некоторых слабостей: во-первых, он до смешного полагался на свою проницательность и, во-вторых, считал себя самым хитрым человеком» («Варваринский скит»). В «Сестрах» повествователь прослеживает эволюцию характера своего университетского товарища Мухоедова: «Мне особенно было интересно проследить, что произошло с его тайничком (души. *– А. М.*) за последние десять лет, в которые русское общество пережило, передумало и перечувствовало так много…» (с. 491), изменение его положения (во втором приезде в Пеньковку): «Микроскоп стоял не на столе, как раньше, а на окне и был покрыт толстым слоем пыли; книги в беспорядке валялись в углу. На столе лежало несколько детских игрушек… <…> Значит…» (с. 568). В тексте «Все мы хлеб едим» рассказчик также встречает своего старого приятеля, деятельного и общительного Павла Ивановича Сарафанова, которого он ценит именно за возможность через него приблизиться к совершенно разным людям, вникнуть в их быт, познакомиться с нравами: «Для меня лично Сарафанов имел интерес как живая история и география N-ского уезда: он знал всех наперечет и пешком, с ружьем за плеча-

ми, исходил его вдоль и поперек» (с. 481). Как и в «Сестрах», в этой повести герои даны не статично, рассказчик через Павла Ивановича узнает об их дальнейшей судьбе.

Как видим, в названных трех произведениях («Варваринский скит», «Сестры», «Все мы хлеб едим…») позиция повествователя меняется. Перед нами – не кусочки реальной жизни, попавшие мимоходом в поле зрения рассказчика-повествователя, а развернутая картина жизни в сочетании с художественным вымыслом и пр. В указанных текстах повествователь обладает всеведением, он стоит «выше» персонажей, что, например, невозможно в жанре очерка, ведь «…в очерковых произведениях авторская личность сама оказывалась вовлеченной в определенную среду…»[20] Благодаря прорисованным характерам появляются характеры-типы: например, Мухоедов – тип русского провинциального интеллигента. Несмотря на то, что приметы очерка (внимание к факту и детали) присутствуют в данных текстах, по характеру повествования произведения более тяготеют к повести (в особенности «Сестры» и «Все мы хлеб едим…»). Отсюда мы можем сделать вывод, что в очерках «На Чусовой»; «В камнях» и в рассказе «Варваринский скит», повестях «Сестры», «Все мы хлеб едим» степень авторской вненаходимости различна. В очерках повествователь-странствователь подает ряд мозаичных картин, ему передана часть авторских функций, здесь нет обобщающего концептуального единства, тогда как в произведениях, наклонных к беллетристической форме повести, автор – «демиург» на уровне повествовательной организации, он вкладывает в произведение определенную концепцию, обобщающую мысль. Также и в «очерке-повести»[21] «На рубеже Азии» наиболее отчетлива роль повествователя, так как «…события объединены личностью Кира Обонполова»[22], именно через призму его сознания (детского и взрослого) пропущены рассказываемые события, что обусловлено характером самого жанра, который условно можно назвать автобиографическим воспоминанием. А, например, в святочном рассказе «Искорки», одном из первых маминских произведений для детей, используется безличный тип повествования. В основе данного жанра как явления календарной словесности лежит связь с праздниками, их культурным обиходом, а значит – внимание к событию, хронологии изложения. С учетом сказанного можно говорить о том, что форма повествования и позиция самого повествователя наиболее чутко реагируют на «колебание жанра». Особо подчеркнем, что фигура повествователя в выбранных текстах чаще всего обладает организующими функциями несмотря на то, что почти во всех текстах он обладает нулевой степенью индивидуализации, то есть перед нами «имперсональное повествование»[23].

Итак, проделанный анализ маминских текстов «дебюта второго» показывает, что повествовательные особенности чаще всего объясняются жанровой характеристикой, в том числе – авторской номинацией жанра. Важной особенностью литературы названного периода является особое внимание к малым

жанрам – к очерку и рассказу, причем в авторском варианте это страничка, сцена и т. д. Д. Н. Мамин-Сибиряк вырабатывает здесь свободную форму жанровой организации с очерковой доминантой в основе. Стремление Мамина в этот период к очерковости было продиктовано и общелитературной ситуацией, но оно сохранится в его творчестве в дальнейшем. Несмотря на то, что очерк характеризуется «экземплярностью», чередованием картин жизни, «мобильностью», тексты у Мамина не рассыпаются на голоса и истории, и во многом это обусловлено фигурой рассказчика-повествователя. Часто он кратко рисует обстановку, дает пейзажные зарисовки, портреты действующих лиц, приводит рассказанные ими истории, но при этом именно его взглядом ограничено поле действий, которое в итоге предстает перед читателем. Иначе говоря, в основе художественной стройности текстов «второго дебюта» – образ рассказчика, который обычно принимает непосредственное участие в описываемых событиях и не скрывает своего отношения к ним, но при этом не представляет свою точку зрения как априорно верную. При отсутствии прямых обращений к читателю, призванных акцентировать внимание к изображаемому, Мамину тем не менее удается поддерживать читательский интерес. В немалой степени этому способствует неоднородность повествовательной структуры и обилие разностилевого материала. В произведениях «второго дебюта» часть текстов объединена локально-географически, то есть в центре изображения – уральский материал; сюжетологически, так как сюжетом большинства является травеложная фабула поездки, путешествия; единой позицией рассказчика-повествователя. Названные сходства позволяют говорить о тенденции к циклизации жанров малой прозы писателя, которая, как известно, найдет свое применение в дальнейшем творчестве Мамина-Сибиряка.

Примечания

[1] См. *Щенников Г. К.* Литературные дебюты Д. Н. Мамина // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 1. Екатеринбург, 2002. С. 876–897.

[2] Там же. С. 889.

[3] *Гречнев В. Я.* О прозе и поэзии XIX–XX вв.: Лев Толстой, Антон Чехов, Иван Бунин, Леонид Андреев, Максим Горький, Федор Тютчев, Георгий Иванов, Александр Твардовский. СПб., 2009. [Электронный ресурс]. URL: http://www.litrus.net/book/read/937?p=2

[4] *Щенников Г. К.* Указ. соч. С. 890.

[5] *Дергачев И. А.* Динамика повествовательных жанров русской прозы 70–90-х годов XIX века // Русская литература 1870–1890-х гг. Вып. 9 : Проблемы типологии реализма. Свердловск, 1976. С. 12.

[6] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск, 2005. С. 32.

[7] Там же. С. 37.

[8] См. *Дергачев И. А.* Динамика повествовательных жанров русской прозы 70–90-х годов XIX века. С. 13–14.

[9] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. С. 33.

[10] *Дергачев И. А.* Динамика повествовательных жанров русской прозы 70–90-х годов XIX века. С. 16.

[11] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. С. 37.
[12] Современное зарубежное литературоведение. М., 1999. С. 27.
[13] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. С. 42.
[14] *Лимерова В. А.* Жанровые разновидности путешествия в коми-зырянской словесности середины XIX в. // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург, 2010. С. 169.
[15] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 1. Екатеринбург, 2002. С. 445. Далее тексты произведений писателя цит. по этому изданию с указанием в скобках страниц.
[16] *Проскурина Ю. М.* Натуралистические тенденции в стилевой палитре Мамина-Сибиряка начала 1880-х годов // Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка в контексте русской литературы. Екатеринбург, 2002. С. 16.
[17] *Щенников Г. К.* Указ. соч. С. 890.
[18] Там же. С. 890
[19] *Шубин Э. А.* Современный русский рассказ: вопросы поэтики жанра. Л., 1974. С. 46.
[20] *Дергачев И. А.* Динамика повествовательных жанров русской прозы 70–90-х годов XIX века. С. 15.
[21] *Дергачев И. А.* В начале восьмидесятых : послесловие // Мамин-Сибиряк Д. Н. Очерки и рассказы. Свердловск, 1980. С. 435.
[22] Там же. С. 435.
[23] Современное зарубежное литературоведение. М., 1999. С. 57.

Н. В. Пращерук
Екатеринбург

СПОРЫ О КРАСОТЕ И СУДЬБА ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «ПАДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ»*

Роман «Падающие звезды» – последний в романном творчестве Мамина-Сибиряка. Он принадлежит к «петербургским», и, вероятно, его следует «читать» в контексте других «петербургских» произведений уральского писателя, таких как «Ранние всходы», «Черты из жизни Пепко» и др. С последним, например, «Падающие звезды» сближает автобиографический контекст. Роман не только интонацией, но и сюжетом, расстановкой персонажей отсылает читателя к позднему драматическому опыту автора, пережившего на склоне лет смерть любимой жены. Так, главный герой – стареющий петербургский скульптор с немецкой фамилией Бургардт, – вдовец, живущий с дочерью-подростком Анитой – некрасивой (лицо обезображено оспой), болезненной и очень умной девочкой, которая воспитывается англичанкой мисс Гуд.

Это роман о творчестве и современном искусстве, о творческой интеллигенции: действующими лицами являются скульптор, актеры и актрисы,

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.A18.21.0999.

© Пращерук Н. В., 2013

художники, журналисты… Обращением к артистической среде во многом объясняется заголовок романа. Его поэтическое и символическое звучание с самого начала усиливается эпиграфом из Беранже: «О, сын мой, плачь, / Еще звезда скатилась…»[1] Образ скатившейся звезды прямо обращен к проблематике произведения, к героям, представляющим современное искусство, к их поискам подлинной красоты в мире.

Роман был написан в 1899 г., опубликован в собрании сочинений издательства А. Ф. Маркса и после революции не переиздавался. Г. К. Щенников в одной из последних статей о писателе относил «Падающие звезды» к романам Мамина «второго ряда», поясняя при этом, что «невнимание к ним вызвано, по-видимому, не столько тем, что они художественно слабее известнейших шедевров… сколько отказом от своеобразной уральской проблематики: автор обращается к тематике традиционной – идейным исканиям интеллигенции и ее деградации под властью капитала, нравственному воспитанию молодежи и т. п.»[2] Главный герой Егор Бургардт – сын садовника, служившего в прошлом у генерала Шипидина. Он дружит с сыном генерала Григорием Шипидиным, который получил красноречивое прозвище «человека с мешком». Это человек подчеркнуто «правильный», он «опростился», живет в деревне, проповедует здоровый образ жизни. В паре Бургардт – Шипидин безошибочно угадывается другая пара персонажей: Обломов – Штольц, тем более что у Бургардта есть свой «Захар» – колоритный лакей по имени Андрей. Отношение Андрея ко всем, кто посягает на образ жизни и свободу хозяина, особенно к незначительному и неуспешному, на его взгляд, «человеку с мешком» – прямо отсылает читателя к героям Гончарова. Целый ряд фрагментов повествовательно организованы так, что читатель смотрит на происходящее глазами Андрея, повествователь в его «зоне», широко используются формы несобственно-прямой речи. Это придает произведению в целом определенную объемность, стереоскопичность, т. к. читатель имеет возможность увидеть ситуацию с разных точек зрения. На фоне «человека с мешком», которого очень недолюбливает человек Андрей (в нарочитой игре в тавтологию: «человек – человек» – тоже есть свой смысл), «богемность», хаотичность существования скульптора еще более очевидна. Бургардт переживает творческий и экзистенциальный кризис, пытается его преодолеть известным для наших соотечественников способом. Один из героев – журналист Саханов, умный, но очень желчный и обозленный человек, произносит значимый для понимания происходящего монолог о том, когда и как «художник духовно умирает»: «Это повторяется во всех областях творчества, и нет необходимости называть имена, которые хорошо известны публике. Конечно, трудно определить роковой момент, когда художник духовно умирает. В механике есть прекрасное определение этого момента, именно, когда она разбирает законы движения самого обыкновенного колеса. Есть роковая *мертвая точка*, которая останавливает это движение. То же самое и в творчестве художника: если он не двигается впе-

ред – значит, он конченый человек для искусства» (с. 42). Далее он сравнивает художника с атлетом, который может поднять лишь определенный вес и ни фунтом больше. Так и у художника есть предел в творческом развитии. Монолог произнесен, безусловно, с намеком на то, что происходит со знаменитым скульптором.

При этом Бургардт сам называет себя «покойником» и конченым человеком. В романе есть сцена скачек, которая не только напоминает читателю великий роман Толстого, но и, претендуя на психолого-символический характер, прямо соотносится с судьбой художника в мире. Про сошедшую с дистанции лошадь Гейшу говорят в толпе: «Гейша кончена». Это суждение герой применяет к себе, к состоянию, которое переживает: «Да ведь это ты “конченый” человек! – крикнул какой-то внутренний голос. – Да! Ты, Бургардт!» Эта мысль точно придавила его, и ничего другого он больше не понимал. “Кончен! Кончен! Кончен!” – стучало у него в мозгу. Ему начало казаться, что и все другие смотрят на него как-то подозрительно и только из вежливости не говорят прямо в глаза то, о чем думают» (с. 62). И чуть дальше: «А Бургардт думал свое: “Кончен… кончен… кончен”. Это одно слово давило его, как смертный приговор. Он чувствовал, как все кругом него точно сужается, как, вероятно, чувствует себя обложенный кругом зверь. Ему хотелось крикнуть, как ему тяжело и больно» (с. 63). Каскад сравнений помогает автору передать степень погруженности героя в тяжкое состояние тупика. Вместе с тем эмоциональная составляющая этого фрагмента, призванная подчеркнуть сконцентрированность героя в своем переживании, представляется избыточной.

Одно из проявлений кризиса – неспособность завершить свои творения. В начале романа автор дает концептуально значимую сцену – в мастерской скульптора (на протяжении произведения мы время от времени возвращаемся туда). В мастерскую приходит Шипидин, и мы смотрим на произведения Бургардта его глазами – серьезного, образованного, положительного человека, живущего в гармонии с собой, нашедшего себя в труде на земле – маминского толстовца. Так задается, с точки зрения автора, верный ракурс читательского восприятия и, в целом, отношения к творчеству главного героя, к нему самому. Показателен набор произведений: он призван обобщенно и в то же время конкретно представить спектр интересов, творческих пристрастий художника конца XIX в., дать представление о его личности. В мастерской Бургардта мы находим следующие композиции: «Гамлет», «Сергий Радонежский, благословляющий Дмитрия Донского», портрет стареющей актрисы Ольги Спиридоновны. Шипидин с позиции четких нравственных и эстетических критериев, которую он исповедует, положительно, даже восторженно оценивает два первых произведения. «Григорий Максимыч внимательно рассматривал “Гамлета”, точно видел его в первый раз. Это была удивительная статуя, в которой он каждый раз находил что-нибудь новое. Так было и сейчас. Как хорошо это молодое лицо, тронутое тенью гениального безумия, –

нет, это было не одно лицо, а тысячи лиц, спаянных в одно. Вот эти вдумчивые глаза, вот горькая улыбка, вот преждевременная старость в слегка намеченных морщинах лба, вот цветущая юность, притаившаяся в контуре носа и губ – одним словом, если смотреть на статую с разных точек зрения, получалось впечатление разных людей, возрастов и настроений» (с. 18). Нетрудно в таком суждении прочитать авторскую мысль о значении этого образа в культуре и об особой роли его в судьбах многих русских интеллигентов. Вместе с тем, восхищаясь мастерством скульптора, Шипидин делает и весьма характерную оговорку о том, что это «бесполезная вещь», т. к. «опоздала почти на целых сто лет». Смысл такой оговорки очевиден: время рефлексии прошло. Скульптура, изображающая преподобного Сергия, вызывает иные чувства: «Барельф поразил Григория Максимыча, хотя он ожидал от него многое. Донского, действительно, не было, а Сергий вышел великолепно, удивительно, чудно. Как хорошо это изможденное постом, молитвой и трудами старческое лицо, проникнутое внутренним светом, очищенное душевными муками и смотрящее в далекое-далекое будущее. У Григория Максимыча просто шли мурашки по спине, так хорош был этот представитель земли русской. Да, вот все это удельное княжье, городовая старшина и всякие передние люди полны недоумения и страха; они уже не верят в собственную силу, которая иссякла под гнетом татарщины – вся сила теперь сосредоточилась вот в этом изможденном старческом лице и в этом уверенном, строгом движении благословляющей руки. Великий подвижник провидел далекое будущее и настоящее видел прошлым» (с. 19). Очевиден параллелизм этих описаний. И когда Шипидин ищет связь, которая «должна была соединить “Гамлета” с этим именно барельефом», ему показывают бюст Ольги Спиридоновны. Логично, что наступает непонимание между художником, познавшим искус модернизма, и человеком, исповедующим толстовский взгляд на искусство, а, следовательно, четко осознающим опасность «слишком приближаться к красоте». «Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра. Я знаю, что на это всегда говорят о том, что красота бывает нравственная и духовная, но это только игра слов, потому что под красотой духовной или нравственной разумеется не что иное, как добро. Духовная красота, или добро, большей частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему»[3], – утверждал Л. Толстой в своем трактате «Что такое искусство?», написанном двумя годами раньше маминского романа.

Бургардт пытается объясниться: «Понимаешь: в жизни каждой хорошенькой женщины наступает такой момент, когда дух красоты… ее оставляет, а форма еще остается… Уловить именно этот момент умирающей красоты, фиксировать его – громадная задача… Как хочешь, а мир все-таки принадлежит хорошенькой женщине, и красота, по выражению поэта, страшная сила…» (20) (дальше в тексте приводятся слова из Надсона, вероятно, этого поэта, а не Достоевского в данном случае и имел в виду Мамин). Завершается глава дву-

мя значимыми репликами, имеющими непосредственное отношение к проблематике романа. Шипидин: «…я решительно не могу связать эти вещи: Гамлета, преподобного Сергия и умирающую женскую красоту…»; Бургардт: «В последней высшая трагедия: вместе с ней умирает призыв к жизни… Если бы мне удалось воплотить то, что я задумал… Голубчик, ты меня не понимаешь, и мы будем говорить на разных языках» (с. 20). В подобном споре-диалоге, равно как и в интересе Бургардта к умирающей красоте, а также в изображении артистической среды безошибочно угадываются черты модернистской эпохи, образ которой создается в романе. В этом тоже ценность «Падающих звезд». Декадентской печатью отмечены многие персонажи романа. Так, Красавин – «таинственный человек, который всплыл на бурную поверхность столичной жизни из неизвестных глубин и которого одни считали миллионером, а другие – нищим» (с. 9), меценат, расположение которого пытаются завоевать многие, несмотря на внешний вид богатыря, изображен, во-первых, человеком смертельно больным: его дни сочтены, а, во-вторых, – психически неуравновешенным, переживающим приступы страха и отвращения к окружающим. В романе есть сцена, в которой ему почти по-свидригайловски мерещатся пауки и другие пресмыкающиеся… В «Падающих звездах» без видимых причин умирают женщины, словно «подточенные» болезненной атмосферой, которая их окружает, – англичанка Гуд и юная красавица, глухонемая мисс Мортон. Любовь к мисс Мортон Бургардт позднее оценит как «тяжелый сон». Красноречивы в этом контексте рассуждения Саханова об искусстве: «Искусство – это фантазия сытого человека… Больше: пресыщенного человека… Все это жалкая подделка под жизнь, наш самообман и самодурство… Все школы и направления во всяком искусстве сводятся на новую форму лжи… Всего удивительнее то, что сами художники доводят себя до той степени самогипноза, что начинают верить в свои произведения…» (с. 37–38). Ему, конечно, возражает Шипидин: «…в искусстве есть свои мертвые точки и отрицательные стороны, но есть и другое искусство, серьезное, идейное, глубокое, которое освещает нам жизнь, как путеводный маяк…» (с. 38).

Между прочим, главный герой оценивает свое существование и творчество как имитацию настоящей жизни. Есть эпизод, когда он в признании Шипидину раскрывает себя настоящего. Это, по существу, «крик души»: «…Никто и не подозревает, что знаменитый Бургардт – просто покойник, настоящий покойник… И господа черви точат его еще заживо, и он трогательно старается их не замечать… Схватив Шипидина за руку, он прибавил другим тоном: “Разве это жизнь? Разве я не понимаю, что это неудачная имитация жизни, и что я создал ее своими руками… Ты один понимаешь, что я мужик, настоящий мужик, которому место на огороде (заметьте – не на поле! – *Н. П.*). Может быть, я и скульптором сделался только потому, что с раннего детства больше всего любил устраивать чучела на грядах с клубникой. Все явления связаны между собой невидимыми нитями, и переход от огородных чучел к статуям

из каррарского мрамора совсем уж не так велик. И сейчас меня очень часто гложет мужицкая тоска о потерянном мужицком рае» (с. 25–26). (Заметим в скобках, что от выращивания клубники в генеральском саду до мужицкого труда – «дистанция огромного размера», и подобные представления – тоже знак эпохи!) А между тем в этом наивном суждении, как окажется, – проекция будущей судьбы главного героя. Пережив «тяжелый сон» увлечения мисс Мортон, он выбирает толстовский, а точнее, левинский путь выхода из творческого и жизненного кризиса. В эпилоге мы видим нашего скульптора в роли помещика, хозяйствующего на земле. Он женат на женщине, которая терпеливо и смиренно поддерживала его во всех метаниях и увлечениях, – бывшей актрисе. У них маленький ребенок. «Жизнь в деревне точно воскресила его» (с. 154), – говорит она. Шипидин, его верный товарищ, рядом с ним: «…На террасе показались Бургардт и Шипидин, оба загорелые и оба в одинаковых костюмах» (с. 154). Очевидно, что перед нами «переписанный» Маминым финал «Анны Карениной». Благостное настроение эпилога поддерживается соответствующей пейзажной зарисовкой: «День был жаркий, настоящий, июльский. Кругом без конца разлеглись поля назревавшей пшеницы. Местах в пяти отдельными купами круглились рощицы, в которых прятались заброшенные помещичьи усадьбы» (с. 153), а также описанием усадьбы: «Двухэтажный деревянный дом с колоннами, террасой, с какой-то башенкой, кругом запущенный садик, за домом неизбежная “вековая аллея”, которая хранила воспоминания о счастье дедушек и бабушек…» (с. 153). Показательны здесь и упомянутая «вековая аллея», и «запущенный садик», и трогательно-домашнее: дедушки-бабушки. Все это знаки «родного места», обретенной, наконец, родины. Так заканчивается не только событийный сюжет романа. Примиряющей, гармоничной интонацией разрешается и тот пространственный конфликт-контраст, который на протяжении всего произведения служит фоном для изображения ситуаций, переживаемых героями. Я имею в виду контраст описаний Невы, Балтики и города – Петербурга. Что касается водных пейзажей, то они подчеркнуто эстетичны и вызывают практически у всех положительных персонажей восхищение и радостные чувства: «А как была сейчас хороша эта красавица Нева, расстилавшаяся живой блестящей тканью…» (с. 6); «Милая, родная река. Что может быть красивее Невы…» (с. 11); «Бургардт молча любовался красавицей Невой, которая отражала сейчас разноцветные фонарики парохода. Что-то такое чудное и хорошее в этой живой, вечно движущейся воде, какая-то скрытая сила и манящий покой…» (11); «Боже, как хорошо было это подернутое матовой белизной море, это светившееся фосфорическим светом небо, эта уходившая из-под парохода водяная гладь…» (с. 12). Петербург – душный, пыльный, неуютный. Здесь нет настоящей жизни, здесь невозможно отдохнуть, отойти душой, можно только забыться на время «тревожным и тяжелым сном». Мотив «тяжелого сна» становится знаковым, объединяя внутренние состояния персонажей с оценкой внешней об-

становки и той атмосферы, которая их окружает. Вот так, например, выглядит вечерний Петербург глазами «человека с мешком» – Шипидина: «Духота висела в воздухе. Рабочая суета на улицах прекратилась, сменившись обычной вечерней сутолокой. Летели на острова экипажи, по тротуарам торопливо шли на свой промысел жертвы общественного темперамента, какие-то подозрительные молодые люди в котелках и просто люди, желавшие как-нибудь убить свое ненужное время. Миллионное чудовище засыпало тревожным и тяжелым сном, придавленное болезненным кошмаром. “И люди могут здесь жить? – думал Шипидин, шагая по широкой панели Невского. – Им не страшно за каждый свой день?”» (с. 34–35).

Очевидно, что подобный образ города на Неве, созданный Маминым, позволяет включить последний его роман в «петербургский текст» русской литературы. И это обстоятельство в соединении с толстовской трактовкой судьбы художника еще более акцентирует стремление автора показать потребность возвращения к исконным ценностям человеческой жизни, обострившуюся в условиях модернистской эпохи.

Примечания

[1] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. XI. Пг., 1917. С. 3. (Далее текст романа цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.)

[2] *Щенников Г. К.* «Второй ряд» романов Д. Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2: Гуманит. науки. 2002. Вып. 5 (24). С. 30.

[3] *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? М., 1985. С. 180. (Б-ка любителей российской словесности. Из лит. наследия.)

О. В. Зырянов
Екатеринбург

ЗАГАДКА «ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ»: ОБ ОЧЕРКЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «БЕЛАЯ СМЕРТЬ»*

На хранящемся в архиве Объединенного музея писателей Урала экземпляре журнала «Юная Россия» с очерком Мамина-Сибиряка «Белая смерть» (№ 12 за 1911 г.) рукой сестры писателя Елизаветы Наркисовны сделана характерная помета: «Последнее произведение брата». Не вдаваясь в подробности вопроса о том, какое произведение Мамина в действительности может считаться последним, постараемся внимательнее присмотреться к указанному

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.A18.21.0999.

© Зырянов О. В., 2013

тексту, тем более что этот текст после смерти писателя так и ни разу не переиздавался.

Произведение Мамина «Белая смерть» весьма примечательно в отношении жанра. Авторский подзаголовок «очерк», хотя и типичен для самого писателя, не отменяет, однако, возможности других, альтернативных жанровых определений. А статус «последнего произведения», каким бы спорным он вообще ни казался, заставляет трактовать его как «прощальную повесть», чья загадочная идейно-художественная структура, впрочем, вполне соответствующая оригинальной философии автора, еще подлежит адекватному герменевтическому прочтению.

Первое жанровое уточнение к маминскому очерку – *сказка* и, прежде всего, животная сказка с ее аллегорическим басенным сюжетом. Действующими героями в ней выступают животные, ансамбль которых весьма разнообразен: это медведь и ящерка, желтогрудый кузнечик и белка, сорока и заяц, тетерка, лиса и волк. К ним присоединяются также мыши-полевки, кроты и сурки, а также «глупый еж», который в финале сказки действует уже «совсем по-хозяйски», т. е. далеко не по-глупому. Однако животные персонажи могут быть поделены на два разряда: одни из них (например, медведь и волк) играют ключевую роль в сюжете, другие же – выступают в роли «статистов» и потому лишь бегло упоминаются.

В связи со сказочной манерой повествования отметим прием *антропоморфизма*, или наделение образов животных (равно как и сил природы) чертами, свойственными человеку. Так, открывается очерк-сказка примечательной сценкой, когда медведь и ящерка «лежат и ссорятся, точно люди», а мечущийся в поисках потерянного летнего тепла голодный зимний ветер «хвастается со свойственным ему легкомыслием»[1]. Продолжая сюжетную линию, связанную с медведем, автор приводит характерное сравнение: «Долго чихал медведь, чихал до слез, как нанюхавшийся со скуки табаку ночной сторож»[2]. Образ медведя, без которого практически не обходится ни одна русская народная сказка, играет в сюжете маминского произведения своего рода скрепляющую, лейтмотивную роль. Ему отведено даже особое положение в оценке человека, который, казалось бы, напрямую исключен из сюжетного действия «животной сказки». Характеристика человека (заметим, весьма нелицеприятная) дается у Мамина с «остраняющей» точки зрения представителя животного мира, в качестве которого выступает именно медведь. С данной позиции человек характеризуется однозначно негативно как «вор», который «ворует у свиньи щетину, у овцы шерсть, у коровы молоко, у курицы яйца, у пчел мед. Не было, кажется, вещи, которую человек не украл бы у кого-нибудь и не утащил к себе в берлогу»[3]. Фигура «остранения» достигается в данном случае использованием точки зрения животного, интересы которого кардинально расходятся с представлениями, свойственными человеческому роду[4].

Особенно индивидуализированным в сказке Мамина выглядит образ белого волка. Его роль в сюжетном действии очень точно определена. Именно данный образ задает еще одно из возможных объяснений заглавия произведения: «Белая смерть» напрямую коррелирует не только с картиной занесенного белым снегом зимнего леса, но и с фигурой «белого волка», несущего бедной лесной живности угрозу и смерть.

Однако образ сказочного волка у Мамина предстает в достаточно оригинальном, нетрадиционном свете, что во многом предвосхищает принципы мультипликации новейшего времени. Так совершенно необычными применительно к волку выглядят мотивы *улыбки* и *грустного*, *меланхолического размышления*: «Это уж выходило совсем смешно, если бы волки умели смеяться, а голодные волки в особенности»; «– Это у меня болезнь такая, от старости, – с грустью подумал он [волк]»[5]. Мамин идет еще дальше по пути новаторской психологической разработки образа сказочного волка, наделяя его чертами морального самосознания, комплексом совести и стыда.

Показательна картина волчьего сна. «Волк тоже спал, но у него были другие сны. Если бы он мог есть все, чем питаются другие животные. Волку было даже как-то немного стыдно подумать, что вдруг он сделался бы добрым, и все бы его полюбили, и он бы никого не боялся…» Однако эти моральные мечты, с точки зрения автора явно утопичные, в сюжете сказки подвергаются ироническому осмеянию: «Но волчье брюхо было несогласно с этими благочестивыми мыслями и глухо ворчало, как неправедный судия, который, по пословице, и молча просит»[6]. В данном фрагменте обнаруживается ведущая идея всего произведения – борьба морального закона совести и природной необходимости, требований голодного брюха.

Указанная проблематика дает о себе знать и в связи с образом медведя. Именно комментирующими словами данного сказочного персонажа, как бы подводящими итог обсуждаемой дискуссии, заканчивается текст маминской сказки: «А то кричат как сумасшедшие: “Медведь корову задрал! Ах, медведь корову задрал”… Кричат, а того не понимают, что и всякий с голодухи-то украдет»[7].

Значит ли это, однако, что в сказке побеждает именно природная необходимость, иначе говоря, философия голодного брюха?

Не может быть сомнений в том, что Мамин-Сибиряк в рассматриваемом произведении (как, впрочем, и в основном корпусе своих сказок) предстает перед читателем достаточно трезвым реалистом, скептически мыслящим философом, отдающим себе полный отчет в силе страшной природной необходимости, естественного и неумолимого хода событий. Ощущение тягости земного существования, признание в качестве некоей неотменяемой закономерности естественной борьбы за выживание – таков, казалось бы, итог бесхитростного сюжета, разыгрываемого в очерке-сказке «Белая смерть». Не случайно в центральной сцене сюжета проливается кровь, погибает молодая

тетерка. Финал рассказываемой истории опять же сопряжен с целой серией смертей, но они уже на порядок прозаичнее (здесь место волка и лисы занимает еж – персонаж помельче), и говорится о них тоже как будто бы между прочим: «Еж, действительно, устроился совсем по-хозяйски и успел съесть ящерицу, зимовавшую вместе с медведем, и несколько полевых мышей, которым хотелось погреться на весеннем солнышке»[8]. Получается, что и на уровне более мелких животных (будь то не медведь и волк, а просто лесной еж) торжествуют все те же законы природной необходимости. И прозаически будничный тон повествования лишь оттеняет глубоко ироничный каданс рассказываемой истории. Таким образом, не только суровая зима (эта поистине «белая смерть»), но и наступающая весна с ее пригревающим солнышком продолжает таить в себе грозящую опасность для всего живого.

Параллелью к заявленной теме выступает известный лирико-философский пассаж из более раннего рассказа Мамина-Сибиряка «В худых душах…» (1882), выполненный от лица автора-повествователя и приходящийся на ударное место в композиции – финал рассказываемой истории: «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. Одна 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…»[9] Однако в приведенном отрывке чувствуется некоторая двусмысленность. Наряду с целой серией натуралистических сравнений (об этом свидетельствует весь контекст высказывания) утверждается и нечто возвышенное (ср.: «творится тайна жизни»), без чего представление о бытии и смысле человеческого существования оказывается неполным и духовно ущербным.

Намеченная Маминым еще в ранних произведениях идея борьбы за выживание, своего рода философия заботы, получившая в очерке «Белая смерть» свое закономерное завершение, дает о себе знать и в других сказочных нарративах писателя. Так, в основу рассказа «Старый Воробей» положена ужасно печальная история, о которой даже «страшно и рассказывать», история, произошедшая со старым Воробьем и его семейством, оставшимся в одночасье без крова над головой и посторонней помощи. Прельстившись на время чужим скворечником, Воробей доверил свое прежнее гнездо племенникам, но те отказываются пускать своего благодетеля на старое место. «Вот и делай добро кому-нибудь, – размышляет Воробей. – Воробьиху прибил ни за что, гнездо потерял, а сам на крыше остался с семейством: как раз налетит ястреб и разорвет в клочки. Пригорюнился старый Воробей, присел на конек крыши отдохнуть и тяжело вздохнул. Эх, тяжело жить на свете серьезной птице!»[10] После трагической гибели птенцов умирает с горя Воробьиха, верная спутница старого Воробья. Да и сам он, убиваясь и горько плача по своей сожитель-

нице, замерзает с наступлением поздней осени, как только выпадает первый снег. Если чуть ранее, спасаясь в скворечнике, Воробей думал, что «зимой здесь – и умирать не надо», то, оставшись один, без семьи и гнезда, он находит ужасную смерть.

Сказочное начало в произведении Мамина «Белая смерть» сопрягается с еще одной особенностью – *притчевым характером сюжета*. В этом плане особый интерес представляет мир природы и его ценностная характеристика в зависимости от времени действия. Вот показательный зачин произведения: «Все кругом занесло снегом, сосны и ели стоят точно в дорогих шубах, а голодный зимний ветер со стоном мечется между ними и напрасно ищет потерянное летнее тепло. Вообще плохо»[11]. Начинается сказочное действие с воцарения зимы (чем, собственно говоря, и объясняется заглавие произведения «Белая смерть»), а заканчивается наступлением долгожданной весны с ее пригревающим солнышком. Действие, таким образом, подчиняется принципу циклического круговорота, в котором, пожалуй, и заключается символико-философская идея автора о вечной динамике жизни и ее преобразующем начале.

Природно-естественной закономерности в сказке-притче Мамина-Сибиряка противопоставляется мир моральных ценностей и, прежде всего, неожиданно просыпающееся в сознании животных персонажей властное веление совести и стыда. Пробуждающееся в их звериной душе (хотя бы на короткий срок) требование совестного суда заставляет усомниться в единовластии природной необходимости. Именно эту идею поддерживает утопический сон волка, в котором лесной хищник представляет себя неожиданно «добрым» героем и всеобщим любимцем. Подобная моральная рефлексия сказочного персонажа, пусть и окрашенная в тона иронического скепсиса, заставляет оценить гуманистическую позицию автора – этого прозаически трезвого мыслителя и одновременно мудрого волшебника-сказочника.

Заметим, что указанный мотив просматривается и в других сказочных нарративах писателя. Так, в «Сказке про Воробья Воробеича, Ерша Ершовича и веселого трубочиста Яшу» показательна сцена суда, в которой у ее участников сначала срабатывает природный инстинкт (настоящая драка между рыбами и птицами заканчивается тем, что они «в крошки растерзали всю краюшку и все крошки съели»), а затем просыпается высшее, сверхприродное чувство – совесть. Вот как это описывает автор: «Когда краюшка была съедена, все опомнились и всем сделалось совестно. Гнались за вором Воробьем да по пути краденную краюшку и съели»[12].

Пожалуй, еще более примечателен в этом отношении рассказ для детей «Богач и Еремка» – лирически откровенная история о том, как профессиональный охотник и его собака спасают и выхаживают раненного зайчишку по прозвищу Черное Ухо. Приведем в этой связи характерное признание охотника Богача: «Уж если Еремка не взял зубом калеку, посовестился, так ему, Богачу,

и подавно совестно беззащитную тварь убивать. Другое дело, если бы он в ловушку попал, а то больной зайчишка, – и только»[13]. Писателю важно показать, как единичный случай спасения больного зайчишки, осмысленный с позиции совести, влечет за собой важнейшие и необратимые в нравственном отношении последствия – отказ от охоты вообще: «А теперь выходило так, как будто и совестно губить глупых зайцев, совестно перед Черным Ушком»[14]. Сравнение зайчишки с «младенцем», который «по-ребячьи и плачет»[15], а также с «человеком, который приготовился к смерти»[16], получает наконец-то свое философское обоснование. В модусе главного героя Богача это выглядит следующим образом: «Может, и в ем своя душонка тоже есть, так, плохонькая совсем душонка»[17].

Отмеченные нами в качестве величайшей гуманистической ценности и вообще типичные для сказочного жанра Мамина-Сибиряка мотивы совести и стыда подкрепляют представление о данном писателе как о представителе «одухотворенного реализма»[18], органически совмещающего принципы трезвого аналитического исследования действительности с верностью высшему духовно-нравственному идеалу.

Примечания

[1] *Мамин -Сибиряк Д. Н.* Белая смерть // Юная Россия. 1911. № 12. С. 1374.

[2] Там же. С. 1379.

[3] Там же.

[4] Подобная характеристика человека может быть прослежена еще в одной сказке Мамина-Сибиряка – «Сказке о том, как жила-была последняя Муха». С позиции главной героини данной сказки человеческий род предстает таким образом: «Они только кажутся добрыми, эти люди, а в сущности только тем и занимаются, что всю жизнь обманывают доверчивых, бедных мух. О, это самое хитрое и злое животное, если говорить правду!» (*Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 6 : Хлеб. Рассказы и сказки для детей. М., 1981. С. 557).

[5] *Мамин -Сибиряк Д. Н.* Белая смерть. С. 1377.

[6] Там же. С. 1378.

[7] Там же. С. 1380.

[8] Там же.

[9] *Мамин -Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 5 : Уральские рассказы. Екатеринбург, 2011. С. 29.

[10] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 512.

[11] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Белая смерть. С. 1374.

[12] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 552.

[13] Там же. С. 519.

[14] Там же. С. 525.

[15] Там же. С. 523.

[16] Там же. С. 520.

[17] Там же. С. 525.

[18] Об аксиологической системе «одухотворенного реализма» Мамина-Сибиряка см. более подробно в нашем исследовании: *Зырянов О. В.* Художественная аксиология Д. Н. Мамина-Сибиряка. Общероссийский статус уральского писателя // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманит. науки. 2012. № 4 (108). С. 124–136.

Л. В. Маштакова
Екатеринбург

МИФ И ИСТОРИЯ В ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ВЯЧ. ИВАНОВА «ГОДИНА ГНЕВА»*

«Если и перед лицом неотвратимых угроз непозволительно отчаиваться в спасении отечества, то и притворствовать напрасно, и признания не утаить: чем кто больше чаял, тем больше похоронил он чаяний…»[1] – напишет Вячеслав Иванов в 1917 г., в полной мере осмысляя последствия Февральской революции для России и размышляя о народном самоопределении. «Знал ли я?» – вопрошает поэт, обращаясь к ранее написанным стихотворениям – ко времени своих «чаяний», 1904–1906 гг. Именно на этот период в истории России приходится начало эпохи перемен: Русско-японская война и первая революция – события, заставившие поэтов и писателей повернуться от «Града небесного» к «Граду земному», что мы наблюдаем у Иванова в цикле стихотворений «Година гнева», включенном в поэтический сборник «Cor Ardens» (1911–1912).

Данный цикл стихотворений подробно рассматривался в работах И. Корецкой и С. Доценко[2]. Авторы обратили внимание на отражение политических установок поэта в цикле – отношение Иванова к революции, понимание им самого механизма истории, взаимосвязь стихотворений поэта как с его философскими трудами, так и с творчеством современников. Тем не менее, мало внимания уделялось центрообразующему значению ряда символов у Иванова, развитию, «жизни» этих символов внутри цикла, а также включенности их в контекст дореволюционного творчества поэта и сборника «Cor Ardens» в частности.

По мысли Иванова, любое историческое событие символично, отсюда цель поэта – увидеть, разгадать его сокровенный смысл, зачастую недоступный историку[3]. Более того, Иванов не только рассматривает историю и действительность с точки зрения мифа, но и созидает свой миф (что характерно в целом для его творчества) в попытке предугадать грядущее или даже повлиять на ход исторических событий. Иными словами, в творчестве Иванова сопрягаются миф и история, действительность, современность через миф находит свое место в ряду вечного. Соответственно, в цикле «Година гнева» можно проследить систему символов, так или иначе характеризующих современные поэту реалии с точки зрения выстраиваемого мифа; в данном случае это символы, связанные с войной, волнениями, смертью. В ходе анализа

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.A18.21.0999.

© Маштакова Л. В., 2013

стихотворений «Годины гнева» нами выделены три ключевых символа: *пламя, пожар; феникс; алмаз*. Анализу их реализации в цикле и посвящена эта работа.

Композиционно цикл представляет собой опыт поэтической рефлексии Иванова на исторические события 1904–1906 гг., попытку включения этих событий в ход мировой истории и их интерпретации в метафизическом ключе. Заглавное стихотворение «Зарева» задает угол зрения на ивановскую трактовку истории в стихотворениях последующих: муза Клио «чертит… повесть годин», муза Урания «сроки судьбин… в зимних созвездьях читает»[4]. История принимает характер «предначертанности» в буквальном смысле слова, а всякое историческое событие – «реализации изначально заданной идеи в "эмпирической наличности"». «Поэтому, рассуждая о реальных, видимых явлениях, Иванов всегда будет иметь ввиду иной план, иную реальность»[5]. Из явлений «видимых» поэта в цикле занимают темы, так или иначе сводящиеся к двум: свобода в России (соотнесение деспотии власти с властью Сатаны, стремление к соборности, явление манифеста 18 февраля 1905 г. как ростка свободы и надежды, связанные с ним) и тема Русско-японской войны, знаменующей кару для сомневающейся страны, не могущей поднять «ни зверя скипетр», «ни иго легкое Христа». Прорастают первые ростки свободы и национального сознания, но страну ждут великие потрясения, и от стихотворения к стихотворению поэт то верит в зародившееся «зерно» соборности, то сомневается в том, что народ распознает и сохранит его. Однако, как бы ни были мрачны мотивы, образы и настроения стихотворений «Астролог», «Язвы гвоздиные», «Стены каиновы», в заключении цикла («Палачам») Иванов уверен в торжестве «Солнца Вольности», особо выделяя пушкинские слова: «Гляжу вперед я без боязни».

Один из ключевых символов цикла – *костер, огонь*. В сборнике «Cor Ardens», в цикле «Суд огня», размещенном перед «Годиной гнева», он был явлен как зарождающийся огонь дионисийского безумства, переходящий в мистериальное троянское пламя. Известно, что во втором поэтическом сборнике поэт располагал произведения согласно их логике и общей смысловой направленности, а не времени написания. Таким образом, «Година гнева» оказывается включенной в контекст мировой истории и внутренних процессов, движущих историю, а значит, причастной ее сакральному, мистериальному смыслу. Символ огня, пламени, дионисийского безумства становится актуальным в современной поэту действительности – пожар революции, реакции и войны. Но это не просто пожар народного волнения, не опьяняющее пламя битвы, явленное в «Суде огня», – это костер жертвенный. Тема жертвенности заявлена уже в первом стихотворении «Зарева»:

Рок нам из мрака зовущую руку простер:
И, в трепете, – все же схватили мы руку вожатую…
Темный, влечет он тропой непочатою
Жертву – в костер!.. (с. 236)

Пожар приобретает характер необратимости, фатальности, страна и сама стремится во мрак, и идет за вожатым. Имя его не названо, но в «Мести мечной» встречаем номинацию «дух», а в «Цусиме» – «кормчие цари». То, что путь «непочатый», не пройден, говорит о рубежности времени и предполагает дальнейшую рефлексию поэта в цикле над первыми событиями на этом пути. Далее костер жертвенный становится костром возмездия («Цусима»):

И мы придвинулись на край конечных срывов…
Над бездной мрачною пылает лютый бор…
Прими нас, жертвенный костер,
Мзда и чистилище заблудшихся порывов. –
О Силоам слепот, отмстительный костер!.. (с. 239)

То есть только через разрушение, через пламя, через боль и покаяние лежит путь России, только так она прозреет, как чудом Христа прозрел слепой, умывшийся в Силоамском источнике. По мысли Н. Доценко, у Иванова «причина исторического возмездия – в утверждении Россией индивидуалистических начал, неприятии мира и, как следствие, неприятии Бога (в 1905–1906 гг. Иванов разрабатывает теорию “мистического анархизма”, в основу которой ляжет, в частности, неприятие мира Ивана Карамазова; она найдет отражение в стихотворении цикла “Sacra fames”)»[6]. Та же мысль – в стихотворении «Месть мечная»:

Русь! На тебя дух мести мечной
Восстал – и первенцев сразил,
И скорой казнию конечной
Тебе, дрожащей, угрозил –
За то, что ты стоишь, немея,
У перепутного креста,
Ни Зверя скиптр подъять не смея,
Ни иго легкое Христа… (с. 237)

И возмездие является со стороны Востока – конкретнее, Японии. Так, война есть проявление высшего замысла, русская эскадра на Тихом океане становится первой жертвой общемировых процессов, но как бы это ни было скорбно, поэт говорит и о грядущей «казни конечной», о дальнейшем разгорании пламени.

Перечисленные образы подтверждают мысль о предначертанности истории в концепции поэта. Небесный замысел имеет определенную цель – по Иванову, это возрождение России. Данная концепция явлена в двух символах – *алмаза* и *феникса* (изначально, что немаловажно, связанного со стихией огня).

Первый символ, алмаз, относит нас к событиям Русско-японской войны 1904–1905 гг. «Чтобы удержать революцию, нам нужна маленькая победоносная война», – произносит В. К. Плеве в 1904 г.[7] На май 1905 г. приходится

апогей «маленькой войны» – Цусимское сражение, в ходе которого вторая эскадра флота Тихого океана под командованием З. П. Рожественского была полностью разгромлена Императорским флотом Японии. С печальной вестью об итогах сражения из всей русской эскадры в залив Стрелок, а затем во Владивосток единственным прорывается крейсер «Алмаз». Иванов, узревший глубинное, символическое значение этого события, посвящает ему стихотворение «Цусима», завершающееся так:

Огнем крестися, Русь! В огне перегори
И свой Алмаз спаси из черного горнила!
В руке твоих вождей сокрушены кормила:
Се, в небе кормчие ведут тебя цари (с. 239).

Алмаз здесь – и конкретное судно, и символ, относящий нас к «Царству прозрачности», циклу, посвященному камням, соотносимым с алхимическими элементами. Во главе цикла – стихотворение «Алмаз». Согласно алхимическим трудам, алмаз – это чистота и свет, это символ Христа. У Иванова этот камень назван «солнцедробящей звездой», отражением на земле солнца – сердца мироздания, основой основ, находящейся в центре души самого героя. То есть в приложении к «Године гнева» алмаз есть и то, что предстает в чистом виде и ограняется при помощи огня, и то, что должно быть вынесенным из этого огня, «разум истинный, смиренномудрие и мужество», ивановская соборность[8]. Потому-то и звучат призывно строки «О Солнце Вольности, о близкое, гори!» или «В огне перегори!..» Контаминацию символов сердца и алмаза встречаем в «Люцине» – пожалуй, одном из самых мрачных стихотворений цикла:

Елей разлит, светильня сохнет,
Лампада праздная темна:
Так, в тленьи медленном, заглохнет
Многострадальная страна…
Но да не будет!.. Скрой, Люцина,
Дитя надежд от хищных глаз!..
Все перемнется в нас, что глина;
Но сердце, сердце – как алмаз (с. 245).

Россия отвернулась от «ига легкого Христа», ее необратимо ждет полное сожжение, но поэт полон надежды, так как народное сердце, к которому рано или поздно обратится страна, – алмаз, пусть сейчас и забытый, истинно христианский свет и «хоровая соборность».

Та же мысль о перегорании и возрождении наиболее ярко воплощена в символе феникса. В уже рассматриваемом стихотворении «Цусима» строки:

И некий дух-палач толкает нас вперед –
Иль в ночь могильную, иль в купину живую…
Кто Феникс, – возлетит! Кто Феникс, – изберет
Огня святыню роковую! (с. 239)

Первоначально Феникс считался символом цикличности восходов-заходов солнца, но очень скоро стал эмблемой возрождения человеческого духа в борьбе с трудностями материального мира. В цикле «Година гнева» феникс – Россия, дух народный, которому также не суждено возродиться, не умерев. В свете последнего обратимся снова к алмазу. Как уже говорилось, алмаз – символ Христа, образа, связанного у Иванова с Дионисом, с религией жертвенно страдающего и возрождающегося бога. Так, одна из ведущих философско-религиозных концепций Иванова предстает в конкретно-историческом аспекте, выходя за пределы сознания и миропонимания одного человека, лирического героя (сборник «Прозрачность» или цикл «Солнце-сердце»), становится во главе поиска пути самосознания целого народа[9]. Потому и во всем цикле, несмотря на мрачность образов и настроений, на скрытые цитаты из Апокалипсиса, лейтмотивом становится надежда на возрождение, вразумление страны, на «целостное религиозное самоопределение», на «Феникса-жертвы из пепла возлет» («Зарева»). Цикл завершается стихотворением «Палачам», где самодержавие представляется «царством тьмы», возносящим «скипетр зверя», потворствующим «крыльям Сатаны» над страной:

Так! Подлые вершите казни,
Пока ваш скиптр и царство тьмы!
Вместите дух в затвор тюрьмы! –
Гляжу вперед я без боязни (с. 248).

Таким образом, события 1904–1906 гг. (время написания цикла) несут в себе для Иванова сверхисторический характер. С одной стороны, поэт включает их в общемировые процессы, с другой, предрекает будущее. Такой взгляд на историю возможен лишь «с точки зрения вечности». Поэт, таким образом, в эпоху исторических потрясений становится вне истории[10]. Так, и символы, в которых заключены основные взгляды Иванова на историю, обретают связь не только с современной ему действительностью, но и с общемировыми процессами, с неким космическим бытием, и, соответственно, соотносимы с духовным путем лирического героя «Cor Ardens», параллелизм с которым усиливает глубинное значение переживаемых событий. Актуализация тех или иных концептуальных символов в стихотворениях подчеркивает основную смысловую направленность цикла: движение от распада к возрождению, от потери ориентиров к их обретению. Символы алмаза и феникса есть сосредоточение пафоса искренней веры в равенство и соборность – ключевых понятий, «чаяний» поэта, созерцающего с «башни» мир «в его минуты роковые».

Примечания

[1] *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 388.

[2] См.: *Доценко Н. С.* Проблема историзма в цикле Вяч. Иванова «Година гнева» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. Вып. 813. С. 79–87 ; *Корецкая И. В.* Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева» // Революция 1905–1907 годов и литература. М., 1978. С. 115–138.

[3] См.: *Обатнин Г. В.* Штрихи к портрету Вячеслава Иванова эпохи революций // Русская литература. 1997. № 2. С. 228.

[4] *Иванов В.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1 . СПб., 1995. С. 236. (Далее стихи Иванова цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.)

[5] *Доценко Н. С.* Указ. соч. С. 79.

[6] Там же. С. 82.

[7] Витте С. Ю. Воспоминания. Т. 2. М., 1960. С. 253.

[8] *Иванов В. И.* Родное и вселенское. С. 389.

[9] Если рассматривать цикл «Солнце-сердце», открывающий сборник «Cor Ardens» с точки зрения духовного пути героя, познания Arcana, тайн бытия и познания героем самого себя, то представляется возможным выделение трех путей, трех сюжетных линий, явленных в различии и неделимости одновременно: Диониса-Христа как такового, жертвенного бога; героя-творца, жреца и жертвы; познающего сознания героя, предполагающего в своих гранях два предыдущих. Стоит предположить, что такой путь, восхождение и нисхождение, в «Године гнева» осмысляется поэтом в масштабах целого народа и конкретно-исторической реальности.

[10] *Доценко Н. С.* Указ. соч. С. 86.

К. М. Комаров
Екатеринбург

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ПОЭЗИИ В. МАЯКОВСКОГО: МОДИФИКАЦИИ ТЕЛЕСНОЙ ОБРАЗНОСТИ

Первая мировая война сыграла немалую роль в жизни и творчестве В. Маяковского, оказав серьезное влияние на его созревание как человека и художника. Отношение Маяковского к войне менялось стремительно и отличалось дуализмом, вообще свойственным его противоречивой натуре. Об этом можно судить хотя бы по кратким «телеграфным» заметкам в автобиографии «Я сам». О начале войны поэт свидетельствует: «Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны. Плакаты заказные и, конечно, вполне военные. Затем стих. “Война объявлена”» («Война»; с. 22)[1]. Волна патриотизма увлекла Маяковского[2], но потом наступило отрезвление – «Первое сражение. Вплотную встал военный ужас. Война отвратительна. Тыл еще отвратительней. Чтобы сказать о войне – надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем. Не позволили. Нет благонадежности» («Август»; с. 22). К зиме 1914–15 гг. разочарование Маяковского достигло высшей точки. «Отвращение и ненависть к войне. “Ах, закройте, закройте глаза газет” и другие. Интерес к искусству пропал вовсе» («Зима»; с. 23). На военную службу Маяковский все-таки был призван в октябре 1915 г. и направлен в Военно-автомобильную школу в Петрограде[3], о чем пишет с иронией: «Забрили. Теперь идти на фронт не хочу. Притворился чертежником. Ночью учусь у какого-то инженера чертить авто»[4] («Призыв»; с. 24).

© Комаров К. М., 2013

Поначалу, однако, война для Маяковского была «не просто полем боя, но и эстетическим вызовом – и шансом»[5]. И, несмотря на то, что в первых «военных» стихах Маяковского «есть ощущение ужаса войны и нет, не видно никакой внутренней потребности воинского подвига, ожидания победы»[6], в своих статьях, написанных в это же время, он, развивая футуристические концепции искусства, воспевает войну как чистилище, из которого должен родиться новый человек: «…каждое насилие в истории – шаг к совершенству, шаг к идеальному государству. Как русскому мне свято каждое усилие солдата вырвать кусок вражьей земли, но как человек искусства я должен думать, что, может быть, вся война выдумана только для того, чтоб кто-нибудь написал одно хорошее стихотворение» («Штатская шрапнель»; с. 304); «Сейчас две мысли: Россия – Война, это лучшее из всего, что мыслится, а нарядднейшую одежду этой мысли дали мы» («Россия. Искусство. Мы»; с. 318). Военное разрушение, «какофония войны» для Маяковского – предлог для созидания нового искусства, для «проповеди новой красоты» (с. 303). Война знаменует для людей невозможность жить прежней тихой мещанской жизнью, столь ненавистной Маяковскому. Война – исключительное событие, поэтому и писать о ней нельзя, просто «в заученные размеры внося слова “пулемет”, “пушка”» (с. 306). Именно война позволяет открыть заново поэзию как ежедневно «поновому любимое слово». Поэт обращается к «вравшим кистью» (художникам-традиционалистам) с предложением «написать краснорожую красавицу войну в платье кроваво-ярком, как желание побить немцев, с солнцами глаз прожекторов» (с. 309). «Можно не писать *о* войне но *надо* писать *войною*! (курсив Маяковского. – *К. К.*)» (с. 309.), – провозглашает Маяковский[7]. Это высказывание «эксплицирует жизнестроительные проекты русского модернизма начала XX в. Война предстает в статьях Маяковского как грандиозное театральное зрелище, разворачивающееся на “просторах Вселенной”»[8]. Маяковский даже уподобляет войну поэме. В целом поэт эстетизирует войну[9]. Он убежден, что война «новые мощные черты положит на лицо человеческой психологии» (с. 310), поэтому даже в ужасных натуралистических картинах сквозит восхищение масштабом творящегося: «Солдаты, я вам завидую! Вам хорошо! Вот на ободранной стенке отпечаток пятерни шрапнели клочьями человечьих мозгов. Как умно, что к глупому полю приделали сотни обрезанных человечьих голов»[10] (с. 313). Именно военная символика становится для Маяковского метафорой инструментария новой поэзии, «которая, вылившись подъемом марша, необходима солдату, как сапог, – той, которая, приучив нас любить мятеж и жестокость, правит снарядом артиллериста» (с. 316). Требуя «разговаривать войной». Маяковский убежден в исключительности этой войны, несравнимости ее ни с какой предыдущей: именно сейчас «русская нация, та единственная, которая, перебив занесенный кулак, может заставить долго улыбаться лицо мира» (с. 330). Он считает войну ареной «одинаковой гигантской борьбы, уничтожившей на сегодня и мнения, и партии, и классы»

(с. 331); грандиозным действом, в котором история ввела новую силу – «сознательную жизнь толп», научила мозг «воспринимать раньше невыносимую катастрофичность» (с. 331). Война порождает «чувство солидарности, чувство бесконечного увеличения своей силы силами одинаковых других» (с. 331) во имя рождения нового человека – здорового и радостного. И хоть эта радость добывается через страшное насилие над человеком (рассказ о знакомом санитаре с изуродованными пальцами) – «война не бессмысленное убийство, а поэма об освобожденной и возвеличенной душе» («Будетляне»; с. 332).

Однако уже к 1915 г. военная символика в текстах Маяковского сходит на нет. Примечательно, что «ни маршей, ни гимнов для воюющей армии поэт не создал. Верно было сказано, что "в стихах писалось у Маяковского совсем не то, что он проповедовал в своих статьях (Перцов)"»[11]. Несомненно, однако, что в творчестве Маяковского война сыграла большую роль, дав ему во многом и содержание, и инструментарий для будущей послеоктябрьской поэзии. Как пишет М. Ю. Маркасов, несмотря на все отличия русских футуристов от итальянских, объявивших войну «гигиеной мира», «возможно, что именно Маяковскому, как никому другому из футуристов, война в качестве социокультурного явления дала богатый материал для поэтической деятельности в плане эстетизации оружия, импульс к идентификации искусства и оружия, ставших впоследствии одним из базовых мотивов революционной поэзии»[12].

В раннем поэтическом творчестве Маяковского военная тематика, военные мотивы, образы, метафоры занимают значительное место, являя себя как непосредственно, так и опосредованно – в произведениях «не о войне» («Флейта-позвоночник» и т. д.). Одним из ключевых художественных средств раскрытия этой темы становится телесная образность, а конкретнее – образы деформированного человеческого тела. Оставляя за скобками «садистско-патологические» аспекты данной проблемы, акцентируемые Ю. Карабчиевским и А. Жолковским[13], мы склонны рассматривать деформированную телесность прежде всего, как средство экспликации противоестественной, античеловеческой и антиприродной сущности войны, калечащей не только человеческие тела, но и человеческие души.

Телесными образами в целом пронизана вся ранняя лирика Маяковского. При этом телесная метафорика может выражать целый комплекс смыслов – от сатирически разоблачающих до экзистенциально-трагических и общегуманистических. В тяге к телесной образности проявилось такое качество Маяковского как материальность, стремление к опредмечиванию абстракций. Физиологизм раннего творчества Маяковского имеет свою философско-психологическую подкладку. С. Г. Семенова отмечает, что «такой уродливо-отталкивающий мир как у молодого Маяковского, мог явиться только предельному субъективному идеалисту, каким, впрочем, часто бывает поэт, особенно романтический, формирующий мир по своему видению, своему внутреннему состоянию. Но не так часто, как у Маяковского, нутро поэта столь яростно и

форсированно выволакивается наружу, в образы внешнего мира»[14]. Так проявляет себя ключевая для раннего Маяковского жизнетворческая стратегия «выбрасывания» себя в мир, напрямую связанная с субъективным идеализмом поэта и с тем, что Маяковский «ощущал свою явленность миру задолго до стихов»[15].

В первом стихотворении на военную тему – «Война объявлена», – где еще чувствуется отсутствие четкой позиции поэта по отношению к войне, в духе футуристической поэтики Маяковского физиологизируется само пространство – «морду в кровь разбила кофейня» (с. 64), плачут звезды, небо «изодрано о штыков жала»[16] (с. 64). Даже абстрактные понятия испытывают физическую деформацию («подошвами сжатая жалость визжала» – с. 64). О страданиях собственно человека говорится только один раз, да и то опосредованно: «с запада падает красный снег / сочными клочьями человечьего мяса» (с. 64). Эту же тенденцию – телесной деформации неодушевленного – продолжает и стихотворение «Мама и убитый немцами вечер». Вечер в стихотворении характеризуется как «израненный», «безногий, безрукий», «надламывающий тучные плечи» (с. 66). Но проекция телесной деформации на собственно человека здесь уже гораздо очевидней: «Убит, / дорогой, / дорогой мой!» (с. 66). Уже с самого начала человек выступает одновременно и субъектом, и объектом деформирующей интенции – «белые матери / *судорожно простерлись*, как по гробу глазет» (с. 66), «*вплакались* (курсивы мои. – *К. К.*) в орущих о побитом неприятеле» (с. 66). В стихотворении «Мысли в призыв», прославляя хладнокровие и решительность «нового» солдата, Маяковский снова обращается к телесной деформации: «душа канатом, / и хоть гвоздь вбивай ей / – каждая мышца» (с. 71), «нежность / из памяти / вырвать с корнями, / головы скрутить орущим нервам» (с. 71). В стихотворении «Я и Наполеон» телесная образность не перестает быть по преимуществу урбанистической и абстрагированной: «трупы крыш», «сжатое горло храма», «тревога жиреет и жиреет, / жрет зачерствевший разум» (с. 72, 73). Однако в этом контексте появляется концептуальный для Маяковского словообраз сердца: «а у бульвара цветники истекают кровью, / как сердце изодранное пальцами пуль» (с. 72), «в сердце, выжженном, как Египет, / есть тысяча тысяч пирамид» (с. 74) – происходит «сюрреалистическое соединение материально-точного и сновидчески воображаемого»[17]. Именно в это время Маяковский ощущает трагедию войны как трагедию глубоко личную, на первый план выходит не тенденциозное противопоставление старого новому в горниле войны, а собственно героизированное лирическое «я», о чем свидетельствует уже само название стихотворения. Наконец, в стихотворении «Вам» (вызвавшем бурю негодования у буржуазной публики при его первом прочтении в «Бродячей собаке») в интересующем нас аспекте можно отметить один, но очень зримый, несмотря на условность высказывания, образ: «может быть, сейчас бомбой ноги / выдрало у Петрова поручика» (с. 75), подчиняющийся, правда, стержневому для

этого текста публицистическому, гневно-обличительному пафосу. В целом же стихи 1915 г. «уже отчетливо выявляют позицию поэта, разводят его не только с официальной пропагандой и подхватывающей ее мотивы литературой, но и с футуризмом». Именно этот год «знаменует критический момент, внутренний поворот в понимании характера войны Маяковским»[18]. Апофеозом же антивоенных настроений Маяковского станет поэма «Война и мир».

О периоде создания поэмы «Война и мир»[19] Маяковский писал в автобиографии: «Паршивейшее время. Рисую (изворачиваюсь) начальниковы портреты. В голове разворачивается “Война и мир”, в сердце – “Человек”» («Солдатчина»; с. 24). Таким образом, поэму Маяковский изначально расценивал как произведение в большей степени «головное», в котором эпические, рациональные интенции преобладают над лирическими и эмоциональными. Но художественная практика, как всегда, оказалась шире и глубже теоретической задачи: «…если основным содержанием новой поэмы было событие историческое, то оно воспринималось глазами, разумом и всеми чувствами негодующего, потрясенного, индивидуального героя… По содержанию этого образа перед нами герой нового эпоса. По форме – это лирический герой»[20]. Как пишет Б. Янгфельдт, «в этой поэме прежний, несколько примитивный взгляд на войну, сменился экзистенциальным раздумьем о ее безумии и ужасах. Вина коллективна, и поэт, Владимир Маяковский, не только козел отпущения, но и сопричастный»[21].

Война в поэме показана как всемирная и в тоже время личностная человеческая трагедия. По словам В. Перцова, «бессмысленность войны заставляет поэта видеть в ней прежде всего ужасную картину физического уничтожения людей». «Не пристрастие к гротеску, а стремление к предельной конкретности во имя разоблачения виновников бессмысленного истребления людей заставляет… Маяковского создавать неслыханные в поэтическом языке образы»[22].

В «Войне и мире» модификации телесности функционируют условно в двух смысловых модусах трагедийности. Деформированная телесность становится мощным аргументом в пронзительном монологе лирического героя (на которого как бы «опрокидывается» в поэме вся тема войны) – «глашатая грядущих правд», обладателя «единственного человечьего» голоса «средь воя, средь визга». Призыв на войну «корежит» и его – не только духовно, но и физически: «Шестипудовый унтер сжал как пресс, / от уха до уха выбрили аккуратненько» (с. 213). С первых страниц появляются в поэме толпы искореженных человеческих тел – хромые солдаты, «гонимые разбегом убитые», которые «еще минуту бегут без голов», гниющие вагоны, где «на сорок человек четыре ноги»[23], «безрукие огрызки кровавого бреда» (с. 228). Это трагическая искаженность человеческого облика, призванная наглядно продемонстрировать бессмысленность войны. Но искорежены не только отправленные «месить дымящегося мира месиво» (с. 225) на бойню солдаты. Совсем в другом ключе (гротесково-сатирическом) предстают пропагандисты войны и бешено внимаю-

щие им толпы – их духовное уродство, неполноценность овеществляется Маяковским в телесное (вывалившийся живот, лысины, «слипшиеся в одну луну», «смасленные глазки», «скрюченные, как электрический ток, рты», «прогрызанные рублем души», «ноздри, выеденные зубами кокаина»).

Даже само «обоснование» войны дается в этом ключе. «Необходимость» войны предстает как жестокая и циничная «необходимость» изощренного насилия над человеческим телом:

если не собрать людей пучками рот,
не взять и не взрезать людям вены –
зараженная земля
сама умрет –
сдохнут Парижи,
Берлины,
Вены!

Чего размякли?!
Хныкать поздно!
Раньше б раскаянье осенило!
Тысячеруким врачам
ланцетами роздано
оружье из арсеналов (с. 218).

Искаженность, искалеченность мира (излишне говорить о том, что все пространство вокруг лирического героя ненормально: «звезд глаза повылезли из орбит» (с. 221) и т. п.) и человека настолько тотальна, что даже сама «целостность» тела лирического героя вызывает недоверие у его потенциальных слушателей-адептов: «Думаете: / врет! Нигде не прострелен. / В целехоньких висках биенья не уладить, / если рукоплещут / его барабанов трели, / его проклятий рифмованной руладе» (с. 229).

Своеобразным контрапунктом поэмы[24] становится ее четвертая часть, где лирический герой, у которого «на братском кладбище, / у сердца в яме, / легли миллионы, / гниют, / шевелятся, приподымаемые червями» (с. 229), собственной болью искупает грехи всего человечества. Душевные терзания, как всегда у Маяковского, отелеснены в запоминающиеся экспрессивные образы: «всеми пиками истыканная грудь, / всеми газами свороченное лицо, / всеми артиллериями громимая цитадель головы / – каждое мое четверостишие» (с. 229). «Стихами об этом нельзя», поэтому покаяние лирического героя физиологизировано насквозь: «язык узлом завяжу», «раскаяньем вспоротый, / сердце вырвал – рву аорты», «вытеку срубленный». И все эти самоистязания происходят во имя признания, что именно он – Маяковский (!) – «виноват в растущем хрусте ломаемых жизней» (с. 231), что это он «подножию идола / нес / обезглавленного младенца» (с. 231), «еретикам в подземелье Севильи / дыбой выворачивал суставы» (с. 231), «с живого сдирая шкуру, / жрал мира мясо» (с. 232), «выкалывал глаза пленникам» и т. д. И эта метафоризация и гиперболизация мощи

собственной самоказни настолько художественно убедительна, что никак не может показаться искусственной и натянутой. В этом покаянном монологе, по словам С. Г. Семеновой, при желании можно увидеть некое «некрофилическое наслаждение». Однако Семенова делает значимую оговорку, что «даже если такой элемент и был в психике Маяковского… то здесь, где он оборачивается лишь убедительной наглядностью покаянного чувства, видно, насколько тот же Федоров был прав, полагая, что сами наши пороки – извращенные добродетели, что человек может и должен обращать зло в добро, злонаправленные энергии в благие и творческие, – в чем и светит ему единственная надежда! Именно здесь, в поле воскресительно-искупительного идеала, разрушительные, некрофилические импульсы превращаются в покаянные и анастатические»[25].

Даже последняя часть поэмы, рисующая картину светлого утопического будущего, должного наступить после раскаяния «единственного людоеда», не обходится без впечатляющей телесной метафорики, оснащенной, правда, совсем иной интенцией – к собиранию, а не к расчленению: «Вот, хотите, / из правого глаза / выну целую цветочную рощу?!»:

Это встают из могильных курганов,
мясом обрастают хороненные кости.

Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени?
Вот
на череп обрубку
вспрыгнул скальп,
ноги подбежали,
живые под ним они (с. 236).

Таким образом, можно заключить, что телесная образность и ее модификации в раскрытии военной темы у Маяковского несут глубоко гуманистическое содержание. И в целом за обилием телесных образов у раннего Маяковского стоит своеобразная, экспрессионистская, по сути (как это убедительно показал Н. Лейдерман), философия «художественного экстремизма» (Г. Гелен) – «осознание ужаса онтологического состояния действительности как анти-космоса, отчаянный протест против античеловечности мироустройства, исполненное трагизма стремление личности каким угодно образом гуманизировать этот неисправимый мир»[26].

Примечания

[1] Все тексты Маяковского цит. по изд.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1955–1961. Т. 1.

[2] По словам Бунина, в день, когда началась война, Маяковский забрался на памятник генералу Скоблеву и читал оттуда патриотические стихи, а Владислав Ходасевич рассказывал, как тот призывал исполненную ненависти толпу громить немецкие магазины в Москве. Когда ему отказали в просьбе взять его добровольцем, он «удовлетворял свои патриотические чувства сочинением стихов, агитплакатов, агитлубков и даже ходил по Москве, собирая деньги для раненых солдат» (см.: *Янгфельдт. Б.* Ставка жизнь. В. Маяковский и его круг. М., 2009. С. 83).

[3] Служба в автошколе, куда Маяковский был устроен при содействии Горького, не была слишком обременительной для поэта, ибо там было «больше писателей, чем солдат» (см.: *Янгфельдт Б.* Указ. соч. С. 96).

[4] Надо сказать, что отношение к войне – от воодушевления до разочарования – менялось в это время не только у Маяковского, но и у широких слоев демократической интеллигенции.

[5] *Янгфельдт Б.* Указ. соч. М., 2009. С. 86.

[6] *Михайлов А.* Маяковский. М., 1988. С. 120. (Сер. ЖЗЛ).

[7] Комментируя это манифестное заявление, А. Михайлов справедливо замечает, что Маяковский уже точно знал, как не надо писать о войне, но как «писать войною» представлял еще смутно (*Михайлов А.* Указ. соч. С. 127).

[8] *Маркасов М. Ю.* Милитаристская метафора Маяковского // Критика и семиотика. Вып. 7. 2004. С. 193.

[9] Причины этой эстетизации в творчестве Маяковского разные ученые определяют по-разному. См. у М. Ю. Маркасова: «Как уже говорилось выше, “военизация” творческой деятельности обусловлена ориентацией Маяковского на итальянский футуризм с его эстетизацией войны и техники (в том числе и военной), с другой стороны, высказывания Маяковского проявляют тенденцию автора к включению своего поэтического “я” в контекст тоталитарных систем. Именно поэтому впоследствии советская власть становится сверхличным механизмом, регулирующим мировоззрение поэта» (*Маркасов М. Ю.* Указ. соч. С. 194). Противоположную трактовку дает С. А. Комаров, объясняющий причину обращения Маяковского к пропаганде войны не националистическими устремлениями, а влиянием на сознание поэта философии Владимира Соловьева, видевшего в войне, помимо катастрофической, и очищающую силу. С точки зрения С. А. Комарова, столкнувшись со смертью, человек получает импульс к духовному перерождению, и поэтому война Соловьевым, а следовательно, и Маяковским воспринимается как «идея очищения, возрождения и бессмертия <…>. Причем это мыслится как коллективное, соборное действие» (Цит. по: *Маркасов М. Ю.* Указ. соч. С. 195). Учитывая точку зрения исследователя, мы все же видим причину «милитаризации» критического сознания Маяковского в ином. Нам близка точка зрения В. Ф. Маркова, который утверждает, что Маяковский видел в войне «…непочатую поэтическую сокровищницу, предлагающую ему куда более разнообразные, действенные и современные темы и средства, чем используемый до сих пор большой город» (Цит. по: *Маркасов М. Ю.* Указ. соч. С. 195). Таким образом, В. Ф. Марков переводит войну из жизненного плана в план семиотический, снимая тем самым проблему антиномий «гуманное – насильственное», «национал-патриотическое – космополитическое», «агрессивное – толерантное» – и выражая сомнение в поиске в сочинениях поэта «идеологической подоплеки» (Цит. по: *Маркасов М. Ю.* Указ. соч. С. 195–196). С точкой зрения В. Ф. Маркова склонны солидаризироваться и мы.

[10] Совсем в другой тональности образы изувеченного тела будут звучать в поэме «Война и мир», но пока Маяковскому еще «нечего доказывать по поводу войны», пока она лишь «поставщик» метафор для звонких манифестов.

[11] *Михайлов А.* Указ. соч. С. 118.

[12] *Маркасов М. Ю.* Указ. соч. С. 194.

[13] См.: *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990 ; *Жолковский А.* О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 195–221.

[14] *Семенова С. Г.* Третья революция духа (Поэтически-пророческая мысль Маяковского) // Творчество В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования. М., 2008. С. 45.

[15] *Крыщук Н.* Искусство как поведение. Книга о поэтах. Л., 1989. С. 231.

[16] Схожий образ потом будет использован Маяковским в поэме «Флейта-позвоночник» для экспликации страданий лирического героя от неразделенной любви: «и тучи ободранные беженцы точно, вызарю в последнюю в мире любовь, яркую, как румянец чахоточного». Вообще физиологизация и деформация неба и звезд как символ коренной неправильности миропорядка – излюбленный прием Маяковского. В «Облаке в штанах» читаем: «Видите: небо опять обезглавили и звезды окровавили бойней» (с. 96).

[17] *Эткинд Е.* Там, внутри (о Маяковском) // Эткинд Е. Г. Психопоэтика. СПб., 2005. С. 586.

[18] *Михайлов А.* Указ соч. С. 123.

[19] Как пишет А. Михайлов, Маяковский, назвав поэму так, «не имел намерения вступать в полемику с Львом Толстым. Название подсказывалось состоянием мира и человечества в тот момент жизни» (*Михайлов А.* Указ. соч. С. 157).

[20] *Перцов В.* Маяковский. Жизнь и творчество. 1893–1917. М., 1959. С. 392.

[21] *Янгфельдт Б.* Указ. соч. С. 106.

[22] *Перцов В.* Указ. соч. С. 387.

[23] «Телеграфным столбом по нервам» – сказал об этом образе А. М. Горький.

[24] Новаторством Маяковского стало включение в поэму нотных записей, призванное усилить экспрессию.

[25] *Семенова С. Г.* Указ. соч. С. 61. Вполне применимы к покаянному монологу из поэмы «Война и мир» слова одного из крупнейших представителей европейского сюрреализма Т. Тцара о Лотреамоне: «Свобода его таланта, ничем не связанная, которую он направляет во все стороны, но прежде всего к себе, и попытка унизить самого себя, поломать, причаститься ко всем порокам с искренностью, которая в силу своей чрезмерной интимности уже не может завлечь читателя, есть самая достойная позиция, потому что, став действием, она привела бы к уничтожению этой странной смеси из костей, муки и тканей, именуемой человечеством» (*Лотреамон*. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1998. С. 416).

[26] *Лейдерман Н. Л.* Человек и мир в экспрессивной оптике: ранний Маяковский // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1 : Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 204.

Е. Н. Проскурина
Новосибирск

ЖАНРОВО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА РАННЕГО СЮЖЕТА А. ПЛАТОНОВА «ВОССТАНИЕ НА ВСЕЛЕННУЮ»*

Утопический сюжет пересоздания мира организует практически все произведения Платонова 1920–30-х гг. Однако в раннем периоде творчества писателя, когда для него было важно «активное, волевое начало в акте познания»[1], данный сюжет приобретает достаточно агрессивное звучание «восстания на вселенную», что можно наблюдать и в его художественной прозе, и

* Работа выполнена в рамках интеграционного проекта УрО – СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

© Проскурина Е. Н., 2013

в поэзии, и в публицистике. «Тогда у нас обоих родилась мысль о свете как об энергии, которой можно напитать и спасти человечество, – и вывести его на путь *борьбы с этой вселенной* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Е. П.*), и победить ее, сделать человеческой обителью»[2], – читаем, например, признания я-повествователя в рассказе «Невозможное» (1921). Еще напористее та же мысль выражена в поэтическом сборнике «Голубая глубина» (1922): «Мы рванемся на вершины / Прокаленным острием! / Брешь пробьем в слоях вселенной, / Землю бросим в горн» (с. 491); «Товарищ, построим машины, / Железо в железные руки возьмем, / В цилиндрах миры мы взорвем, / И *с места вселенную сдвинем*» (с. 500–501) и др. Часто поэтический порыв автора носит откровенно богоборческий характер: «Без души мы и без Бога и работаем без срока, / Электрическое пламя жизнь иную нам отлило. / Нету неба, тайны, смерти, / Там вверху труба и дым. / Мы отцы и мы же дети, / Мы взрываем и творим» (с. 498). Тот же пафос слышится и в платоновской публицистике: «Мы *взорвем эту яму для трупов – вселенную*, осколками содранных цепей убьем слепого, дохлого хозяина ее – бога и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем только строить теперь…»[3]

Приведенные примеры достаточно наглядны, чтобы увидеть, что в своих ранних произведениях Платонов в разных жанрах обыгрывает фаустовскую коллизию передела косного мира с целью достижения нового уровня бытия[4]. На ней во многом базировался набирающий силу миф новой эпохи, связанный с восприятием революции как космического, а не чисто исторического события, знаменующего «переход Мироздания на качественно новую ступень, обеспечивающую человеку более высокое положение в мире»[5]. «Масса, новое вселенское существо, родилась. Она копит в труде свою ненависть, чтобы разбрызгать ею звезды и освободиться» (с. 178), – пафосно провозглашал Платонов в одной из своих ранних поэм. Такая метафизика революции формировалась в культурной среде на фоне всплеска повышенного интереса к творчеству Гете – как у представителей Серебряного века (Д. Мережковский, В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Белый, К. Бальмонт, Эллис), так и в среде пролетарских идеологов (А. Богданов, А. Луначарский, М. Горький). Активность внимания последних к герою гетевской трагедии инициировала отношение к социальной революции как к творческому эксперименту, с неизбежностью, однако, как показало прошедшее столетие, предрешенному – по аналогии с судьбой фаустовского проекта – на отложенный трагический итог. Интерес к демиургическим дерзаниям Фауста подогревался также научными открытиями, прежде всего теорией относительности А. Эйнштейна, а в плане складывания новой антропологии – философской концепции Ницше о смерти Бога и явлении сверхчеловека. Что касается становления творческого сознания Платонова, то, помимо сказанного, важную роль здесь сыграли религиозно-философские откровения В. Соловьева, П. Флоренского и др., а также работы русских философов-космистов: «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова, учение о биосфере

В. И. Вернадского, труды Г. Минковского, К. Э. Циолковского, А. Л. Чижевского и др., – легшие в основание его натурфилософского мировосприятия. При этом, как справедливо отмечает Х. Костова, богатый научно-философский опыт эпохи, на который ориентировался Платонов, смешивал в себе сверхсовременные открытия науки с мифопоэтическими представлениями, философский материализм с религиозным мистицизмом и утопической философией, что вносило в платоновскую натурфилософию большую долю мифологизма[6], но вместе с тем придавало ей и особую одухотворенность.

Разновекторность усваивавшихся Платоновым мировоззренческих концепций не могла не отразиться на формировании его авторской позиции, в начальный период творчества базировавшейся на наивном представлении об уничтожении очищающим пожаром революции «ветхой», «неправильной» вселенной и создании на ее месте «дома человечеству», в котором уже не будет ни старости, ни голода, ни болезней, ни смерти. Этот огненный порыв, соотносящийся с фаустовским проектом создания нового, свободного края[7], имел и биографическое основание. По свидетельству братьев Платонова, семья жила очень бедно: «Дети спали на полу вповалку, накрывшись общим ватным одеялом. Питались скверно, кусок черного хлеба, посыпанный солью, считался лакомством»[8]. К тому же родина писателя, «Воронежская губерния была отсталой аграрной областью, где до второй половины 1920-х гг. были самые высокие рождаемость и смертность в России. Весьма часто случались засухи и неурожаи. Бродили разоренные погорельцы и ищущие лучшей доли переселенцы. Наступала пустыня»[9]. Эта совокупность жизненных обстоятельств обостренно воспринималась будущим писателем «как великая несправедливость и страшное искажение смысла отдельного и общего существования»[10].

И все же для Платонова сюжет пересотворения мира – не только социально-философский, каким по преимуществу он предстает в работах исследователей, но во многом «поэтический проект», в художественном воплощении которого одну из ведущих ролей сыграла его «нестерпимая» любовь к Марии Александровне Кашинцевой, его будущей жене. Письма Платонова 1921 г., времени зарождения их отношений, переполнены мотивами, выражающими переизбыток чувства любви – любви такой силы, которая способна перестроить мир: «Ради тебя зазвенят звезды и луна будет новым солнцем… ибо *я поэт вселенной и буду делать с ней все, что захочу*. <…> я бессмертен и *перестрою вселенную ради и во имя тебя*»[11]. Это признание переводит философствование писателя из научно-мировоззренческой сферы в план личной судьбы, чем формируется лирический сюжет его произведений, поэтизирующий даже самые категоричные его высказывания. В контексте мотивов любви и бессмертия тема переустройства мира приобретает у Платонова мессианское звучание. О религиозности своего чувства к невесте он не раз признается в своих письмах: «Вы – мой экстаз. И я люблю вас такую – сущую,

реальную… с глазами Девы Марии и с тоскою Магдалины»[12]. Оно же питает его трепетную «великую неимоверную» и «нестерпимую» любовь к миру[13], что можно увидеть как в ранних рассказах писателя («Маркун стоял под лозиной в тишине и влажной мути, ползущей по полям. И не мог понять своей скрытой любви ко всему» – с. 145; «А кругом поле, овраги, волки и деревни. И все это чудесно, невыразимо, и можно вытерпеть всю вечность с великой, неимоверной любовью в сердце к тому пропавшему навсегда страннику, который прошел раз мимо нашего дома летним вечером, когда пели сверчки под завалинками» – с. 184), так и в поэтическом сборнике «Голубая глубина», где вслед за машинным скрежетом слышатся совсем иные мотивы и настроения, противоречащие богоборческим, рационалистическим установкам лирического Я, усложняющие его структуру: «Я родня траве и зверю / И сгорающей звезде, / Твоему дыханью верю / И вечерней высоте…»[14] Симптоматично, что это стихотворение, начинающееся строкой «В моем сердце песня вечная», публиковалось в сборнике под заглавием «Из поэмы “Мария”».

Однако, наряду с доверием к миру, в тех же письмах Платонова к Марии Кашинцевой все навязчивее звучит мотив «невозможного», который переходит оттуда в его творчество раннего периода: лирико-философскую прозу («Поэма мысли», «В звездной пустыне, «Невозможное», «В полях»), рассказ «Сатана мысли» и др. Понятие «невозможное» дефинирует в платоновских текстах то, что в пределах наличествующего бытия нельзя реализовать ни в поступке, ни в слове; эквивалентом такому состоянию может быть, по мысли молодого писателя, только смерть. Не случайно свое чувство Платонов не раз назовет «смертельной любовью»: «Мария, я вас смертельно люблю. Во мне не любовь, а больше любви чувство к вам. Восемь дней мое сердце в смертельной судороге. Я чувствую, как оно вспухает во мне и давит душу. Я живу в каком-то склепе и моя жизнь почти равна смерти… я весь болею и хожу почти без сознания»[15]. Наверное, по силе интенсивности переживаемое Платоновым состояние имеет лишь единственное воплощение в поэзии, а именно – в поэме Маяковского «Облако в штанах», где любовь лирического героя – такое же «невозможное», болезненное чувство, разрывающее сердце и выплескивающееся за пределы его собственного Я в космические времена и дали: «Меня сейчас узнать не могли бы: / жилистая громадина / стонет, корчится»[16]; «И чувствую – / “я” / для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо»[17]; «Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, – / ему уже некуда деться»[18]; «Крик последний, – / ты хоть / о том, что горю, в столетия выстони!»[19] Однако есть принципиальная разница между «гипертрофированной» художественностью Маяковского и выражением «невозможного» у Платонова: в первом случае доминирует декларативность стиля, громогласность, нацеленность на внешнее проявление внутреннего состояния, эгоцентризм, во втором – интимность, сокровенность. Эта интонация переходит из любовного эпистолярия в платоновскую прозу,

оркеструя в ней лирический план сюжета. «Меня нет – есть вы», – напишет Платонов своей возлюбленной, заключив послание строками незавершенной стихотворной поэмы со знаковым названием «Мертвый»:

Как тоскует верба в поле!
Ветер как гудит!
Сердцу человека больно –
Человек не говорит.

Тьма и дождь и бесконечность
И не видно ни звезды.
Тихо мрут над гробом свечи,
Мертвый жизни не простит…[20]

Смертью героя-возлюбленного завершится история любви и в поэме «Невозможное». Причем в нее перетекают практически все мотивы, а также интонация платоновских писем к Марии Кашинцевой, в которых он не раз говорит, что пишет некую «поэму» либо «поэмы»: «Поэмы – мое проклятие, мой бой со смертью. К ним я прибегаю только в крайней тоске, когда никаких выходов для меня нет. А для меня сейчас нет никаких выходов. Кругом спертый воздух и смрад. Когда я кончаю поэмы – во мне покой, ясность, тишина и ласковая усмешка над бывшим, над тем, что я хотел непременного, потому что во мне было Невозможное, а мне давали слишком возможное, непостоянное, женское, человеческое, колеблемое случаем и ветром судьбы»[21]. Творчески проигрывая смертельный путь своего героя в «Невозможном», Платонов словно бы сам высвобождается из-под магического притяжения смерти. В произведении безымянный друг героя-повествователя, являющийся его alter ego, умирает от невозможности выдержать тот напор любви, который неожиданно нисходит на него как «чудесный свет» и одновременно как катастрофа, заключающаяся в неосуществимости порыва донести неискаженным это чувство до сердца возлюбленной: «О, знаю, – ее хочу! Но не такую. Я не дотронусь до нее. Ни губы, ни груди мне не нужны. Я хочу поцеловать ее душу… Нет, тут ничего невозможно. <…> Этого, я чувствую, никогда ни у кого не было – в первом во мне, и со мной прекратится… <…> У меня нет воли дышать…» (с. 195) – Ср. в письме к М. Кашинцевой: «Я ничего от вас не прошу, я вам все отдаю. Никогда я не притронусь к вам, если вы сами не захотите»[22]; «Ты оправдала мое пророчество: женщина, Мария, и не женщина, а девушка спасет вселенную через сына своего. Первым же сыном ее будет любимый, кого поцелует она в душу в ответ на поцелуй»[23]. В поэме чувства героя овеяны той же религиозной аурой, что и в письмах Платонова. О том, что автор ориентируется в своем повествовании на евангельский образец, он уведомляет читателя в первой же фразе произведения: «Я не доклад собираюсь читать, а просто, с возможной краткостью и простотой, по-евангельски, расскажу вам про жизнь одного человека, моего товарища…» (с. 187). Однако возвы-

шенное до религиозного экстаза чувство героя, отраженное в метафоре «поцелуй души», находится в поэме (как, по-видимому, и в реальных отношениях) в сфере «невозможного». Переполненный этим ощущением недостижимости полноты жизни платоновский герой «лег на пол, положил голову… и сразу весь померк. Я наклонился и увидел, что его нет» (с. 195). При этом смерть героя воспринимается я-повествователем «чудесной», «ослепительной победой, потому что в нем замерло сердце от любви» (с. 195).

Однако далее, в размышлениях я-рассказчика над таким исходом судьбы своего друга, вписывающейся в традиционную сюжетную схему, отражающую единство эроса и танатоса, происходит контаминация лирического и научно-утопического сюжетных планов. Он приходит к заключению, что в человеке есть те же «носители любви», «микробы любви», что и во вселенной. Для того чтобы человек мог пережить полноту любовного чувства, это вещество любви нужно вычленить из пространства, активизировать лабораторным путем, привить человеку и вновь рассеять по миру. «Тогда придет истинное светопреставление. Вселенная из камня станет ураганом… Песок, камни и звезды начнут двигаться и падать, потому что ураганная стихия любви войдет в них. Все сгорит, перегорит и изменится… И будет то, чему невозможно быть» (с. 196). Этот фрагмент текста звучит реминисценцией дантовской религиозно-поэтической мысли о любви, «что движет солнца и светила»[24], хотя осмысляется она Платоновым в рамках характерного для его раннего творчества объединения поэтического и научного начал. При этом смысл такого развертывания метафоры совпадает с тем, который художественно утверждается автором «Божественной комедии»: гармонию мироздания определяет любовь – с единственной, однако, принципиальной разницей: достижение гармонии, путь к преображению мира, с точки зрения Платонова, с неизбежностью проходит через вселенскую катастрофу. Подобная неизбежность апокалиптического мирового сценария приобретет для писателя характер художественной установки, наиболее последовательно реализуясь в его утопических «фантазиях».

В одном из писем 1921 г. Платонов пишет своей невесте: «Моя любовь имеет вселенское значение, это говорит мне *моя точная мысль*»[25]. Это высказывание отражает особенность творческого сознания писателя, формировавшегося на пересечении точного знания и интуиции – идеи рациональной познаваемости мира, с одной стороны, и ощущения тайны мироздания – с другой. На таком перекрестке двух во многом противоположных стратегий постепенно кристаллизуется личный платоновский миф, рождающий и его уникальный строй мысли, и неповторимый, т*а*инственно-загадочный стиль[26].

«Революция рождена знанием. Наука – голова революции, сердце же ее – прирожденное человеку чувство истины», – писал Платонов в своей ранней статье «Сила сил»[27], выражая в этой формуле свои собственный миф о революции. Хотя на ювенильном этапе творчества знание и интуиция, ум и сердце

чаще всего находятся у него в сложном поединке между собой, словно расслаивая сознание и автора, и его героя-протагониста, и, как следствие, подавляют, вытесняют друг друга. Один из наиболее ярких и показательных примеров подобного вытеснения – завязка сюжета в рассказе «Сатана мысли» (1921), где главная цель героя Вогулова заключается в осуществлении идеи человеческого бессмертия через пересоздание вселенной. Стимулом утопического проекта героя стала личная драма – безвременная смерть любимой жены. В то же время Вогулов понимает, что, находясь в смятенном состоянии души, он не сможет реализовать свой замысел. Поэтому, не имея возможности отдаться чувствам, он пытается задавить их усилием воли, в результате чего любовь преобразуется в столь же сильную ненависть, с которой Вогулов и приступает к осуществлению своей идеи: «Он руководил миллионными армиями рабочих, которые вгрызались машинами в землю и меняли ее образ, делали из нее дом человечеству.

Вогулов работал бессменно, бессонно, с горящей в сердце ненавистью, с бешенством, с безумием и беспокойной неистощимой гениальностью» (с. 198).

Вместе с тем начало 1920-х гг. отмечено для писателя мучительными попытками выработки на основе разных источников цельного знания, реализовавшимися в ряде творческих экспериментов полижанрового характера, соединяющих художественное письмо с естественно-научным, научно-философским, фантастическим, религиозным дискурсом. К ним, в частности, принадлежит и поэма «Невозможное». Хотя еще несколькими месяцами ранее, в 1920 г. Платонов создает «Жажду нищего», где говорит о сознании как о «первой силе», перводвигателе жизни и эволюции человека на пути к совершенству. По существу, здесь он выступает продолжателем духовных традиций, утверждающих сознание самым важным свойством реальности, и одновременно предтечей новой научной парадигмы, сложно складывавшейся на протяжении всего XX в., у истоков которой стояли русские космисты[28]. В это же время Платонов пишет «Поэму мысли», лирическое эссе, главные идеи которого предварили теории расширяющейся Вселенной и Большого взрыва («Вселенная – пламенное мгновение, прорвавшееся и перестроившее хаос. Но сила вселенной – тогда сила, когда она сосредоточена в одном ударе» – с. 175) – первая была предсказана современником Платонова А. Фридманом (его работу «Мир как пространство и время», изданную в 1923 г., писатель вполне мог знать), и квантовую физику с ее концепцией бесконечной множественности вероятностных возможностей развития Вселенной («Есть бесконечность путей, а мы идем только по одному» – с. 174). Загадочный Большой Один из «Жажды нищего», представленный Платоновым как не имеющий ни лица, ни органов, ни образа и являющий собой «светящуюся, прозрачную, изумрудную глубокую точку» (с. 166), содержащую в себе «силу сознания, окончательно выкристаллизовавшуюся чистую жизнь» (с. 166), корреспондирует с моделью единого биоэнергетического, материально-духовного поля, разра-

батываемой современной наукой. Прямым же источником этого образа, вероятнее всего, послужила плотиновская сверхкатегория Единого, воспринятая Псевдо-Дионисием Ариопагитом и описанная в его трактате «О Божественных Именах», став верховным понятием катафатического богословия. Но и в трудах современника Платонова П. Д. Успенского уже наличествуют близкие по смыслу интуиции: «Начало ощущения сознания во всем и сознания Всего. Приближение к абсолютному сознанию…»; «Бог и Мир – одно. Монизм. Один Дух. Ощущение живой и сознательной вселенной»[29]. Однако у Платонова Большой Один является не творцом, а творением, «чьим отцом было коммунистическое человечество» (с. 166). Этот пример наглядно демонстрирует столкновение двух потоков в творческом сознании раннего Платонова: религиозной в своей основе провидческой интуиции и классового сознания, которое не дает автору удержаться в сфере «чистого» разума. В «Жажде нищего» данное противоречие усиливается появлением Пережитка в лоне Большого Одного: «Почти чистая, почти совершенная была эта жизнь горящей точки сознания, но не до конца. Потому что в ней был я – Пережиток.

В век ясности и тишины вылетел я из смрадного тысячелетия царства судьбы и стихийности и остался тенью на сияющем лике сознания, на образе Большого Одного» (с. 166).

Вероятнее всего, данный фрагмент содержит в себе аллюзию на одно из умозаключений П. Флоренского, выраженное в его фундаментальном труде «Столп и утверждение Истины»: «Познание есть реальное *выхождение* познающего из себя или – что то же – реальное *вхождение* (курсив автора. – *Е. П.*) познаваемого в познающего, – реальное единство познающего и познаваемого. Это основное и характерное положение всей русской и, вообще, восточной философии»[30]. В то же время в видении героя «Жажды нищего» словно возникает образ новой троицы, в которой роль отца играет богоравное коммунистическое человечество, сын – его воплотившееся сознание, Большой Один, а вылетевший из «смрадного тысячелетия» Пережиток – темный дух, лишающий чистоты эту модель, обременяющий ее тяжестью судьбы. В этом можно увидеть еще одну отсылку к труду Флоренского, который во многом базируется на объяснении догмата Троичности.

Столкновение двух начал в «Жажде нищего» смазывает идеальный образ коммунизма, возникающий в тот же период в публицистике Платонова как «царство сознания», превращая его в поединок настоящего и будущего, а в эстетическом плане – поэтической мечты с прозаической реальностью. Оно же рождает под публицистическим пером раннего Платонова и более категоричные умозаключения, вписывающиеся в господствующий социально-идеологический миф эпохи. Так, в своих статьях того же 1920 г. «Последний враг», «Два мира», «Размозжим», «Белые духом» и др. писатель с фанатичной горячностью призывает к полному истреблению буржуазии, являющейся, с его точки зрения, ненужным балластом, не вписывающимся в новую картину

мира, тормозящим движение человечества в светлое завтра. Экспрессивность публицистического дискурса подогревается «нетерпением сердца» молодого автора, жаждущего немедленного наступления коммунистического рая и, с другой стороны, его досадой на несоответствие реальной исторической ситуации его высоким дерзаниям. Своей беспощадностью особое место в этом ряду занимает статья «Коммунизм и сердце человека», опубликованная в 1922 г. в задонской газете «Свободный пахарь». При ее чтении, как отмечает автор биографии Платонова А. Варламов, «даже у привыкшего к платоновской запальчивости читателя может екнуть сердце»[31]. Приведем самые пронзительные фрагменты из этой статьи: «Для осуществления коммунизма необходимо полное, поголовное истребление живой базы капитализма – буржуазии как суммы живых личностей. <…> Мы еще не научились у природы ее беспощадности… <…> Свирепости, жестокости, жертве всем ради единой цели мы должны научиться. Всякое мягкосердие, небесность чувств, прощение мы должны из себя выжечь. <…> Если мы хотим коммунизма, то значит нужно истребить буржуазию; истребить не идеологически, а телесно, и не прощать ее, если бы она даже умоляла о прощении и сдавалась группами. <…> Буржуазию легче и разумнее уничтожить, чем переделать, она, при всем желании, не может ни помочь нашей работе в перестройке человечества, ни понять ее, а только мешать»[32]. Этот огненный призыв и интонационно, и по сути соответствует ленинским циркулярам в отношении к буржуазии. Так, в директиве того же 1922 г., адресованной членам Политбюро и руководству ГПУ, «вождь пролетариата» писал: «Чем большее число представителей реакционной буржуазии и реакционного духовенства удастся нам… расстрелять, тем лучше. Надо именно теперь проучить эту публику так, чтобы на несколько десятков лет ни о каком сопротивлении они не смели и думать. 19.III.1922. Пред. Совнаркома В. Ульянов (Ленин)»[33]. Причем статья Платонова была опубликована в канун Рождества, т. е. предваряла ленинскую директиву. Сознание писателя-публициста и главного идеолога страны вибрировало в это время на одной волне. Разница лишь в том, что ленинский ум отличался исключительным прагматизмом, отсутствием малейшего намека на поэтичность. К тому же подзаголовок платоновской статьи – «В порядке дискуссии» – расшатывает однозначность авторской позиции, в то время как директивы вождя предписывают безоговорочность их исполнения. Идеологическим претекстом данной статьи стала, на наш взгляд, ранняя работа А. Луначарского «Основы позитивной эстетики», в которой антигуманным и антиэстетичным заявлено все, что противоречит революционному пафосу борьбы и покорения: «провидец и паладин отдаленного будущего, а также самый прогрессивный и сознательный класс общества должны вступить в борьбу с косностью, ленью, себялюбием других людей и классов… в этой борьбе они должны быть тверды и даже жестоки… чтобы вести человечество своей дорогой во что бы то ни стало <…>. Не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борь-

бе за интересы вида находит самое яркое проявление гений вида, дух истинного альтруизма»[34]. И это лишь один из множества примеров межтекстовых перекличек платоновской статьи с работой Луначарского, показывающий, как публицистическая мысль Платонова подхватывает пафос «Основ», детализируя его яркими картинами практического осуществления новой идеологической доктрины.

Трагическую окраску приобретет ситуация «поголовного истребления» буржуазии в зрелых произведениях Платонова – романе «Чевенгур» и повести «Котлован». В статье же 1922 г. буржуазия – словно бы иной облик, «классовая» персонификация того самого Пережитка, от лица которого написана «Жажда нищего», причем с интонацией сокрушения и недоумения по поводу собственного существования в неподобающем для него царстве сверхчеловеческого совершенства: «Но почему я, темная, безымянная сила, скрюченный палец воющей страсти, почему я еще цел и не уничтожен мыслью?» (с. 167). Этот вопрос становится прикосновением Пережитка к тайне мира, хранимой Большим Одним, а сама постановка вопроса, свидетельствующая о внутренней неуспокоенности как проявлении живой жизни, оказывается для него спасительной. В этом нам видится принципиальная разница между отношением Платонова – автора рассказа к своему ординарному герою и отношением Платонова – автора статьи к успокоившейся, боящейся перемен и тем самым обрекающей себя на гибель буржуазии, которую, по логике я-повествователя, легче уничтожить, чем переделать. Заканчивается рассказ парадоксальным на первый взгляд умозаключением я-повествователя: «Я настолько ничтожен и пуст, что мне мало вселенной и даже полного сознания всей истины, чтобы наполниться до краев и окончиться. Нет ничего такого большого, что бы уменьшило мое ничтожество, и я оттого больше всех. Во мне все человечество со всем своим грядущим и вся вселенная с своими тайнами, с Большим Одним.

И все это капля для моей жажды» (с. 171).

По существу платоновский герой, ощущающий себя Пережитком в бурлящем котле исторических и научных революций, по-новому ставит перед собой фаустовский вопрос о тайне бытия: как жить обыкновенному человеку с обыденным сознанием в сфере высшего сознания. Само же появление данного персонажа рождает как особый тип героя, так в дальнейшем и соответствующий жанр, направляя развитие фаустовской темы по двум руслам: научно-фантастическому, с типом гениального полусамоучки, и новой народной были, с типом «обыкновенного» героя, развивающим «классический» образ «маленького человека», который в революционных обстоятельствах, по мысли Платонова, должен стать «родоначальником нации», «строителем страны», двигателем жизни и прогресса: «*жалостный* пахарь завтра же сядет на пятиосный паровоз и будет так орудовать регулятором, таким хозяином стоять, что его не узнать»[35]. Чисто платоновская метафора: «*жалостный* пахарь» вновь

привносит лирическую интонацию в нарисованную футуристическую картину. Сама постановка фаустовского вопроса, само его рождение в недрах обыденного сознания дает ему импульс к познанию тайны. В «Жажде нищего» это избавляет Пережитка от уничтожения, а Большого Одного – от энтропии, т. е. того же небытия, задавая ему импульс нового движения, нового развертывания в истории: «И я поднялся, и везде все засветилось, потому что я увидел, как кругом было хорошо и тихо, *как в идущие века*.

Я понял, что я больше Большого Одного; он уже все узнал, дошел до конца, до покоя[36], он полон, а я нищий в этом мире нищих, самый тихий и простой» (с. 171).

В этом фрагменте отчетливо слышна перекличка с теми лирическими признаниями, которые выражены Платоновым в письме в Краснодарское издательство в связи с выходом книги «Голубая глубина»: «Я знаю, что я один из самых ничтожных… Но я знаю еще: чем ничтожней существо, тем оно больше радо жизни, потому что менее всех достойно ее. <…> Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас… мы ненавидим свое убожество, мы упорно идем из грязи. В этом наш смысл. Из нашего уродства вырастет душа мира»[37].

Подобные мотивные и тематические пересечения объединяют раннее творчество писателя, включая и самую жесткую публицистику, в единое пространство, где уже слышна особая, чисто платоновская интонация, выявляющая авторское начало в тексте как присутствие «сокровенного человека», на базе научных теорий воспринимающего «кипение вселенной» как великую надежду на то, «что сегодня “утопия” – завтра будет отсталостью»[38], и одновременно, уже на основании личной интуиции, – как язву собственного сердца. С течением времени эта творческая тенденция будет все сильнее нарастать, достигнув к рубежу 1920–30-х гг. наивысшего, кровоточащего драматизма.

Примечания

[1] *Федоров В. С.* Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова // Творчество Андрея Платонова : исслед. и материалы. Кн. 3. СПб., 2004. С. 257.

[2] *Платонов А.* Соч. : науч. изд. Т. 1 : 1918–1927. Кн. 1 : Рассказы и стихотворения. М., 2004. С. 191. (За исключением специально оговоренных случаев ранние произведения Платонова цит. нами далее по этому изданию с указанием в скобках страниц.)

[3] *Платонов А.* Соч. : науч. изд. Т. 1. Кн. 2 : Статьи. М., 2004. С. 12.

[4] Об этом аспекте фаустовской коллизии см.: *Якушева Г. В.* «Русский» Гете глазами минувшего века // Гете в русской культуре XX века / под ред. Г. В. Якушевой. Изд. 2-е, доп. М., 2004. С. 6.

[5] *Баршт К.* Энергетический принцип Андрея Платонова. Публицистика 1920-х гг. и повесть «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, Юбилейный : по материалам IV Междунар. науч. конф., посв. 100-летию со дня рожд. А. П. Платонова. М., 2000. С. 254.

[6] См.: *Костова Х.* Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki, 2000. С. 51.

[7] «Я целый край создам обширный, новый, / И пусть мильоны здесь людей живут, / Всю жизнь ввиду опасности суровой, / Надеясь лишь на свой свободный труд. / Среди холмов, на

плодоносном поле, / Стадам и людям будет здесь приволье; / Рай зацветет среди моих полян…» (*Гете И. В.* Фауст : трагедия / пер. с нем. Н. А. Холодковского. М., 2004. С. 498).

[8] *Варламов А.* Андрей Платонов. М., 2011. С. 10. (Сер. Жизнь замечательных людей).

[9] *Инсаров М.* Андрей Платонович Платонов. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/i/insarow_m/platonov.shtml

[10] *Васильев В.* Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. М., 1982. С. 19.

[11] Архив А. Платонова : науч. изд. Кн. 1. М., 2009. С. 438–439.

[12] Там же. С. 441.

[13] Из писем к жене // Платонов А. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 531.

[14] *Платонов А.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 501.

[15] Архив А. Платонова. Кн. 1. С. 434.

[16] *Маяковский В.* Облако в штанах // Маяковский В. Собр. соч. : в 12 т. Т. 1. М., 1978. С. 230.

[17] Там же. С. 233.

[18] Там же.

[19] Там же. С. 234.

[20] Архив А. Платонова. Кн. 1. С. 441.

[21] Там же. С. 437–438.

[22] Архив А. Платонова. Кн. 1. С. 435.

[23] Там же. С. 439.

[24] *Данте А.* Божественная комедия. М., 1992. С. 513.

[25] Архив А. Платонова. Кн. 1. С. 441.

[26] О таинственности платоновской поэтики см. нашу работу: *Проскурина Е. Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск, 2001.

[27] *Платонов А.* Соч. : науч. изд. Т. 1. Кн. 2. С. 43.

[28] «Сознание – это самостоятельный фундаментальный процесс, свойственный природе и столь же широко распространенный в ней, как свет или электричество», – говорит современный ученый-физик Ник Герберт (см.: *Арнтц У., Чейс Б., Висенте М.* Кроличья нора, или Что мы знаем о себе и Вселенной? М., 2010. С. 145).

[29] *Успенский П. Д.* Tertium Organum. Репринт. СПб., 1992. С. 240.

[30] *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи. М., 2005. С. 84.

[31] *Варламов А.* Указ. соч. С. 63.

[32] *Платонов А.* Коммунизм и сердце человека (В порядке дискуссии) // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6 : по материалам VI Междунар. науч. конф., посв. 105-летию со дня рожд. А. П. Платонова (Москва, 21–24 сент. 2004 г.). М., 2005. С. 480–481.

[33] Архивы Кремля : в 2 кн. Кн. 1 : Политбюро и Церковь. 1922–1925 гг. М. ; Новосибирск, 1997. С. 143.

[34] *Луначарский А. В.* Собр. соч. : в 8 т. Т. 7. М., 1967. С. 54–55.

[35] *Платонов А.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 487.

[36] «Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай – тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда», – писал И. Бродский в «Предисловии к повести “Котлован”», словно вступая в диалог с этой мыслью Платонова (*Платонов А.* Котлован. N. Y., 1973. С. 5).

[37] *Платонов А.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 489.

[38] *Платонов А.* Об «утопии» // «Страна философов» Андрея Платонова… Вып. 6. С. 479.

И. Е. Васильев
Екатеринбург

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ В УДМУРТСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА*

Удмуртская поэзия, сформировавшаяся в первой половине XX в., характеризуется, прежде всего, связью с фольклором и близостью к природе. Одновременно богатая поэтическая культура позволила таким авторам, как К. Герд, А. Оки, Д. Майоров, М. Петров, С. Широбоков и др., достичь глубоких поэтических результатов и в художественном осмыслении опыта современности. Внимание к истории как черте творчества удмуртских поэтов подмечают многие исследователи. Так, в кандидатской диссертации Л. В. Бусыгиной утверждается, что «логика творчества К. Герда явилась особым воплощением логики современной поэту истории»[1], а в предисловии к поэтической книге Н. С. Байтерякова, написанном З. Богомоловой, – что «в творчестве народного поэта Удмуртии Н. С. Байтерякова художественно нашли отражение основные вехи истории удмуртского народа»[2]. В нашем случае существенный интерес представляют образные средства, воплощающие в удмуртской поэзии новую историческую реальность и инспирированные ею эстетические представления.

Октябрьская революция 1917 г. произвела решительные перемены в государственном устройстве России – экономике, политике, системе власти, социокультурной сфере. Победившие большевики трактовали историю как поступательное развитие, переход общества от низших к более совершенным формам жизни. Они верили, что на смену капитализму с помощью пролетарской революции приходит новая социально-экономическая формация. Социалистические преобразования, по замыслу большевиков, должны привести страну, а затем и весь мир к коммунистическому процветанию и всеобщему благоденствию. Большевистский исторический проект реализовался не по западному, а по собственному сценарию, вне вестернизации социальных институций и хозяйственно-экономических практик. Рыночная экономика заменялась плановой, частная собственность – коллективной, свобода – государственным контролем, право – репрессивно-административными установлениями, религия – реактуализацией мифологии, ритуалами собраний, массовых мероприятий, культом революционных вождей. Своеобразие дого-

* Работа выполнена в рамках интеграционной программы УрО РАН «Литературные стратегии и индивидуально-художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX – первой трети XX в.».

© И. Е. Васильев, 2013

няющей модернизации определяло соединение западной социалистической доктрины с российскими коллективно-общинными принципами крестьянствования, с взращенными православием идеалами бескорыстия, самоотречения, подвижничества. Культурная архаика, сакрализация общественно-политической и идеологической сфер, социально-психологическая регрессия сопровождались устремленностью в идеализированное будущее. Ради утопических иллюзий советские люди подчинялись строгим ограничениям, терпели лишения, царящий в стране террор. Реконструкция социалистического хозяйства дала свои плоды и обеспечила ликвидацию безграмотности населения, создание тяжелой промышленности, рост городов, строек и электростанций. Впечатляющими завоеваниями социализма стали всеобщая занятость населения, восьмичасовой рабочий день, обязательный оплачиваемый отпуск, бесплатные жилье, медицинское обслуживание и образование, социальное страхование, государственная поддержка семьи и развитие системы детских и социальных учреждений, дешевизна прожиточного минимума. Эти и другие подобные результаты общественного развития и представали как его культурно-исторические смыслы, становились содержанием поэтической рефлексии как в русской, так и в удмуртской поэзии.

Стихи появлялись разные. Много было газетных, на злобу дня. Пропагандисты-просветители от литературы сочиняли гимны о революции, пролетариате, коммунистической партии и советской власти, обличали церковь, кулаков, выявляли общественные недостатки. Исторические факты и реалии использовались впрямую, почти без художественного опосредования. Но были и более сложные интенции, ведущие сквозь покров «вещества» жизни к ее содержанию. Изобразительный план здесь транслировал информацию о сущностном начале исторического бытия. Важнейшими этапами формирования советской системы были революция, Гражданская война, периоды НЭПа, коллективизации и индустриализации 1930-х гг., Великая Отечественная война и послевоенное восстановление разрушенного хозяйства. Силовое поле этих пространственно-исторических зон и организовывало тематику, поэтику и стилистику произведений удмуртских авторов. Выход за пределы фактологии обеспечивали художественно-выразительные средства, образная символика стихотворений.

Смысловые приращения обеспечивались особой концепцией мира и человека. Коммунистическое сознание вдохновлялось мифопоэтической трактовкой времени социалистических перемен как времени титанических свершений, дерзаний и преодолений. Довольно быстро складывается героический миф эпохи, обладающий значительным смыслотворческим потенциалом. Сердцевину этого мифа как своеобразной порождающей матрицы составляет сюжет революционного преобразования мира. Осуществляет его Герой, представленный разнообразными фигурами, – рабочего, кузнеца, красноармейца, строителя и др. К мысли о необходимости тотального видоизменения

действительности приводит осознание негодности мира, отсутствия в нем жизненно важных возможностей. Герой, улавливая зов времени, вознамеривается спасти мир и принимает на себя бремя действий. Он вступает в схватку с силами зла и обеспечивает спасение, или же, прилагая существенные усилия, совершает некие действия, открывающие путь к гармонии. Его жизнь становится судьбой в условиях перехода, перемены социального статуса. Граничащие со смертью жизненные испытания закаляют его, венчают бессмертной славой. Историзация сюжета укладывалась в динамическую схему: угнетенный человек начинает понимать свою зависимость от внешних или внутренних обстоятельств как преграду на пути к свободе, восстает и, преодолевая препятствие (например, сопротивление своих антагонистов, природы и пр.), движется к счастью. Счастье воспринимается как воздаяние, рай на земле: «Рай – награда за праведный образ жизни, это воплощение желаний, а желания, мечты и чаяния являются естественной, онтологической характеристикой человеческой экзистенции»[3].

Революционные потрясения вызвали процесс роста национально-исторического самосознания удмуртов. «Я простой рядовой гражданин, / Человек, Октябрем пробужденный»[4], – так вслед за Тимофеем Шмаковым («Слово гражданина») мог бы сказать не один удмуртский поэт. Усиление общественно-политической активности масс выражалось мотивами пробуждения, выхода из состояния покоя и неподвижности. Призывы к революционному действию звучали в стихах Кузебая Герда: «Встаньте, верные друзья, / Чтоб навечно не заснуть. / Людям, призываю я, / Укажите светлый путь»[5]. Поэт выражал уверенность, что «народ отряхнется ото сна». Революция в его одноименном стихотворении 1919 г. представлена серией распространенных тогда символических уподоблений пожару, мечу, набату, кузнецу, расковывающему цепи жизни и создающему ее новые формы. Борьба старого и нового закрепляла за уходящим миром зла ночной мрак, грязь, жизнь в подвалах и ямах, а революционное будущее вырисовывалось в радужных тонах наступающего светлого дня, подъема, движения вверх и расцвета, счастья, благополучия и добра. При изображении перспектив развития широко использовалась солярная и звездная символика: «Свети же, солнце, самым ярким светом, / Сияй над темным миром горячей, / Всю страшную и злую нечисть эту / Скорей сожги огнем своих лучей!»[6]; «Советская власть – / Путеводная наша звезда. / Она разум и силу / Народу дает, / Она счастье и радость дала. / Чтобы тьмы никогда / Не видал наш народ, / Она свет лучезарный зажгла»[7]. Солнце сливалось с зарей жизни, революционным огнем, полыхающим кровавым заревом («Не то зарей, / Не то струею крови, / Не то огнем / Пылает небосклон / Сияньем солнца / Иль сияньем нови / Мир озарен?» – Даниил Майоров «Красное сияние»). Звезды оказывались красными большевистско-советскими («Под алою звездою смело / Идем всё выше и вперед, / И мудро начатое дело / На славу завершит народ» – Афанасий Лужанин «Пушкину»); кремлевскими («Далеко видна

кремлевская звезда, / Под которой мы живем. / О которой мы поем, / Луч которой не померкнет никогда» – Афанасий Лужанин «Немеркнущая звезда»); колхозными («Я увидел широкое поле / Под счастливой колхозной звездой…»[8]). Сакральное свечение исходило из знамен, флагов и государственной атрибутики («Вьется флаг над колхозным обозом / Самый яркий на свете флаг» – Гай Сабитов «Осень»), наполняло значимостью огни новостроек, заводов, Воткинской ГЭС, («Камский берег красив, однако / У Сайгатки он много краше / Выступают огни из мрака, / Озаряя долины наши» – Афанасий Лужанин «У Камы»), становилось обозначением расширяющихся жизненных горизонтов («Новой жизни свет струится, / Озаряя наш простор!» – Даниил Майоров «Счастье»), родины («И вдали от пределов родимых, / Отчий дом, я тебя узнаю: / Ты сиянием звезд негасимых / Озаряешь дорогу мою!» – Гай Сабитов «Любимый край»).

Петербургский исследователь Мария Левченко, характеризуя мифоритуальный сценарий перехода общества и отдельного человека из одного статусного состояния в другой как главный в пореволюционной советской поэзии, наметила три его этапа: «отделение от старого состояния, пограничное положение (“грань”) и восстановление миропорядка в новом качестве». Первый шаг на пути перехода – отказ от старого мира, его разрушение, срединная фаза движения – пересечение границы с помощью какого-либо транспортного средства (в качестве такого средства могут выступать корабль, паровоз, конь и др.), третий этап – «завершение перехода страны, коллектива или отдельного человека в новую жизнь», соответствующее обновлению, воскрешению, возвращению «из мира мертвых в мир живых»[9].

Ясно, что этот сценарий есть конкретизация уже охарактеризованного выше революционного мифа: отречение от старого мира предполагает просветление сознания и принятие героем решения о борьбе и сопротивлении, пограничное состояние связано с движением, испытанием, свершением подвигов, фаза возвращения знаменует вознаграждение героя, его трумф и обретение нового мира. В удмуртской поэзии обнаруживаются все элементы данного ритуального цикла. Вот стихотворение Даниила Майорова «Счастье». Первая строфа характеризует положение, угнетающее героя: «Юность, ты прошла в неволе, / Долго счастья я искал, / Это счастье, эту долю / Богатей к себе забрал»; центральные строчки свидетельствуют о борьбе с врагом: «Но из цепких рук злодея / Вырвал счастье я»; а заключительные показывают преображение мира и человека: «Сердце радостью лучится, / Стал иным я с этих пор! / Новой жизни свет струится, / Озаряя наш простор!» По такой же модели построены другие стихи Майорова («Я – бедняк», «Красное сияние»), Гая Сабитова («Под знаменем Ленина»).

Наряду с полноформатным использованием паттерна перехода, получали воплощение и отдельные его фрагменты. Наблюдалось расширение отдельных фаз мифоритуального сценария. Например, начальной, в рамках которой

идет осмысление неполноценного положения человека, анализируется неравновесная исходная ситуация, ущербное состояние мира. Сюда можно отнести огромный пласт стихов с изобличительной проблематикой, сатиру и все те стихи, где выявляются какие-либо недостатки. Стихотворение К. Герда «Встаньте!» (1919) обращено к дореволюционным удмуртам, задавленным вековой отсталостью: «Слепой народ – удмурты, / Любимые сородичи, / Встанете ли вы? / Как и прежде в грязи, / В очень черных, темных лесах / Будете ли спать вы?..»[10] Из характера вопросов вытекает предположение, что поэт хотел бы, чтобы удмуртский народ поднялся из темноты и невежества и добился лучшей участи для себя, то есть достроил бы сценарий освобождения и победы в реальности. Изображение «темных сил» (символических змей и «страшилища-зимы», реальных петли и пули) сопровождается у Герда заклинанием светлого начала (солнца) о помощи, выражением оптимистичных надежд («Черная ночь», «Зима»), а также мобилизационными призывами: «Плачем горю не помочь, / Воем не прогонишь ночь, / Нужно головы поднять, / Силы все свои собрать!»[11]

Вторая фаза иллюстрируется стихами с описанием средств передвижения в будущее. Чаще всего это паровоз (тут вполне уместно вспомнить широко известное выражение Карла Маркса «Революция – это локомотив истории»), поезд, вообще железная дорога. Так, в стихотворении К. Герда «Железная дорога» (1922) поезд мчит к «простору», «свету», обновленному миру, восходящему солнцу, оставляя позади «черный мир», «жизнь-тюрьму»[12]. А в более позднем стихотворении Прокопия Чайникова «Брат мой едет в Москву» поезд везет старшего брата лирического героя на учебу в Москву: «Мой любимый брат в столицу / Собирался целый год. / Едет он в Москву учиться, / Брата поезд повезет. / Прицепили паровоз, / Чтобы брата он повёз». Переход может быть обеспечен и мостом, соединяющим «здесь» и «там», старое и новое, как в ролевом стихотворении К. Герда «Удмурт» (1923), герой которого – «удмурт, заброшенный в лесах» – строит мост «по топям, весям» «к просторам синим», где наградой за усилия его ждет обретение невесты-нови, «мечты-красы»[13]. Кстати сказать, переходу сопутствуют также и трудовые процессы, широко отображенные в удмуртской советской поэзии. Людям внушалось, что работа приближает будущее, помогает создавать новое общество. Советская страна уподоблялась строительной площадке, на которой возводится здание коммунизма: «Кирпич на кирпич / Упорно кладем. / К самому небу / Дом возведем! / Устали, устали / Жить в темноте. / Дом поднимаем – / К свету, к мечте. / Мрак побеждая / Упорным трудом, / К радости, к счастью / Возводим свой дом. / Выше и выше, / И так до конца, / Чтоб яркими стали, / Как солнце, сердца!»[14] Заводы, колхозы, электростанции, колхозные угодья, фермы представали производственными зонами роста социализма (Кузебай Герд «Труд», «Песня труда», «Косари», «Выше», «На работу», «Великий труд», «Привет тебе», «Подымайся выше!»; Иван Дядюков «На поле»; Прокопий Чайников «Тракто-

рист»; Тимофей Шмаков «Жатва» и др.). Повсеместно по России, в том числе и в Удмуртии, наблюдается поэтизация борьбы с косной материей, самой природой: «Кто лопатою землю берет, / Кто киркою ломает породу, / Любо каждому знать наперед, / Что река покорится народу» (Иван Дядюков «Балтачгэс»). Трудовой сценарий использовал мотив героического напряжения человеческих сил, ибо модернизационные замыслы в условиях дефицита материальных возможностей требовали самоотречения и жертвенности. Поиски национальной идентичности требовали коллективной сплоченности для решения общих задач: овладения грамотой и знаниями, строительства социализма, отпора врагу. Оптимальным средством сюжетного воплощения утверждающегося комплекса идей и представлений стал хронотоп пути – движение коллективных масс к заветной цели через цепь препятствий и трудностей.

Важным инструментом преобразования мира и человека в советской Удмуртии мыслилось искусство, обобщенно представленное образом песни, соединяющей слово и музыку. Так, К. Герд в стихотворении «Здравствуй, новая удмуртская песня!» противопоставлял полной тоски «старой песне», впитавшей в себя злосчастья дореволюционной жизни бедняков, оптимистическую «новую свободную песню»[15].

Песня, символизирующая самую суть человеческой жизни, иногда дополнялась или заменялась игрой на гуслях («Я золотые гусли взял, Чтоб спеть вам песню о свободе…»[16]), свирели («Над Валою, над широкой, / Мастерю себе свирель, / И за синий лес далеко / Посылаю песен трель. / Эта песенка разбудит / На рассвете все вокруг, / Выводить неспешно будет / Стадо на колхозный луг» – Игнатий Гаврилов «Свирель») или других музыкальных инструментах, таких как кубыз, тангыра, чипчирган, балалайка, но почти всегда выполняла магическую функцию приобщения к сакральному.

И «праздник» и «свобода», воспеваемые в песнях, – это приметы нового мира, созданного революцией. Такими же приметами нового становились автомобили, трактора и комбайны, самолеты. Предметы и вещи переставали быть только деталями окружающего быта и обретали обобщенное, емкое смысловое наполнение. Серп и молот образовывали аллегорическую пару, выражающую союз крестьянина и рабочего: «Серп и молот украшают алый флаг» (Афанасий Лужанин «Немеркнущая звезда»); государственная атрибутика Советского Союза (герб, флаг, гимн) помогала наметить сюжет распространения идей коммунизма по всему миру: «Его звезда далеко светит. / Завидна Родины судьба: / Не только нам, а всей планете / Светло от этого герба» (Тимофей Шмаков «Наш союз»).

В сталинскую эпоху счастливое будущее объявлялось во многом уже достигнутым. Это время протекания третьего (триумфального) этапа развивающегося революционного мифа. Действительность идеализировалась и приукрашивалась. В ее адрес звучали гимны и славословия (Кузебай Герд «Я – удмурт», «Удмуртский гимн»; Михаил Петров «С вершины Байгурезь»;

Игнатий Гаврилов «Широки наши поля»; Прокопий Чайников «Утренняя песня», «Любимый край», «Ленин»; Степан Широбоков «Предела росту нет!»). В пафосных стихах, осмысляющих судьбу нации и долю народа, бытовое пространство размыкалось. Народ рисовался богатырским исполином, обретшим дорогу к счастью. Сюжеты стихотворений с социально-политической проблематикой рисовали победительную фазу свершающегося мирового социально-политического действа, организованного идеей революционных перемен и поступательного движения от старого к новому, из тьмы невежества, косности, забитости к свету коммунистических идеалов: «Тяжелые мы знали времена, / Искали счастье светлое веками, / Но только ныне осуществлена / Мечта, давно взлелеянная нами» (Гай Сабитов «Под знаменем Ленина»). Идиллические картины действительности, использующие хронотопы пиршества (Степан Широбоков «Широкая Кама»), свадебного застолья (Иван Дядюков «Свадьба»; Гай Сабитов «Колхозная свадебная»), хоровода (Игнатий Гаврилов «Свирель»; Гай Сабитов «Веселый вечер»), плодоносного сада (Даниил Майоров «Плодовый сад»; Иван Дядюков «В саду»), хлебного урожая (Игнатий Гаврилов «С добрым утром»), вершины горы (Михаил Петров «С вершины Байгурезь»), залиты солнечными лучами. Солнце – носитель зиждительных свойств. Оно несет свет, тепло и энергию всем живым существам на земле. Эти общеизвестные качества солнца позволяют включать его 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 воплощение гармонии (образы коммунистической партии, Ленина, Сталина, Москвы, СССР).

Примечания

[1] *Бусыгина Л. В.* Поэтическая картина мира в лирике Кузебая Герда : дис. … канд. филол. наук. Ижевск, 2003. С. 185.

[2] *Богомолова З.* «Я без Родины жить бы не смог…» // Байтеряков Н. С. Серебряная лодка : стихи и поэмы / пер. с удм. Ижевск, 1989. С. 10.

[3] *Орнатская Л. А.* О социальной функции рая // Образ рая: от мифа к утопии. Сер. «Symposium», вып. 31. СПб., 2003. С. 187.

[4] Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, стихи удмуртских поэтов цит. по интернет-публикации: Удмуртские стихи. Поэты Удмуртии XIX–XX веков. [Электронный ресурс]. URL: http://udmstih.ru

[5] *Герд К.* В полете к солнцу… : стихи и поэмы / пер. с удм. ; сост. и автор предисл. З. Богомолова. Ижевск, 1989. С. 31.

[6] Там же. С. 96.

[7] *Майоров Даниил.* Звезда // Чипчирган : стихи удмуртских поэтов. М., 1985. С. 9.

[8] *Дядюков Иван.* Мой путь // Чипчирган : стихи удмуртских поэтов. С. 13

[9] *Левченко М.* Капля крови Ильича: Сотворение мира в советской поэзии 1920-х годов // Независимая газета. Exlibris «НГ». 1998. 5 ноября. С. 3.

[10] *Герд К.* В полете к солнцу… С. 17.

[11] Там же. С. 98.

[12] Там же. С. 168.
[13] Там же. С. 167.
[14] Там же. С. 160.
[15] Там же. С. 179.
[16] *Майоров Даниил.* Золотые гусли // Чипчирган. С. 10. «Золотые гусли» называлась также и антология удмуртской поэзии, выпущенная в 40-е гг. XX в.

М. В. Серова
Ижевск

ПОЭТИКА «ОТКАЗА» В ТВОРЧЕСКОМ ПОВЕДЕНИИ АШАЛЬЧИ ОКИ

В свое время И. Бродский следующим образом представил американским студентам культурно-исторический феномен Беллы Ахмадулиной: «Лучшее, чем обладает каждая нация, это ее язык. Лучшее в каждом языке, конечно же, созданная на нем литература. И лучшее в любой литературе – поэзия. Из этого следует, по крайней мере, на мой взгляд, что хороший поэт является сокровищем нации. Тем более, если такой поэт – женщина. <…> Быть поэтом означает всегда быть соизмеримым со своими предшественниками. Быть женщиной на этом поприще вдвойне тяжело, поскольку вас соотносят в равной степени и с женщинами, и с мужчинами, смотрящими со страниц антологий. Не существует поэзии женской, поэзии черной, голубой, южной или какой иной региональной поэзии»[1].

Так или иначе, в литературоведении бытуют понятия «женская поэзия», «женская проза», «региональная литература», что, разумеется, не опровергает ни пафос, ни смысл высказывания Бродского. Не случайно русский культурный Ренессанс породил культ Ахматовой, который сложился на фоне обширного контекста бурно развивающейся тогда женской поэзии. Однако на этом пестром фоне Ахматова фактически сразу была возведена в статус поэта-новатора в силу того, что открыла в русской поэзии новый способ передачи лирической эмоции – непрямой лиризм, воплощенный в психологическом жесте: «Вся Россия запомнила ахматовскую перчатку…»[2]

По сути, для поэзии XX в. именно непрямой лиризм стал чуть ли не самым важным завоеванием отечественного модерна, по традиции отожествляемым с так называемой петербургской поэтикой.

В региональных литературах начала XX в. осуществлялись процессы, смежные с теми, которые происходили на русском Парнасе Серебряного века. М. И. Ибрагимов убедительно комментирует модернистские тенденции в татарской литературе[3]. И. Е. Васильев наглядно проиллюстрировал тематическое

© Серова М. В., 2013

единство удмуртской поэтессы Ашальчи Оки с проблематикой русской женской поэзии начала XX в., обеспечившей, как уже было сказано выше, конструирование национального культа в лице Анны Ахматовой[4].

Однако следует помнить, что культивирование ахматовского образа осуществлялось, во-первых, коллективными усилиями не только русского, но и европейского искусства. Свое зеркальное отражение Ахматова получила в рисунках Модильяни, портретах Тышлера, Петрова-Водкина, Альтмана, в скульптуре Данько, фотографиях Напельбаума, поэтических посвящениях Блока, Цветаевой, Мандельштама и др. Во-вторых, сама Ахматова активно воплощала символистскую идею жизнетворчества, переведя ее в плоскость эстетизации своей человеческой биографии, повседневного бытового поведения. Об этом современники оставили нам немало воспоминаний[5].

Ашальчи Оки называют удмуртской Анной Ахматовой, по аналогии с тем, как когда-то Ахматову возвели на пьедестал русской Сапфо. Таким образом, на символическом уровне прочертилась сквозная линия, выводящая удмуртскую литературу к общеевропейскому культурному истоку.

Тем не менее в случае с Ашальчи Оки мы имеем дело с другими культурно-историческими предпосылками и условиями формирования национального мифа, определившими его специфику и уникальность.

Прежде всего поражает небольшой объем художественного наследия поэтессы. По свидетельству Л. Нянькиной, Ашальчи Оки (Акулина (Акилина) Григорьевна Векшина) написала всего 37 стихотворений. Но «звонкий поэтический голос Ашальчи Оки заметили многие поэты. Ее поэзия переведена на многие языки мира, и почти на все ее стихи сложена музыка»[6].

Писательницу считают основоположницей удмуртской прозы, но, как пишет Л. Нянькина, «сегодня даже удмуртский писатель не знаком со всей прозой Ашальчи Оки, также немногие рассказы, в отличие от стихов, переведены на другие языки. В частности, известно, что рассказ “Орок” (“Миколка”) и сказка “Собрание тараканов” переведены на чувашский язык, а переводов прозы Ашальчи Оки на русский язык до сих пор не было»[7].

При этом написанного и воспринятого хватило для формирования адекватно-высокой культурно-исторической оценки ее творчества. Слово «недовоплощенность» применительно к личности Ашальчи Оки не представляется уместным, хотя совершенно очевидно, что как писательница она далеко не в полной мере реализовала свой творческий потенциал. По отношению к современной исторической реальности ей, как и многим художникам (Маяковскому, Есенину, Цветаевой, Пастернаку и др.), пришлось сделать выбор между искусством и жизнью. «В 1930 году проходит съезд Всеудмуртской ассоциации революционных писателей (ВУАРП). Существует мнение, что именно после этого съезда Ашальчи Оки прекратила свою литературную деятельность. Как-то она сказала Герду: «Писать, что в действительности чувствуешь и переживаешь, нельзя, а фальшивить я не хочу; как я рада, что у меня есть другая

безобидная специальность – медицина. Удмуртская литература – на краю гибели, все талантливые и лучшие силы преследуются, остаются в ней не писатели. Я считаю нужным совсем отойти от литературы, хотя мне это тяжело и больно»[8].

Сделанный выбор в пользу медицины – это не только естественный и понятный страх за физическое выживание в эпохе, очень понятный, скажем, Пастернаку, а еще и сознательная стратегия отказа от художественного творчества во имя жизнестроительного принципа, провозглашенного Маяковским, который в русской литературе того периода почти никому не удалось реализовать: «В этой жизни умереть не трудно. Сделать жизнь значительно трудней».

На медицинском поприще Акулина Григорьевна Векшина как врач-окулист, самоотверженно боровшийся с национальным бедствием, трахомой, в буквальном смысле обрела репутацию народного просветителя. Боролась, следует отметить, не только «делом», но и «словом». Опыт коротких бытоописательных, автобиографических, нравоучительных рассказов («За двумя зайцами погонишься», «Во время жатвы», «Собрание тараканов», «Соль») отражает специфику ее писательской манеры: простота и доступность изложения, просветительский пафос, добродушная ирония, посредством которой проповедуются способы решения серьезных проблем народной жизни. Весьма выразителен в этом смысле текст «Что узнал о трахоме дядя Карп», переведенный Л. Нянькиной, на примере которого можно наблюдать, как виртуозно Ашальчи Оки совмещает эпизоды быта, диалоги, проявляющие специфику национального простодушия, и профессиональные медицинские рекомендации, всецело подчиняя свое произведение, ставшее образцом научно-популярной прозы, пропагандистским целям, не особо озадачиваясь вопросами так называемой «эстетики», добиваясь при этом увлекательности и запрограммированного эмоционального эффекта.

Несмотря на очевидные авторские интенции, направленные на стратегию отказа от собственно литературной самопрезентации, прозаические опыты Ашальчи Оки, особенно научно-популярный опус «Что узнал о трахоме дядя Карп», можно рассматривать в русле общих жанровых тенденций, характерных для литературы XX в. с ее установкой на художественный синтез.

Таким образом, в практике жизненного поведения Ашальчи Оки последовательно выдерживала сознательную позицию преодоления общеэпохального конфликта «поэт и время» ценой жертвы искусства, положенного на алтарь жизни. Удмуртскую Анну Ахматову от мифологического двойника отличает безоговорочно решительный отказ от жизнетворчества в пользу жизнестроительства в его гуманистическом, народническом, а не в жизнеразрушительном авангардистском изводе.

Что касается лирического наследия, то здесь поэтика «отказа» реализовала себя весьма продуктивно в собственно эстетическом модусе, который

в русской поэзии с оглядкой на Анненского развернула именно Ахматова. Здесь трудно всецело согласиться с И. Е. Васильевым в том, что типологическое родство Ашальчи Оки с Анной Ахматовой, которую исследователь рассматривает в общем контексте русской женской поэзии начала XX в., ограничивается традиционным набором женских тем: любовь, ревность, тревога о детях и т. п. В свое время В. М. Жирмунский, отметив тематическую традиционность поэзии Ахматовой, прекрасно описал ее художественную новизну[9]. Отказ от прямого называния душевного переживания, стремление к эмоциональному самоограничению придают стихам Ахматовой подлинный психологизм, начало которого оформилось в русской психологической прозе[10]. Но то, что у Ахматовой сработало как эффективный эстетический прием, для Ашальчи Оки оказалось еще и дополнительной возможностью через субъективное восприятие той или иной жизненной ситуации передать глубинные черты удмуртской национальной ментальности, о которой она говорит в стихотворении «Застенчивость» (в другом переводе – «Робость»):

Есть болезнь, про нее
Знают все, без сомненья,
И удмурты ее называют стесненьем.

Между прочим, скажу –
У меня есть желанный.
Очень им дорожу,
Сердце с ним постоянно.

Я стремлюсь, что хочу
С ним навеки быть рядом,
Но, увы, все молчу,
Обласкав его взглядом

(здесь и далее курсив мой. – *М. С.*)[11].

Разумеется, в данном случае русский читатель обязан отдавать себе отчет в том, что, воспринимая лирическое наследие Ашальчи Оки, он, по выражению Бродского, имеет дело лишь с «отблеском драгоценности», ибо «перевод – это искусство возможного»[12]. И все-таки усилиями ряда переводчиков, самым чувствительным из которых был Кузебай Герд, для впечатления читателя, не владеющего удмуртским языком, стало не только доступно содержание стихов Ашальчи Оки, но и проявились формально-эстетические принципы, на которых базируется ее художественная философия. Главным из этих принципов, как уже было сказано выше, можно считать стремление к эмоциональному самоограничению, при всем том, что лирика Ашальчи Оки органично впитала в себя задушевное начало удмуртской лирической песни.

Попробуем показать это на примере ряда стихотворений из сборника «Ожерелье», отметив, что выбор текстов определялся не заданной исследовательской интенцией. Он произволен, так как формат статьи не позволяет на мате-

риале всего сборника проследить художественную стратегию удмуртской поэтессы, обеспечившую ей выход за рамки стереотипов «женское» и «региональное».

В стихотворении «Ты спросил у меня…» импульсом для лирического высказывания на тему цели творческого самовыражения лирической героини выступает абстрактное второе лицо – инициатор условного диалога, поскольку развернутый монолог на философскую тему, предполагающий разговор от первого лица, для лирического характера героини Ашальчи Оки эмоционально неприемлем:

Ты спросил у меня:
– Ну, к чему это пишешь стихи,
Тратишь силы, как вол для сохи?

А спросил ли, спросил ли, мой друг,
У овса, что созрел на полях,
Ночь и день почему он шумит,
Ночь и день сам с собой говорит?

А у речки спросил ли, мой друг,
Почему она вечно журчит,
Не смолкая струится, бежит?

А весною в садах соловей
Почему распевает с ветвей –
Ты об этом спросил ли, мой друг? (с. 34).

Рефлексия по поводу творческой природы косвенно переводится в пейзаж, что позволяет переключить внимание собеседника с внутреннего на внешнее. Уклончивый отказ от прямого ответа не препятствует, однако, оформлению художественного смысла, содержание которого состоит в том, что творчество – это не самовыражение, а естественный способ слияния с мирозданием, уподобление природе, а через нее всевышнему Творцу. Такое миропонимание напрямую сближает Ашальчи Оки с поэтическим мировоззрением Пастернака, целостно воплощенным в книге «Сестра моя – жизнь».

В стихотворении «У дороги» посредством целого ряда природных автометафор представлен внешний портрет лирической героини Ашальчи Оки, не напрямую, а исключительно по аналогии отражающий драматизм ее внутреннего мира:

У большой дороги
Белая береза.
Отец мой родимый,
Ее не руби.

У прохладных речек
Шелковые травы…

Братец мой любимый,
Их ты не коси,

В желтой ржи волнистой
Васильки, как глазки…
Их, сестра родная,
Ты не рви, не рви.

Под горой высокой
Ручеек хрустальный –
Это будут слезы,
Пролитые мной (с. 40–41).

Такого рода антропоморфизм от начала до конца был соприроден Сергею Есенину («Эти волосы взял я у ржи…»), которого Ашальчи Оки, наряду с Пушкиным, хорошо знала и ценила[13].

Пушкинская философия вечного обновления бытия просматривается в стихотворении «Время», где лирическая героиня Ашальчи Оки наивно-простодушно, на первый взгляд, чисто по-женски, сетует на уходящую красоту и молодость:

Я б хотела заманить
Свою юность на крыльцо,
Я б хотела заменить
Свое старое лицо.

Только, видно, не дано
Снова стать мне молодой,
Значит, так и суждено
Быть мне старой и седой (с. 47).

Но посредством женского простодушия реализуется понимание универсальной закономерности времени, предполагающей неизбежность фазы умирания:

Не растет трава зимой,
Не цветет в морозы сад.
Так и век ушедший мой
Не воротится назад (с. 47).

В этом слышится своеобразный отголосок пушкинского призыва к приятию общечеловеческого удела: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть…». Смысл этого призыва будет стараться осознать вся экзистенциональная художественная философия XX в.

В стихотворении «Как собака…» Ашальчи Оки поднимает проблему женской судьбы, но воплощает ее не с позиций личного опыта, а по-некрасовски («Что ты жадно глядишь на дорогу…») принципиально дистанцируется от героини формой второго лица:

Ты к пирушке целый день
Мыла, чистила везде,
И куда ты ни взгляни,
Много пива и стряпни.
Задыхаясь в едком дыме,
Ты арак варила в чуме
И, работая весь день,
Как собака, ты устала.

Стук в ворота… Злой-презлой
Пьяный муж идет домой,
Грозно пнул ногою дверь,
Зарычал, как пьяный зверь,
Все ворчал он, долго пил,
Изругал тебя, избил,
Как собаку… (с. 56–57).

Но так же, как Некрасов, акцентируя понятие не единичной судьбы, а общей доли, сравнением женщины с собакой Ашальчи Оки сгущает трагизм судьбы удмуртки, в котором воплощается трагизм униженной нации. Как известно, некрасовская идея о судьбе России, историческим символом которой стала судьба русской женщины, в XX в. найдет свое продолжение в блоковской концепции поруганной «любовью, грязью и колесами» Вечной Женственности.

Самое пленительное, на наш взгляд, стихотворение Ашальчи Оки – «Цветы купавы». Это произведение о боли. На сюжетном уровне идея боли связана с болезнью брата лирической героини, средством исцеления которой считаются цветы купавы. Но воплощенная в стихах боль – это совсем не личное страдание, а, во-первых, соболезнование брату, во-вторых, сопереживание траве, которую героиня вынуждена срывать в целях излечения. Комплекс личного страдания, как всегда у Ашальчи Оки, вынесен за скобки. Единственная эксплицированная эмоция здесь – это эмоция личной вины за причиняемую природе боль:

Ох, купавы цветы,
Дорогие мне цветы,
Не судите вы меня,
Не браните вы меня.

Не жалея вас, хожу,
Собираю, рву я вас,
А случайно затопчу –
Оставлю в поле вас.

С этим комплексом личной вины за болезнь брата, за боль цветов связана языческая мысль о неизбежности жертвы и вытекающая из нее идея

христианского искупления, ибо в мире все взаимосвязано и в грядущем исцеленный травой человек сам станет целительной субстанцией, средством возрождения для страдающих телом и духом:

Может, с запахом купавы
От ребенка хворь уйдет,
Щеки бледные, больные
Вновь румянец обожжет.
И тогда с братишкой снова
На луга мы побежим
И среди цветов купавы
Как цветы мы станем с ним (с. 60–61).

Такое миропонимание органично вписывает творчество Ашальчи Оки в широкий контекст русской поэтической натурфилософии, который представлен именами Пушкина, Есенина, Пастернака, Хлебникова, Заболоцкого…

Вышеприведенных примеров, на наш взгляд, уже вполне достаточно для того, чтобы сделать вывод о том, что поэтический опыт первой удмуртской поэтессы органично вписался в универсальный контекст общих духовно-интеллектуальных позывов начала XX в., ощущавших под собой прочную основу предшествующего, «золотого», столетия.

В логике творческой биографии Ашальчи Оки все-таки обнаруживается эпизодическое сходство с судьбой Анны Ахматовой. В конце 60-х гг. Ашальчи настигает если не мировая слава, то новая волна внимания литературной общественности Удмуртии. Она весьма застенчиво отнеслась к этому вниманию, выдерживая поведенческую линию «отказа»: «Очередным самым радостным событием для себя она сочла начало выхода после длительного перерыва с 1941 по 1967 год удмуртской детской газеты “Дась лу!” (“Будь готов!”). 25 февраля 1968 года Ашальчи пишет поэту Герману Ходыреву, сотруднику редакции: “Рождение газеты “Дась лу!” было радостным событием для меня. Хотела написать несколько добрых слов, но не написала – постеснялась. Подумала, что вы, ребята, осудите: что, мол, еще такая старушка пишет”[14]. В подобном духе выдержано и ее следующее высказывание: «Как я обрадовалась выходу “Дась лу!”. Очень хотела поздравить, высказать пожелания – ничего не написала. Сказала себе: “Молчи, бабушка”»[15].

Драматизм такого сознательного отказа от самовыражения дополнительно проявляется с учетом подлинных свойств поэтического психотипа Ашальчи Оки, наложивших отпечаток на ее метафорическое мышление в целом. Медицинская практика этого не вытеснила, а только послужила дополнительным источником ярких, ассоциативных связей, посредством которых Ашальчи Оки воспринимала реальность. В письме на имя редакции «Дась лу!» Ашальчи Оки пишет: «Вчера вечером подумала и решила, что нехорошо первое письмо посылать без подарка. Что-нибудь надо вложить “на память”. Теперь уже у ребенка “Дась лу!” настала такая пора, когда начинает течь слюна.

Грудь не должна мокнуть. Вот этот подарочек и приспособьте, чтобы не растекалась слюна. Девушки, наверное, есть в редакции. Пусть обрежут под стать шее ребенка, а сзади пусть пришьют пуговицу или шнурки». Так поэт говорит о своем маленьком рассказике «Боко» («Страшилище»)[16].

Весьма авторитетный ижевский литературовед Зоя Алексеевна Богомолова в своей литературно-критической и научной практике уже поднимала проблему взаимовлияния русской и удмуртской литератур[17]. Но на сегодняшний день эта проблема понимается достаточно однобоко. В частности, миф о «русской Ахматовой» в Удмуртии имеет свое развитие в плане традиции, определившей тенденции не только удмуртской, но и русской поэзии. В этом смысле в ряду имен А. Вериной, И. Колодиевой, О. Киселевой и др. поэтесс особенно значительным представляется явление Маргариты Зиминой, которая, при всем стремлении уклониться от книжно-интеллектуального понимания своих стихов и вообще от какой бы то ни было их интерпретации, предполагающей своего рода «публичность» поведенческой позиции в современном литературном процессе, открыто провозгласила главный источник своего поэтического вдохновения в «Посвящении Ашальчи Оки»:

Говорят, что разных мы кровей
И что ты удмуртский соловей,
И что в древней книге Бытия
Ты – отдельно и отдельно – я…
Тем, кто нас по клеточкам разнес,
Я задам единственный вопрос:
Разве паспорт есть у соловья
И его отчизна – не моя?
Нет национальности у птиц,
У хорошей песни нет границ,
И когда соловушка поет,
Никому не нужен перевод…[18]

Поведенческая практика Маргариты Зиминой, которая много лет учительствует в Камбарке, не выставляя себя «напоказ», свидетельствует о глубинном родстве женской удмуртско-русской художественной ментальности, для определения которой больше подойдут понятия не «застенчивость» и «робость», а «скромность» и «самоотверженность».

Феномен Маргариты Зиминой позволяет предположить, что в литературной жизни Удмуртии существуют определенные предпосылки, заданные, в первую очередь, эстетической рефлексией самой поэтессы, для формирования мифа о «русской Ашальчи Оки», что обещает, в свою очередь, непрерывность культурно-исторических метаморфоз, обеспечивающих идею органического единства.

Примечания

[1] *Бродский И.* Лучшее в русском языке… // Литературное обозрение. 1977. № 3. С. 3–4.

[2] *Чуковский К. И.* Анна Ахматова // Узнают голос мой… М., 1989. С. 542.

[3] К сожалению, мы можем ссылаться только на устные сообщения этого исследователя, которые он ежегодно делает на ижевской конференции «Кормановские чтения». Опубликованных источников на эту тему нам обнаружить не удалось.

[4] См.: *Васильев И. Е.* Лирическое наследие Ашальчи Оки в контексте женской поэзии 1910–20-х гг. XX века // Уральский исторический вестник. 2012. № 1 (34). С. 109–117.

[5] См.: Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.

[6] *Нянькина Л.* Твои шелковые строчки не забудутся // Ашальчи Оки. Человек. Писатель. Время. Ижевск, 2011. С. 15.

[7] Там же. С. 13.

[8] *Кузнецов Н.* Из мрака… Ижевск, 1994. С. 64 (цит. по: *Нянькина Л.* Указ. соч.. С. 12).

[9] *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 120–121.

[10] См.: *Мандельштам О.* Письмо о русской поэзии // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 175.

[11] *Ашальчи Оки*. Ожерелье. Ижевск, 1998. С. 50. Далее стихи Ашальчи Оки цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[12] *Бродский И.* Указ. соч. С. 3–4.

[13] *Ермолаев А.* Судьба поэта // Ашальчи Оки. Ожерелье. Ижевск, 1998. С. 10.

[14] Там же. С. 29.

[15] Там же. С. 30.

[16] Там же. С. 29–30.

[17] *Богомолова З. А.* Русские поэты Удмуртии. Ижевск, 1979.

[18] *Зимина М.* Лирика. Ижевск, 1999. С. 147.

И. С. Кадочникова

Ижевск

ЖИЗНЬ И СУДЬБА В ЛИРИКЕ МАРГАРИТЫ ЗИМИНОЙ

Маргариту Зимину справедливо назвать центральной поэтической фигурой в женской русской поэзии Удмуртии второй половины XX в. Принадлежа поэтической парадигме 1940-х гг., Зимина, таким образом, стоит у истоков современной женской поэзии республики. Это выражается и в очевидном самоопределении более молодых поэтесс региона по отношению к фигуре Зиминой.

Маргарита Зимина родилась в 1947 г. в г. Можга. В 1969 г. окончила филологический факультет Удмуртского государственного пединститута. С 1976 г. преподавала русский язык и литературу в г. Камбарка, где и живет по настоящее время. Помимо публикаций в различных литературных журналах, альманахах, коллективных сборниках, М. Зимина имеет три книги стихов – «О не-

© Кадочникова И. С., 2013

суетном поговорим…» (1993), «Лирика» (1999), «Эти вечные темы…» (2005). Является членом Российского союза профессиональных литераторов.

Как отмечено М. В. Серовой в статье «Поэтика отказа в творческом поведении Ашальчи Оки», тип художественного сознания М. Зимина унаследовала от «удмуртской Ахматовой», разделив идею отказа от жизнетворчества, что в итоге определилось как поведенческая стратегия. Зимина не только редко публикуется и почти не читает стихи на аудиторию, но и постоянно подчеркивает (и в устных высказываниях, и в стихах), что не ставит перед собой никаких художественных задач, пишет «от души», на простом и всем понятном языке, не требующем перевода:

Бывают стихи – от великой души.
Они не чеканностью рифм хороши,
Не острою свежестью взгляда,
А тем, что и плачет душа, и поет,
И всем, кто захочет, себя раздает…
И к ним послесловий не надо[1].

В силу особой поведенческой стратегии закономерен и отказ Зиминой от возможности аналитического подхода к ее творчеству: рефлексия, по мысли автора, неорганична для тонкой поэтической ткани и даже губительна для нее:

Мои анализируя стихи,
Ты как анатом, наделенный властью
Еще живую плоть разъять на части,
Вновь обнажишь изъяны и грехи (с. 69).

Оставьте поэта живым:
Послушайте или прочтите.
Со скальпелем не подходите.
Оставьте поэта живым (с. 106).

Тем не менее бытие художественного текста в культуре начинается как раз таки с рефлексии. Мы думаем, что на первоначальном этапе осмысления поэзии Зиминой необходимо раскрыть проблемно-тематический диапазон ее лирики, описать художественную систему. Этому и будет посвящена данная статья.

Центральный образ поэтического мира Зиминой, определяющий целостность художественной системы, – лирическая героиня. Любящая женщина, мать, современник эпохальных событий – именно в этих социальных ролях предстает героиня Зиминой. Ее главное жизненное предназначение – любовь, не случайно существенную часть данной художественной системы составляет любовная лирика.

Любовь-боль – такова формула любовного чувства в поэзии Зиминой: «Вот эта вот, мучительная, злая / Тупая боль – она и есть любовь?» (с. 37). Горечь любовного чувства, по Зиминой, определяется двумя обстоятельствами:

неизбежностью разлуки и невозможностью духовного единения с героем-избранником.

Разлука – печальный исход любовной коллизии: «Где любовь, там измена» (с. 137). Вообще в поздних стихах Зиминой жизненный опыт лирической героини сводится к трагическому опыту расставания: «Разные я изучала предметы, / Но преуспела в науке разлук <…> / Что до меня, я опять расставалась / С новой надеждой иль старой мечтой» (с. 132). Причем личный опыт разлуки осмысляется героиней как частный случай общечеловеческого закона, оценивается как логика женской судьбы, согласно которой у любви есть своего рода трагическая предопределенность:

…Опустилась на дно Атлантида.
В Лету канула древняя Русь…
А у женщины та же планида:
Ты уходишь, а я остаюсь (с. 45).

Знание той горькой «истины, что чувство истлевает»[2], неизменное «предчувствие разлук» обеспечивает драматизм и в то же время реалистичность мироощущения героини: «Но я-то знаю: завтра ты уйдешь, / И я уже убита этим знаньем» (с. 12).

Храня память об утраченной любви, сопряженной, как правило, с опытом юности, лирическая героиня как женщина раскрывается во взаимоотношениях с героем-избранником: «Любовь рубашки мужнины стирала, / Детишкам кипятила молоко…» (с. 73), «…когда-то встретились случайно / И остались вместе ты и я» (с. 129). Причем, отношения героини и героя оказываются предельно драматичными, более того – конфликтными, отсюда – метафоры «узла», «петли» (с. 42), «неволи», «клетки» (с. 45), «ножа» (39), «бездны», «трещины» (с. 39). Любовная коллизия разворачивается в пределах ситуации вины и прощения, способностью к которому испытывается лирическая героиня: «Как давно на горбу я таскаю / Непривычное слово “прощаю”» (с. 55), «Нести мы до гроба должны / Не жгучую жажду отмщенья: / Ты – тяжкую ношу вины, / Я – горькую чашу прощенья» (с. 42).

Зимина раскрывает всю эмоциональную напряженность, объективную психологическую сложность тех отношений, которые вписаны в обычную будничную жизнь, быт – со всеми вытекающими отсюда последствиями: «Мы друг друга словами обидными хлещем, / Проклинаем в сердцах неналаженный быт» (с. 45), «Восславим будний труд! / Все прочее – тщета, / Но чувствуешь: вот тут – / Незримая черта?» (с. 38), «Как ни старайся, а не зачеркнуть / Тобой наотмашь брошенную фразу» (с. 39).

Переживание, зафиксированное в лирике Зиминой, – «не событийное, а будничное», как об этом сказала Д. И. Черашняя в послесловии к книге «Лирика»[3]. При этом источником поэтического высказывания для поэта становится личный психологический опыт, который Зимина отражает не выбороч-

но, а практически целиком, и это придает ее лирике не только характерную искренность, но и автобиографичность. Переживание в свою очередь оказывается настолько самоценным, что практически вытесняет событие. Неслучайно причина конфликта героя и героини никогда не проговаривается. На вербальном уровне она сводится к весьма обобщенным формулам: «удар из-за угла», «счастье опять на кусочки разбилось», «куда ни кинь – повсюду клин». Но в то время как сами развороты любовной коллизии, послужившей материалом для лирики, имеют заведомо общечеловеческий характер («Где любовь, там измена, / Где ревность, там месть» – с. 137), переживание оказывается исключительно личностным, что и позволяет говорить о биографии как прямом источнике творчества. В этой связи приведем фрагмент одного из стихотворений 2008 г. (к сожалению, неопубликованного), в основу которого легли детские воспоминания автора:

Вместе с бабушкой ушел в небытие ее язык –
говор вятской деревни позапрошлого века <…>.
– Робенка надо счувать! – так бабушка формулировала
свою суровую воспитательную методу.
Теперь я понимаю, что «счувать» – это мудрое слово.
Ребенок должен чуять, чувствовать
что он в этом мире не самый главный. <…>
Иначе, выражаясь языком современности,
он оборзеет окончательно.
Бабушка счувала меня все детство <…>
…неуклонно возвращала меня на землю
посредством татарской галоши.

Биографическое начало в лирике Зиминой наиболее показательно раскрывается в рамках темы материнства.

Жизненное предназначение героини Зиминой, подчеркнуто реализующей женский психотип, связано не только с потребностью полной духовной самоотдачи в любовном переживании, но и с необходимостью воплощения в роли матери. Показательно, что по отношению к возлюбленному героиня ранней лирики испытывает материнские чувства, и это свидетельствует о ее духовной зрелости и внутренней силе, возвышает над героем, который психологически оказывается намного слабее героини: «Как мать дитя – я так тебя люблю. / Ты что-то о взаимности лопочешь» (с. 12), «Себя, большой ребенок, утешай, / Гордись, что был надеждой и опорой! / Твоя незащищенная душа / С моей еще расстанется не скоро» (с. 15).

Концепция материнства сформулирована Зиминой в одном из стихотворений 1974 г. – «О материнство, боль моя и страх…» (с. 78). Суть формулы «материнство – боль», по Зиминой, раскрывается через опыт переживания вечной проблемы «отцов и детей», воспринятой, кстати, не столько через Тургенева, сколько через Шекспира:

Среди больных проблем на этом свете
Есть рана незажившая одна:
Отцы и дети. Матери и дети,
Монтекки эти все и Капулетти,
Меж коими извечная война (с. 81).

Однако классическая схема трансформирована обстоятельствами конца XX в., социальный опыт которого и становится предметом рефлексии лирической героини:

Вот она – дева двадцатого века,
Вечного древа весенняя ветка.
Вот примелькавшийся ныне типаж:
Юбочка мини, начес, макияж…
Юных поклонников хохот и крик.
Спрятан под гримом младенческий лик <…>
…Шумные стайки в подъездах роятся,
Взрослые здесь задержаться боятся,
Мимо они молчаливо снуют –
Бедных детей своих не признают… (с. 81).

Материнство – центральная тема целого ряда текстов 1980–90-х гг. Ключевой разворот темы связан с отражением подчеркнуто не универсальной ситуации – исключительно личной беды, определившей характер биографии и судьбы героини и автора. Собственно, этот разворот наиболее полно отражает концепцию материнства как страдания, поскольку фиксирует сугубо частную, предельно глубокую и безысходную трагедию, которую автор поверяет читателю в исповедальном слове (стихотворение «Сардан»):

Вон какая вереница
Впереди меня бредет –
Посетители больницы,
Неулыбчивый народ.

Здесь высокие заборы,
Санитар с большим ключом.
Здесь наш первенец, который
Будто ворог заключен.

Я его увидеть трушу,
Не спешу его обнять:
Мне его больную душу,
Как и прочим, не понять.
Я не знаю, в чем виновна,
Нужных слов не нахожу…
Поднимаюсь в гору, словно
На Голгофу восхожу (с. 79).

Так чаша материнства переживается героиней как собственный крестный путь, на котором обретается горькое и смиренное осмысление судьбы как беды: «Радостей нет – соглашаюсь на беды» (с. 126). При этом через личный опыт страдания героине открывается понимание чужой материнской боли. Так, в цикле, посвященном «Лидии Ильиничне Баталовой – матери, похоронившей трех дочерей» (1995–2000), где возникает образ ролевой героини, лирическая эмоция, передающая чужое горе, оказывается предельно достоверной в своей трагичности:

И глядят в глаза мои сухие
В резком свете солнечного дня
Лица – молодые и живые…
На почти что мертвую меня (с. 82).

В свою очередь опыт переживания собственной и чужой трагедии материнства приводит лирическую героиню к пониманию ценности материнской любви и материнской заботы, в итоге – к пониманию материнства как духовного подвига:

Немыслимый груз
наши матери взяли на плечи.
Пока они живы –
Горят пред иконою свечи.

Ведь в мире,
где все перепуталось,
перемешалось –
Одна только мама
с тонюсенькой свечкой осталась… (с. 83).

Образ мира, «где все перепуталось», позволяет соотнести личную драму лирической героини с опытом XX столетия, что обеспечивает универсальное звучание конкретного факта частной биографии. В художественной системе Зиминой он вписывается в общую концепцию эпохи – «века, спятившего с ума» (с. 59), обрекающего человека на безумие. Эти смыслы наиболее показательно раскрываются в стихотворениях «Психбольница» (1992), «1988-й».

Таким образом, претворяя биографию в художественном слове, Зимина расширяет диапазон лирического высказывания: оно вмещает в себя предельно откровенные детали личной биографии. В этом смысле Зимина как поэт обладает максимальной степенью внутренней свободы, что позволяет ей в художественном слове говорить о самом сокровенном и больном – о том, что подчас в силу различных причин, в том числе и этических, невозможно высказать в ситуации бытового общения.

Несмотря на частный характер переживаний, зафиксированных в лирике, они в итоге обретают общечеловеческое звучание – прежде всего за счет

обусловленности личной трагедии обстоятельствами эпохи. Эпоха – еще одна магистральная тема поэзии Зиминой.

Биография Зиминой пришлась на вторую половину XX в., однако авторская рефлексия в ее стихах направлена на осмысление более ранних событий – тех, без которых объективно воссоздать образ столетия невозможно. Во-первых, это революция и Гражданская война, осмысленные автором как опыт братоубийства и отцеубийства. Так, XX в. противопоставляется «позабытый прошлый век, / Где не часто ставил к стенке / Человека человек, // Брат еще не шел на брата, / Сын порой жалел отца» (с. 60). В стихотворении 2000 г. «Эфроны» трагическая судьба семьи вписывается в абсурдную логику истории:

Век двадцатый, над сыном Сергеем поплачь:
Он и жертва твоя, и невольный палач…
Он и красный, и белый –
Поди разбери,
Где народ заплутал, где виновны цари.

После белого стана –
Да красный террор.
После пьесок Ростана –
Да выстрел в упор.

Евразиец наивный Сережа Эфрон…
Нам уже не узнать, где покоится он,
Где могила его гениальной жены,
Где их младшие дети погребены (с. 96).

Последняя строфа отсылает к обстоятельствам как Гражданской войны (дочь Эфрона и Цветаевой Ирина в 1920 г. погибла от голода в одном из подмосковных приютов), так и Великой Отечественной: в 1944 г. умер от смертельного ранения сын Цветаевой Георгий. Сам Эфрон стал жертвой сталинских репрессий, равно как и старшая дочь Цветаевой и Эфрона Ариадна: «Парижанка, затем каторжанка» (с. 96). Вообще опыт первой половины XX в., как он отражен в лирике Зиминой, прежде всего связывается с памятью о репрессиях, «камерах Лубянки и Таганки» (с. 92), ГУЛАГе:

Нам Д'Артаньяны больше не пример –
Не в моде мушкетерская отвага.
Сейчас читают летопись ГУЛАГа
И ею украшают интерьер (с. 99).

Стихотворение «Детство» (1988), фиксирующее «пятидесятых самое начало», т. е. первый опыт соприкосновения биографического автора с историей, отсылает к событиям женской судьбы, навсегда искалеченной сталинскими лагерями:

Нам, сельской ребятне, игралось славно –
Счастливым детство Он назвал не зря.

А завдетсадом Зоя Николавна
Советские прошла концлагеря.

Она немолода, а все красива.
Как царственна пряма ее спина!
Но голову давно посеребрила
Тем, лагерным, оттенком седина.

А дома нет ни мужа и ни дочки –
Все канули в бессмысленную тьму… (с. 19–20).

Так в лирике Зиминой оформляется концепция «темной» (с. 104) и одновременно «многострадальной» (с. 126) эпохи, обесценившей человеческую личность: «Коль слову “человек” / Невелика цена, / Коль на мильоны счет / Пропавших без следа» (с. 57). Причем исторический опыт первой половины века является для поэта не эмпирическим, а воспринятым через судьбы и биографии других людей, что позволяет говорить об авторе как субъекте исторической памяти, для которого бесчеловечность эпохи есть личная трагедия:

Ах, Россия, Россия, неужто ты – мать?
На просторах твоих и могил не сыскать.
Ты, как Кронос, детей пожирала живьем…
Ничего материнского в сердце твоем (с. 97).

Однако биография Зиминой пришлась не на страшные времена первой половины столетия, а на послевоенные десятилетия, «стальную эпоху» советской власти, осмысленную поэтом как время, противопоставленное идее гуманизма:

Низкий поклон нашей строгой эпохе,
Что отпускала какие-то крохи –
Тем драгоценней – любви и добра… (с. 126).

Начальствующий глас
Довел до нас приказ
О том, что сверху упразднили Бога (с. 62).

Время фиксируется Зиминой через его характерные приметы, в единстве задающие образ советской реальности: «Нам просто так ничего не давалось: / Распределяли – и мне доставалось» (с. 126), «Нас в школе учили / Ни богу не верить, ни черту…» (с. 83). Показательно, что субъектная форма «я», отсылающая к фигуре лирической героини, в контексте разговора об эпохе уступает место форме «мы», позволяющей зафиксировать не личностный, а эпохальный опыт взаимоотношений человека с немилосердной историей: «мы» у Зиминой «вскормлены эпохою стальною, воспитаны железною страною» (с. 92).

Другой разворот темы «человек и эпоха» связан в лирике поэта с идеей бездуховности времени. Эта концепция отчетливо проявилась в стихотворе-

ниях 1990-х гг., отражающих реальность конца столетия, в целом осмысленного поэтом как время «убывания души» (с. 53). Так, в стихотворении «Рок» (1990) фиксируются, с одной стороны, ценности «века лихих скоростей», а с другой – цена этих ценностей:

Вот он, в лужице под мостовой,
Юный рокер под собственной «Явой»…
Он погнался за призрачной славой
И достиг ее – но… неживой (с. 53).

В итоге, актуализируя новое для конца XX в. значение слова «рок» (и производное от него – «рокер»), автор возвращает читателя к «полузабытому» смыслу:

В этом веке лихих скоростей
Говорят, что душа убывает:
Роковых не бывает страстей
И любовь уже не убивает <…>

Кто на рынок спешит вещевой,
Кто с заветной бутылкой – к соседу…
Век наш роковый и роковой,
Ты по замкнутой мчишься кривой,
По опасному движешься следу! (с. 53).

В условиях отмены вечных ценностей бытие осмысляется как «жизнь, где все наоборот», и единственное спасение видится в том, чтобы остаться собой, т. е. сохранить верность нематериальному – добру, любви, чести и достоинству – тому, что отрицается временем, но при этом остается вневременным:

Век золотому молится тельцу,
И есть опасность стать его рабою…
Но эта роль нам вовсе не к лицу –
Давай, мой друг, останемся собою.

Век заголился: мода на интим.
Телесный иль словесный – как угодно.
А мы с тобой о главном помолчим –
Негоже обнажаться принародно.

Всяк что-то иль кого-то продает –
Не станем ни торговцем, ни судьею…
Ведь в жизни той, где все наоборот,
Одна лишь доблесть – быть самим собою.

Судьба одна, и родина – одна,
И зелен луг, и небо – голубое…
Какие б ни настали времена,
Мой старый друг, – останемся собою (с. 54).

Ценности родины, природы, любви есть нравственный императив лирической героини, которая через понимание вечного обретает подлинный смысл бытия, что придает личности героини цельность и гармоничность. Но гармоничность мировосприятия в данном случае оказывается выстраданной. Любовный опыт, опыт материнства и бытия в эпохе оценивается как трагический и оформляется в лирике в единую концепцию судьбы, осмысленной как боль: «А всей-то жизни – раз вдохнуть… / И в этом вдохе столько боли» (с. 134). При этом речь идет не об эстетизации психологически предельного переживания – напротив, о его вербализации. Жизненный, биографический материал становится материалом для творчества, причем личные, сугубо частные переживания и обстоятельства фиксируются в стихах с максимальной степенью буквальности. Поэзия Зиминой предельно лирична, поскольку в центре художественной ткани оказывается эмоция. Так, восприняв через Ашальчи Оки модель эстетического поведения как стратегию отказа от жизнетворчества, Зимина в поэтическом слове утверждает лиризм как ключевой художественный принцип, в то время как Ашальчи Оки не было свойственно подчеркнуто эмоциональное слово.

Хотя вторая половина XX в. предоставила художникам слова большую свободу, чем 30-е гг., характер поэтического слова Зиминой обусловлен не только историческим фактором (впрочем, и Зимина в свое время пострадала от «поборников гражданской поэзии»[4]). Откровенное высказывание для Зиминой – всегда вопрошание о жизни, о себе, о других, всегда попытка разобраться в диалектике не только человеческого существования в целом, но и собственного бытия, оставаясь при этом предельно честной перед собой и читателем. В лирическом высказывании Зиминой запечатлен духовный (по преимуществу трагический) опыт автора, связанный с осмыслением событий жизни и судьбы, которые не просто фиксируются в слове, но и *понимаются* благодаря слову:

Плохо тем, кто не рифмует,
Над словами не колдует,
Кто с бедой наедине.
А ко мне приходят строки –
Сообща судьбы уроки
Постигаем в тишине (с. 72).

Примечания

[1] *Зимина М.* Эти вечные темы… : стихи. Ижевск, 2005. С. 66. (Далее стихотворения Зиминой цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.)

[2] *Зимина М.* Лирика. Ижевск, 1999. С. 63.

[3] *Черашняя Д. И.* «…И плачет душа, и поет…» // Зимина М. Лирика. С. 153.

[4] *Черашняя Д. И.* [Предисловие] // Зимина М. О несуетном поговорим… : стихи. Ижевск, 1993. С. 3.

Р. М. Комадей
Екатеринбург

«ОДА ВО СЛАВУ РОССИЙСКОЙ ПОЭЗИИ» В. КАЛЬПИДИ КАК ОПЫТ МНОГОУРОВНЕВОГО ИНТЕРТЕКСТА*

Пафос одического жанра, столь разнообразно представленный в поэзии Урало-Сибирского региона XVIII–XIX вв., в первой половине XX столетия почти целиком переходит на служение советской идеологической системе. Анализируя тексты уральских авторов за последние 50 лет (с начала «оттепели» по 2013 г.), мы приходим к выводу о том, что особого места одические стихотворения в контексте уральской поэзии не занимают. На основе анализа многочисленных сборников и журнальных публикаций нами были обнаружены лишь несколько текстов с соответствующей жанровой номинацией: «Городская ода» И. Сахновского, «Ода грязи» А. Одова (явно наследующая духу и теме од и гимнов постмодернистов-концептуалистов) и «Ода» Б. Рыжего.

На этом фоне выгодно выделяется творчество Виталия Кальпиди с его «Одой во славу российской поэзии». Почему именно Кальпиди обратился к жанру оды? Во-первых, Кальпиди развивает свою индивидуальную поэтику, ориентируясь на магистральные тенденции развития русской поэзии (в частности, на опыт метареалистов, для которых метафизический материализм Ломоносова и Державина не менее важен, чем опыт Мандельштама). Во-вторых, обращение Кальпиди к жанру оды и одическому пафосу связано с его ораторской установкой и тягой к мифотворчеству, что, в принципе, свойственно очень немногим уральским авторам. Указанные выше тексты других поэтов Урала с жанровой номинацией «ода» отражают лишь очень небольшое количество жанровых признаков классической оды.

В. Кальпиди предпочитает умышленно воссоздавать самые различные мифы для того, чтобы показать свою к ним причастность. Вероятно, для этого им и была создана «Ода во славу российской поэзии», призванная, судя по тексту, *обобщить*, а не только продолжить опыт всей предшествующей, прежде всего отечественной (хотя в тексте упоминаются Рильке и Гомер), поэзии.

Начальные строчки «Василь Кириллович, влеку / себя через твои глаголы»[1] дают возможность представить своеобразный акт «инициации»: современный автор с помощью специального обращения к старшему поэту – зачинателю жанровой традиции получает разрешение на реализацию данного текста, своего рода процесс текстопорождения. В связи с этим следует отметить сразу же три обращения-упоминания В. К. Тредиаковского:

---

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.A18.21.0999.

© Комадей Р. М., 2013

1) цитата из стихотворного переложения Второзакония, гл. 32, вынесенная в эпиграф: «Вонми, о! небо, и реку, / Земля да слышит…»[2];

2) называние Тредиаковского по имени-отчеству, в отличие от остальных поэтов, которых Кальпиди называет лишь по фамилии. Употребление имени-отчества, видимо, вызвано желанием подчеркнуть свою поэтическую близость с одописцем: «Василь Кириллович, влеку / себя через твои глаголы»;

3) цитата из текста Тредиаковского: «Как дождь, я словом потеку; / и снидут, как роса к цветку, / мои вещания на долы». Эффект «единой речи» возникает в силу того, что Кальпиди стилизует собственный слог под слог Тредиаковского. Этот прием «монтажа», как увидим из дальнейшего текста, является одним из основных в «Оде».

Важно также отметить, что в связи с обращением современного поэта к Тредиаковскому неизбежно возникает еще один прецедентный текст – «Эпистола от российския поэзии к Аполлину», откуда заимствована тема «российской поэзии» и прием перечисления имен поэтов с их краткой характеризацией.

Но если Тредиаковский обращается к Аполлину, то Кальпиди – к Тредиаковскому. Мы можем предположить, что тексты В. К. Тредиаковского воспринимаются Кальпиди как тексты-образцы, задающие жанровые коды для «воспевания лирической поэзии».

В данном случае особенно важно обращение именно к Тредиаковскому как зачинателю жанра оды в русской поэзии, ибо чаще всего современные поэты, обращающиеся к одической традиции (например, А. Сопровский и А. Еременко), вспоминают текст Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…».

Кальпиди обозначает эмоционально-риторический пафос классицистических од как близкий своему авторскому мировосприятию, но в то же время дополняет его ироническим модусом, который неизбежен при уравнивании лексических пластов разных веков, а также вследствие достаточно вольных характеристик других поэтов: «Дрожащих Слава кончился», «Рейн – дурак», «Цветаева – истерика и стыд под небеса взлетевшей институтки».

Желание совершить без пауз между строфами акт говорения, чтобы усилить динамику текста, заставляют Кальпиди пренебречь жанровым каноном. А роль паузы-передышки в «Оде» выполняет разделение текста на две части. Первая часть – выражение благодарности старшему поэту – зачинателю традиции, введение в предмет оды, метафизические размышления об устройстве мира. Вторая часть – цепочка цитат, аллюзий и имен, своего рода подвижный палимпсест – более динамична.

«Оду» можно разбить на пятистишия, исходя из рифмовки *АБААБ*. Но такая строфа не характерна для пиндарической оды, особенно учитывая «память жанра», запечатленную в одической дециме. Однако, отметив первую часть текста «Оды во славу российской поэзии», написанную 4-стопным ямбом, мы можем констатировать частичное воспроизведение пиндарической

формы. В данном случае можно вполне говорить об «интонационной замкнутости строфы»[3].

В содержательном плане в первой части стихотворения мы видим обращение Кальпиди не только к метафизическому материализму, но и к философскому опыту XVIII в.: «Густеет время по краям / процессуальности сусали / в лазури вывернутых ям, / изобразивших небо». Здесь стоит отметить, что, как и цитату из Тредиаковского, Кальпиди берет в кавычки собственное поэтическое высказывание, таким образом, как бы ставя их (цитату и собственное высказывание) в один ряд.

После этого Кальпиди вставляет ироничную автоцитату: «нам недавно гегеля сказали». Причем упоминание «гегеля» с маленькой буквы, очевидно, призвано продемонстрировать ироническое отношение к данному философу (или к философам-гегельянцам в целом, учитывая множественное число). Вообще игра с метафизическими величинами, создание ложных парадоксов – важнейшие элементы творческой стратегии Кальпиди: «Поэзия – это спланированная цепочка языковых неточностей. Поэзия получается, когда язык вступает в конфликт с речью поэта, результатом чего является авторская интонация, хотя она вовсе не авторская, а чья-то иная»[4].

В «Оде» Кальпиди сознательно разрабатывает те образы и мотивы из текстов предшественников, какие ему кажутся наиболее любопытными. Так он видоизменяет ломоносовское «Се хладный пламень нас покрыл!» на «в прохладных складках пламени тряпичном». Копируя образец (ломоносовское «Там спорит жирна мгла с водой»), он иногда добавляет к нему новый контекст, например: «Там спорит жирна мгла с большой водой». Устойчивые мотивы земли, как, впрочем, и воды возникают в различных трансформациях на протяжении всей оды. В строчке «И я, одушевленный ком земли, гляжу…» чувствуется отсылка к земляным червям, столь любимым в классицистических одах (напрашивается параллель с «одушевленной пылинкой» у П. П. Сумарокова).

Эти метафизические сопоставления и рассуждения, строящиеся на развертывании «первичной темы», как, например, у Ломоносова, важны для Кальпиди при создании концентрических кругов своей «Оды». Приведем в этой связи высказывание известного исследователя жанра: «Ода имеет не линейное, а центрическое, скорее даже круговое, строение. Неизменное присутствие на протяжении оды “терминов”-ценностей приводит к ее внешней неподвижности. Содержание оды определяется кружением тем и мотивов (представлений) вокруг терминов, тесным их соприкосновением, перерастанием одних в другие, ускользанием и вновь возвращением. Один круг представлений вписывается в другой, затем в него третий и т. д.»[5]

В центре этих кругов смысл, заложенный в эпиграфе-цитате из Тредиаковского. Это – фонетическая связь слов «река» и «речь». Первым заметил эту связь не Кальпиди, но в данном случае важно, как он ей воспользовался. В

контексте его оды близость указанных слов становится еще очевиднее за счет омофонии словоформ: «реку» – «говорю» и «реку» – винительный падеж существительного 1-го склонения.

Кальпиди проводит в тексте развернутое сравнение воды (*реки*) с поэзией как формой *речи*, используя при этом и скрытую метафору: так, «амфибрахии» у него мотивируются «амфибией»:

…прости меня, великий метранпаж,
что в «Разговоре с Дантом» ни бельмеса
не понял ты, направив свой кураж
к поэзии, которая довесок,
допустим, невесомости любви,
чей профиль то и дело, то и дело
ловили амфибрахии твои,
но не смогли из чернозема тело
ему слепить…

В этих строчках видно желание автора обратить читательское внимание именно на «сближение идей далековатых».

Отметим перекличку следующего фрагмента оды Кальпиди:

Речь вопрошает собственную речь,
которой нет и даже быть не может,
она течет и продолжает течь,
не задевая зрения и кожи… –

со стихами М. В. Ломоносова:

Сомненная Нева рекла:
«Или я ныне позабылась
И с оного пути склонилась,
Которым прежде я текла?»

А ближе к концу текста это сопоставление «речи и реки», «земли и реки» уже заставит вспомнить о Г. Р. Державине:

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерский! ты сокрылся?
Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился:
Здесь персть твоя, а духа нет.
Где ж он? – Он там. – Где там? – Не знаем.
Мы только плачем и взываем:
«О, горе нам, рожденным в свет!»[6]

Происходит переплывание этой «реки времен», на одной стороне которой – жизнь, на другой – смерть. И все это связано с плачем, видимо, по утраченной, вновь еще не обретенной гармонии:

и мы, нерасшифрованный планктон,
переплываем, плача, эту реку.
Переплываем, плача… почему?..

Наконец, ближе к финалу своей оды Кальпиди цитирует единственную усеченную строку, оставленную Пушкиным от XII строфы «Осени»: «Куда ж нам плыть, А. Пушкин?»

Исходя из этого можно предположить, что, развивая образы «текущего слова» Тредиаковского и Ломоносова, Кальпиди целенаправленно завершает свою оду пушкинским вопрошанием и одновременно обращением к Пушкину. При этом важно, что Кальпиди делает попытку завершить, как бы дописать пушкинский текст, имеющий подзаголовок «отрывок». Однако «Ода во славу российской поэзии» – тоже отрывок. В этих отрывках, пушкинском и кальпидиевском, проявляется невозможность, а может, и ненадобность законченной мысли. Многоточие – знак бесконечности, а идея постоянно ускользающего мира – важнейшая идея, заложенная в одическом жанре:

Куда ж нам плыть, А. Пушкин? А туда,
где выплюнем мы жабры кружевные
и где уже не жидкая вода
нас на поверхность вытолкнет живыми…

Одописец видит одновременно весь мир, потому что парит над ним, но не успевает передать всю полноту этого мира, потому что он – не Бог. Отсюда и неподвижность оды, ее статичность. Гармоничность мира в оде заранее задана, поэтому «Ода во славу российской поэзии» – лишь «отрывок» из бесконечного совершенного Текста с большой буквы. Но ода в кальпидиевском изводе добивается гармоничности и путем «уравнивания авторских голосов», о чем было сказано выше. Многоточие говорит: мир может читаться с любого конца, как Библия, и при этом он останется единым вне зависимости от того, кто и когда его читает. Такая ода – попытка приближения к «идеальному» недописанному тексту, где лучшие строфы не попадают внутрь текста.

Мы можем говорить о создании Виталием Кальпиди уникальной авторской жанровой модели, объединяющей в себе различные поэтики: классицизма, постмодернизма и метареализма – с его желанием не манипулировать культурными кодами, а попытаться составить из них единую картину мира, вернуть эту единую картину русской поэзии. Для воспевания российской поэзии, видимо, и требуется такая сложная, многосоставная жанровая модель, объединяющая в себе несколько поэтик. Иначе форма не сможет выдержать такого объемного содержания: метафизические рассуждения о природе земного и небесного, о месте человека и поэта в этом мире и о судьбе поэзии.

Упоминание А. Парщикова, В. Дрожащих и Е. Рейна вводит «Оду» и в современный литературно-биографический контекст конца 90-х гг. Краткость, но

емкость штрихов, с которым Кальпиди характеризует своих современников, заставляет вспомнить подобную черту у Пушкина, когда он описывал, к примеру, своих лицейских друзей. Это сближает двух авторов, потому что у обоих «развертыванию и обобщению подвергаются не столько конкретные тексты предшественников, сколько целые схемы мышления, системы приемов, текстуальные навыки, принятые в предыдущих литературных школах»[7].

При этом Кальпиди не дает ни одному упоминаемому тексту или автору полностью владеть своим замыслом (даже Тредиаковскому и Пушкину, которые оказываются для него художественным материалом, встраивающимся в парадигму авторского сознания). Возможно, данную «Оду» Кальпиди также следует рассматривать в контексте всего творчества Кальпиди, потому что «“Ода” отчетливо определяет историческую перспективу, в которой проясняются координаты творчества и самосознания Виталия Кальпиди»[8].

Этот палимпсест, построенный на освоении сразу же нескольких литературных кодов, является примером многоуровневого интертекста, в котором переосмыслению и трансформации подвергаются не только элементы жанра оды, но и стили отдельных авторов, архетипы мышления, философский контекст русского классицизма и современный автору литературный контекст. Все это, встраиваясь в систему авторского сознания и мифологии, еще раз доказывает, что в литературе ничего не устаревает, но неким образом обновляется и переосмысляется, что позволяет, с одной стороны, ощутить вненаходимость по отношению к предшествующей литературе, а с другой стороны – убедиться в неразрывности литературного развития.

Примечания

[1] *Кальпиди В. О.* Ода во славу российской поэзии. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/ural/1996/2/kalpidi.html. (Далее текст оды цит. по данному источнику.)

[2] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 2009. С. 200. (Сер. «Лит. памятники»).

[3] *Илюшин А. А.* Русское стихосложение : учеб. пособие для филол. спец. вузов. М., 2004. С. 119.

[4] *Кальпиди В. О.* Склонившись над городом Ч : [интервью]. [Электронный ресурс]. URL: http://www.mediazavod.ru/articles/110052

[5] *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005. С. 201.

[6] *Державин Г. Р.* На смерть князя Мещерского. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/d/derzhawin_g_r/text_0140.shtml

[7] *Жолковский А. Н.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 30.

[8] *Абашев В. В.* Зареснична страна. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/5/rec03.html

Т. Л. Кузнецова
Сыктывкар

КОМИ РАССКАЗ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в. В ПОИСКАХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ*

Рубежное время XX–XXI вв. находит своеобразные формы отражения в коми рассказе. Выражая ощущение дискомфорта, чувство безысходности, охватившие современное общество, рассказ воссоздает картину мира, исполненную эсхатологических предчувствий. Несмотря на то, что в жанре рассказа работает много талантливых авторов – И. Белых, А. Вурдов, Н. Куратова, И. Ногиев, Н. Обрезкова, А. Полугрудов, А. Ульянов и др., – пока он обнаруживает неготовность к выработке концептуального взгляда на мир, в картине развития жанра нет целостности. Для воссоздания объективных процессов его художественного развития необходима подробная характеристика творчества писателей, акцентировка внимания на отдельных произведениях.

Запечатлевая суету повседневности, включая в сферу внимания второстепенные детали и подробности, многие авторы сегодня близки к натурализму: в попытках выработать концептуальные подходы рассказ стремится к изображению точной, жизнеподобной картины действительности (см. рассказы А. Вурдова «Пров Миколлон “флор”» («“Флор” Пров Микола», 2011), «Адд-зысь» («Видящий», 2011), Н. Куратовой «Благовещенньо» («Благовещенье», 2009), «Ёна и песі лолос талун» («Ох и сильно маяла, терзала душу сегодня», 2011), Н. Чугаева «Каньыд мойдо, мортыд кывзо…» («Кошка сказки сказывает, человек слушает…», 2007) и др.).

Поисковый характер творческой манеры авторов современных рассказов выражается и в особенностях их композиции: многие произведения обретают черты эскиза (некоторые рассказы А. Ульянова, прозаические опыты И. Белыха, А. Полугрудова, М. Остаповой и др.). Это обусловлено, конечно, и тем, что герой перестает быть человеком действия, поступка, из художественной ткани многих рассказов исчезает четкая линия сюжетного действия: композиция основывается на движении мыслей и чувств. В размышлениях об особенностях художественного развития рассказа критик Н. Иванова ведет речь о тенденции к ассоциативности: «Рассказ как бы уходит от своих традиционных, канонизированных жанровых “формул”, пользуется “свободным”, ассоциативным движением сюжета, отказываясь от фабулы, от изображения характеров – ради решения других насущных задач»[1]. В. Славецкий, характеризуя эти черты современной прозы, обращается к определениям «коллаж-

* Публикация подготовлена в рамках проекта программ Президиума РАН № 12-П-6-1013 «Опыт развития коми литературы: творческая индивидуальность и художественный процесс».

© Кузнецова Т. Л., 2013

ная», «бесхарактерная», «бессюжетная»[2]. Переживаемая современным обществом необходимость в переосмыслении социального и духовного опыта коррелирует с усилением субъектного начала в малой прозе[3]. Данными обстоятельствами обусловлено и обращение к автобиографическому материалу, воспоминаниям. Эта особенность поэтики современного рассказа также свидетельствует о процессе разрушения четких границ жанровых форм малой прозы, о стремлении их к синкретичности. Рождаются произведения, которые тяготеют к эссе, миниатюре, очерку, а зачастую и к собственно рассказу (произведения И. Белыха «Марпида баб» (1997), «Вахро шор» («Ручей Вахромея», 1997), «Яков мельнича» («Мельница Якова», 1997), А. Ульянова «Вичко да клуб» («Церковь и клуб», 2001 и др.). Думается, с процессами переосмысления связаны ирония и самоирония, явно звучащие в прозаических опытах А. Полугрудова, жанровая определенность которых также разрушена (см. «Ми» («Мы», 1999), «Йоюк» («Дурачок», 2001). Указанные художественные особенности получают особую художественную функцию – сообщают произведениям подтекст, говорящий о неспокойной внутренней жизни нашего современника.

Особенности мировосприятия героя, переживающего дисгармонию в отношениях с миром, неуверенность в возможности его познания, весьма специфичны. Так, А. Полугрудов, уходя в плоскость грез, зачастую необъяснимых ощущений героя, определяет изображаемую им картину как «вот нисьо вемос» (то ли сон, то ли явь) (рассказ «Ру» – «Туман», 1997), в рассказе М. Остаповой «Андел» (2007) также совмещены сон и явь, героиня даже не ощущает границ перехода из одного состояния в другое. В зарисовках М. Остаповой изобразительные картины зачастую концентрируются в фокусе индивидуального видения героя (рассказы «Андел» (2007), «Вуджор» («Тень», 2007)). Данные обстоятельства во многом определяют жанровую специфику рассказов данного типа. Особую роль в формировании художественной ткани произведений играет речь героя; насыщенная эмоциями, стремлением понять природу испытываемых им чувств, она принимает форму взволнованного монолога. Напряженная энергия, что таит в себе смятение чувств и страх, формирует короткие, словно рубленые фразы, описывающие действия («Вот» («Сон», 1999) А. Полугрудова), ироничные, нарочито-смешливые предложения, где речь ведется словно бы ни о чем («Ми» («Мы», 1999) того же автора), эмоциональные, имеющие исповедальный характер признания («Вуджор», «Дона Дневник» («Дорогой Дневник», 2009) М. Остаповой). Между тем у читателя остается впечатление, что это всего лишь зарисовки: усилия авторов сконцентрированы на воссоздании сиюминутных, сменяющихся ощущений, что формирует нить неровной монологической речи. Таков отрывистый монолог в рассказе Полугрудова «Вот» («Сон», 1999) – в нем скрыты вспышки озарений, часто основанных на ассоциативных связях. В произведениях М. Остаповой монолог более эмоционален, ее героиня стремится понять и выразить

собственные ощущения: «Я – тень. Да, да! Может, когда-то я была рядом с вами, любовалась вами, радовалась! А вы меня не помните. Тень … Со мной нельзя поговорить – голос исчез, я постоянно убегаю, прячусь – боюсь. Со мной нельзя поиграть – я печальна, грустна, меня не все замечают, видят – я серая. Такой я стала! (Здесь и далее подстрочный перевод наш. – *Т. К.*)» (рассказ «Вуджор»)[4]. То обстоятельство, что герой замкнут в круге собственных переживаний и ощущений, также выражает дисгармонию его отношений с миром. Так, героиня рассказа М. Остаповой «Дона Дневник», закованная в цепи безысходного одиночества, сконцентрировала всю силу душевной энергии в самопознании. Будучи не в состоянии установить с окружающим миром отношения согласия, выстраивая глубоко субъективный образ мира, героиня приходит к решению покончить жизнь самоубийством. Острое чувство одиночества, что переживает герой рассказа Полугрудова «Ру», выражается в появлении образа двойника, рожденного его воспаленным сознанием. Особенности мироощущения героини рассказа М. Остаповой «Вуджор» рождают образ тени, а героини рассказа «Андел» – образ ангела, встречи с которым она ждет, не ощущая границы между сном и явью.

Наряду с сопровождающим апокалиптические ощущения стремлением воссоздать жизнь, верную деталям и подробностям, запечатлеть особенности индивидуального переживания, в рассказе формируется и взгляд, передающий эпическое движение жизни – жизни, погруженной в повседневные происшествия и события, не зависящей от социальных катаклизмов и идеологических доктрин. Он раскрывается через осмысление народного опыта, чувство личной сопричастности ему. Основное, что освящает в глазах писателей жизнь в ее вековечном опыте, – это родные места, малая родина, связанные с ними собственные, личные ощущения[5]. «Каждый из типов современного рассказа, по-своему постигая структуру и масштабы этого социального, психологического, нравственного, исторического, культурного, наконец, экзистенциального тупика, вместе с тем зримо и вещественно обретает на этом пути нечто абсолютное, непреходящее. Постигая хаос – они собирают элементы космоса», – вполне справедливо утверждают Н. Лейдерман и М. Липовецкий[6]. Неспроста дед Опонь, герой рассказа Н. Куратовой «Сідзко, ловъя на…» («Значит, живой еще…», 2001), размышляя о том, что такое правда, приходит к заключению, что она живет в их родной деревне: «У деда Опоня, скажем, здесь, в Кытшыле, сердцевина правды-то. Здесь, в своем гнезде, в своем доме жить лучше всего… Своими руками срубленная баня, своими руками возделанный огород, даже синеющий за деревней лес свой. И ручей Ютамас»[7]. Героиня рассказа Н. Обрезковой «Сизим пыжа» («На семи лодках», 2006), ощутившая естественную потребность в размышлениях итогового характера (жанр произведения обозначен как исповедь), еще раз осознает значимость родительского дома, материнского тепла, отцовской надежности. Слово «горт» (*дом*), насыщаясь семантически, не раз всплывает в тексте как воплощение

основ культуры, моральных устоев, наконец, просто как символ родовой общности. В раздумьях героини о семье, мудрости матери, созидающей семейно-родовую общность, звучит горькое признание в собственной несостоятельности: «…Всю жизнь хочу свой дом построить. Но вряд ли у меня что-либо получится…»[8] Выражение «керка тшупом» – строительство дома (дословно – рубить дом) имеет, конечно, метафорический смысл: речь идет о созидании гармоничной, счастливой, здоровой семейно-родовой основы жизни. Любопытную форму для выражения подобных ощущений нашла начинающий автор Ю. Нефедова; в ее рассказе «Керка» («Дом», 2009) повествование ведется от имени дома. Наделяя дом свойствами живого существа, автор эмоционально и проникновенно выражает мысль о том, что родной дом, маленькая деревня, в которой привелось родиться, – вечный источник душевного тепла.

В тяготении к воссозданию народного опыта, во внимании к его устно-поэтическому творчеству находит выражение видение вековечного движения жизни. Поиски извечной гармонии, надежды на установление равновесия в многострадальном мире в современном рассказе связываются с народным миропониманием. Так, в рассказе А. Полугрудова «Йиркап» (2001), воссоздающем фольклорный образ эпического характера, звучит мысль о непрерывном, вечном движении жизни, о ее животворящей силе: «А земля ждет, когда родится человек, который найдет свое дерево. Тогда вновь оживет круг жизни, и, может, перестанут люди ссориться друг с другом, и освободятся от зависти и тяжкого труда в одиночку. И не будут стремиться первым проскочить в дверь, придут друг другу на помощь и задумаются, какой дорогой идти. И опустошится до нужного уровня чаша с пивом.

…И оживет тогда Земля, светлее будет жизнь и прозрачнее вода»[9].

В раздумьях о преемственности в развитии истории и культуры народа писатели ведут поиски новых художественных решений. Так, в рассказе Н. Куратовой «Важ печкан» («Старая прялка», 2002) водворение в городской квартире выброшенной было прялки метонимически передает мысль о возвращении к истокам истории и культуры народа: хотя поводом для возникновения конфликта стала старая, изготовленная еще дедом героини прялка, которую вознамерилась выкинуть из квартиры семья ее сына, семантика образа расширяется (символ рода – родовой знак – начертан на старой прялке, с которой связано самое дорогое сердцу, кровное). В стремлении осмыслить связи прошлого и настоящего народа, передать драматичность разрыва с природным началом Н. Обрезкова усложняет композицию рассказа «Янтарной сикотш» («Янтарные бусы», 2008). Автор вводит в произведение фантастические элементы, нарушает линейное развитие сюжета; картины жизни, подобно бусинкам, отделены друг от друга.

В произведениях А. Полугрудова «Пакула» (1999) и «Йиркап» воплотилась попытка писателей понять, как формировалась жизнь коми издревле, что определяло ее основные законы. Особое значение обретает образ главного героя

рассказа А. Полугрудова «Пакула», яркий, незаурядный характер которого был сформирован его личными волевыми усилиями. В рассказе Полугрудова «Йиркап» воссоздается этнографический опыт народа, выразительно звучит лирико-романтический пафос.

В стремлении осмыслить исторические корни народа писатели нередко обращаются к фольклорно-этнографическому материалу, связанному с далеким прошлым народа (произведения А. Попова «Горд кошель» («Красный кошель», 1996) и А. Ануфриевой «Рытпук» («Вечеринка», 1995)), что ведет к жанровым трансформациям рассказа. Так, в произведении Ануфриевой «Рытпук» на второй план отступает изображение характеров, динамика действия; для автора крайне важно воссоздание условий быта, деталей хозяйственно-бытового уклада, традиционного образа жизни ижемских коми. Ануфриева воспроизводит процесс организации и проведения вечеринки – характерной формы досуга молодежи, вводит в текст причитания, частушки, обращается к диалектной лексике.

Таким образом, в коми рассказе конца XX – начала XXI в. формируются новые концептуальные подходы к образу человека в его связях с миром. Своя мудрость усматривается в стихийном самодвижении жизни, обретает самоценность повседневность, многие авторы обращаются к основам народной культуры (произведения А. Вурдова, Н. Куратовой, А. Ульянова и др.). Переживаемая обществом настоятельная необходимость в переосмыслении исторического опыта активизирует субъектное начало, что оказывает воздействие и на жанровую природу рассказа.

Примечания

[1] *Иванова Н. Б.* О живом и застывшем: полемические заметки о современном рассказе // Лит. обозрение. 1985. № 2. С. 20.

[2] См.: *Славецкий В.* После постмодернизма // Вопр. лит. 1991. Ноябрь-декабрь. С. 43.

[3] Характеризуя коми рассказ конца XX в., Г. К. Лисовская пишет, что «…это, в большинстве своем, новеллистика лирическая». – *Лисовская Г. К.* Коми рассказ 90-х гг. XX в. // Современная коми литература : проблематика, герой, стиль. Сыктывкар, 2004. С. 26. (Тр. Ин-та языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН. Вып. 64).

[4] *Остапова М.* Вуджор // Медводза муслун (Первая любовь). Кывбуръяс, висьтъяс (стихи, рассказы). Сыктывкар. 2007. С. 55.

[5] Г. К. Лисовской отмечено, что «…деревенское детство – это тот мир, в котором сохраняются чистота, свет, ощущение первозданности мира. Из него современные коми писатели черпают жизненные силы и вдохновение» (*Лисовская Г. К.* Указ. соч. С. 25).

[6] *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 257.

[7] Куратова Н. Сiдзко, ловъя на… // Войвыв кодзув (Северная звезда). 2001. №3. С.37.

[8] Обрезкова Н. Сизим пыжа // Арт-лад. 2006. № 1. С. 21.

[9] Полугрудов А. Йиркап // Арт-лад. № 2. С. 94.

Е. Ю. Козьмина
Екатеринбург

МОДИФИКАЦИЯ ФОРМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ (Г. ГАРРИСОН «ВРЕМЯ ДЛЯ МЯТЕЖНИКА»)

Авантюрно-философская фантастика XX в.[1] в качестве одного из способов развития использует жанры нефантастической литературы, трансформируя их под свои задачи. Так обстоит дело в криминальной фантастической литературе (жанры полицейского романа, детектива, боевика), в «географическом» романе приключений (особенно продуктивной оказывается робинзонада – разновидность этого жанра), активно используется форма исторического романа.

Один из основных структурных элементов исторического романа – историческое время. Попытаемся определить, каким образом модифицируется эта форма в фантастическом варианте жанра.

В 1983 г. Гарри Гаррисон выпустил в свет роман – «A Rebel in Time» («Восстание во времени»), заглавие которого в русском переводе звучит как «Время для мятежника».

Сюжет романа распадается на две части, структура каждой из них соответствует структуре сюжета определенного жанра: первая – полицейского романа, вторая, большая часть, – авантюрно-исторического. Поскольку первая часть выполняет роль мотивировки авантюрного сюжета, реализуемого во второй части, весь роман в целом можно рассматривать как фантастический вариант авантюрно-исторического романа, и тогда он входит в группу подобных фантастических произведений, среди которых «Меж двух времен» и «Меж трех времен» Дж. Финнея, «Где-то во времени» Р. Матесона, «Конные варвары» Г. Гаррисона, «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких, «Врата Анубиса» Т. Пауэрса и ряд других. Эти романы, каждый по-своему, варьируют структуру классического авантюрно-исторического романа[2].

Предмет рассмотрения в нашей работе – процесс модификации формы исторического времени в романе «Время для мятежника», но прежде чем приступить к его анализу, охарактеризуем другие формы времени, т. к. они имеют непосредственную связь с историческим временем. Речь идет о природно-циклическом (или календарном) времени, авантюрном и биографическом. Их основная особенность – стремление к контаминации с формой исторического времени.

К способам выражения природно-циклического времени относится упоминание точных дат, времени года и времени суток (см., напр.: «Небо хлестало

© Козьмина Е. Ю., 2013

тропическим ливнем. Несмотря на конец октября, воздух был парной и душный, – одна из причин, по которой Вашингтон имел прозвище “Туманная дыра”»[3]). Отметим, что наиболее важные события происходят в романе на рассвете («В ночь на пятнадцатое октября буря утихла, и наступил спокойный и свежий рассвет»). А. Б. Есин пишет о символике природно-циклического времени: «Возникли давно и составляют устойчивую систему эмоционально-символические значения: день – время труда, ночь – покоя или наслаждения, вечер – успокоения и отдыха, утро – пробуждения и начала нового дня (зачастую – и начала новой жизни)»[4]. С «новой жизнью» в романе связан и описываемый период в судьбе главного героя, и одновременно – подготовка нового этапа в истории страны, Гражданской войны, таким образом соединяются формы календарного и исторического времени. Еще один пример такой контаминации – заглавие 36-й части «Первое июля 1863 года» – указание и на определенное календарное время, и на близкое окончание Гражданской войны и приближающуюся битву при Геттисберге.

Также в романе мы находим формы биографического времени двух главных героев – Троя Хармона и полковника Мак-Каллоха, судьбы и личности которых раскрываются во взаимной связи.

Образы этих персонажей построены на противопоставлении друг другу. Судьба и характер Мак-Каллоха раскрываются «обратным» способом: сначала мы узнаем о нем тот миф, который полковник распространял сознательно и который не соответствует действительности: благородное происхождение, высокие интеллектуальные возможности, спокойствие и выдержанность, и только позже мы узнаем о Мак-Каллохе те факты, которые позволяют Трою резюмировать: «Дух убийцы, спрятанный под маской джентльмена, и так хорошо спрятанный, что никто не заподозрил».

Биографическое время главного героя – Троя – изображено в явной параллели с Мак-Каллохом. Судьбы обоих персонажей, их происхождение, участие в войне, учеба и др. позволяют, во-первых, их сопоставить, а во-вторых, связать их личные истории с историей страны и нации.

Однако характеры обоих персонажей раскрываются не столько в характеристиках, сколько (и в гораздо большей степени) в их поведении и поступках. Поэтому можно говорить о том, что биографическое время, использованное в романе, несет отголоски начальной стадии развития этой формы, а именно – «энергетического типа», выделенного М. М. Бахтиным. Ученый так характеризует этот тип биографического времени и образ человека в нем: «В основе его лежит аристотелевское понятие энергии. Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила (“энергия”). Эта “энергия” есть развертывание характера в поступках и выражениях. <…> Это время раскрытия характера, но отнюдь не время становления и роста человека. <…> Сама историческая действительность, в которой совершается раскрытие характера, дает поводы для проявления характера и в поступках и в сло-

вах, но лишена определяющего влияния на самый характер, не формирует, не создает его, она лишь актуализирует его. Историческая действительность – арена для раскрытия и развертывания человеческих характеров, не больше. …сам характер не растет и не меняется, – он лишь восполняется…»[5].

«Соприкосновение разновременных жизней», т. е. «выход в историческую длительность»[6], показаны в романе «Время для мятежника» буквально, а потому мы обнаруживаем в романе сопряжение форм биографического и исторического времени. Наиболее яркий пример этого – эпизод встречи Мак-Каллоха и Троя после разгрома оружейного завода, когда Трой под дулом пистолета говорит о том, что «бредовый план» Мак-Каллоха по достижению победы южан и сохранению рабства в США уже не может быть осуществлен. Мак-Каллох отвечает: «Он не настолько бредовый, Хармон. <…> Временная задержка. Но время еще есть.

– До апреля шестьдесят первого (здесь и далее в цитатах п/ж шрифт наш. – *Е. К.*), и все.

– На твоем месте я бы об этом не беспокоился, **твое время** кончается прямо сейчас».

Форма авантюрного времени представлена сюжетным испытанием Троя, его приключениями в роли раба. Здесь Г. Гаррисон формулирует постулат практически любого исторического романа, а не только «Времени для мятежника»: «Он (Трой. – *Е. К.*) знал историю по книгам, а теперь начинал чувствовать ее собственной шкурой…». Таким образом, мы можем говорить, что история для героя из набора фактов перерастает в последовательность событий, становится личностно значимой.

И, наконец, перейдем к форме исторического времени – неотъемлемой части любого исторического романа. В романе изображен судьбоносный для истории США период – подготовка и начало Гражданской войны. Трой попадает в 1859 год – за три года до боевых действий и победы армий Севера.

Основные качества художественного исторического времени – «линейность, необратимость, бесконечность и всеобщность»[7], а последовательность событий «предполагает не только учет хронологии, но и выявление причинности»[8].

Однако в фантастическом романе, и в частности во «Времени для мятежника», историческое время приобретает парадоксально противоположное качество – обратимость, связанное с возможностью перемещений в прошлое.

Меняется и другая характеристика – линейность. Если в классическом историческом романе (или в любом другом, где есть форма исторического времени) «точка зрения субъекта, перемещаясь по линии времени, либо **конструирует** уже исчезнувшие неповторимые явления, либо фиксирует наличное в настоящем, либо **предвидит** реальное (подготовляемое сегодня) будущее»[9], т. е. совершает умозрительный, мысленный переход во времени, то в фантастической разновидности исторического романа персонаж может в дословном,

буквальном, значении перемещаться во времени и более того – менять ход уже, казалось бы, свершившихся событий, т. е. разрывать историческую линию, менять ее направление.

Обратимость времени и его нелинейность более характерны для формы мифопоэтического времени[10], но имеют иную качественную характеристику. Обратимость здесь – не «воспроизведение “изначальных” деяний богов и героев», а возможность создать точку разрыва и поменять направление истории, задать новое изменение. Это в определенной степени сглаживает парадокс, характерный для множества фантастических исторических романов: для того, чтобы нежелательных изменений в будущем не произошло, нужно изменить прошлое (как, например, происходит в романе Дж. Финнея «Меж двух времен», где герой в прошлом создает условия для того, чтобы не появился эксперимент со временем в том времени, откуда герой прибыл).

Все вместе взятое приводит к новому соотношению категорий случая и необходимости, иному, нежели в классическом историческом романе.

Категории случая и необходимости – это характеристики событий и сюжета как последовательности событий[11]. Конечно, эти характеристики относительны, зависят от точки зрения: то, что герой может считать случаем, на самом деле оказывается необходимостью – с точки зрения автора произведения; и наоборот – предопределенное на первый взгляд событие может оказаться случайным в цепи дальнейшего их развития.

Соотношение событий, необходимых для сюжета и в целом – для судьбы и оценки героя – и случайных, вариативных, различно в разных произведениях. Для классического исторического романа характерно следование реальной хронологии описываемых исторических событий, включение в произведение тех событий, действительность которых подтверждена разного рода документами, т. е. «неотменимых» событий.

В романе «Время для мятежника» такими «неотменимыми вехами» становятся события Гражданской войны в США 1861–1865 гг.: подготовка войны Севера и Юга, выступление Джона Брауна и нападение на завод в Харперз Ферри; деятельность аболиционистов по переправке рабов с Юга на Север и т. д. Большинство этих событий при описании сохраняют близость к реальной основе (даты, имена и портреты исторических деятелей и т. п.); т. е. это те события, которые характеризуются понятием «необходимость».

Однако в фантастической разновидности исторического романа само понятие необходимости приобретает иной характер, и прежде всего потому, что герой (и/или другие персонажи), а не только автор произведения, наперед знает, что необходимо должно произойти в будущем, т. е. сам может оценить событие как неотменимое:

> «Шоу отшвырнул газету и повернулся к Трою, глаза его переполняла скорбь.
> – Такого еще много будет, правда? Это ведь только начало?
> Трой отвернулся, чтобы не отвечать, но молчание было яснее ответа. <…>

Он не сказал Шоу, что Джон Браун и все, кто выжил, предстали перед судом и были повешены. Это должно случиться через несколько месяцев».

Герои, кроме того, знают свою судьбу и ее будущую оценку. Трой, например, читает будущий учебник истории, где написано: «Особо следует отметить старшего сержанта Троя Хармона, который возглавил контратаку на Калис-Хилл, принесшую победу».

Необходимость как характеристика события, таким образом, входит в кругозор героя, но все же в целом не отменяется: в романе сроки Гражданской войны остаются те же, нападение на Харперз Ферри происходит в исторически известные сроки.

Но это не столь важное отличие фантастического варианта исторического романа от классического: знать, какое событие случайно, а какое – необходимо, это еще не означает другого соотношения указанных категорий. Важнее иное: в фантастическом романе возможно отменить необходимость уже произошедшего события, редуцировать его предопределенность. Так, например, в прощальном разговоре с Роксаной Делькур Трой говорит:

«И не стоит беспокоиться о том, что случится завтра. Книга может ошибиться, потому что историю можно изменить… Забудь мой доклад и вспомни школьные учебники истории. Помнишь нападение Джона Брауна на Харпреrз Ферри? Помнишь. Что в учебниках по этому поводу написано? Уцелевшие схвачены и приговорены к смерти, верно?.. А ты помнишь, что случилось с заводом? С оружейным, на острове?

– Который был взорван при нападении? Помню. <…> Взрыв раз и навсегда разрушил планы Мак-Каллоха.

– Разрушил, верно. Но я по истории был в школе первым и точно помню, что в Харперз Ферри не было разрушений. <…> И вот еще что. На деньги Мак-Каллоха я за год до войны организовал батальон добровольцев-негров… Однако по моим учебникам черные батальоны впервые появились гораздо позже».

Таким образом, в романе поднимается проблема иной – альтернативной – истории: истории, которая во многом зависит от личной инициативы героя и от случая и не скована жесткими рамками предопределенности последующих событий. И герой, и его мир в результате инициативы и вмешательства героя в историю перестают совпадать сами с собой. Отсюда – рассуждения персонажей об альтернативных мирах как объяснение образа несовпадающих друг с другом реальностей.

Отмена предопределенности исторического события в фантастическом варианте жанра повышает роль личной инициативы героя и других персонажей, и в своем пределе исторический роман может стать произведением об «альтернативной истории».

В фантастическом историческом романе модифицируется также один из основных способов создания образа исторического времени. Речь идет о таком строении описаний, которое позволяет сочетать две точки зрения –

внешнюю по отношению к описываемому предмету и внутреннюю. Как пишет Н. Д. Тамарченко, «ход жизни становится Историей, когда его рассматривают не изнутри какой-либо отдельной судьбы, а из другой исторической эпохи. Поэтому образ исторического времени не может быть создан без участия повествователя и читателя. Нужна современная точка зрения на чужое время»[12]. «Двойной» взгляд на явления прошлого помогает увидеть, как изменилось явление на протяжении времени. В классическом авантюрно-историческом романе эти две точки зрения принадлежат разным субъектам речи – герою и повествователю, в фантастическом варианте – только герою. Он совмещает в себе и точку зрения прошлого (внутреннюю), и точку зрения современную (внешнюю). Вот как, например, выглядит описание города, данное с «двойной» точки зрения: «Если не считать отсутствия мостов, город показался Трою на удивление знакомым. Конечно, не было небоскребов и вместо машин всюду лошади, но улицы и здания Ист-Сайда очень похожи на те, которые ему помнились. Бруклин просто крольчатник из маленьких домов, и пока они не доехали до Квинса, заметных изменений он не обнаружил. Дома уступали место фермам и извилистым проселочным дорогам».

Различие эпох заметно и в других фрагментах романа (данных также с точки зрения главного героя, в его кругозоре), например: «Рана лишь слегка кровоточила. Он снова завязал жгут, добавил порошка и наложил давящую повязку. Это должно помочь. Больше никто ничего не смог бы сделать. В полевых условиях он использовал медицину другой эпохи. Когда появилась антисептика? В тысяча восемьсот шестьдесят пятом году, хирург Листер, – так учили в школе».

Классическому историческому романы присущи такие композиционно-речевые формы, как описания ритуалов – установленного порядка совершения тех или иных процессов, действий. Ритуалы во «Времени для мятежника» связаны, в основном, с отношениями белых и негров и изображены не слишком подробно, бегло. Например, подготовка Троя к путешествию с Робби Шоу:

> «– Седло у твоего мула есть? – спросил Трой.
>
> – Не-а. Ниггеры ездят просто так, если ты не заметил. Придется и тебе научиться».

Таким образом, мы видим, что фантастический исторический роман использует все возможности создания образа исторического времени. Модификация этой формы сосредоточена в таких характеристиках времени, как линейность, необратимость, а кроме того, модифицируется «двойная» точка зрения, обе части которой включены в кругозор героя.

В качестве вывода можно говорить о неустранимой экспериментальности авантюрно-философской фантастики XX века. В историческом романе ставится эксперимент со временем, воздействием на него; испытывается человек и человечество в целом, которые получают гипотетическую возможность изменять историю мира.

Примечания

[1] Определение этого вида фантастики см.: *Тамарченко Н. Д.* Фантастика авантюрно-философская // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 277–278.

[2] О строении жанра классического авантюрно-исторического романа см.: *Тамарченко Н. Д.* «Капитанская дочка» Пушкина и жанр авантюрно-исторического романа // Russian Language Journal (Michigan State University). 1999. Vol. 53, nos. 174–176. P. 119–139 ; *Малкина В. Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002.

[3] *Гаррисон Г.* Время для мятежника. [Электронный ресурс]. URL: http://www.erlib.com/ (Дата обращения 04.08.2012). Здесь и далее ссылки даются по этому изданию.

[4] *Есин А. Б.* Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение : Основные понятия и термины. М., 1999. С. 53.

[5] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 291–292.

[6] См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 196–197.

[7] *Тамарченко Н. Д.* Историческое время // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 88.

[8] Там же. С. 88.

[9] Там же.

[10] См.: *Тамарченко Н. Д.* Мифопоэтическое время // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. С. 124–126.

[11] *Тамарченко Н. Д.* Случай и необходимость // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. С. 236–237.

[12] *Тамарченко Н. Д., Стрельцова Л. Е.* Путешествие в другую эпоху. М., 1998. С. 73.

О. В. Ловцова
Екатеринбург

АТТРАКЦИОН ИСТОРИИ: МОДЕЛЬ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ Е. КЛЮЕВА «АНДЕРМАНИР ШТУК»

Роман Е. Клюева «Андерманир штук» отличается сложной архитектоникой. Анализ одной из составляющих общей структуры – модели времени – представляет особый интерес, поскольку сюжетное действие произведения охватывает примерно 30 лет, от конца 60-х до конца 90-х гг. XX в., т. е. так называемую «хрущевскую оттепель», брежневский «застой» и «перестройку» после краха советской системы; частная судьба семьи Фертовых-Орловых соотносится с историей России, находящейся в зоне глобальных перемен. В романе «Андерманир штук» представлены две темпоральные модели, детерминированные точками пространства Москвы, в которых локализуется действие.

Ключевой миромоделирующей структурой в произведении является образ цирка. «Цирковая» линия пронизывает весь роман, главные герои – чле-

© Ловцова О. В., 2013

ны семьи Фертовых-Орловых – непосредственно связаны с данным видом искусства: Антонио Феери всю жизнь был фокусником в московском цирке, его дочь Леночка ассистировала ему, в цирке вырос сын Леночки – Лев, которого «…сразу после рождения … начали таскать с собой по гастролям»[1].

Цирк – древнейший вид зрелищного искусства, формировавшийся на протяжении многих веков и впитавший поликультурные традиции. Являясь самым мобильным из всех видов искусств, цирк «совмещает в себе некую абстрактную первичную всемирность, с одной стороны, и отсутствие контакта с конкретными местами мира, с другой»[2].

Отсутствие привязки к конкретной точке пространства с характерной для нее культурой, своеобразный «номадизм» цирка обусловил возникновение особой модели времени, которую можно условно обозначить как дискретную, когда не связанные между собой номера циркового представления быстро сменяют друг друга, ход событий не подчиняется законам логики, это время чрезвычайного, спонтанного.

Название концертной программы, с которой выступает Антонио Феери в московском цирке, символично для определения модели циркового времени – «Полчаса чудес». Заданный отрезок времени является установкой, намеком на то, что чудо не может длиться долго.

В связи с этим ключевыми определениями, характеризующими временной отрезок, в течение которого свершается чудо, становятся «мгновенно», «быстро», «внезапно», «вдруг», в этом и кроется очарование программы «Полчаса чудес»: «А уже через несколько мгновений пальцы держали розу за черенок. И отделилась от розы белая бабочка. Она быстро порхнула во тьму, но белый луч поймал ее – поймал и принялся следить за полетом бабочки под куполом цирка, где та внезапно пропала из виду, словно растворившись наконец в белом луче» (с. 75). Иначе говоря, весь аттракцион представляет собой каскад чудесных мгновений, время перенасыщено событиями.

«Цирк … олицетворяет праздник и веселье, которые, по определению, включают в себя неприкаянность, тоску и экзистенциальное отчаяние»[3], – и *мгновенное* перевоплощение Антона Петровича Фертова в незнакомого фокусника Антонио Феери удивляет внука Льва, порождает в нем чувство страха и одиночества: «Дед Антонио, – однажды все-таки набрался духу спросить он, – почему тебя в жизни зовут Антон Петрович, а на арене – Антонио Феери? Я этого… Антонио Феери иногда боюсь» (с. 24).

Остановить процесс перевоплощения дедушки в Антонио Феери, чтобы тем самым преодолеть ощущение экзистенциального холода, можно с помощью своеобразного заклинания: «Тебе одному известны волшебные слова, которые могут превратить Антонио Феери обратно в Антона Петровича. <…> – Эти слова – “Дед Антонио”» (с. 25).

Вне пространства цирка время движется линейно, однонаправленно, однако с периодическими сломами и искажениями. В романе изображена рез-

кая трансформация СССР в Россию. Когда в романе речь заходит о смене государственного строя, то цирк становится воплощением образа России, моделью российской жизни конца 80-х гг. XX в.

Если хронологические сбои в организации «цирковой» модели времени воспринимаются героями романа как факт, предвосхищающий волшебство и чудо, то внезапная деформация одномерной линейной схемы течения времени в советской Москве осмысляется как явление деструктивное. Время воспринимается героями романа как энтропийная сила, поэтому персонажи романа, как правило, не ускоряют ход события, а, напротив, замедляют или вовсе предотвращают его свершение.

Автором романа продемонстрировано, каким образом герои с помощью слова управляют течением времени, например, произнося слова «андерманир штук» – рефрен из «Московского райка», Лев заклинает время, уносящее силы и здоровье деда Антонио, заговаривает приближение смерти дедушки: «На улице мела метель, андерманир штук, плохой вид – снег стеной стоит. “Последний дедов снег?”» – сам у себя спросил Лев. И ответил сам себе: «Нет» (с. 199). «Да, у него был инсульт… микроинсульт, но это не смертельно. <…> И никто Льву не опасен: сколько хочет деда держать – столько и будет! Захочет еще сто лет держать – сто лет и будет…» (с. 281).

Момент перехода Льва в мир текста (герой романа не умирает, а превращается в слово «ЛЕВ») сопровождается произнесением дедом Антонио присказки «андерманир штук», однако это единственный эпизод в романе, когда герой не замедляет ход времени, как это делал Лев, страшась смерти родного человека, а, напротив, торопит время, т. к. юному герою невыносимо оставаться во внезапно ставшей чужой Москве, едва пережившей перестройку: «И ты снова увидишь меня. Меня и другие сны. А Сны – хорошее дело, поверь мне. И пространство, новое, я тебе гарантирую – новехонькое! *Ну, все… спи, Лев. Спи, я сейчас тебе – колыбельную твою, слушай…* (здесь и далее курсив наш. – *О. Л.*)» (с. 617).

Время – сила, разъединяющая не только близких людей, но и приносящая глобальные перемены в устройстве целого государства – СССР.

В романе «Андерманир штук» перестройка изображена как цирковое представление. Под ритмическую перебивку «андерманир штук» из «Московского райка» с лица столицы стираются жилые кварталы и улицы, неожиданно вырастают дома, протягивается паутина новых мостов и переулков, бесследно исчезают люди, появляются засекреченные организации, фантомные станции метрополитена, меняется социальная структура, уходят в прошлое идеалы.

Смена государственного строя в романе изображена как явление неожиданное, изменения во внешнем облике столицы и устройстве социума выглядят отталкивающе. Высокая скорость трансформации привычных топографических объектов в новые отмечается посредством эллиптических синтаксси-

ческих конструкций и перечислительной интонации: «Метаморфозы, происходившие во внешнем мире, постепенно переставали регистрироваться миром внутренним. <…> Газетный киоск становился пиццерией, подземный переход – магазином, центральная улица – торговым рядом, булочная – иконной лавкой, часовая мастерская – клиникой психиатра, туалет – рестораном…» (с. 405).

Так же внезапно и быстро рушится и строится заново система социальных отношений в изменившихся политических условиях: «Любой мог уже *завтра* стать другим человеком: а вот, господа, андерманир штук, прекрасный вид – новый человек стоит! <…> Палачи превращались в моралистов, моралисты – в проституток, проститутки – в милиционеров, милиционеры – в ученых, ученые – в таксистов, таксисты – в депутатов…» (с. 404).

Государство, лишенное точки опоры – советской идеологической матрицы, начинает сходить с ума, все происходящие события отмечены печатью безобразия и сумбура: «День запомнился Льву эйфорическим маршем в сторону Лубянки: люди плакали, пели, плясали, размахивали над головами чем пришлось и кричали: “Не бойтесь ничего!”… в общем, сумасшедший дом. Но еще больше запомнилось Льву столь же эйфорическое ощущение, что *назавтра* он проснется в новой стране. А вот, господа, андерманир штук, другой вид: новая страна стоит…» (с. 377).

Ключевым словом, характеризующим модель времени, становится «завтра», что подчеркивает линейность и однонаправленность течения времени, устремленность в будущее, предвкушение, сопряженное со страхом перед грядущим.

Помимо хронотопа, в рамках которого разворачивается жизнь простых советских москвичей, в романе выстраивается особая пространственно-временная система, в которой обособленно существуют политические деятели. В эту параллельную реальность ведут специальные засекреченные ходы и «щели». Москва номенклатурщиков – локус упорядоченный, гармоничный и существующий по законам логики: «Там у них внутри есть специальные магазины, парикмахерская, спортивная площадка для игры в футбол, столовая и буфет с различными дефицитными продуктами как ананасы, продажа газет и журналов, а также, отдельно, в ларьке, запрещенных законом книг разнообразных писателей» (с. 349).

Главное назначение этого внутреннего города – управление ходом времени в поверхностной Москве, населенной обывателями. И со временем исторический город полностью подчиняется политическому центру, в стране устанавливается новый государственный режим, а коренные москвичи становятся «отжившим» поколением, уходящим в прошлое вместе с исчезнувшей страной. Время проглатывает героев романа, заставляет их покинуть пространство изуродованной перестройкой Москвы. Так, программа «Полчаса чудес» устаревает, и фокусник Антонио Феери становится выброшенным за борт жизни: «Фо-

кусы изжили себя… не видать вам больше Антонио Феери. Он тоже себя изжил» (с. 63). Друзья Льва – Вера и Лиза бесследно исчезают. И сам Лев, не сумевший приспособиться к новым условиям жизни, оказывается в руках у шарлатана Бориса Ратнера, однако в последний момент ускользает из-под его влияния и покидает город, тем самым преодолевая замкнутость колец Москвы, которые постепенно становятся символами безысходности, абсурдности бытия.

Можно говорить о том, что пространственно-временная структура в романе Е. Клюева «Андерманир штук» выстраивается во внешне гармоничной координатной системе: кольцо пространства и линия времени. Эта модель проста и предсказуема в своей организации, однако Е. Клюев показывает, что предопределенность исхода событий, как бы изначально заданная этой плоскостью, иллюзорна и призрачна.

Прозаик демонстрирует, как постепенно арена московского цирка и система колец, образующих территорию Москвы (ключевые точки локализации сюжетного действия), трансформируются в чертово колесо истории, где предсказуемой становится лишь непредсказуемость, абсурдность происходящего, детерминированная историко-политическим сломом – логично обоснованной, а жизнь в родной, любимой, хорошо знакомой Москве – в инфернально окрашенный, таящий множество опасностей аттракцион.

Примечания

[1] *Клюев Е. В.* Андерманир штук: Социофренический роман. М., 2010. С. 13. (Далее текст роман цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.)

[2] *Чухров К.* Некоторые позиции поэтики Александра Введенского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nlobooks.ru/node/2417

[3] Там же.

Т. И. Хоруженко
Екатеринбург

НЕЛИНЕЙНОСТЬ ИСТОРИИ ГЕРОЕВ КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ РОМАНА «БРАНДЛЬКАСТ» ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО ФАНТАСТА ЮРИЯ НЕКРАСОВА

Роман екатеринбургского фантаста Юрия Некрасова «Брандлькаст» вышел в 2012 г. и сразу обратил на себя внимание любителей отечественной фантастики. «Брандлькаст», жанр которого сам автор определяет как сюрреалистическое фрик-фэнтези, стал новым явлением в отечественной фэнтези-традиции.

© Хоруженко Т. И., 2013

Одна из основных особенностей этого романа заключается в том, что сюжет его нелинеен, что, в свою очередь, делает повествование о судьбе героев прерывистым. Нецельному восприятию текста способствует и деление на главы, названия которых не выстраиваются в строгую логическую систему. Каждая глава, будь то «Ыг № 6» или «Ксанбур № 96», или «Чьянбир № 9919», представляет собой законченное повествование о жизни помойных эльфов Франтишека и Ярмолки. Иногда две или три главы посвящены развитию одной ситуации, но единства текста не возникает. Уже в аннотации автор предлагает своим читателям «жевать страницы»[1], отметим, что подобное действие как нельзя лучше описывает принцип чтения «Брандлькаста».

Целью нашей статьи является анализ нелинейности повествования, являющегося основным принципом построения романа «Брандлькаст».

«Понятие “нелинейного письма”… или “нелинейного повествования”… используется в литературоведении для обозначения и описания некоторых нарративных явлений и приемов, характерных для современного литературного процесса. В самом общем виде главной особенностью произведений, так или иначе подпадающих под дефиницию “нелинейного письма”, можно считать устранение “предзаданной” фабулы: “нелинейный” текст обычно разделен на относительно самостоятельные (в смысловом и сюжетном отношении) фрагменты, которые могут комбинироваться читателем либо свободно, либо на основе разработанного автором алгоритма, позволяющего передвигаться от одного фрагмента (главы, статьи, примечания, записи и проч.) к другому – таким образом, читатель самостоятельно выстраивает свой собственный текст (или тексты). При этом автор, как правило, программирует определенные эффекты восприятия произведения, связанные с допущением различных комбинаций фрагментов, которые открывают различные смысловые и интерпретационные пути (порой прямо противоположные, в зависимости от конкретной комбинации). В таковом виде понятие “нелинейного письма” употребляется наряду с такими терминами, как “гипертекстовая литература”, “комбинаторная литература”, “интерактивное письмо”»[2].

Повествование «Брандлькаста» можно отнести к нелинейному типу письма: в романе нет четкой фабулы – герои путешествуют по миру, а предложение автора «жевать страницы» подразумевает, что заданности алгоритма чтения нет. Можно говорить о том, что «Брандлькаст» построен как гипертекст. События соединяются между собой произвольно, более того, есть отсылки к «Дружбарю», который не только не объясняет мир, но еще больше запутывает читателя, предлагая дополнительную информацию (например, легенду о бабе-велосипеде или историю, какими будут главные герои через тридцать лет). Гипотезу о гипертестовой природе романа подтверждает и тот факт, что текст достаточно долго существовал в интернет-варианте, отрывки из романа публиковались автором в «Живом журнале».

В диссертации Д. В. Спиридонова отмечается, что существуют «два уровня нелинейности – тематический и формальный. На тематическом уровне нелинейность берется как некое качество (мира, сознания и т. п.), о котором ведется повествование. На формальном уровне это качество переносится на структуру самого произведения»[3].

В анализируемом нами романе реализуется и нелинейность тематическая, и нелинейность формальная. Тематическая нелинейность во многом связана с философией мира Пасти. В предложенном Ю. Некрасовым мире нет смерти, соответственно, помойные эльфы после той или иной ситуации, которую можно квалифицировать как смертоносную, перевоплощаются, меняют пол и т. д. Так, герои превращаются в рыб: «Ярмолка хотел было чиркнуть сквозь дырку в зубе на всю эту вежливость, но зубы его, а также ноги, спина и даже нос разом отказались ему подчиняться… “Рыбы”, – послушно понял Ярмолка и поплыл вслед братцу, узнать, чем еще побалует их судьбинэйра» (с. 159); «С начала одиссеи помойцы заметно измельчали. Была у Ярмолки отличная голова-колокол, Башнями он правил, ангелом работал, лагерную лямку тянул – что осталось, чем светел?! Франтишек и вовсе носил в себе язык неба, умирал, в банке с сиропом бултыхался…» (с. 126).

Отметим, что превращениям помойцев соответствуют и их возрастные изменения: «Глаза помойцев весело блестели. Не на таких напал! Обоим было по четыре года» (с. 106); «Им с Ярмолкой опять девять…» (с. 109); «Помойцам по сорок» (с. 117). С каждым возрастом персонажей связывается своя история жизни, однако принцип нелинейности не позволяет построить непротиворечивую биографию героев.

Принцип нелинейности тематической проявляется в описании самих главных героев. Так, у Ярмолки – голова-колокол, толстенькие кривоватые ножки и крылья. При этом ближе к концу текста читатель узнает, что «помойные эльфы очень практично устроены. Коли взять такого и подвергнуть потрошению… внутри обнаружатся обширные камеры и кармашки, предназначенные для хранения кусочков судьбы, лакомств, бирюлек… Франтишек копит в себе только блестящие штучки. Ярмолка – вообще забарахлился девичьей чушью» (с. 176). Отметим, что пол Ярмолки – это загадка для читателей: в некоторых отрывках эльфы называются братцами, однако, ближе к концу романа в герое начинают проявляться женские черты. Не случайно уже в главе «Дружбаря» «Спустя тридцать лет» герои станут супругами, при этом «Ярмолка стала очень женственной. Ее талия восемь раз оборачивалась вокруг себя, и еще оставалось место» (с. 315).

Игра текста с читателем подкрепляется и тем, что автор сам вмешивается в повествование, рассказывает о том, что он хотел написать и что получилось. «Вообще-то я всегда мечтал написать детскую книгу. В такой Франтишек с Ярмолкой были бы аккуратные, прилизанные гномики. Впрочем, пусть даже эльфы… Одна беда – не встает как-то, не вяжется. Горлопаны! Боднуть кого

норовят, козюлю съесть, барану в корму цигарку запихнуть… Не дорос я еще до детей. А тут – один выпендреж эстетский. И помойкой пахнет» (с. 108). Таким образом, автор – это еще один герой текста, наряду с помойными эльфами, иудой Моисеем, смеховых дел мастером и Башнями. При этом необходимо отметить, что подобные отступления провоцируют читателя осуществлять рефлексию, подниматься на сверхтекстовый уровень и сопоставлять ожидаемое с действительным. Соответственно, несмотря на отсутствие предзаданного алгоритма чтения, проективность читательского восприятия в романе присутствует. Читателю предлагают включиться в игру помойных эльфов, но в то же время регулярно «мешают» отождествлять себе с героями – нелинейность сюжета в данном случае является еще и провокацией, порождающей рефлексию читателя над текстом и его жанром.

Как мы уже отмечали, «Брандлькаст» – это фрик-фэнтези. При этом автор актуализирует стереотипы, связанные с жанром фэнтези в целом. Читателю предлагается отдельный мир – мир Пасти, со своими легендами, персонажами и философией. «Люпусарий он же Дружбарь» также напоминает о классических фэнтези-произведениях (словари можно встретить в конце текстов у Дж. Р. Р. Толкина и А. Сапковского, среди русскоязычных авторов к своим романам прилагает словари А. Пехов). Отметим, что словарь у Некрасова выполняет функцию сборника легенд мира, что также отвечает традициям формальной организации фэнтези-произведения.

Герои Некрасова находятся в тесной связи с фэнтези-традицией. Можно говорить о том, что помойные эльфы – это нарочитое снижение классического для фэнтези образа эльфа: «…в переводе с гнусно-нареченского на нашенский-простоватый “те, кого нашли среди отбросов и сгнившей мерзости, но кто мил и непосредственен, аки ангел”. Крайне немногочисленное племя волшебного народца, все еще не сбежавшего из мира Пасти» (с. 207). В то же время в мире Некрасова помойные эльфы занимают центральное место, что не противоречит эльфоцентричной традиции эпического фэнтези.

Текст Юрия Некрасова в целом провоцирует читателя на игру: пародийно-сниженное изображение мира не мешает автору поднимать и решать онтологические вопросы (о жизни и смерти, своем происхождении и предназначении и т. д.). Таким образом, если формально анализируемый нами роман соответствует канонам фэнтези, то в плане выбранной автором манеры повествования данный текст скорее отсылает читателя к традиции постмодернистских романов. И тогда, разворачивая это тезис, можно говорить о том, что в рассказе о судьбе помойных эльфов зашифрована жизнь человека постмодернистской эпохи, который «переживает собственную жизнь как череду неожиданных и непредсказуемых эпизодов, не складывающихся в “целостное повествование”»[4]. История героев ускользает от читателя, дробится на отдельные события.

Читая роман «Брандлькаст», до конца не удастся понять ничего: ни природу помойцев, ни мир Пасти, ни о чем же все-таки текст. Но, как справедливо

отмечено в рецензии «Мира фантастики» на это произведение, текст Некрасова нельзя считать потоком сознания, «это плод работы “прокаченного” писательского воображения, игра, в которую читателю предлагается включиться. Без принятия правил этой игры и отключения рационального мышления текст будет казаться просто клиническим бредом»[5]. Формальная повествовательная нелинейность (отсутствие связи глав друг с другом) подчеркивается языковой игрой автора. Таким образом, в романе три уровня нелинейности: фабульная, повествовательная и языковая. Последняя заслуживает отдельного лингвистического исследования, мы же просто отметим, что большое количество неологизмов затрудняет чтение и заставляет читателя сомневаться в том, правильно ли он понял смысл предложения (ср., напр.: «Улуню понятно, что это их огузочные штампы раздраконили верных стражей порядка», с. 113).

Итак, подводя итог краткому обзору «Брандлькаста» как нового явления на горизонте отечественной фантастики, можно отметить, что трехуровневая нелинейность текста провоцирует читателя включаться в игру придуманного автором мира. В романе Некрасова реализуется несколько принципов развития прозы XX в. Первое: в «Брандлькасте» явно присутствует нарушение принципов связности текста (примеры нелинейности повествования мы приводили выше). Второе: роман можно отнести к тем текстам, что «уничтожают фабулу». В «Словаре культуры XX века» В. Руднева отмечается, что в таких произведениях «нельзя восстановить истинной хронологической последовательности событий, потому что, во-первых, здесь неклассическое, нелинейное и неодномерное понимание времени, а во-вторых, релятивистское понимание истины, то есть представление о явном отсутствии одной для всех истины»[6]. Из беглого анализа «Брандлькаста» очевидно, что данный текст не предполагает возможности построения фабульного ряда событий (понятно только одно – герои путешествуют по миру Башен), однако сюжет в романе присутствует – читатель может понять философию мира, систему отсылок к «Дружбарю» и прочее.

Данный текст пока не имеет аналогов в отечественном фэнтези. На наш взгляд, манера письма, предложенная Ю. Некрасовым, вряд ли получит широкое распространение в фантастике, поскольку данный текст противоречит принципам массовой литературы, ориентированной на понятность и доступность для читателей. Но нельзя отрицать, что роман является любопытной попыткой преодоления канонов и стереотипов фэнтези.

Сам автор намерен продолжать рассказывать историю своих героев – в уже вышедшую книгу включен отрывок из их будущих приключений.

Примечания

[1] *Некрасов Ю.* Брандлькаст : роман. CheBuk, 2012. (Далее текст романа цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.)

[2] *Спиридонов Д. В.* Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литературе конца XX в. : автореф. дис. … канд. филол. н. Екатеринбург, 2009. С. 1.

[3] Там же. С. 15–16.

[4] *Турышева О. Н.* Книга – чтение – читатель как предмет литературы. Екатеринбург, 2011. С. 169.

[5] *Королева А.* Юрий Некрасов. Брандлькаст // Мир фантастики. 2012. № 7. С. 33.

[6] *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt

Е. В. Харитонова
Екатеринбург

МОТИВ БОЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УРАЛА*

В отечественной и зарубежной словесности мотив боя как вооруженного столкновения возникал многократно – от древнейших мифологических текстов до новейшей литературы. В настоящей работе «бой» будет пониматься скорее иносказательно, нежели буквально. Речь пойдет о кульминационных сценах в повестях трех уральских современных писателей, написанных для детей и о детях. Эти сцены изображают то, что можно было бы назвать детской дракой, если бы в ходе этих насильственных по отношению друг к другу действий дети не ставили важнейшие нравственные проблемы, не защищали истинные ценности, не находили решения долгих конфликтов. Мотив же в данной работе будет пониматься вполне традиционно – как событийная формула, важнейшей характеристикой мотива при этом является сюжетогенная природа, предикативность[1]. Материалом исследования стали три повести современных писателей: екатеринбуржцев Олега Раина[2] и Светланы Лавровой[3] и южноуральского писателя Тамары Михеевой[4].

Главный герой повести Олега Раина (Андрея Щупова) «Человек дейтерия»[5] – тринадцатилетний подросток Гриша Крупицын, типичный аутсайдер, школьный изгой, вечная жертва насмешек, побоев и издевательств. Гриша находится в конфликтных отношениях со своими сверстниками (одноклассниками), со старшими подростками – грозой всего двора, своими родителями, учителями, наконец – с самим собой. Он влачит бессмысленное, безрадостное, праздное существование до тех пор, пока не находит друга, который помогает ему раскрыть себя, свои творческие способности, обрести смелость и

* Исследование выполнено в рамках интеграционной программы УрО – СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

© Харитонова Е. В., 2013

уверенность. Степан – деревенский житель, попавший в город не по собственной воле: его отец находится в городской больнице, и семья, чтобы быть вместе, временно переехала в город. Степан помогает Грише решить проблемы с учителями, родителями, а также формирует в Грише, помимо навыков противостояния внешнему миру, способность находить точки опоры внутри себя. После отъезда Степы и его семейства в деревню даже старый Гришин конфликт со сверстниками и грозной дворовой компанией старших подростков находит свое разрешение. Так, возвращаясь с вокзала после прощания с другом, Гриша и его одноклассница Алла застают на школьном дворе предводителя дворовой ватаги Саймона, разваливающего снежную крепость, которую Гриша, Степа и другие ребята построили для украшения двора и для игры малышей. Ребята ввязываются в драку, им на помощь подоспевают все одноклассники, в том числе и те, кто раньше унижал и избивал Гришу. В борьбе с общим – более сильным – врагом сверстники сплачиваются. Кульминационный эпизод повести – бой с Саймоном – выполнен в духе жестокого, даже шокирующего реализма. После того, как общий противник повержен, одноклассники просят у Гриши прощения за прежние насмешки.

В этом случае ситуация бяй воспринимается как крайний выход из затянувшегося конфликта – неприглядный и жестокий, но неизбежный: «Саймон еще выбирался из руин, отряхивая себя от снежного крошева, а Гриша уже мчался в *атаку* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Е. Х.*). Никогда в жизни он не дрался, не умел да и не хотел, наверное, уметь. Но за башню, за память о Степе, да еще перед Алкой, которая все это видела, вести себя как-то иначе казалось невозможно»[6]. После того, как Гриша идет в наступление, Саймон жестоко избивает его, поскольку силы неравны, Гриша младше и значительно слабее физически: «Гриша продолжал еще отмахиваться, даже попадал по чему-то, но это была, конечно, не драка – избиение»[7]. Однако затем приходит подкрепление: школьный завхоз Савельич с лопатой, а потом и одноклассники – в описание боя вновь включается специфически милитаристская лексика: «*С уханьем* и *воплями* налетела толпа во главе с Доном – *точь-в-точь казачья сотня*. *Разве что не на конях и без шашек*. Но важен был порыв, а уж ребятки вскипели будь здоров. *Бились* за башню, *бились* за одноклассников. А еще *вышибали* из самих себя страх, что долгие годы таили перед Саймоновской шпаной. <…> …и сразу образовалась куча мала, в центре которой пыхтел и ругался отбивающийся *враг*. Туда же сиганули Макар с Димоном. Уж эти-то жалеть и миловать не собирались. *Правил никто не соблюдал*: *били* не кого-нибудь – Саймона! Наверное, если б могли, *пустили в ход и зубы*»[8]. Как видим, драка трансформируется в бой без правил, а идея борьбы за добро – в идею беспощадного уничтожения противника. Ребятам удается наказать обидчика, поскольку на их стороне был значительный численный перевес. Бой с Саймоном снимает конфликт Гриши с одноклассниками, но не способствует решению конфликта между старшими и младшими подростками. В финале

сцены и та, и другая сторона лелеют планы мести, которую они собираются осуществить после того, как Саймона выпустят из милиции.

Повесть Тамары Михеевой «Легкие горы»[9] являет собой историю девочки Дины Алиевой, которая из детского дома попадает в большую семью и становится ее частью, эта повесть не о сиротстве, но именно о доме и семье. Психологически достоверно автором изображается процесс вхождения ребенка в большую семью. Девочка становится невольной причиной раздора между своими приемными родителями. Отец уходит из семьи, а мама, которой трудно жить одной в большом городе с приемной дочкой, отправляется в родной город Лесногорск, в котором живут ее мама и братья со своими детьми и внуками. Именно в Лесногорске к Динке приходит чувство дома и защищенности.

В повести «Легкие горы» явлены сложные для решения и осмысления формы конфликта: так, Динка очень болезненно воспринимает вырубку соснового леса, который она успела полюбить, который стал частью ее мира; позже две девочки-подружки Дина и Соня бросаются на защиту Сониного брата, которого бьют только за то, что он наполовину китаец. Так, однажды, возвращаясь из школы, девочки и их одноклассник обнаруживают на пустыре группу парней, избивающих Андрея, Соня спешит на выручку брату. Увиденное шокирует Динку, она не понимает происходящего: «Только когда Соня бросилась наперерез к Андрею и стала вытирать ему щеку, Динка поняла, что его ударили, что у него кровь, что парни все – лысые и в черных куртках. Они окружили Соню и Андрея кольцом. <…> Андрей стал отталкивать Соню, что-то ей говорить, а эти, лысые, хохотали, и Динка не могла понять: чего они все хотят? Зачем они Андрея бьют? Что он им сделал? <…> …у Динки даже в глазах помутнело от непонимания»[10]. Очевидно, руководствуясь внерациональным нравственным чувством, Динка понимает, что в этой ситуации она должна быть с избиваемыми: «Она медленно вышла из-за угла и приблизилась к черному кругу. Ноги были тяжелые, будто чужие. Она подошла и встала рядом с Андреем»[11]. Подкрепление отчаявшимся детям приходит: одноклассник девочек зовет на помощь взрослых – ими оказываются Олег, брат Сони и Андрея, и папа Сережа, приемный папа Динки.

Конфликты такого рода не могут быть решены моментально и однозначно: ни дети, ни взрослые не могут справиться ни с чьим-то желанием обогатиться за счет вырубки столетних деревьев, ни с проявлением шовинизма. Не случайно в сознании Динки эти ситуации сопрягаются: «Динка смотрела на город внизу, весь в огнях, и думала: все, что сегодня случилось, немножко похоже на тот день, летом, когда вырубили ее Круглую поляну. Так же мужчины ушли вести свои мужские разговоры, так же все напряженно молчали, так же горько было и безысходно»[12]. Однако состояния обреченности и безвыходности не возникает и в этих случаях, поскольку находятся взрослые, способные помочь ребенку обрести ценности, которые можно противопоставить враж-

дебному началу: так, дядя Саша закупает в лесничестве молодые саженцы, и все жители Легких гор дружно сажают сосны; мама Сони объясняет своей дочке, что прадедом, давшим начало династии Люфучинь-Поповых, можно гордиться, а не стыдиться другого, чем у большинства, цвета кожи и волос. И в этом случае выход ребенка на бой – готовность встать на защиту брата/друга – способствует формированию личности, в Соне вызревает ощущение национальной идентичности, принадлежности к семье и роду: «– И фамилию я менять не буду, – упрямо сказала Соня. Вздохнула. – Даже если замуж за Озерова выйду»[13].

Главная героиня повести «Звон колокольчика в пустом небе (фантастическая екатеринбургская повесть с посильным участием призраков)»[14] Светланы Лавровой – тринадцатилетняя Стаська, «девочка-отличница», «тургеневская девушка», «белая ворона», которой трудно найти общий язык со сверстниками. Стаська мечтает о сестре – «такой же ненормальной, как она сама», «с которой обо всем можно говорить». Явившийся Стаське монах Фукэ – один из насельников буддийского монастыря эпохи династии Тан, «местный юродивый», «безумец», который «ночевал в поле, почти не мылся, звонил в колокольчик и говорил всякие глупости»[15], достиг просветления и стал основателем школы дзен-буддизма, просуществовавшей до второй половины XIX в., – убеждает Стаську в множественности вариантов развития ее собственной жизни, и затем, возвращаясь из школы, будто бы случайно девочка заходит в Дом культуры на выставку, посвященную культуре Японии: «На следующий день Стаська пришла в клуб “Мусубикан” на занятия иайдо и катори синто рю. Через день она привела туда же Леську. Через два дня у них болело все, что могло болеть, и особенно то, что болеть не может. Через три дня все, что болело, почти отвалилось. Через год у них были свои катаны, свои хакама и кимоно, первые дипломы, первые поездки и самое потрясающее – друзья! Ну прямо как в купленных мамой книжках о подростках – решились все проблемы! Даже Стаськины неприятели в школе, измывавшиеся над ней всю школьную жизнь, погрустнели после того, как Стася с наслаждением побила некоторую их часть, наплевав на свой образ девочки-отличницы и тургеневской девушки. Жизнь стала лучезарной до неприличия!»[16]

Конфликт главной героини со сверстниками в этой повести уходит вглубь, он бесспорно присутствует – более того, во многом определяет развитие сюжета, но практически до финала не репрезентирован, не проявлен, на первый же план выдвигается оппозиция реального/фантастического, настоящего/мнимого, подлинного/призрачного.

Конструирование собственной вселенной, поиск и обретение ценностного центра, через который возможно утверждение во внешнем мире, становятся программой поведения подростка, конфликтующего со своими сверстниками: «– Они же первые начали, мама! – воскликнула Стася. – Они сами отринули меня, дразнили, изводили… я ничего им не делала

плохого! Я защищалась от них, я ушла в Мусубикан – и он прикрыл меня стеной заботы и дружбы. Я не обижаю моих обидчиков – я просто сделала так, что их теперь для меня не существует! Это мой путь борьбы!»[17]

Однако конфликт главной героини со сверстниками, до финала повести существовавший имплицитно, в конце произведения развертывается в кульминационную сцену боя, как и в рассматриваемой повести Олега Раина, но в данном случае это символический бой. Выполняя школьное задание – показать танец и описать его на немецком языке – Стаська демонстрирует танец с катаной: «Она поставила диск с “Пикником”, вышла в круг, вынула из ножен катану… и прыгнула! И с прыжком началась музыка “Иероглиф”. Сдержанно, сначала почти равнодушно – да на что я вам! Я чужая! Не смотрите, не трогайте… нуки-цке, нуки-цке… сувари-гедан… чуть в сторону… <…> в равнодушии мелодии уже читалась сдержанная ярость… поворот! Это моя музыка. Это мой бой. А вы жметесь трусливо по стеночке класса, поджимаете ножки… не потому, что боитесь, что долбану мечом, а потому что такие, как вы, боятся неведомого. А сейчас перед вами – Неведомое! Никогда вам Не Ведомое! Когасуми… резче! Еще! Сколько лет вы терзали мне душу, а те, кто не терзал, те молчали – те еще хуже! А теперь я на воле! Я свободна от вас и от своих страхов перед вами! Сунэ!»[18] Как и герои предыдущих повестей, в трудный момент Стаська получает подкрепление – также символическое, ей приходят на помощь герои прочитанных и пока не прочитанных книг – Сирано де Бержерак и д’Артаньян, фильмов и даже национальный герой Японии Сакомото Рёма. Однако Стася понимает, что «некоторые бои человек должен выиграть сам»[19]. При этом символическая поддержка не означает «несуществующая» – напротив, в кризисный момент именно такая помощь оказывается единственно возможной, потому что она неотъемлема – с прочитанными книгами, просмотренными фильмами, знанием мировой истории само существо мировой культуры входит в жизнь ребенка и насыщает его жизнь смыслом: «– Надо мной все издевались из-за огромного носа, – ни с того ни с сего вспомнил Сирано.

– А надо мной – из-за оранжевой лошади и бедной одежды, – хмыкнул д’Артаньян. – Ну и где они все? Пошли выпьем, господа. Бургундского – за победу.

И все полезли обратно в шкаф, попутно запихивая туда порывавшихся прийти на помощь гардемаринов во главе с Дмитрием Харатьяном и крапивинского “Мальчика со шпагой”. На пороге Сирано де Бержерак оглянулся и сказал Стасе:

– Если что – мы рядом. Мы теперь всегда с тобой рядом. Зови, сестренка!

Стася кивнула с благодарностью. Дзедан…тибури…ното… все! Музыка дрогнула и умерла, будто ее проткнули катаной. Бой окончен»[20].

Знаком символической победы Стаси становится новое знание о мире и людях, которое приобретают ее противники и она сама; оппозиция «свое –

чужое» трансформируется в «свое – другое». Это продуктивная модификация, поскольку ее результатом становится удивление, с которого начинается познание, движение от незнания к знанию: «Ребята, влипшие в стенку, потрясенно смотрели на Стаську.

– Кто же ты? – тихо спросил Никита.

“А может, они не такие уж враги? – впервые засомневалась Стася. – Вон глаза у них совсем человеческие. И губы не говорят всякие гадости, а сложились в изумленное “О-о-о!” Прямо как у нормальных людей…”

Она засунула катану за пояс и сказала Никите:

– Приходи завтра к нам на тренировку»[21].

Такое «вчувствование» в окружающий мир, способность к удивлению, наблюдению, и сопереживанию имеют объективную эстетическую и этическую ценность: благодаря этому образ врага трансформируется в образ потенциального друга.

Таким образом, в трех рассматриваемых повестях сцена боя являет собой кульминацию; это вызванное долгими конфликтами, ограниченное во времени и пространстве столкновение ребенка с врагом. Выделяются общие составляющие мотива: выход на бой, подкрепление/поддержка, выход конфликта на принципиально новый уровень – либо конфликт изживается и разрешается, либо ребенок приобретает новое знание о себе и мире.

Примечания

[1] *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : очерк историографии. Новосибирск, 1999. С. 74.

[2] Андрей Олегович Щупов (р. 1964) – современный прозаик, живет и работает в Екатеринбурге; произведения для детей публикует под псевдонимом Олег Раин. Он автор четырех книг, написанных о подростках и для подростков: «Спасители Ураканда» (фантастическая повесть, 2008), «Слева от солнца» (роман, 2008), «Отроки до потопа» (роман, 2009), «Человек дейтерия» (повести, 2011). Все книги вышли в екатеринбургском издательстве «Сократ». За эти книги автор удостоен нескольких литературных наград. В 2008 г. за книгу «Слева от солнца» Олег Раин получил Национальную детскую премию «Заветная мечта», а также премию Владислава Крапивина, в 2009 г. ему была присуждена премия «Алиса» на фестивале «Роскон» за книгу «Спасители Ураканда». Роман «Отроки до потопа» принес автору еще одну премию – им. П. П. Бажова.

[3] Светлана Аркадьевна Лаврова (р. 1964) – современный прозаик, врач-нейрофизиолог, кандидат медицинских наук, автор более 50 книг для детей, живет и работает в Екатеринбурге. В 2005 г. за книгу «Требуется гувернантка для детей волшебника» получила премии «Алиса» в Москве (на конвенте «Роскон») и «Камертон» в Екатеринбурге. В 2007 г. за книгу «Кошка до вторника» стала лауреатом Национальной премии по детской литературе «Заветная мечта». Также С. Лаврова – автор книг «С лягушками не расставайтесь», «Семь подводных котов», «Требуется гувернантка для детей волшебника», «Кошка до вторника», «Эльфы военного городка» и др. Постоянно сотрудничает с издательствами «Сократ», «Белый город» и др. С. Лаврова – автор множества познавательных книг для детей младшего и среднего школьного возраста.

[4] Тамара Витальевна Михеева (р. 1979) – автор книг о детях и для детей, лауреат Национальной премии по детской литературе «Заветная мечта» (за книгу «Асино лето», 2007), лауреат

II степени на конкурсе произведений для подростков им. Сергея Михалкова (за сборник рассказов «Юркины бумеранги»), лауреат Бажовской премии (повесть «Легкие горы», 2011).

[5] *Раин О.* Человек дейтерия : повести. Екатеринбург, 2011. С. 3–154.

[6] Там же. С. 145.

[7] Там же. С. 145.

[8] Там же. С. 148.

[9] *Михеева Т.* Легкие горы. М., 2012.

[10] Там же. С. 209–210.

[11] Там же. С. 210.

[12] Там же. С. 213.

[13] Там же. С. 215.

[14] *Лаврова С. А.* Аркаим: Три дня до конца света. Сказочные повести. Екатеринбург, 2011. С. 137–238.

[15] Там же. С. 131.

[16] Там же. С. 139–140.

[17] Там же. С. 204.

[18] Там же. С. 231.

[19] Там же. С. 232.

[20] Там же. С. 233.

[21] Там же. С. 233.

В. А. Мельничук
Новосибирск

ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА ИЗВЕСТИЙ XII В. С УЧАСТИЕМ ВСЕВОЛОДА ОЛЬГОВИЧА В СОСТАВЕ ЛЕТОПИСНЫХ СВОДОВ XV–XVI вв.

Основным источником Ипатьевской летописи был Киевский свод, главным содержанием которого явилось описание событий, связанных с Киевом[1]. С 1139 по 1146 г. киевский престол занимал представитель старшей династической линии черниговских князей Всеволод Ольгович. Идеологическая неоднородность повествования этого времени является, на наш взгляд, следствием обработки некоторых известий составителем свода, игуменом Выдубицкого монастыря Моисеем[2]. Кроме того, при описании некоторых событий был использован источник, составленный автором, настроенным к князю враждебно. Лишь незначительная часть отрывков может быть уверенно отнесена к летописцу занимавшего киевский престол князя[3].

В настоящей статье мы рассматриваем известия с участием черниговского князя Всеволода Ольговича времени его киевского княжения в летописных сводах XV–XVI вв.

Под 1140 (6648) г. в Ипатьевской летописи сообщается о захвате Киева Всеволодом Ольговичем. В тексте точно указано, где остановился черниговский князь (в «Копыреве конци»), сообщается дата, когда он начал зажигать дворы (4 марта). Согласно повествованию, Вячеслав Владимирович, не желая проливать крови, выслал к Всеволоду Ольговичу митрополита, после чего князь Вячеслав ушел в Туров, а Всеволод вернулся в Вышгород. Въезд князя в Киев описан с использованием традиционной формулы «С честью и славою великою»; сообщив о приезде брата Всеволода Ольговича, Игоря, летописец замечает, что ему был давно обещан Чернигов, однако город получают Давыдовичи. Как пишет летописец, киевский князь спровоцировал ссору братьев: «И свади братию» (303)[4].

После фразы «В то же время» в тексте помещено известие о возвращении полоцких князей, заточенных Мстиславом в 1130 (6638) г., разрывающее повествование о начале княжения в Киеве Всеволода Ольговича. Восхваление Мстислава Владимировича, который загнал половцев за Дон, за Волгу; напоминание о подвигах Владимира Мономаха, защищавшего землю Русскую от

© Мельничук В. А., 2013

половцев, расположенное перед заголовком «Начало княжения Всеволода в Киеве», формирует контекст, в котором образ Всеволода Ольговича оказывается сниженным, а зафиксированный в тексте отказ Мстиславичей установить мир с киевским князем – в некоторой степени оправданным.

В МС, Воскр.[5] данные события изложены под 1138 (6646) г. В тексте сохранены те же подробности, что и в Ипат.: указано, что князь пришел из Вышгорода (согласно Тр., HIV-CI, HV, Нкр-ВП, он пришел с вышгородцами); что начал зажигать дворы перед городом в «Копыреве конци» 4 марта; сказано, что в Киев он вошел 5 марта, при этом добавлено отсутствующее в тексте Ипат. уточнение «В неделю масляную»; сообщается, что к нему пришел брат Игорь в надежде получить обещанный Чернигов. Ремарка автора, указывающая на ссору братьев, в тексте этих сводов сохранена.

Ответ Вячеслава, переданный через митрополита, в МС, Воскр. более распространен по сравнению с Ипат. за счет ссылки на родовое завещание княжения «отцами»: «Вячеслав же противу не изыде, не хотя кровопролития, но выслa к нему митрополита, рекъ: “Азъ, брате, приидох зде по братьи своей Мстиславе и Ярополце по отец наших завещанию. Аще ли ты восхотел еси сего стола, оставя свою отчину, ино брате, азъ есмь мнии[6] тебе буди. Но отъиди ныне Вышегороду, а аз иду в переднюю свою власть, а Киев тобе”» (цит. по: Воскр., 32).

В Тр., HIV-CI, HV, Нкр-ВП, ВЛ, Никон. (где эти события описаны под 1138 (6646) г.) сказано, что Ольгович пришел с братьею своею: «И прииде Олгович с Вышегородцы, пристроився с братьею своею» (цит. по: Тр., 216). В HIV известие продублировано. Любопытно, что в Густынской летописи, сохранившей многие подробности данного события, отраженные в Ипат., содержится точное указание, что Всеволод Ольгович пришел с братом Святославом. Т. О. Вилкул выявила в некоторых рассказах Ипат. стремление киевского редактора отделить Святослава Всеволодича, сына Всеволода, от Святослава Ольговича, брата Всеволода[7]. Возможно, что отсутствие в тексте Ипат. указания на то, что братья пришли к Киеву вместе, не является случайностью.

В Тр., HIV-CI, HV, ВЛ, Никон. сказано, что Вячеслава Владимировича и Всеволода Ольговича примирил митрополит. Согласно тексту Никон., на великий княжеский стол Всеволод Ольгович был посажен митрополитом Михаилом: «И посажен бысть в Киеве на великое княжество пресвященным митрополитом Михаилом месяца марта в 5 день в неделю. И сътвори в той день князь велики Всеволод Олгович с отцемъ своим Михаилом митрополитом, и с братиею своею, и со князи и с бояры своими и с всеми людми пирование светло» (163).

По-разному указан срок правления в Киеве князя Вячеслава: в Никон. – 20 дней; Ерм., С1497 г., С1518 г., Тв. сб., Льв., кратко излагающих эти события, – 10 дней. В Нкр-ВП сказано, что Вячеслав «Иде опять Тмуторокани».

Рассмотрим, как описаны в летописных сводах XV–XVI вв. первые шаги Всеволода Ольговича на Киевском престоле под 1140 (6648) г.

Всеволод Ольгович, согласно тексту Ипат., заняв Киевское княжение, начал посылать к Владимировичам и Мстиславичам, пытаясь установить с ними мир; однако его попытки не увенчались успехом. Тогда князь с братом Святославом выступил против Андрея Владимировича, а против Вячеслава и Изяслава Мстиславича выслал союзных ему князей. Затем в тексте идет дублирование известия: снова сказано о походе против Андрея Владимировича, а после ремарки «Надея бо ся силе своеи, самъ хотяше землю всю держати» (304) – о том, что князь искал под Ростиславом Смоленска и под Изяславом Владимира; что выслал против Изяслава войска. О походе против князя Изяслава к Владимиру сказано одной фразой; подробнее описано выступление против Андрея Доброго, при этом рассказ составлен рукой летописца, не сочувствующего Всеволоду Ольговичу: в тексте приведены слова сына Владимира Мономаха, в которых он сравнивает княжившего в Киеве Всеволода Ольговича со Святополком окаянным.

Анализируя фрагмент в повествовании Киевского свода, рассказывающей о походе Изяслава Мстиславича против Юрия Долгорукого, исследователь Ф. Мушар трактует использованную летописцем формулировку: «Надеяся на множество вои», – как прием, позволяющий автору представить князя Изяслава в неблагоприятном свете. Исследователь пишет, что данное выражение, восходящее к Пс 48:7 (где читается «Надеяся силе своей»), обычно употребляется в отношении отрицательных героев летописи. Летописец, например, воспользовался им для характеристики Святополка Изяславича в Повести об ослеплении Василька Теребовльского[8].

Можно добавить еще примеры использования данного выражения в летописном тексте XII в.: например, поражение Ярослава Святополчича, выступившего против Андрея Владимировича под 1123 (6631) г., летописец объясняет тем, что он был наказан за великую гордость, т. к. не имел надежды на Бога, но на «множество вои». Повествование о действиях Всеволода Ольговича на киевском престоле построено таким образом, что его действия сопоставляются с действиями Святополка и за счет прямого указания, содержащегося в словах противника князя, и за счет использования выражения, восходящего с одной стороны к тексту псалма, с другой – использованного в более раннем рассказе применительно к действиям князя, совершившего преступление, и приобретшего в связи с этим отрицательную семантику.

Условным завершением всего фрагмента, описывающего поход Всеволода Ольговича против князя Андрея в Ипат., можно было бы считать фразу: «Заутра миръ створиста». Однако после этого в повествовании следует сообщение про пожар в Переяславле, связанное с предыдущим сюжетом единством героев-участников события, в котором поведение Всеволода Ольговича можно оценить как благородное: князь не воспользовался преимущественным положением, сложившимся из-за произошедшего пожара, чтобы победить своего противника.

Обычно киевская официальная летопись придерживалась ориентации на того князя, который в данный момент занимал киевский стол. О трудностях в определении источника данной годовой статьи писал А. Н. Насонов. Он полагал, что данный текст «мог быть составлен при Изяславе Киевском и, возможно, не без помощи переяславских материалов»[9]. Разделяя мнение Б. А. Рыбакова, который полагал, что в тексте, описывающем киевское княжение Всеволода Ольговича, наряду с летописанием других князей использована его летопись[10], мы возводим указание на стремление установить мир с Владимировичами и Мстиславичами, а также эпизод, описывающий пожар, в котором выявлено благородство князя, к летописцу князя.

О миролюбивых устремлениях Всеволода Ольговича свидетельствует следующий фрагмент под этим же годом: Вячеслав Владимирович и Изяслав Мстиславич отправляют послов к Всеволоду Ольговичу, и он не отверг их мирных предложений, показав свою способность, как пишет Н. М. Карамзин, «согласить свое честолюбие с государственной тишиной»[11]. После известия о рождении у Всеволода Ольговича сына Ярослава в тексте Ипат. помещены новгородские известия. В завершении годовой статьи сообщается, что Всеволод Ольгович и Андрей Владимирович заключили с половцами мир.

Во всех летописных сводах более позднего времени отсутствуют подробности, которые характеризуют Всеволода Ольговича с положительной стороны, и это, в конечном счете, сказывается на формировании облика князя: не указана попытка князя установить мир с Владимировичами; опущен эпизод, описывающий пожар, в известии о походе против Андрея Владимировича. В описании первых шагов князя на киевском княжении отсутствует важное уточнение: не сказано, что Владимировичи собирались выступить против черниговского князя, занявшего киевский престол, и, не дожидаясь этого, он предпринял действия, направленные против них. Исключением является текст Никон., содержащий фразу, объясняющую стремление Всеволода Ольговича выступить против Владимировичей: «Князь великий Всеволод Олгович Киевский, услыша на себе негодование от Володимеричев Маномаших, и нача замышляти на Володимеричи и на Мстиславичи, надеяся на множество воинства своего» (164). Кроме того, в тексте Густ., как в Ипат., сказано, что Всеволод Ольгович хотел мира с Владимировичами и Мстиславичами. Во всех сводах опущен эпизод, в котором зафиксирован факт уступки Всеволода Ольговича Владимировичам и Мстиславичам; отсутствует известие о рождении у киевского князя сына.

В НІ младшего извода, НІV-СІ, Нкр-ВП, МС, Ерм., С1497 г., С1518 г., Воскр., Тв. сб., Льв. повествование о начале княжения в Киеве Всеволода Ольговича начинается с сообщения о действиях Юрия Владимировича: узнав о том, что черниговский князь занял Киевский престол, он идет в Смоленск, зовет новгородцев выступить против него.

Далее во всех сводах сказано, что сын Юрия, Ростислав, приходит из Новгорода к отцу в Смоленск, где он находился лето и 4 месяца. Срок не указан в Ерм., С1497 г., С1518 г., Льв. Юрий, разгневавшись на новгородцев, разоряет Новый Торг. Источником данного известия могла быть CI, или HI младшего извода; в HI старшего извода, а также в HIV, HV указано, что Ростислав находился в Новгороде 8 лет и 4 месяца. Новгородцы обращаются к Всеволоду Ольговичу (кроме HI младшего извода, HIV-CI, HV, Нкр-ВП, где сказано, что новгородцы послали «К Киеву по Святослава Олговича») с просьбой прислать к ним брата. Окончание в сводах разное. Согласно МС, Ерм., С1497 г., С1518 г., Воскр., Льв., Всеволод Ольгович оставляет их просьбу без ответа, т. к. в то время строил захватнические планы против Владимировичей и Мстиславичей. В Тв. сб. завершение фрагмента следующее: «Он же обещася, и не посла тогда, заводи же Новогородцив роте» (202).

В HIV-CI, HV, Нкр-ВП сообщается о вокняжении в Новгороде Святослава Ольговича; неловкое соединение источников приводит к нарушению линии повествования: согласно тексту получается, что против Владимировичей строил планы Святослав Ольгович: «И вниде Святослав Олгович в Новъгородъ, и седе на столе. И нача замышляти на Володимеричи, хотя дръжати сам с своею братьею всю землю, и искаше под ними отчины их» (цит. по: С1, 163). На авторское сопереживание Владимировичам указывает авторская ремарка: «Они же молитвою родитель своих не дашася в обиду. Киянам же и митрополиту не любо бысть се» (там же).

В МС, Воскр., Льв. соединение двух источников привело к тому, что о планах Всеволода Ольговича сообщается дважды, однако по сравнению с Ипат. в сводах более позднего времени в одном из дублирующих известий добавлено, что князь хотел держать землю с братьями: «Надеяся силе своей, и восхоте всю землю держати со братьею своею» (цит. по: Воскр., 32). Эта же фраза есть в Тр., ВЛ, Тв.сб., Никон. Более резко звучит авторский комментарий в Льв., читаемый под 6648 г.: «Всеволод же Олговичь седе в Киеве, нача рать замышляти на Володимеричи, и не любо бысть Кияном. Сих же Олговичев не хотеша Кияни, ни Новгородцы за их высокоумие» (цит. по: Льв., 107).

Выступление Всеволода Ольговича против Изяслава Владимировича описано только в Тр., МС, Воскр., ВЛ, Никон. В тексте Никон. более распространено по сравнению с другими сводами обращение к Изяславу: «Иди добром из Володимеря, аще не изыдеши, то разумей, яко рать многу послах на тя» (164). А вот поход против Андрея Владимировича содержится во всех сводах, при этом сохранена гневная речь Андрея Владимировича, в которой он сравнивает действия Всеволода Ольговича со Святополком окаянным.

Согласно Тр., МС, Ерм., С1497 г., С1518 г., Воскр., ВЛ, Тв. сб., Никон., Всеволод Ольгович пришел к Переяславлю с братом Святославом, которого он привел из Курска. В CI, в списках HIV, кроме Строевского, Нкр-ВП, отражающих исторические факты по-другому: Святослав Ольгович послал своего

брата Всеволода к Переяславлю. В Льв. пропущено имя князя: «И поиде с ним к Переяславлю на Ондрея» (106).

По-видимому, в Ипат. в описании начала киевского княжения Всеволода Ольговича были соединены два источника: летописец князя, к которому восходит описание миролюбивых устремлений князя (попытка князя установить мир с Владимировичами, эпизод про пожар в описании похода против сына Владимира Мономаха; уступка Мстиславичам и Владимировичам), и источник, началом которого является фраза, акцентирующая самонадеянность князя, желавшего владеть всей землей, включавший в свой состав рассказ о походе против Андрея Владимировича. Он мог быть составлен при Изяславе Мстиславиче, о чем писал А. Н. Насонов[12]. Именно этот источник, повествование которого окрашено негативным отношением автора-летописца к описываемым событиям, отражен в летописных сводах более позднего времени.

Использование прямых речей для создания нужной идеологической окраски повествования (как в описании похода против князя Андрея) отмечено нами в другом рассказе, повествующем о вражде Всеволода Ольговича и другого сына Владимира Мономаха, Ярополка под 1139 (6647) г.: кульминацией сюжета является обращение черниговских людей к Всеволоду Ольговичу с просьбой оставить «высокоумие».

Новгородские события, в которых принимает участие Всеволод Ольгович под 1140 (6648), 1141 (6649) гг., содержащиеся в Ипат., в том или ином объеме отражены во всех летописных сводах более позднего времени. Известие о захвате Всеволодом Ольговичем городов Юрия Владимировича и обращение киевского князя к Вячеславу Владимировичу с требованием уйти в Переяславль из всех сводов отсутствует в HIV, HV, ВП, Нкр-ВП, Тв. сб., Льв.

Разночтения содержатся в известии, сообщающем о захвате городов князя Юрия во ВЛ и Никон.: «Олговичи поимали Юрьевы городы» (ВЛ, 62); «Того же лета поима грады Юрьевы князь Игорь Олгович, и вся скоты, и кони, и богатство» (Никон., 166).

Под 1141 (6649) г. в Ипат. сообщается об обращении Изяслава Мстиславича к сестре: «Испроси ны у зяте Новгород великый брату своему Святополку. Она же тако створи» (309). Дублирование этого известия под 1142 (6650) г. принадлежит, видимо, черниговскому автору: Святополк определен в известии как шурин черниговского князя Всеволода Ольговича, занимавшего киевский престол: «В се же лето посла Всеволод Святополка в Новгород шюрина своего» (309–310). Именно последний вариант был использован при составлении Тр., МС, Ерм., С1497 г., С1518 г., Воскр., Тв. сб., Льв. Во ВЛ отсутствует уточнение «шюрин».

Во всех сводах оказалось опущенным содержащееся в Ипат. под 1141 (6649) г. известие о замужестве дочери Всеволода Ольговича, продублированное под следующим годом; переговоры с братом Святославом. Отсутствует также описание конфликта черниговских братьев из-за раздела земель под 1142

(6650) г. Согласно тексту Ипат., братья, не получив желаемое, решают выступить против Вячеслава Владимировича, однако терпят поражение, т. к. князю Вячеславу помогают Изяслав и Ростислав Мстиславичи, а также Всеволод Ольгович. Под этим же годом описан поход князей, отправленных Всеволодом Ольговичем на помощь своему зятю, польскому королю.

В Тр., МС, Ерм., С1497 г., С1518 г., Воскр., ВЛ, Тв. сб., Никон., Льв. опущен фрагмент, содержащий известие о ссоре Ольговичей, в результате оказался утрачен контекст, поясняющий мотив действий Игоря Ольговича; кроме того, не указано имя участвующего в совместном походе на Переяславль Святослава Ольговича. Повествование в Тр., МС, Воскр. окрашено авторским осуждением: в Тр. для характеристики действий Игоря Ольговича использовано выражение «Много пакости створиша»; в МС, Воскр. «Много зла створи». Кроме того, в Тр., ВЛ добавлено: «Враг же роду хрестьянску дьявол ражже сердце Игореви Олговичу» (цит. по: Тр., 218). Во всех сводах опущен факт помощи Вячеславу Владимировичу Всеволодом Ольговичем.

В сводах более позднего времени сохранились избыточные по сравнению с Ипат. подробности. Так, в тексте Тр., МС, Воскр., ВЛ, Никон. указано, что Игорь Ольгович стоял у Переяславля 2 месяца; в Тр., МС, Ерм., С1497 г., С1518 г., Воскр., Тв. сб., Никон., Льв. сообщается о том, что Ростислав Мстиславич захватил у Игоря 4 города.

Известие, в котором рассказано об отправке Всеволодом Ольговичем помощи своему зятю, польскому королю, изложено в Тр., МС, Воскр., Никон. близко к Ипат.: подробности похода не сообщаются, о причине захвата мирных жителей можно лишь строить предположение: «В ту же зиму посла Всеволодъ сына своего Святослава, Изяслава Давыдовича съ Володимеромъ с Галичьскымъ во помочь зятю своему Володиславу на братью его на меншюю на Болиславиче. И сняшася вси у Чернечьска, и въевавъше възвратишася възмъше боле мирныхъ, неже раатьныхъ» (цит. по: Ипат., 313). Н. М. Карамзин, комментируя данный эпизод, уверенно пишет, что россияне, «призванные восстановить тишину Государства, действовали как враги оного»[13].

Во ВЛ отсутствует указание на захват мирных жителей; в Никон. добавлено, что мирных ляхов грабили и пленили.

Под 1144 (6652) г. описан поход Ольговичей на Володимирка Галицкого, и это известие, по справедливому замечанию К. Н. Бестужева-Рюмина, является едва ли не единственным за время княжения Всеволода, «в котором можно заметить сочувствие к нему летописца»[14]. В литературе вопрос происхождения данного сюжета не имеет однозначного решения[15].

Дублировка завязки рассказа в Ипат. говорит о том, что источник был использован не один. Полагаем, что в повествовании отражены черниговские отрывки, содержащие факты, важные для черниговской стороны, а также авторские ремарки, принадлежащие автору, не сочувствующему ни «Володимирку», ни галичанам[16]. К ним мы относим эпизод, в котором рассказывается,

что Ольговичи идут к «многоглаголивому» Владимирке и «Волею нудяще его приехати к Всеволоду поклонитися ему»; в нем же содержится авторский комментарий к действиям Владимирки: «А Угры приведшю ему к собе в помочь, и быша ему не на кую же ползу» (315); ремарку после сообщения о том, что Владимирке Галицкому удалось уговорить Игоря Ольговича помирить его с братом, за что он дает князю серебро: «Переди много глаголавъ, а последи много заплативъ»; наконец, обращение Всеволода к Владимирке: «Се челъ еси, к тому не съгрешаи» (316).

В тексте МС, Воскр. в рассказе 1144 (6652) г. соединены фрагменты, читаемые в Ипат. под 1144 (6652) и 1146 (6654) гг. По мнению А. А. Шахматова, в Ипат. поход против Владимирка Галицкого изложен дважды[17]. Дважды (под 6652 и 6653 гг.) об этом походе сообщается также во ВЛ, Тв. сб., однако, по сравнению с Ипат., события изложены более кратко. В Тр., Никон. отражены фрагменты рассказа, читаемого в Ипат. под 1144 (6652) г.; избыточные по сравнению с Ипат. подробности повествования сигнализируют об использовании двух источников. В Никон. акцентирован факт раздачи полученного от Владимирка Галицкого серебра: «А сребро все ово братьи даде, а другая вся воинству роздаде, начен от старейших и до меншихъ, себе же от того сребра не остави ни единыа сребреницы» (168).

В HI старшего и младшего изводов, HIV-CI, HV в описании этого похода указаны союзные с киевлянами новгородцы: «Ходиша вся Руская земля на Галичь, а из Новагорода ходиша в помощь Кияном с воеводою Неравином и много зла створи области их, а града ни единого не взяша» (цит. по: CI, 164). В Ерм., С1497 г., С1518 г., Тв. сб., Льв. о походе сказано одной фразой, при этом особое внимание уделено успехам Изяслава Давыдовича: «Ходи Всеволод к Галичю на Володимерка и много воева. Два города взя Изяслав Давыдович с половци приде, – Ишуриницу, Микули, прошедше к Звенигороду и ту смиришася» (цит. по: Льв., 107).

Самое подробное известие о смерти Всеволода Ольговича содержится в тексте Ипат.

В летописных сводах XV–XVI вв. оказались утраченными фактически все незначительные подробности известий времени киевского княжения Всеволода Ольговича, сохранившиеся в Ипат., которые характеризуют его с положительной стороны. Не отражены в летописных сводах позднего времени некоторые частности семейной биографии князя, например, рождение сына или свадьба дочери, взаимоотношения с братьями; при этом оказались сохраненными взаимоотношения Всеволода Ольговича с новгородцами. Отсутствие некоторых фрагментов может быть объяснено тем, что текст Киевского свода был использован в качестве источника на этапе, когда эти сюжеты не были еще включены в состав повествования.

Повествование о первых шагах Всеволода Ольговича на Киевском княжении в некоторых сводах, использовавших новгородско-софийский источник,

содержит факты, отражающие отношение Юрия Владимировича, а также новгородцев к занявшему киевский престол князю. В большинстве летописных сводов XV–XVI вв. сохранились фрагменты, читаемые в Ипат. и Тр., в которых сопоставляются действия Всеволода Ольговича и Святополка окаянного. Из всех сводов некоторым образом объясняет действия Всеволода Ольговича в самом начале его пребывания на киевском престоле текст Никон.: в нем зафиксирован факт негодования Владимировичей, направленного против князя; кроме того, согласно тексту Никон., на киевское княжение князь был поставлен митрополитом. Таким образом, его действия преподнесены как освященные церковным установлением. В Густ., как в Ипат., содержится указание на то, что Всеволод Ольгович, заняв киевский стол, попытался установить мир с Владимировичами.

Единственное известие, в котором в сводах более позднего времени оказалось снятым авторское осуждение, – сообщение о женитьбе сына Всеволода Ольговича под 1143 (6651) г. В Тр., Рог., МС, Воскр., ВЛ, Никон. данное событие изложено нейтрально.

Для летописного текста средством формирования образов князей являются с одной стороны, литературные приемы, используемые автором-летописцем (среди них, например, ремарки, панегирические речи в связи с тем или иным событием, прямые речи, эмоционально маркированные эпитеты и т. д.), с другой – действия князя. Повествование в Ипат. времени киевского княжения представителя старшей династической линии Всеволода Ольговича, наряду с отрывками, составленными летописцем, стремящимся защитить интересы братьев князя, либо несущими отпечаток враждебного отношения летописца к описываемым событиям, все же содержит в своем составе и такие известия, в которых князь охарактеризован с положительной стороны. В составе летописных сводов поздней традиции отсутствуют эпизоды, в которых зафиксированы миролюбивые устремления Всеволода Ольговича, а также те, в которых акцентирована его роль в исторических событиях. В результате оказались утраченными характеристики, участвующие в формировании образа князя.

Некоторые избыточные по сравнению с Ипат. эпизоды в составе летописных сводов XV–XVI вв. свидетельствуют о существовании южнорусского источника более полного состава, чем тот, что сохранил до нас Ипат. свод.

Примечания

[1] См.: *Шахматов А. А.* Обозрение русских летописных сводов XIV–XVI вв. М., 1938. С. 70.

[2] Выдубицкий монастырь был патрональным монастырем Мономаховичей.

[3] См.: *Мельничук В. А.* Летописец черниговского князя Всеволода Ольговича в составе Ипатьевского списка (к проблеме литературных границ) // Книга и литература в культурном пространстве эпох (XI–XX века). Новосибирск, 2011. С. 537–555. (Сер. «Книга и литература»).

[4] Текст воспроизведен гражданским шрифтом; современные знаки препинания расставлены нами, так как они позволяют показать текст летописных статей в нашей интерпретации. (При цитировании летописного текста номер столбца указан в круглых скобках.)

[5] См. список сокращений, данный ниже.

[6] Вячеслав Владимирович младше Всеволода Ольговича по родовому принципу. Ср. поступок Владимира Мономаха под отношению к Святополку Изяславичу под 1093 г. (Ипат., 208).

[7] См.: *Tetiana Vilkul.* О происхождении общего текста Ипатьевской и Лаврентьевской летописи за XII в. (предварительные заметки). Palaeoslavica, XIII, I (Cambr. Mass., 2005), 21–80. [Электронный ресурс]. URL: http://iatp.academia.edu/TetianaVilkul/Papers/1709060/_XII_._Palaeoslavica_XIII_Cambr._Mass._2005_21-80 (дата обращения: 20.11.2012).

[8] См.: *Мушар Ф.* Между братом и сыном: об образе Ростислава Мстиславича в Киевской летописи // Ruthenica X. (2011). С. 140.

[9] *Насонов А. Н.* История русского летописания XI – начала XVIII в. : очерки и исследования. М., 1969. С. 89–90.

[10] См.: *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963. С. 306–307.

[11] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. М., 1988. Т. 2. Гл. 10. С. 115.

[12] См.: *Насонов А. Н.* Указ. соч. С. 89–90.

[13] *Карамзин Н. М.* Указ. соч. С. 118.

[14] *Бестужев-Рюмин К. Н.* О составе русских летописей до конца XIV в. СПб., 1868. С. 119.

[15] Там же ; *Рыбаков Б. А.* Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972. С. 325 ; *Шахматов А. А.* Указ. соч. С. 71.

[16] См.: *Шахматов А. А.* Указ. соч. С. 71.

[17] Там же.

Список сокращений

ВЛ – Владимирский летописец (по Синодальному списку): ПСРЛ. М., 1965. Т. 30.

ВП – Вологодско-Пермская летопись (по Кирилло-Белозерскому списку): ПСРЛ. М. ; Л., 1959. Т. 26.

Воскр. – Воскресенская летопись (по Воскресенскому списку): ПСРЛ. СПб., 1856. Т. 7.

Густ. – Густынская летопись (по Густынскому списку): ПСРЛ. СПб., 2003. Т. 40.

Ерм. – Ермолинская летопись (по Ермолинскому списку): ПСРЛ. СПб., 1910. Т. 23.

Ипат. – Ипатьевская летопись (по Ипатьевскому списку): ПСРЛ. М., 1998. Т. 2.

Льв. – Львовская летопись (по Эттерову списку): ПСРЛ. СПб., 1910. Т. 20. Первая половина. Ч. 1.

МС – Московский летописный свод конца XV в. (по Уваровскому списку): ПСРЛ. М. ; Л., 1949. Т. 25.

Нкр – Никаноровская летопись (по Ленинградскому списку): ПСРЛ. М. ; Л., 1962. Т. 27.

Никон. – летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновской летописью (по рукописи Академической XIV): ПСРЛ. СПб., 1862. Т. 9.

НІ – Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов (по Синодальному и Комиссионному спискам): ПСРЛ. М. ; Л., 1950. Т. 3.

НІV – Новгородская четвертая летопись (по Строевскому списку): ПСРЛ. Пг., 1915. Т. 4. Вып. 1. Ч. 1.

НV – Новгородская пятая летопись (по Хронографическому списку): ПСРЛ. Пг., 1917. Т. 4. Вып. 1. Ч. 2.

Рог. – Рогожский летописец. 2-е изд. ПСРЛ. Пг., 1922. Т. 15. Вып. 1.

С1497 г. – Летописный свод 1497 г.: ПСРЛ. М. ; Л., 1963. Т. 28.

С1518 г. – Летописный свод 1518 г. (Уваровская летопись): ПСРЛ. М. ; Л., 1963. Т. 28.

СІ – Софийская І летопись (по Оболенскому списку). 2-е изд. ПСРЛ. Л., 1925. Т. 5. Вып. 1.

Тв. сб. – Летописный сборник, именуемый Тверской летописью: ПСРЛ. СПб., 1863. Т. 15.

Тр. – Троицкая летопись: *Приселков М. Д.* Троицкая летопись. М. ; Л., 1950. (Реконструкция текста).

М. В. Рукавичникова
Екатеринбург

СООТНОШЕНИЕ ТРАДИЦИИ И АВТОРСКОГО НАЧАЛА В ОБРАЗЕ ИМПЕРАТОРА (НА МАТЕРИАЛЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ КОНЦА XIII – СЕРЕДИНЫ XIV В.)

Традицию, отразившуюся в образе императоров, появляющихся в двух византийских сочинениях конца XIII – середины XIV в.: «Истории о Михаиле и Андронике Палеологах» Георгия Пахимера и «Римской истории» Никифора Григоры – можно условно представить в виде двух измерений.

Первое из них – это античная традиция понимания личности и ее места в мире, вошедшая в мировидение писателей.

В концепции Георгия Пахимера проявлением древних представлений становится возникновение метафоры маски, осознание человека (императора Михаила VIII Палеолога) как актера, который играет свою роль. Метафору о лицедее на троне автор развивает, окружая ее сравнениями, вводя образ эфемерных правителей и, наконец, прямо говоря о маске, под которой скрываются такого рода василевсы (в том числе и действующий государь): «Образцами призрачных царей могут служить Агамемнон, Эномай, Эдип и его дети, Адраст, царь Аргосский, и другие (не хочу перечислять всех таких поодиночке). Кто когда-нибудь чувствовал себя от них хорошо, хотя бы даже осыпаем был их благодеяниями, если замечал, что лица их скрыты под маскою? Впрочем, маски могут еще оправдаться и избежать народного упрека тем, что, представляя один вид царственных лиц, а не самые лица, по крайней мере благодетельствуют хоть по виду; а этим какое остается оправдание, когда они не делают благодеяний? <…> Представляя это, и особенно смотря на людей, недавно облагодетельствованных умершими царями, он обличаем был своею совестью и благодетельствовал»[1]. Характерно, что с возникновением метафоры маски в тексте появляется отсылка к легендарным правителям. Упоминание древних государей конкретизирует метафору и вносит целый пласт смыслов античной культуры в образ Михаила VIII.

Такое понимание личности тесно связано с представлением о статичности характера: он дан от рождения и не меняется. Если человек от природы зол (или, как Михаил Палеолог, лицемерен и жесток), то любые положительные поступки – результат не изменения его внутреннего мира, а того, что он просто скрывается под маской, притворяется.

Исследователи (М. В. Бибиков[2], Р. Досталова[3]) отмечают также, что осознание рассматриваемым автором Провидения приближается к античному пониманию рока. Р. Досталова объясняет это тем, что «упадок Византии привел

© Рукавичникова М. В., 2013

к пессимистическому взгляду на историю – для вмешательства человека не остается больше места, во всем господствует непостоянство»[4].

Не только представление о человеке выстроено у Георгия Пахимера в рамках античных установлений. Концепция времени и способов написания истории также оформлена в соответствии с традицией (принципами Фукидида). Это отражено во введении к тексту. На первое место в своде правил, которыми должен руководствоваться человек, изображающий прошлое, выдвигается тезис, сформулированный древним автором: постулат о необходимости критики источников: нужно писать, «воспользовавшись не засвидетельствованными в свое время сказаниями и веря не одному слуху»[5]. Влияние упомянутого мыслителя и античной традиции в целом на мировоззрение Георгия Пахимера сильно, это воздействие отразилось и в основной части произведения. Упомянутые ученые отмечают циклическое восприятие хода событий в «Истории о Михаиле и Андронике Палеологах». Это воспроизводится уже в предисловии: писатель говорит об «оборотах»[6] времени.

Итак, первым из рассматриваемых историков мир и человек в нем мыслятся в рамках античных категорий, что отражается в тексте: элементы представлений древних мыслителей, в частности Фукидида, в неизменном виде присутствуют в каждой из граней миропонимания автора, являются ключевыми пунктами его концепции.

В «Римской истории» Никифора Григоры наблюдается мировоззрение, которое не совпадает в точности с восприятием жизни ни одного из античных творцов. Это выражается в представлении византийского интеллектуала о личности.

Во-первых, в тексте рассматриваемого писателя возможно развитие характера, он не статичен, как у Георгия Пахимера. Например, один из центральных персонажей истории, император Андроник III Палеолог, меняется по мере взросления и легитимизации власти: из наглого и бесшабашного юнца он превращается в мудрого полноправного правителя. Важно, что при такой трансформации образа отсутствует мотив лицемерия, герои не притворяются, не скрываются за масками, все изменения естественны. Автор объясняет безумства младшего василевса юношеским возрастом, «в котором молодость неудержимо ищет удовольствий»[7]. Дикие выходки прекращаются, когда царь-внук взрослеет.

Во-вторых, человеческая деятельность в «Римской истории» не является строго предопределенной. В отличие от Георгия Пахимера, понимание которым Провидения приближалось к античному и базировалось на мысли, что для вмешательства человека нет больше места и во всем господствует непостоянство, Григора не приемлет полный детерминизм. По мнению А. П. Каждана, для историка «деятельность человека … оказывается равнодействующей человеческой воли и божественного Промысла, результатом синэргизма»[8].

В-третьих, в произведении часто используется канонический образ идеального христианского императора. Раскрывая эту особенность мировоззрения, обратимся к пониманию Григорой функций истории. Автор, говоря во вступлении о конкретных принципах создания описаний прошлого, всякий раз выделяет их значимость с точки зрения главного: история учит людей и должна предоставлять им правдивые сведения, быть основанной на свидетельствах очевидцев, не содержать клеветы. Писатель подчеркивает дидактическую функцию сочинений, в которых идет речь о событиях минувших лет. Григора осуждает изображения, содержащие большое количество ругательств, особенно ложных, поскольку «ругательства, начерченные в рукописях и книгах, ложатся тяжелым гнетом на тех, которые подвергаются им, так как написанное получает больше значения и остается в своей силе надолго»[9]. Кроме того, «представляя потомкам за образцы для подражания людей злых, они по доброй воле делаются виновными в погибели первых»[10], ведь «люди любят, когда попадаются в преступлении, ссылаться на древние примеры, чтобы оттуда, как из укрепления, выходить на тех, которые стали бы их изобличать»[11]. Согласно мыслителю, любитель брани, не думающий о том, чему он научит потомков, в своем заблуждении основывается на ненадежных источниках и грешит против истины, совершая преступление «двойное и даже тройное»[12]. М. В. Бибиков заключает, что «Григора выделяет нравственную концепцию истории»[13].

В-четвертых, личность в «Римской истории» предстает включенной в панораму эпохи. Здесь продолжает прослеживаться естественная связь с авторской концепцией истории. В тексте Григоры на первый план выходит дидактическая функция описаний прошлого, которые должны показать и объяснить человеку весь мир. Писатель говорит о том, какая информация обязательно входит в произведение, являющее минувшие события. История «не стесняется временем и как бы на картине, изображающей жизнь всего мира, показывает постоянно сменяющимся поколениям то, что было прежде их»[14]. Помимо этого, история должна включать сведения о том, «каким образом небо … постоянно выдвигает пред нами солнце, луну и звезды»[15], а также содержать в себе знания о «пределах земли, о концах вселенной»[16].

Итак, в произведении второго рассматриваемого историка наблюдаются некоторые элементы представлений античных писателей о человеке и описании прошлого: мысли о важности отражения истины в текстах, повествующих о событиях минувших лет; о необходимости беспристрастного изложения, о наличии предопределения в жизни. Тем не менее концепция Григоры не подчинена этим постулатам полностью, они осмыслены и отчасти трансформированы в рамках индивидуально-авторского видения мира.

Второе измерение – это византийская (сложившаяся в результате сложного взаимодействия античной и христианской культур) традиция представления правителя: образ идеального императора.

Различие между писателями проявляется здесь в том, как авторы используют канонический свод качеств непогрешимого василевса, который «в поздневизантийское время менялся в рамках римского набора нравственных ценностей (справедливость, благоразумие, мудрость, мужество – δικαιοσύνη, σωφροσύνη, σοφία, ἀνδρία), дополненного созвучными христианству добродетелями (человеколюбием и благочестием – φιλανθρωπία, εὐσέβεια)»[17].

В «Истории» Георгия Пахимера идеальный набор качеств, хотя и присутствует в образе императора, реализуется в особом ключе. Писатель говорит о внешне справедливых, мудрых, благочестивых поступках Михаила VIII Палеолога, к примеру, рассказывает, как мало он тратил из казны на собственное содержание, жил практически в бедности. Император также был деятельным: никогда не унижал себя бесцельным прохлаждением во дворце, в то время как его войска находились в походе.

Отличительной же чертой подхода автора является то, что все добродетели оказываются только маской, которую император использует, чтобы выглядеть как идеальный государь: «он, чтобы не показаться на престоле актером, должен был управлять делами по-царски»[18]. Очень часто историк говорит о благом поступке правителя и в следующей фразе отмечает, что василевс в этом эпизоде притворялся, лицемерил, чтобы достичь своих целей. Например, в начале правления император «выдавал все нужное, вменяя себе в честь выдавать больше надлежащего, и поступал таким образом, снаружи – под предлогом необходимости, а внутренно – с лукавою целью ослепить глаза духовенства подарками и приобрести его расположение»[19]. Традиционный образ здесь оказывается внешней, формальной стороной повествования, на контрасте с которой автор выражает свою точку зрения.

В произведении Никифора Григоры представлены портреты двух императоров: Андроника II и Андроника III Палеологов. Кажется, что добродетельным является лишь один из них – Андроник-старший. Он характеризуется как «ум степенный и прямо смотревший на дело, державший скипетр рассудительности, не любивший лицемерия и взвешивавший все по совести, как перед Богом»[20]. Младший же император «расположен был больше к жизни праздной, к охоте и тому подобным занятиям»[21]. Тем не менее набор добродетелей оказывается присущ и Андронику III. После того как он становится единоличным правителем, историк говорит о том, что царь мудр: не рискует жизнями подданных зря, так как полагает, что «меры благоразумия и хитрости оказываются гораздо действительнее оружия».[22] Когда разоблачили заговор, имевший целью убийство василевса, Андроник «отнюдь не обнаружил жестокости против уличенных заговорщиков; но простил их совершенно»[23]. Молодой император обладает всеми качествами идеального правителя. Андроник II с момента потери им престола изображается автором как несчастный, растерянный, слабый старик, не знающий, как усмирить своего внука.

Особенностью подхода Никифора Григоры является то, что портрет непогрешимого государя применяется лишь для описания действующего царя: василевс идеален только в тот период, когда пребывает на троне.

Итак, для образа императора в истории Георгия Пахимера античная традиция восприятия личности (концепция Фукидида) становится определяющей и структурообразующей, а византийский канон представления идеального наместника Бога на земле, хоть и присутствует в тексте, оказывается лишь тем, на контрасте с чем автор строит свое повествование, от чего он отталкивается.

В произведении Никифора Григоры изображение личности василевса не выдержано полностью в рамках мировидения какого-либо из античных историков, византийская же концепция непогрешимого царя оказывается для рассматриваемого писателя более органичной, хотя он и реализует ее своеобразно: идеальными у него являются только действующие правители.

Примечания

[1] *Пахимер Георгий*. История о Михаиле и Андронике Палеологах. Рязань, 2004. С. 124–125.
[2] См.: *Бибиков М. В.* Историческая литература Византии. СПб., 1998. С. 238.
[3] См.: *Досталова Р.* Византийская историография (характер и формы) // Византийский временник. Т. 43. М., 1982. С. 32.
[4] Там же.
[5] *Пахимер Георгий.* Указ. соч. С. 12–13.
[6] См.: *Пахимер Георгий.* Указ. соч. С. 13.
[7] *Григора Никифор.* Римская история, начинающаяся со взятия Константинополя латинянами. Рязань, 2004. С. 208.
[8] *Каждан А. П.* «Корабль в бурном море»: к вопросу о соотношении образной системы и исторических взглядов двух византийских писателей // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 11.
[9] *Григора Никифор.* Указ. соч. С. 32.
[10] Там же.
[11] Там же. С. 32–33.
[12] Там же. С. 32.
[13] *Бибиков М. В.* Указ. соч. С. 241.
[14] *Григора Никифор.* Указ. соч. С. 29.
[15] Там же. С. 30.
[16] Там же.
[17] Культура Византии XIII – первая половина XV в. М., 1991. С. 255–256.
[18] *Пахимер Георгий.* Указ. соч. С. 124.
[19] Там же. С. 54.
[20] *Григора Никифор.* Указ. соч. С. 203.
[21] Там же. С. 232.
[22] Там же. С. 348.
[23] Там же. С. 372–373.

М. В. Филиппёнок
Новосибирск

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (НА ПРИМЕРЕ КОНДУКТА, ПОСВЯЩЕННОГО КОРОНАЦИИ РИЧАРДА ЛЬВИНОЕ СЕРДЦЕ)

3 сентября 1189 г. произошло знаменательное событие для европейской истории. В Вестминстерском аббатстве был помазан на царство Ричард, герцог Аквитании и Нормандии, вошедший в историю под именем Ричарда Львиное Сердце. Это событие нашло свое отражение во многих культурных памятниках Средневековья.

Цель данной работы заключается в том, чтобы в контексте средневековой культуры выявить особенности отражения и образного воплощения этого исторического события в жанре кондукт на примере произведения «Redit etas aurea» («Возвратился золотой век…»).

Жанр кондукта, к которому принадлежит рассматриваемое нами произведение «Redit etas aurea», является разновидностью мелической поэзии, существовавшей в западной Европе в XII–XIV вв. Эти вокальные произведения создавались на латинском языке и изначально предназначались для подготовки слушателей к восприятию текстов Священного Писания, а впоследствии стали служить и для сопровождения религиозных и светских церемоний. В поэзии кондуктов прежде всего разрабатывались основные темы, связанные с событиями священной истории, кондукты светской тематики писались по поводу восшествия на престол или смерти монарха, а также получения вассалом титула от государя или долгожданного возвращения именитого рыцаря на родину.

Рассматриваемый кондукт «Redit etas aurea» из рукописи, именуемой в научно-исследовательской литературе Флорентийским манускриптом, был опубликован в числе других кондуктов в работе австралийского музыковеда Гордона Андерсона «Notre-Dame and Related Conductus» («Кондукты школы Нотр-Дам и родственные им»)[1]. Используемый в данной работе подстрочный перевод с латинского языка сделан нами.

О восприятии события средневековым человеком невозможно говорить вне контекста уникальной средневековой ментальности. Вслед за А. Я. Гуревичем исследователи выделяют различные черты, характеризующие средневековую культуру[2]. В контексте этих категорий будем рассматривать произведения и мы.

Мышление средневекового человека было символичным. Восприятие любого предмета, явления, события сочетало в себе целый комплекс значений: буквально-фактического, аллегорического, дидактического, анагоги-

© Филиппенок М. В., 2013

ческого. Разница между этими значениями кратко объяснялась в рифмованном изречении, составленном в XIII в. Николаем Лиринским:

Littera gesta docet, quid credes allegoria,
Moralis quod agas, quo tendas, anagogia.

(«Буквальный смысл учит о происшедшем; о том, во что ты веруешь, учит аллегория; мораль наставляет, как поступать; твои же стремления открывает анагогия»[3].)

Условно включая комплекс трех последних в область символического значения (Умберто Эко называет его «универсальным символизмом»), мы можем сказать, что в письменных памятниках Средневековья, описывающих какие-либо события, буквальный смысл, т. е. фактическая сторона свершившегося отражена в его непосредственной фиксации, а «символическое значение присваивается на основе определенного соответствия, схематичной аналогии, сущностного отношения»[4].

Следует отметить, что для автора кондукта не было необходимости буквально описывать происходящее во всех деталях, поскольку видимая, предметно-чувственная сторона коронации, на которой исполнялся кондукт, была доступна всем присутствующим, т. е. произведение не предполагало зрителя, стороннего наблюдателя, поэтому в кондукте акцент полностью смещается на раскрытие символического смысла церемонии.

Важным свойством средневековой ментальности является иерархичность в отношении положения. Согласно богоустановленному порядку мир виделся выстроенным по определенной схеме. Социальная структура общества воспринималась средневековым человеком как соответствующая иерархической логике построения мира небесного. Говоря словами отечественного культуролога М. И. Найдорфа, «между двумя мирами средневекового пространства устанавливалась качественная иерархия: “иной” мир полагался не только лучшим во всех отношениях, “оттуда” исходило творение, законодательство и правление “этим” миром»[5].

Объектом изображения в кондукте является общее состояние мира, к которому привели определенные события, известные автору и слушателям, а потому зачастую прямо не именуемые в текстах. Оно описывается с разных сторон, тождественных друг другу по смыслу.

Выстраивание модели мира в кондукте происходит по иерархическому принципу. В произведениях всегда присутствуют три актанта общественных отношений: Бог, народ и посредник между ними (в данном случае герой-правитель). Эти посредники обеспечивают порядок, установленный Богом на земле. В кондукте «Redit etas aurea» взаимосвязь актантов можно проиллюстрировать следующими строками:

Deus regem contulit	Бог царя уготовляет
Nobis *preoptatum*.	Нами *желаемого*.

То есть народу, нуждающемуся в управлении и заслужившему его, Бог дарует правителя, через которого воплощается высший закон.

Актанты социально-духовных отношений в кондуктах обозначаются в рассматриваемом произведении через свою прямую номинацию: «populus» («народ»), «plebs» («толпа»), «rex» («царь»), «Deus» («Бог»).

Независимо от того, называется Бог прямо или нет, его присутствие неизменно выражается через использование страдательного залога. Так, в рассматриваемом кондукте используется выражение «mundus *renovatur*» («мир *обновлен*»), а также присутствуют следующие строки:

Qui est potens, humilis	Он, который могущественный и смиренный
<…> *preficitur*	<…>
Anglie <…>	*Утверждается* над Англией <…>

Таким образом, можно видеть, как проявляется взаимосвязь между актантами. Народ или правитель, применительно к которым используются страдательные формы, предстают как объект воздействия свыше.

Важной чертой средневековой ментальности является универсализм. По словам отечественного историка К. Г. Исупова, «к универсалиям цивилизации принадлежит широкий круг социально-ролевых и предметно-символических репрезентаций власти и государства … знаковые маркеры господствующей идеологии; официальный церемониально-зрелищный этикет»[6].

В рассматриваемом кондукте одной из главных является идея богоданной власти. Модель ее строится на соответствии и взаимосвязи трех сфер: духовно-религиозной, воинской и аристократической (связанной с осуществлением светской власти), что связано с базовыми ценностями рыцарской культуры (в комплексе ее христианской, аристократической и военной составляющих). Организация этих составляющих в мире осуществляется героем, поскольку именно в нем сходятся все эти начала. В кондукте не упоминается имя «Ричард», а используется слово «rex» («царь»). Относящееся же к Ричарду описание – «potens, humilis, dives et matures etate» («могущественный и смиренный, богатый и зрелый годами») – соответствует канону описания идеального правителя. Идеальный правитель является воином, на которого возлагается определенная религиозная миссия – защита христианских ценностей – и которому принадлежит светская власть.

В кондукте «Redit etas aurea» воинская составляющая обнаруживается в использовании характерной тематической лексики: «fugantur» («обратить в бегство»). При актуализации этого пласта состояние мира представляется результатом действий героя. Так, в кондукте состояние мира описывается словами: «scandala fugantur» («соблазны обращены в бегство»), а герой показан как «несущий гибель беззакониям» («daturus rapinis interitum»).

Духовно-религиозную символику репрезентирует в тексте следующая лексика, устойчивые в христианской традиции словесные формулы и прямые

библейские цитаты: «Deus» («Бог»), «dives nunc deprimitur, pauper exaltatur» («богатый смиряется, бедный возвышается»), «pax, iusticia sese osculantur» («справедливость и мир принимают целование друг друга»)[7].

При акцентировании духовно-религиозной составляющей подчеркивается комплиментарность, взаимодополнительность мира и героя. Герой выступает не столько как носитель действия, результат которого отражает состояние мира, сколько как восполняющий то, в чем нуждался мир.

В рассматриваемом нами кондукте состояние мира определяется так:

Dives nunc deprimitur,	Богатый теперь смиряется,
Pauper exaltatur.	Бедный возвышается.

Герой же предстает «могущественным» и «смиренным» («potens, humilis»), «дающим духовному закону дорогу, истине – место» («daturus … clero iuris adytum, locum veritati»).

Аристократическая составляющая в текстах реализуется с помощью следующей лексики: «rex» («царь»), «princeps» («государь»), «iuris» («юридический закон»), «regia» («царская власть»). Эта составляющая связана с «осью власти», соединяющей народ и государство в их взаимодополнительности. В высшей степени отчетливо выступает здесь героический пафос в тождестве идеального героя его роли в идеальном миропорядке:

Omnis suo princi	Весь народ
Plebs congratulatur. <…>	Своего государя приветствует. <…>
Plebs sub pace regia	Народная толпа под властью мира
Gaudet… <…>	Ликует, <…>
Gaudeat Pictavia	Да ликует Пуатье,
Jam rege ditata,	Ныне царем одаряемая,
Tumescat Normannia	Да наполнится трепетом Нормандия,
Auro coronata,	Увенчанная золотом,
Vasco, Scotus, Britones	Гаскония, Шотландия, Британия
Obtinent optata…	Получают желаемое…

Итак, с одной стороны, рассматривая соотношение «состояние мира – герой» в кондукте «Redit etas aurea», мы можем с уверенностью сказать, что герой-правитель выступает как квинтэссенция мира. С другой стороны, открывается общая смысловая интенция кондукта в кругозоре автора и повествователя – богоданность и благодатность для народа и страны высшей светской власти, освященной властью духовной.

В кондукте событие коронации также предстает значимым для всего мироздания, представляющего собой пространство кондукта и обозначенное словом «mundus». Оно не разделено на внутреннее и внешнее, чужое и свое, а упоминаемые названия (Гасконь, Пуатье, Нормандия, Уэльс…) относятся к разным географическим локусам, ничем в ценностном плане между собой не отличающимся.

Временная последовательность действий в кондукте не важна: все они происходят здесь и сейчас. При этом, хотя основное событие и имеет привязку к конкретному историческому времени, художественное время в кондукте фиксируется символически в связи с осмыслением основного события как радостного, благодатного. Так, используемый оборот «redit etas aurea» («возвратился золотой век»), соотносясь с райским временем, предшествующим грехопадению, указывает на то, что событие находится вне временного контекста, оно принадлежит вечности.

Важная особенность в отражении события связана с особенностью бытования кондукта. Являясь разновидностью мелической поэзии, кондукты предназначались для вокального исполнения. Музыкальная составляющая жанра указывает на то, что кондукт призван изменить внутреннее состояние слушателей и исполнителей. Говоря словами Гуго Сен-Викторского, «музыка существует, чтобы больше менялся дух, чем тело, дабы не погибла добродетель»[8]. В поэтическом же тексте рассматриваемого произведения дважды встречающийся глагол «gaudeo» («ликовать») подчеркивает то самое состояние радости и ликования, соответствующее статусу праздника, в котором соединяются все причастные событию через гармонию музыки и приобщение к сакральному знанию, к истине, воспринимаемой через переживание.

Подводя итоги, стоит отметить, что для человека XIII в. мирская история, представляя собой аллегорию in factis (действий, деяний), подобно Священной истории, подлежала истолкованию, и события ее воспринимались как знаки, обладающие внешней стороной – буквальным значением, и внутренней стороной – духовным смыслом.

В отражении события в кондукте основное место занимает толкование символического смысла происходящего как познания и опознавания вечных божественных законов в их применимости к известному событию и понимания законов установленного Богом миропорядка.

Обращаясь к основным чертам, характерным для средневековой ментальности (дидактизм мышления, символизм, иерархизм ценностей, универсализм и др.), мы пришли к выводу, что все они присущи поэтике кондукта и являются определяющими для описания концепции мира и человека. Они объясняют взаимоотношение актантов социальной иерархии, обусловливают особенности метафорики и помогают раскрыть общую смысловую интенцию текстов.

Примечания

[1] См.: *Anderson G. A.* Notre-Dame and Related Conductus : Opera omnia. 9 vols. Henryville, 1981–1986.

[2] См.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.

[3] Цит. по: *Гуревич А. Я.* Указ. соч. С. 76.

[4] *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. М., 2003. С. 30.

[5] *Найдорф М. И.* Введение в теорию культуры: Основные понятия культурологии. Одесса, 2005. С. 179.

[6] *Исупов К. Г.* Универсалии цивилизации // Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. Т. 2 : М–Я. СПб., 1998. С. 281.

[7] Это цитата из 84 псалма. Ср. в церковно-славянском варианте: «Правда и мир облобызастася» (цит. по: Молитвослов. М., 1994. С. 188).

[8] Didascalicon. MPL. T. 172. Col. 755–757.

Т. Ф. Волкова
Сыктывкар

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ СКАЗАНИЯ ОБ АЛЕКСАНДРЕ МАКЕДОНСКОМ (СПИСКИ ПЕЧОРСКОГО КРЕСТЬЯНИНА-СТАРООБРЯДЦА И. С. МЯНДИНА)*

Александр Македонский, блестящий полководец и воин, сумевший создать огромную державу, простиравшуюся от Дуная до Инда и являвшуюся самым крупным государством древнего мира, как известно, стал героем многочисленных легенд и различных литературных произведений. Судьба великого полководца, испытавшего славу, обладавшего всевозможными земными благами, могуществом, силой, невиданной храбростью и погибшего нелепой, негероической смертью, казалось бы, невозможной для «завоевателя Вселенной», привлекла внимание и печорских книжников. Для установления связи печорских списков Сказания об Александре Македонском с рукописной традицией этого памятника на русской почве напомним вкратце историю его появления на Руси и художественные особенности тех версий, которые получили распространение в древнерусской литературе.

На Руси получили широкое хождение две версии повествования о судьбе Александра Македонского. За первой закрепилось в научных исследованиях название Хронографической Александрии, за второй – Александрии Сербской[1]. Хронографическая Александрия, появившаяся на Руси не позднее XIII в.[2], представляет собой русский перевод одной из редакций позднеэллинистических «Деяний Александра», авторство которых приписывалось современнику Александра Македонского – Каллисфену, по имени которого «Деяния», обладавшие уже некоторыми чертами романа, обычно называются «романом Псевдо-Каллисфена». Перевод романа Псевдо-Каллисфена распространялся на Руси исключительно в составе хронографических сводов, за что эта версия

* Работа выполнена в рамках Государственного задания Министерства образования и науки РФ, НИР «Духовная культура европейского Севера: системное описание и исследование источников по традициям Печоры», рег. № 6.2281.2011.

© Волкова Т. Ф., 2013

Александрии и получила свое название. Сербская Александрия, возникшая на основе поздней версии романа Псевдо-Каллисфена, проникает на Русь в период второго южнославянского влияния в XV в.[3] Эти русские версии Александрии отличаются прежде всего своим содержанием. Хронографическая Александрия сохранила черты романа приключений эпохи эллинизма[4], в то время как Сербская Александрия – это прежде всего рыцарский роман, где Александр уже оказывается не древним языческим царем, жившим в дохристианские времена, а рыцарем, в какой-то степени знакомым с христианским учением о бессмертии души[5]. «Стремление превратить Александра в монотеиста, почти в христианина, было с самого начала одной из важнейших особенностей сербской Александрии»[6].

Хронографическая Александрия была текстологически исследована и издана по спискам разных редакций В. М. Истриным[7], который выделил пять русских редакций памятника. Для нашего исследования особый интерес представляют третья и четвертая редакции, уже вобравшие в себя некоторые мотивы сербской Александрии. Третьей редакцией (появилась до 1517 г.) В. М. Истрин считал текст в составе Хронографа Западнорусской редакции. В ней обнаружились такие добавления из сербской Александрии, как, например, рассказы о пришествии Александра в Трою, о добродетелях Александра и др. Четвертая редакция входит в состав Хронографа редакции 1512 г. Наряду с сокращениями в нее введены и некоторые добавления, заимствованные из «Паралипомена Зонары» и из сербской Александрии (в частности, эпизод столкновения Александра с афинянами и поход его на Рим). В. М. Истрин считал также, что некогда существовала «промежуточная», «средняя» редакция Хронографической Александрии (предшествовавшая появлению третьей и четвертой редакций), созданная уже после появления на Руси Сербской Александрии (то есть между 1491/92 и 1512 гг.) и впоследствии исчезнувшая[8].

Сербская Александрия в отличие от хронографической является произведением мнимо исторического характера: от подлинной истории правления Александра здесь осталось совсем немного. Это, по сути дела, средневековый рыцарский роман, в котором отразилась уже позднесредневековая традиция. Сербская Александрия отличается от хронографической и более стройной сюжетно-тематической организацией повествования, пронизанного единым сюжетным и тематическим стержнем, которым является судьба великого царя Александра, сумевшего покорить Вселенную, но не сумевшего победить смерть[9].

Появляются в Сербской Александрии и совершенно новые художественно разработанные эпизоды (например, описание верной любви Александра и Роксаны, дочери царя Дария). Развивая тему трагизма и бренности человеческого бытия, сербская Александрия усиливает также и приключенческие мотивы, при этом повествователь стремится не только сообщать о событиях, но и описывать их. Все это привело к тому, что именно сербская Александрия

больше других пришлась по вкусу русскому читателю и вытеснила хронографическую Александрию из круга чтения, оставив ей место только в составе хронографов.

Что же представляют собой списки Сказания, посвященного Александру Македонскому, бытовавшие на Нижней Печоре, среди местных крестьян-старообрядцев? В Усть-Цилемском собрании ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН (далее – ИРЛИ УЦ) в настоящее время хранятся три списка Сказания об Александре Македонском: ИРЛИ УЦ 193 (XVII в.)[10], УЦ 66 (тр. четв. XIX в.[11] и УЦ 267 (того же времени)[12]. Два последних созданы известным печорским книжником Иваном Степановичем Мяндиным[13] во второй половине XIX в. и являются его переработками известного сюжета[14], до сих пор не ставшими предметом специального изучения[15].

Изучение мяндинских списков Сказания об Александре Македонском в сопоставлении с текстами Хронографической и Сербской Александрии привело нас к следующим выводам.

1. Два мяндинских списка представляют собой два разных и по объему, и по разработке темы, и по стилю варианта созданной печорским книжником редакции. Список ИРЛИ УЦ 267 опускает гораздо больше эпизодов хронографической и сербской Александрии, чем список УЦ 66. Он в меньшей степени, чем УЦ 66, сохранил последовательность эпизодов, наблюдающуюся в «канонических» версиях Александрии.

Список УЦ 66, находящийся в составе самого известного мяндинского сборника, содержащего целый ряд уже исследованных его переработок[16], больше по объему по сравнению с версией УЦ 267. Эпизоды, тематически восходящие к одной из «канонических» версий Александрии (хронографической или сербской), в УЦ 66 более близки к ним по набору тематических мотивов, чем те же эпизоды в УЦ 267, где они, как правило, представлены в сильно сокращенном виде или имеют оригинальные дополнения. Больше соответствует повествованию в канонических текстах Александрии и последовательность расположения в УЦ 66 восходящих к ним эпизодов, тогда как в УЦ 267 многие эпизоды читаются в ином повествовательном контексте.

2. Вместе с тем Мяндинские списки имеют общий источник и явно принадлежат одному составителю, о чем свидетельствуют общие чтения, отсутствующие и в Хронографической, и в Сербской Александрии, а также один и тот же набор опущенных эпизодов канонических текстов Александрии обеих версий (хронографической и сербской).

3. Протографом для И. С. Мяндина мог послужить Хронограф особой редакции, имевшийся в его библиотеке, который он отдал на время С. В. Максимову – этнографу и писателю, в 1857 г. побывавшему в Усть-Цильме и взявшему у печорского книжника три рукописи (в том числе и хронограф), но назад не вернувшему ни одной книги. (Об этом мы узнаем из письма И. С. Мяндина 1875 г. санкт-петербургскому обер-полицмейстеру – ИРЛИ УЦ

301). Владимир Иванович Малышев пытался найти эти рукописи в различных архивах, но следа их так и не обнаружил[17]. Этот хронограф – гипотетический источник Мяндина, – судя по характеру его использования печорским книжником, вобрал в себя черты и хронографической, и сербской Александрии. Возможно, он восходил к той редакции хронографической Александрии, которую В. М. Истрин назвал «средней», или «промежуточной», уже испытавшей влияние сербской Александрии.

4. Сопоставление списков И. С. Мяндина по их составу и композиции с хронографической и сербской Александрией показало, что усть-цилемский книжник по-разному использовал материал своего источника, создавая каждый из списков: в списке УЦ 267 он использует один набор эпизодов, в УЦ 66 – другой. Например, в УЦ 267 есть ряд эпизодов и мотивов, восходящих к хронографической и сербской редакциям Александрии, которые не использованы в УЦ 66: Антиох, как сподвижник Александра и один из его друзей (сербская Александрия); явление Нектанеба во сне Олимпиаде, встреча Александра с Медузой Горгоной и послание царя Пора Александру (хронографическая редакция).

В УЦ 66 также есть эпизоды, восходящие к одной из версий Александрии, но отсутствующие в УЦ 267 (например, рассказ о встрече Александра с великанами, восходящий к хронографической Александрии. Однако в списке УЦ 66 ощущается большее влияние сербской Александрии, чем хронографической: именно к этой редакции памятника восходят такие отсутствующие в УЦ 267 эпизоды, как посещение Александром «пещеры мертвых», встреча его с кентаврами и одноногими людьми, рассказ о происхождении рахман от Сифа).

Такой метод работы печорского книжника обнаруживается и при создании им Троянских сказаний, списки которых также находятся в составе хронографических подборок, читающихся в тех же сборниках Мяндина – УЦ 267 и 66 – что и Сказание об Александре Македонском[18].

5. Наличие в списке УЦ 66 эпизодов, отсутствующих в УЦ 267 и восходящих к сербской Александрии, может быть объяснено привлечением И. С. Мяндиным к работе нового списка, который в начале ему, возможно, не был доступен. Таким списком мог быть, например, сохранившийся список УЦ 193 сербской Александрии или какой-то другой список этой версии, не дошедший до нашего времени.

6. Оригинальные сюжетные эпизоды мяндинских списков, отсутствующие и в хронографической, и в сербской Александрии (например, версия о приходе рахманов из Иерусалима в рассказе о встрече с ними Александра, рассказ о посещении Александром Иерусалима и др.), возможно, читались в мяндинском источнике – оригинальном хронографе, отразившем, по-видимому, творческую работу древнерусских, а возможно, и севернорусских книжников. Но целый ряд эпизодов в списке УЦ 66 имеет отчетливые следы стилистической работы самого Мяндина – и синтаксис их, и орфография, и лексика отражают

характерный язык крестьянина-устьцилёма второй половины XIX в., близкий к языку демократических писателей этого столетия, который О. В. Творогов назвал «галантерейным» стилем[19].

7. Редакторская работа И. С. Мяндина на сюжетно-композиционном уровне в списках УЦ 267 и 66 была подчинена разным идейно-художественным задачам. В списке УЦ 267 тема злосчастной судьбы Александра отходит на второй план, уступая место теме двух мировоззрений – языческого и христианского, которые противопоставляются друг другу. В канонических версиях Александрии уже намечен этот конфликт, особенно в сербской Александрии, но там он лишь аранжирует главную тему повествования – парадоксальной, трагической судьбы великого полководца, а в УЦ 267 этот конфликт выступает на первый план. Этому способствует прежде всего подбор эпизодов. Так, И. С. Мяндин, с одной стороны, опускает в этом списке Сказания об Александре многие эпизоды, которые повествуют исключительно о путешествиях и приключениях Александра (опущены, например, эпизоды встречи Александра с великанами, которые нападают на его войско; прихода Александра в Вавилон, столкновения его с людьми, имеющими «главы песьи», и др.), с другой стороны, И. С. Мяндин вводит в УЦ 267 (больше, чем в УЦ 66), абсолютно оригинальные эпизоды, в которых в той или иной мере освещается тема христианства (эпизод дарения женой царя Пора подарков Александру, посещение Александром Египта, встреча его с рахманами, приход в Иерусалим).

Таким образом, из анализа текста УЦ 267 становится ясно, что Александр Македонский привлекает И. С. Мяндина на этом этапе работы прежде всего как царь, живший во времена язычества, и текст этого варианта мяндинской редакции отражает своеобразный взгляд крестьянина-старообрядца на героя языческой древности, окутанного тайнами и легендами средневековья.

Список УЦ 66 обнаруживает большую близость к двум каноническим версиям Александрии не только в наборе сюжетных эпизодов, но и в акцентировке сюжетного повествования на судьбе великого полководца, ее провиденциальных началах, на философской антитезе величия и бренности человеческого бытия. Близость УЦ 66 к текстам двух версий Александрии проявляется и в том внимании, которое И. С. Мяндин на этот раз уделяет приключенческим эпизодам Александрии. Однако и здесь заметна значительная редакторская работа И. С. Мяндина, который существенно сократил текст, устранив то нагромождение эпизодов, перипетий, интриг и коллизий, которые присущи и сербской, и хронографической Александрии, поместил заимствованные эпизоды в иной, чем в канонических версиях Александрии, контекст и дополнил текст рядом оригинальных сцен, развивающих главную тему Сказания.

8. Порядок появления списков УЦ 267 и 66 из-под пера И. С. Мяндина отчасти подсказывается анализом других его переработок, содержащихся в этих двух сборниках. В большинстве случаев тексты сборника УЦ 267 отражают первую стадию работы печорского книжника над осваиваемым сюжетом

(библейские сказания об Иосифе прекрасном[20], Юдифи и др., Троянские сказания). Очевидно, и текст Сказания об Александре вначале под пером И. С. Мяндина приобрел такой вид, какой оно имеет в УЦ 267. Однако позже, возможно, после знакомства с каким-то другим хронографом или списком Александрии сербской у И. С. Мяндина появилось желание создать более развернутую (по сравнению с его первым списком УЦ 267) версию рассказа о приключениях великого полководца, в которой его больше привлек провиденциальный поворот сюжета, обнаруженный им в новом списке, тем более что провиденциальное осмысление средневековых сюжетов обнаруживается и в других переработках И. С. Мяндина (Повести о царице и львице[21], Повести о Басарге[22]). Однако вопрос о последовательности создания мяндинских редакций Сказания об Александре Македонском еще нуждается в более глубоком осмыслении.

Примечания

[1] См. итоги изучения обеих версий Александрии: *Творогов О. В.* Александрия Хронографическая // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI – первая половина XIV в.). СПб., 1987. С. 35–37; *Ванеева Е. И.* Александрия Сербская // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Часть 1: А–К. СПб., 1988. С. 21–25.

[2] *Творогов О. В.* Александрия Хронографическая. С. 36.

[3] См. исследование и издание Сербской Александрии по древнейшему списку РНБ, Кмр.-Белоз. собр. № 11/1088: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV в. / изд. подг. М. Н. Ботвинник, О. В. Творогов и Я. С. Лурье. М. ; Л., 1965 (Литературные памятники).

[4] *Творогов О. В.* Александрия Хронографическая. С. 35.

[5] См.: Истоки русской беллетристики. Л., 1960. С. 338.

[6] *Лурье Я. С.* Археографический обзор // Роман об Александре Македонском в русской литературе XIV в. // Роман об Александре Македонском по русской рукописи XIV в. С. 205.

[7] *Истрин В. М.* Александрия русских хронографов. Исследование и текст. М., 1893.

[8] Там же. С. 278–303.

[9] См.: Истоки русской беллетристики. С. 337–340.

[10] Текст списка УЦ 193 относится исследователями к Ефросиньевскому варианту Сербской Александрии, однако без особой уверенности, т. к. список не имеет конца (см.: *Лурье Я. С.* Археографический обзор. С. 210–211), страницы его залиты олифой и в настоящее время читаются с трудом (см. описание рукописи: *Малышев В. И.* Усть-Цилемские рукописи XVII–XIX вв. исторического, литературного и бытового содержания // ТОДРЛ. Т. 17. М. ; Л., 1961. С. 582. Рукопись приобретена в с. Замежное на Пижме.

[11] См. описание рукописи: *Малышев В. И.* Усть-Цилемские рукописные сборники XVI–XIX вв. Сыктывкар, 1960. С. 112–115.

[12]; См. описание рукописи: *Малышев В. И.* Усть-Цилемские рукописи XVII–XIX вв. исторического, литературного и бытового содержания. С. 604. Сборник ошибочно датирован В. И. Малышевым 10-ми годами XX в. Об атрибуции рукописи И. С. Мяндину и ее датировке см.: *Волкова Т. Ф.* К изучению печорских списков Троянских сказаний (две редакции И. С. Мяндина) // ТОДРЛ. Т. 55. СПб., 2004. С. 397–398.

[13] См. о нем: *Малышев В. И.* Усть-Цилемский книгописец и писатель XIX в. И. С. Мяндин // Древнерусская книжность. По материалам Пушкинского Дома : сб. науч. тр. Л., 1985. С. 323–337 ; *Волкова Т. Ф.* Усть-цилемский книжник И. С. Мяндин: итоги изучения рукописного наследия // Первые мяндинские чтения : материалы респ. науч.-практич. конф. Усть-Цильма, 12 июля 2008 г. Сыктывкар, 2009. С. 52–66.

[14] Обобщающее исследование о мяндинских переработках см.: *Волкова Т. Ф.* Древнерусская литература в круге чтения печорских крестьян. Печорские редакции древнерусских повестей. Сыктывкар, 2005.

[15] Мяндинского списка Александрии УЦ 66 попутно коснулся О. В. Творогов в статье, посвященной печорским спискам Троянских сказаний (см.: *Творогов О. В.* Троянская история в переработке усть-цилемских книжников // Рукописное наследие Древней Руси (По материалам Пушкинского Дома). Л., 1972. С. 228–241). В данной статье мы используем некоторые наблюдения, сделанные в дипломной работе: *Горинов Р. А.* Печорские списки «Сказания об Александре Македонском» / науч. рук. Т. Ф. Волкова. Сыктывкар, 2004.

[16] Повесть о царице и львице (см.: *Чалкова Т. Ф.* Повесть о царице и львице в обработке И. С. Мяндина // Литература и классовая борьба эпохи позднего феодализма в России. Новосибирск, 1987. С. 234–248.) ; Повесть о Дмитрии Басарге (см.: *Ширмакова Е. П.* Повесть о Басарге в усть-цилемской переработке // Древнерусская литература. Источниковедение. Л., 1984. С. 267–269 ; *Волкова Т. Ф.* Ранее не изученный печорский список Повести о Дмитрии Басарге // Человек и общество в информационном измерении : материалы регион. науч. конф., посвящ. 10-летию деятельности научных отделов ЦНБ УрО РАН (28 февраля – 1 марта 2001 г.). Екатеринбург, 2001. С. 96–104) ; Троянские сказания (см.: *Творогов О. В.* Троянская история в переработке усть-цилемских книжников ; *Волкова Т. Ф.* К изучению печорских списков Троянских сказаний (две редакции И. С. Мяндина) // ТОДРЛ. Т. 55. СПб., 2004. С. 394–414) ; Повесть о посаднике Щиле (см.: *Волкова Т. Ф.* Печорские списки Повести о новгородском посаднике Щиле // О древней и новой русской литературе : сб. ст. в честь проф. Н. С. Демковой. СПб., 2005. С. 184–205), новеллы из Великого Зерцала (см.: *Волкова Т. Ф.*, *Карманова Н. А.* Работа печорского книжника И. С. Мяндина над текстом новелл «Великого Зерцала» (Новелла о царе, научившем приближенных бояться суда Божия) // От средневековья к новому времени : сб. ст. в честь О. А. Белобровой. М., 2006. С. 324–346 ; *Карманова Н. А.* Новелла «Великого Зерцала» «О славе небесней» в обработке печорского крестьянина-старообрядца И. С. Мяндина // Старообрядчество: история, культура, современность. М., 2005. Т. 2. С. 190–200).

[17] *Малышев В. И.* Усть-Цилемский книгописец и писатель XIX в. И. С. Мяндин. С. 332.

[18] См. об этом: *Творогов О. В.* Троянская история в переработке усть-цилемских книжников. С. 229–230.

[19] Там же. С. 232.

[20] См.: *Волкова Т. Ф.*, *Михайлова М. В.* Сказание об Иосифе Прекрасном в обработке печорского книжника И. С. Мяндина // ТОДРЛ. Т. 60. СПб., 2009. С. 529–555.

[21] См. *Чалкова Т. Ф.* Повесть о царице и львице в обработке И. С. Мяндина.

[22] См.: *Волкова Т. Ф.* Ранее не изученный печорский список Повести о Дмитрии Басарге.

Е. А. Курлаев
Екатеринбург

ИСТОРИЯ И ВЫМЫСЕЛ В ЛИТЕРАТУРНЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКАХ: НА ПРИМЕРЕ ОТРЫВКА ИЗ ТРУДА Ю. КРИЖАНИЧА «HISTORIA DE SIBIRIA»

В 1659 г. в Москву из Вены по договору работать в России прибыл известный ученый, писатель и миссионер хорват Юрий Крижанич (Jurij Krizanic). В 1661 г. «за некое глупое слово» он был сослан в Тобольск, где пробыл до

© Курлаев Е. А., 2013

1676 г. В ссылке Крижанич написал несколько сочинений, из которых до нашего времени дошел и малоизвестный труд «Historia de Sibiria». Среди собранных им сведений сохранилась мистическая легенда, повествующая о поисках серебра в Сибири при помощи колдовства, которая в русском переводе вошла в «Сборник старинных русских статей о Сибири и прилежащих к ней землях»[1].

Вот эта история. «В городе Туле были два мастера оружейного дела. Задумав обман, они послали челобитье, объявляя в нем, что нашли серебряную жилу. Получив приказание представить образец своей находки, рудознатцы подвергли действию огня восхваляемую ими руду и предъявили некоторое количество выплавленного серебра. Они были посланы в Москву и в присутствии государственных сановников несколько раз производили опыты, но не могли выплавить серебра нисколько. Их подвергли пытке и тем заставили сознаться, что при первом своем опыте они примешали к руде серебро, и его-то показали как выплавленное. За это их наказали плетьми и сослали в Тобольск.

В то же время в Тобольском уезде, в одном монастыре на Исети, недалеко от тех гор, которые отделяют Астраханскую область от Сибири, жил один монах, слывший колдуном, по имени Йов. Он хвалился, что выплавляет серебро из руды, добываемой им из соседней горы, а серебро это продавал в слитках.

Следует знать, что у сибирских татар есть обычай погребать со знатными людьми их оружие, серебряные сосуды и конские украшения, а иногда и деньги. Немного ранее в Тобольске умер один бухарец по имени Мурат. Молва говорила, что с ним было зарыто восемь тысяч рублей золотом. Некоторые из московских стрельцов сделали попытку разрыть его могилу, но были уличены и наказаны кнутом.

В Сибири есть неизвестные могилы древних скифов, на которых уже выросли кустарники, или же разыскать их можно не иначе, как при помощи колдовства. С этой целью некоторые люди отдаются чернокнижию и, найдя таковые могилы, иногда вырывают из них немного серебра. Я сам видел серебряные сосуды, вырытые таким образом. Итак, монах Йов таким же способом и приобрел серебро, но, чтобы не навлечь на себя подозрения в колдовстве, он расплавлял вырытые сосуды и продавал их, ложно показывая, что серебро выплавлено им из руды той самой горы.

В это время в Тобольск прибыл один воевода, который сам, будучи колдуном, как говорят, носил кольцо, в коем была дьявольская сила. Воевода послал к горе, где, как говорили, монах Йов добывал серебро, воинов с приказанием привезти ему оттуда большое количество камней, которые, правда, блестели подобно серебру, но, в сущности, были не чем иным, как не имеющим цены тальком. В присутствии многочисленных гостей воевода взял один из этих камней, показал его гостям и с глубоким вздохом выразил желание узнать, что может скрываться в этом камне.

Тут же по условию находились и те двое ссыльных плутов-рудоплавов. Как бы невзначай приметив их, воевода воскликнул: “Вот и кстати, что вы здесь. Скажите же, как вы полагаете, что заключает в себе этот камень?”. “Господин, – ответили они, – не может быть, чтобы в нем не было серебра, и даже в значительном количестве”. “Ну так расплавьте этот камень, – сказал воевода, – и извлеките из него серебро”. Рудоплавы ответили, что этого нельзя сделать, если предварительно не будут выписаны из Голландии некоторые минеральные вещества, потребные для такой операции. Услыхав это, один из гостей сказал: “Господин, не верь им. В этом городе я найду для тебя трех или более серебряных дел мастеров, которые сегодня же сумеют отлично произвести требуемый опыт или пробу”. Рассердившись, воевода стал сильно бранить гостя и спрашивал его, где он учился рудному делу и кто дал ему право быть серебряных дел мастером. Царю же он донес, что действительно есть гора, где много камней, имеющих вид серебра, и что некий монах неоднократно выплавлял из них серебро.

Узнав об этом, царь немедленно послал гонца в Саксонию и велел пригласить оттуда какого-нибудь искусного рудознатца. И вот прибыл тайный чернокнижник из числа тех, которые называют себя братьями Розенкрейцерами. Немного спустя был вызван в Москву и воевода, ему было приказано представить хваленый камень, чтобы рудознатец в присутствии царя испытал его доброкачественность. Воевода дал камень, плавильщик взял его, положил в игот, растолок, подверг действию огня и расплавил. При опыте присутствовали царь и первый из его советников. Они, не спуская глаз, наблюдали за тем, чтобы не было никакого обмана. Когда плавка была окончена, рудознатец представил им две-три найденные на дне унции серебра.

Но все это произошло благодаря обману, заранее условленному между двумя чернокнижниками. Воевода просверлил и продолбил этот камень буравчиком, а скважину наполнил серебряным песком и искусно прикрыл ее тем же камнем. Рудознатец же, будучи соучастником в обмане (и ему было выгодно обмануть царя, чтобы таким образом далее получать щедрое жалование), нимало не осмотрев камня, поспешил его растолочь, чтобы нельзя было заметить скважины и обнаружить обман. Итак, царь послал этого самого рудознатца к вышеупомянутой Сибирской горе, дав ему в помощь других товарищей того же ремесла и два отряда войск. Пробыв там в течение года или более, они перекопали всю руду, плавили ее и переплавляли, но не выплавили серебра ни капли. Обманщика монаха до смерти засекли плетьми, но так и ни с чем рудокопы возвратились в Москву. Воевода вскоре погиб, убитый разбойниками, а рудознатец был лишен жалования и некоторое время во всеобщем презрении проживал в Немецкой слободе».

Где здесь правда, а где вымысел, Ю. Крижанич не уточнил, но вопросов оставил много. Кто они – монах Йов, мастера-обманщики, воевода, тайный чернокнижник, наконец, сам царь? Где находится Сибирская гора? Что за

монастырь на Исети? Где и когда все это происходило? Нет не имен, ни фамилий, ни дат, вместе с тем есть колдуны, чернокнижники, могилы, серебро. Одним словом, средневековая мистика.

Я бы не уделил внимания этой средневековой небылице, но исследование, посвященное поискам серебряной руды в Зауралье в 1670-е гг., и работа с документальными материалами убедили, что в рассказе, записанном Крижаничем, отражены реальные события периода его тобольской ссылки. Основываясь на архивных документах, кратко изложу, как проходили поиски серебряной руды.

Надо заметить, что горное дело в России получило широкое распространение значительно раньше официальной даты возникновения горной промышленности – 1700 г. Уже в конце XV в. велись масштабные поиски серебряной и медной руды в бассейне р. Печоры. В начале XVII в. о них говорили как об очень далеком событии: «ведывали серебро в старину в Печорах». 1670-е гг. отмечены в России повышенным интересом к поискам золота и серебра. В этот период изыскания проводились на всей территории Российского государства и даже за его пределами. Именно на рубеже 1660–70-х гг. в Южное Зауралье на поиски серебряной руды была направлена крупнейшая в дореволюционный период геологоразведочная экспедиция.

События эти были настолько значительными, что нашли отражение в сибирских летописях и других ранних изданиях. «Того же 180 году приехал с Москвы в Сибирь от великих государей думной дворянин Яков Тимофеевич Хитрово…. Велено им на Уральских горах город строить… и сыскивать серебряную руду. А для серебряного рудного дела присланы были мастера, немцы многие….»[2] Сейчас скупые сведения об истоках геологоразведки читатель может встретить только в отдельных специальных работах[3]. Более подробно об экспедиции и поисках ее следов можно прочитать и в моих работах[4].

Впервые сведения о древних рудниках Южного Урала в России были получены в 1664 г. из допросов старца Далматовского Успенского монастыря Лота. Из расспросов свидетелей удалось узнать, что годом ранее монах ездил с солдатами и монахами к горам дней на десять неизвестно за чем. Сам старец сознался, что ездил за серебряной рудой, про которую слышал от старой башкирки.

После допроса монаха в Москву в Золотую Палату немедленно была послана грамота, в которой извещалось, что в степях за рекою Исеть в старинных могилах находится бесчисленное количество золотых и серебряных вещей. Старец Лот расспрашивал об этих могилах у башкир, и одна столетняя женщина поведала ему историю. Из ее слов следовало, будто бы «золото и серебро, которое находят русские люди в татарских могилах, происходит из руды, которую добывают сибирские татары и их калмыцкие люди в Сибирской горе в вершинах рек Уфы, Чадены и Яика... и домницы, и ямы в том месте есть... а езды от Катайского острогу – 11 дней. Около той горы, речки назва-

нием Тасмы, устьями сошлись в Ай-реку, а длина той горы верст 7, поперек в версту, в вышину сажень на 200 и более. На ту гору проложены дороги великие. Теми дорогами ездят многие башкирцы, этот камень берут и плавят золото и серебро. Ту руду они продают в Уфу русским людям по 13 рублей пуд. Есть и город каменный на берегу озера Иредяша в полднище пути, и башни великие и палаты каменные, башкирцы его скрывают, а также некто служилый человек видел на острове Иртяш-озера этот город в саморостном камени. Вокруг него ров, а за тем городом сделаны домницы исстари, видны плавильная руда и шлак. В длину городище 100 сажень, а поперек 50 сажень»[5].

Это известие сообщили царю Алексею Михайловичу Романову, а тобольскому воеводе стольнику П. И. Годунову поручили проверить сведения. Старца Лота вновь допросили в Тобольске. Длительные поиски серебряной руды, последовавшие затем, можно разделить на несколько взаимосвязанных эпизодов, включающих деятельность различных поисковых групп с 1669-го по 1673 г. в Южном Зауралье.

В 1669 г. поиски возглавил П. И. Годунов, тогда добыли первые 10 пудов руды. В 1670 г. отряд во главе с казачьим головой М. Селиным доставил еще 50 пудов руды. На Денежном дворе ее испытали прусские плавильщики серебра И. Польман и А. Куслинский, и «серебряный знак объявился». В 1671 г. М. Селин и пробирный мастер саксонец Х. Дробыш попытались организовать плавку серебра непосредственно у копей.

Ссора между М. Селиным и Х. Дробышем привела к тому, что зимой 1672 г. «для сыску» серебряных руд направили отряд во главе с думным дворянином Я. Т. Хитрово, его сыном стольником В. Я. Хитрово и подьячим Тайного приказа Е. Полянским. К весне они должны были быть в Катайском остроге, а потом, взяв М. Селина и Х. Дробыша, двигаться вверх по р. Миасс к рудным горам. Не надо забывать, что этот район в то время находился далеко за пограничным рубежом русских поселений и являлся территорией обитания воюющих башкир. Для охраны работ направили 200 пеших воинов и 300 рейтар с ружьями и запасом продуктов на год. Из Пушкарского приказа выдали 5 полковых пушек. Во главе ратников поставили полковника Д. Фандернисина и еще 7 офицеров. Огромный обоз, состоящий из 462 подвод, двинулся из Катайского острога в степь к Уральским горам. Из слобод, находившихся на территории современных Свердловской, Курганской и Тюменской областей, вплоть до Тобольска предписывалось посылать к горным работам стрельцов, крестьян с лошадьми и продукты.

В 1672 г. вблизи места работ для защиты от кочевников был построена небольшая крепость Новый Уральский острожек, которую можно считать первым русским поселением на территории Челябинской области. Условия работы, особенно зимой, были очень тяжелые, и крестьяне, насильно посланные для горных работ, убегали с Урала. Бежавших работников ловили, били кнутом и отсылали обратно. Тем не менее за несколько лет упорной работы

обнаружить серебряную руду так и не удалось. В конце концов, видя безуспешность усилий, работы прекратили, а острог сожгли. Итог экспедиции лаконично подвел летописец: «Ничего не найдено, а государевой казне великая тщета и гибель учинились».

Летом 1997 г. после многолетних архивных и археологических изысканий мне удалось обнаружить следы горных работ экспедиции в окрестностях современного г. Златоуста. Это открытие стало лучшим доказательством достоверности документальных сведений и правильности выбранного направления исследований. Восстановив с помощью комплекса источников и методов историческую канву поисков серебра в 1664–1674 гг., мы вновь обратились к сочинению Ю. Крижанича. Сравнение фрагментов литературного произведения и данных архивных источников выявило схожесть географических названий, логической последовательности событий и драматургии отдельных эпизодов (см. таблицу).

Можно и далее продолжить сравнение средневековых литературных сюжетов и исторических фактов, но и из представленных в таблице примеров видно, что за мистикой средневекового произведения, повествующего о колдунах, чернокнижниках и могилах, стоят реальные события и персонажи.

Таким образом, в отрывке, записанном Ю. Крижаничем и вошедшем в сочинение «Historia de Sibiria», события, связанные с поисками серебра, представлены с большой долей вымысла, но узнаваемы. Совпадают хронологические рамки периода ссылки автора и масштабных поисков серебра на Урале. В тексте присутствуют все основные сюжеты и герои реальных событий: могилы с серебряными и золотыми вещами, «Сибирская» гора, монах, выплавлявший серебро из руды, воевода и рудознатец-чернокнижник, вызванный из Саксонии и ставший одним из соучастников обмана царя, военная экспедиция, направленная к горе, подозрения в умысле и хитрости Х. Дробыша, неудачный итог экспедиции. Дальнейшая работа с произведением, внутренняя критика содержания, отделение достоверности от вымысла, выявление новых исторических фактов и литературных интерпретаций позволят использовать сочинение Ю. Крижанича как новый исторический источник.

Примечания

[1] *Титов А.* Сибирь в XVII веке : Сборник старинных русских статей о Сибири и прилежащих к ней землях. М., 1890. С. 189–193.

[2] См.: Полное собрание русских летописей. Т. 36. С. 165.

[3] *Кузин А. А.* История открытия рудных месторождений до середины XIX в. М., 1961. С. 42–43, 98–103 ; *Преображенский А. А.* Урал и Западная Сибирь в конце XVI – начале XVIII века. М., 1972. С. 231–233.

[4] *Курлаев Е. А.* В поисках серебряной горы // Родина. 1999. № 11. С. 39–41 ; *Курлаев Е. А., Манькова И. Л.* Освоение рудных месторождений Урала и Сибири в XVII веке: у истоков российской промышленной политики. М., 2005. С. 149–186.

[5] ГАСО. Ф. 129. Оп. 1. Д. 152. Л. 10–13 об.

Сравнительная таблица сведений из «Historia de Sibiria» и документальных источников

Сведения из «Historia de Sibiria»	Сведения из исторических источников
Период ссылки Ю. Крижанича – 1661–1676 гг.	Поиски серебра на Урале продолжались в 1664–1674 гг.
«…в одном монастыре на Исети … жил один монах, слывший колдуном по имени Йов. Он хвалился, что выплавляет серебро из руды, добываемой им из соседней горы…»	монах Лот из Далматовского Успенского монастыря на р. Исеть искал руду и плавил серебро. Тайные поездки Лота в горы имели место до 1664 г.
«Некоторые из московских стрельцов сделали попытку разрыть его (Мурата) могилу, но были уличены и наказаны кнутом».	Зафиксированы раскопки древних могил «бугровщиками» у Камышевской слободы 1668–1669 гг.
«В это время в Тобольск прибыл один воевода, будучи колдуном. Воевода послал к горе, где, как говорили, монах Йов добывал серебро, воинов…»	Тобольский воевода П. И. Годунов (1667–670) с отрядом ездил к горе за серебряной рудой в 1669 г.
«… привезти ему оттуда большое количество камней, которые, правда, блестели подобно серебру, но, в сущности, были не чем иным, как не имеющим цены тальком».	Блестящая порода в горе содержит тальк, в XVIII в. она называлась «золотухой»
«Царю же он донес, что действительно есть гора, где много камней, имеющих вид серебра, и что некий монах неоднократно выплавлял из них серебро».	Сохранился рассказ башкирки о горе с золотой и серебряной рудой с указанием ее точного местонахождения, который был изложен царю Алексею Михайловичу в 1664 г.
«вышеупомянутой Сибирской горе»	«Сибирская гора», так называлась гора в рассказе старой башкирки
«…царь послал гонца в Саксонию за рудознатцем … царь послал этого самого рудознатца к вышеупомянутой Сибирской горе…»	В 1669 г. из Саксонии пригласили сереброплавильного мастера Х. Дробыша, который неоднократно ездил к «Сибирской горе» на Южный Урал
«…дав ему в помощь других товарищей того же ремесла и два отряда войск…»	Х. Дробыша в экспедиции сопровождали иностранные и русские специалисты, несколько сотен воинов
«Пробыв там, в течение года или более, они перекопали всю руду, плавили ее и переплавляли, но не выплавили серебра не капли»	Последняя экспедиция продолжалась около двух лет (1672–1673 гг.)
Воевода вскоре погиб, убитый разбойниками	П. И. Годунов умер в 1670 г. при неустановленных обстоятельствах

С. В. Голикова
Екатеринбург

ВОСПРИЯТИЕ ВОЙНЫ 1812 ГОДА В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ВЯТСКОЙ ГУБЕРНИИ

Современные исследователи стали уделять большое значение культурным последствиям французского нашествия на Россию, например, анализировать его роль в создании национального мифа, национальной идентичности, осознании «русскости» не только идеологами, но и широкими массами. Используются достижения имагологии, начинают изучать и «образ француза как врага в коллективном воображаемом», и восприятие «иностранца-победителя» (который взял Москву). В этом отношении показателен приуроченный к 200-летнему юбилею Отечественной войны выпуск «Французского ежегодника». В названии трех его статей фигурирует образ врага, еще в одной – образ противника[1]. Похоже, тенденция образного восприятия войны 1812 года набирает обороты.

Тема войны с французом в устном народном творчестве также не обойдена вниманием гуманитарной науки, считающей фольклор одной из систем образов и представлений. Отклик на военные события прежде всего искали в исторических и солдатских песнях, преданиях, несказочной прозе. Иногда в этих текстах, особенно записанных у населения западных губерний, появлялся образ Наполеона-антихриста, а в сниженном варианте – Наполеона-колдуна или «знающего» (знахаря), и такой образ тоже стал предметом изучения[2]. Однако вопрос о том, какие изменения произошли в мифологическом сознании народа вследствие вторжения иноземцев, практически не затрагивался. Хотя на его постановку наталкивают уже слухи о комете двенадцатого года, которая якобы предвещала большие неприятности: «Пометёт звезда землю русскую!» Хвостатая звезда возбудила толки о светопреставлении, послужила подтверждением взглядов об антихристовой природе Наполеона, актуализировала пророчества, откровения и предзнаменования. Не пытались также искать отзвуков Отечественной войны в фольклоре далеких от театра военных действий внутренних губерний России. Тем интереснее возникновение в представлениях вятских крестьян такого редкого персонажа нечистой силы, как французские лешие. В 1856 г. в некрасовском журнале «Современник» появилась публикация вятского священника М. И. Осокина под названием «Народный быт в северо-восточной России. Записки о Малмыжском уезде (в Вятской губернии)», где, рассказывая о русских лесных духах, он упомянул и их французских собратьев. Поскольку текст, посвященный им, невелик, мы воспроизведем его полностью:

© Голикова С. В., 2013

«Лешие ведут частые войны с лешими же, живущими не в нашем царстве, а потому и у них бывает солдатчина. Главный их атаман свою резиденцию имеет в Сибири. Он по ветру дает знать, какие лешие и из каких мест требуются к нему на службу: те тотчас оборачиваются лицом к Сибири и без всяких предварительных приготовлений идут в стан к атаману-лешему по сту верст в час. На походе они не делают ни роздыхов, ни дневок. Лешие не имеют ни пушек, ни ружей и на сражениях совсем не употребляют пороха, но ломят друг друга столетними деревьями, стопудовыми камнями, которыми нарочно запасаются для сражений, и которые, будучи брошены рукою лешего, летят в десять раз скорее пули на пятьдесят верст. Наши лешие воюют больше с французом лешим, которого владения как раз подходят к Сибири. Впрочем, за русских леших опасаться нечего: они всегда побеждают, хоть француза и собирается всегда вдесятеро больше против них. У тех нет, вишь, ни лесу, ни камней таких, какие водятся у нас, на православной Руси»[3].

Появление образа «француз-леший» в тексте издания 1856 г. вряд ли свидетельствовало о немедленной реакции на события Крымской войны (1853–1856). Русским в ней противостояла коалиция во главе с французами и англичанами. И если эти события и оказали влияние, то только на активизацию и актуализацию уже бытовавших представлений, импульсом к возникновению которых, несомненно, стала война 1812 г. Об этом говорит и то, что русская нечистая сила воюет «больше с французом» и всегда его побеждает, хотя у врага десятикратное преимущество в военной силе.

Специалисты по имагологии (изучающие образ чужой страны, чужого народа; в данном случае – в сознании русских) уже отмечали, что французов, как и остальных чужестранцев, русские именовали «немыми», то есть немцами. По наблюдениям А. В. Чудинова, знакомство с реальными наполеоновскими солдатами не повлияло на фольклорные тексты[4]. Поэтому точное обозначение национальности – француз – свидетельствует о многом. Тем более – воплощение француза в привычном, исконно русском образе низшей демонологии.

Образ французского лешего не явен и проступает на фоне действий «наших» леших и нашего российского пространства. Французов больше, но они всегда проигрывают, потому что не имеют в своем распоряжении таких природных богатств – «столетних деревьев» и «стопудовых камней», которыми славится «православная Русь». У фольклора вообще география на свой лад: мифологизированные французы поселены «как раз» в Сибири. В данном случае можно согласиться с еще одним наблюдением Чудинова: «фольклорные французы почти неотличимы от фольклорных татар»[5].

Кажется, срабатывает и аксиома имагологии о том, что во время войны происходит дегуманизация образа врага, ему придаются черты зверя, недочеловека[6]. Вступление французов на территорию России и захват ими Москвы превратил их в глазах русских людей в чудовищ, и зачисление их в разряд

«нечистой силы» понятно. Однако от бытовой галлофобии следовало бы ждать появления сюжетов о том, как мужик француза-лешего поборол или как Никола-угодник помог расправиться с французом-лешим. Построенные по такой схеме тексты действительно появились, причем задолго до наполеоновского вторжения в Россию – в связи с Альпийским походом суворовских чудо-богатырей. В своей статье Чудинов цитирует опубликованные еще в 1879 г. А. В. Елисеевым предания об А. В. Суворове, в которых великий полководец с помощью сверхъестественной силы одолевает французов, хотя враг вовсю использует чертей. Русская армия никак не могла взобраться по ледяным откосам гористой местности. «Дедушка» Суворов, «видя, что это работа хитрого черта, условившегося помогать французам за сто душ наших пленных, приказал своим солдатам прочитать молитву да осениться крестным знаменем – и чары разрушились сами собою, и батальоны наши бодро полезли на снежные вершины»[7]. На дихотомии: с нами «крестная сила», а с ними «нечистая сила» – построен рассказ о переходе русских войск через знаменитый Чёртов мост. Черт «то скрывал от взора наших солдат края провала, затемняя их каким-то адским дымом, то рушил с грохотом переброшенные нами мостины, то засыпал наших громадными снежными лавинами, то наводил на наших французские ружья и пушки и, наоборот, – отводил наши от врага». Командующий «отслужил молебен, осенил тьму крестным благословением и, окропив ущелье святой водою, уничтожил чары дьявола, крестом рассеял тьму, отвел неприятельское огневое оружие и приказал сделать неразрушимый мост из бревен, перевязав их шарфами офицеров и солдат, павших в сражении, так как вещи эти, снятые с пострадавших за веру, имели чудную силу, которая скрепила мост лучше железных болтов»[8]. Такая вот народная версия суворовской «науки побеждать». В преданиях, опубликованных Елисеевым, образ военачальника сочетает черты атамана-колдуна и православного священнослужителя, точнее, предстает в облике хорошо знакомого по сравнительной этнологии предводителя войска, исполняющего обязательные жреческие функции.

Снижение образа врага всегда происходит за счет сохранения для самих себя хотя бы человеческого достоинства или же путем героизации «своих», «наших» (например, с помощью сакрального). В верованиях же малмыжских крестьян соперники находятся в одной и той же ипостаси леших. Их противостояние помогает разобраться в особенностях мифологического осмысления реальности, присущих русскому народу. Война с Бонапартом стала суровым испытанием, всенародным бедствием, в ходе которого происходит не только умаление врага (они – демоны, а мы – ангелы). Нет, мы – тоже не святые, поскольку воюем, ожесточаемся и теряем облик человеческий. На подобную мысль наводят воспоминания А. Н. Муравьева. Этот участник военных действий вынужден был признать: «Все это сопровождалось с обеих сторон жестокостями… Одним словом, всех произведенных с обеих сторон ужасов описать невозможно. Люди сделались хуже лютых зверей и губили

друг друга с неслыханной жестокостью»[9]. А выручало русских сакральное, причем весьма разнообразное. Например, в рассказе о нечисти упоминается святая стихия матери – сырой земли, помогающей нашим лешим. Магический потенциал деревьев и камней, припасенных для французских леших их русскими соперниками, практически необорим, поскольку эти боевые снаряды впитали святость русской земли (ср. с силой упомянутых в предании о Суворове шарфов воинов, падших за веру).

Схватка леших не прославляет доблесть на поле брани. Скорее, она показывает, что ситуация войны переводит мир в «нечистое», нечеловеческое пространство. Моральное неприятие зверств, на которые пришлось пойти, присутствовало уже у современников военных действий. Хрестоматийную известность приобрел рассказ чиновника Л. о встрече с русским мужиком, мучимым угрызениями совести после массового убийства пленных французов. Рассказчик по делам службы отправился в разоренные войной районы и обрел ночной приют в крестьянской избе. Здесь ему пришлось отвечать на вопросы краснолицего крестьянина со всклоченными волосами, и многочисленность этих вопросов поначалу сбила Л. с толку. «“Панок, а панок!” – “Ну что тебе?” – “А что я тебя спрошу, французов-то много добито?” – “Много, – отвечал раздосадованный чиновник, – на то и война, чтобы бить!” Но крестьянин не мог успокоиться; он ворочался, кряхтел с вопросами. “Панок, а панок, а что я тебя спрошу, так убивать их французов-то можно?” – “Я же сказал тебе”, – с сердцем отвечал Л. – “Оно того... – приставал мужик, – хотя враги... землю разорили, а все же по образу и подобию...”». Автор этого короткого рассказа считает, что причиной назойливых расспросов являлся не информационный голод – простолюдином руководило чувство моральной ответственности за свои поступки: «Видимо упрекала его совесть, и он желал поверить сомнения свои гревшемуся чиновнику». Повествование продолжается рассказом мужика о казни вражеских солдат: «…наловили мы это их, французов-то, десятка два и стали думать, что бы с ними наделать, свести что ли куда, сдать что ли кому, да куда поведешь и кому сдашь? Вот и приговорили миром побить их. Тут он приостановился и, подумав, со вздохом продолжал: “Оно точно того, если бы он на тебя с ножом лез, ничего бы... а то смотрит как баран; как тут быть-то? Француз не баран, а все же человек, враг только, землю разорил. Вот мы и порешили.” – Тут он опять приостановился. “Выкопали в перелеске глубокую яму, повязали им французам руки и пригнали гуртом; стали это они вокруг ямы, а мы за ними стали; почуяли, знать, свою злодейскую участь и начали жалостно талалакать, точно Богу молятся; мы наскоро посовали их в яму да живых и зарыли. Веришь ли, панок, такой живущий народ, под землею с полчаса ворошились!”» Показательна концовка: «И мужик окончил рассказ свой молитвословием за многогрешную душу свою»[10].

Тяжелые думы русского мужика, по воле случая превратившегося в зверского палача, о расправе с беззащитными пленными, навязчивые мысли по

поводу скверны смертоубийства могли подтолкнуть его к созданию образа противников как одинаковых супостатов-леших. Однако он был очевидцем прихода оккупантов и имел к ним собственный счет. В губерниях, расположенных в глубине России, люди получили возможность встретиться лишь с плененными солдатами Великой армии. Уникальные воспоминания о восприятии поверженного врага и отношении к нему провинциалов оставил житель города Соликамска А. Г. Кашин, который в военные годы был мальчиком-подростком[11]. Около Михайлова дня (во второй половине ноября) 1812 г. в этот уездный город доставили партию пленных, и местные малолетки решили, что «их и надо бить, где бы только они ни встретились», развязав против двенадцати французов настоящую войну, перипетиям которой и посвящается большая часть воспоминаний Кашина.

В игровом поведении местных мальчишек встречаются неоднократные отсылки к войнам мифических леших, параллели и ассоциации с их действиями. Ими, как и атаманом лесного воинства, была налажена строгая дисциплина. Перед началом боевых действий «малолетки составили свой совет у Лапинской салотопни, на берегу Усолки, в глухом месте. На этом собрании было более 20 человек из других концов города». «Между нами, – сообщает рассказчик, – учреждено было свое начальство из прапорных, подпрапорных и десятников». «По приказу ребяческого начальства – продолжал он, – заведены сигнальные свистки, назначены пункты караулов, и установлен такой порядок, что как только завидят французов, идущих по улице, перекликнутся на свистках». Нарушителей военной дисциплины, решивших в одиночку противостоять взрослым французским солдатам, ждали серьезные разборки со своими: «…тех, кто по несчастию попадался в руки французов, своя братья на сходке порядком тузила, чтобы один или двое не затевали драки, но подкарауливали французов целою артелью, да слушали свое командерство»[12].

Соликамские недоросли понимали, что детские кулаки не могли действовать с такою силою, как кулаки закаленных в боях французских вояк. И припасли против них боеприпасы, напоминавшие снаряды леших. Конечно, ребята не имели мифических столетних деревьев и стопудовых камней. Ими были «заготовлены в разных местах улиц кучи камней, галек, кольев и тому подобнаго». «Дубина народной войны» достала французов и в провинциальном Соликамске. «…и спереди, и сзади посыплются на французов, как дождь, палки, камни, гальки и все, что попадало под руку или было в запасе», – описывал ребячью тактику Кашин. Пленные, по его словам, «не поддавались, они бегали за нами, хватали, а кого поймают, оттаскают за волосы и отбросят от себя пинком». После пяти, десяти или более подобных стычек «драчливые» французы начали сами бегать от преследований сорванцов, не выходили из своего помещения и стали жаловаться местной администрации. Городничий «обязывал домохозяев подписками, чтоб они удерживали своих детей от причинения обид пленным», однако те тайно помогали малышне выжи-

вать из города басурманов. При одобрении взрослых «неуловимые мстители» действовали так деятельно, что вынудили начальство вывести своих противников из Соликамска в село Красное. Несмотря на то, что потасовки с французами происходили на улицах города, в воспоминаниях Кашина природная среда присутствует с самого начала, когда он рассказывает о намерениях мальчишек скрываться от врага, если тот дойдет до их родного города: «…впрочем, можно и в лес убежать от супостатов, спрятаться так, что и не найдут, пожалуй на лесину можно влезть, не достанут, походят, походят по лесу и назад уйдут, а как уйдут, так мы и назад воротимся домой». Такое внимание к лесному пространству – извечному местонахождению леших – роднит мемуары соликамца с мифологическими представлениями Малмыжского уезда. Сходными в обоих случаях оказывается и непримиримое отношение к французам. Озорство товарищей детских игр Кашина основывалось на установке, «что как французы теперь есть и в Соликамске, то и здесь должна быть с ними война». Поддерживая память о ней, лешие из Малмыжского уезда продолжали вести бой с французом и побеждать.

Конечно, переживания мужика о своих душегубствах, проказы соликамских мальчишек напрямую не связаны с появлением текста о потасовках русских и французских леших. Однако они имеют ряд общих смыслов, а главное, характеризуют рожденную потрясениями 1812 г. атмосферу брожения умов, того коллективного воображаемого, в котором созревала фантасмагорическая картинка о баталиях лесных чудовищ. Похоже, что для мифологического сознания образ воюющих сторон в данном случае имел подчиненное значение. Солдат-леший представляет собой этакий автомат: «тотчас» следует приказу, в походе не делает «ни роздыхов, ни дневок», преодолевая расстояния со скоростью сто верст в час. Это сверхъестественные, нечеловеческие усилия. Представитель нечистой силы – сверхчеловек, вернее, идеальное по представлениям того времени оружие: он «ломит» противника, и рука у него такая, что брошенные ею предметы летят в десять раз скорее пули, поражая в радиусе пятидесяти верст.

Противоборство отечественного лесного «чудища» с его французским аналогом помогает оценить значение монстра как важного эстетического элемента мифологической системы. Роль нелюдя в данном случае не вполне традиционна, он не враг человечества – не провоцирует индивида, заставляя его страдать и проявлять либо слабости и пороки, либо мужество и стойкость духа. Не идет речи о «договоре с дьяволом», как в первом из цитированных преданий, когда французы обещали чертям сто душ русских пленных. В приведенном Осокиным отрывке мира людей вообще нет: нечисть противостоит не им, а друг другу. Произошло превращение монстра в главного героя, в символ Отечественной войны, причем с той и с другой стороны. Сам же процесс наделения воюющих сторон надприродными свойствами происходил уже на этапе начала военных действий. «Юное фантастическое воображение»

москвича А. Рязанцева, который оставил воспоминания о пребывании неприятеля в столице, уже в первые дни после объявления войны «рисовало французов не людьми, а какими-то чудовищами с широкой пастью, огромными клыками, кровью налившимися глазами с медным лбом и железным телом, от которого, как от стены горох, отскакивают пули, а штыки и сабли ломаются, как лучины»[13].

Сюжет о войнах леших показывает мифологическое пространство как особое место пребывания исторической памяти о 1812 годе. У мифологии был свой метод мемориализации, собственные средства запечатлеть эпопею 1812 г. так, чтобы она могла сохраниться в совокупной памяти поколений. Рожденные ею мемораты придают истории разгрома французской армии яркость, живость и выразительность, без чего воспоминания о ней могли преждевременно потускнеть, а может быть, и исчезнуть. Давно, дескать, отгремели последние залпы орудий, а воинственные лешие, обходясь без пушек, ружей и пороха, все воюют с супостатом-французом, посягнувшим на русскую землю.

Примечания

[1] См.: Французский ежегодник – 2012 : 200-летний юбилей Отечественной войны 1812 года / под ред. А. В. Чудинова. М., 2012.

[2] См.: *Белова О. В.* Мазепа, Палий, Наполеон в народных легендах и преданиях // Живая старина. 2012. № 3. С. 7.

[3] *Осокин М. И.* Народный быт в северо-восточной России. Записки о Малмыжском уезде (в Вятской губернии) // Современник. 1856. Т. 60 : ноябрь – декабрь. Отд. : Смесь. С. 37.

[4] См.: *Чудинов А. В.* С кем воевал русский мужик в 1812 году? Образ врага в массовом сознании // Французский ежегодник – 2012. С. 336, 355.

[5] Цит. по : *Мильчина В. А.* Французские варвары, русские парижане и еврейские гаучо: конференция «Образ иностранца: французы в России, русские во Франции» // Новое литературное обозрение. 2008. № 93. С. 404.

[6] См.: *Чудинов А. В.* Указ. соч. С. 350, 358, 364.

[7] Там же. С. 354.

[8] Там же. С. 355.

[9] *Муравьев А. Н.* Сочинения и письма. Иркутск, 1986. С. 122–123.

[10] *Бр. В.* Рассказы из истории 1812 года // Русский архив. 1868. М., 1869. Ст. 1869–1870.

[11] См.: *Кашин А. Г.* Соликамск в 1812 г. и пленные французы // Пермские губернские ведомости. 1869. № 20–21.

[12] Там же.

[13] *Рязанцев А.* Воспоминания очевидца о пребывании французов в Москве в 1812 г. М., 1862. С. 42.

Е. Е. Приказчикова
Екатеринбург

РУССКО-ФРАНЦУЗСКИЙ ГЕНДЕРНЫЙ ДИАЛОГ НА ФОНЕ НАПОЛЕОНОВСКОЙ ЭПОХИ: «ЗАПИСКИ КАВАЛЕРИСТ-ДЕВИЦЫ» Н. А. ДУРОВОЙ И «КАМПАНИИ МАДЕМУАЗЕЛЬ ТЕРЕЗЫ ФИГЁР»

Наполеоновская эпоха по-своему продолжила эпоху гинекократии XVIII столетия, века, который был назван историком нравов Э. Фуксом «классическим веком женщин».

Если XVIII в. актуализировал в Европе тип женщины-авантюристки и женщины-фаворитки, то в России, начиная с эпохи Анны Иоанновны, носителем гинекратического начала были женщины-императрицы. Начало XIX столетия, эпоха общеевропейских войн, в которые была вовлечена Россия, выводят на первый план героический тип женского характера, по классификации Ю. М. Лотмана[1].

Не случайно Э. Фукс, характеризуя идеал женской красоты времен республики и Империи во Франции, отмечал: «Идеал женской красоты получил особый отпечаток героичности, что, впрочем, вполне совпадало с жизнью. Бесчисленное множество француженок были тогда героинями в истинном смысле этого слова»[2].

Как в Европе, так и в России необычайно востребованным оказывается литературный образ женщины-героини, будь это героическая римлянка Ариция в «Исторической песне» А. Н. Радищева, Марфа Посадница в одноименной повести Н. М. Карамзина, Орлеанская дева из поэмы В. А. Жуковского, наконец, мужественная испанская девушка, защитница Сарагосы, которая ведет в бой своих соотечественников в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона.

В мемуарно-автобиографических источниках, отражающих реалии эпохи наполеоновских войн, на смену «гендерному маскараду» XVIII в., в котором часто принимали участие коронованные особы, например, императрица Елизавета Петровна, приходит женский «гендерный перехват ролей». К началу XIX в. подобный маскарад становится достаточно распространенной чертой русского дворянского быта, зачастую даже провинциального. Так, Ф. Ф. Вигель в своих «Записках» рисует колоритный образ эмансипированной девицы Катерины Алексеевны Б., любимой забавой которой было, стоя на телеге в ямщицком армяке и в шапке набекрень, погонять тройку лихих коней с известной в то время ямской приговоркой: «С горки на горку, даст барин на водку!» Впоследствии девушка вышла замуж «за очень смирного помещика,

© Приказчикова Е. Е., 2013

который ходил у нее по струнке и в хозяйстве по имению довольствовался ролью послушного приказчика у полновластной супруги»[3]. Т. П. Пассек, двоюродная сестра А. Герцена, в своих воспоминаниях «Из дальних лет» рассказывает об одной молодой даме, которая «надевала по утрам мужской халат и с чаем курила длиннейший чубук». Она «носила мужские сапоги, стригла волосы, ходила в платье мужского покроя, а вечером прогуливалась в военной шинели и на окрик "Кто идет?" – отвечала "Солдат!"»[4].

Из более известных примеров можно вспомнить молодые годы П. А. Осиповой-Вульф, хозяйки Тригорского и матери «тригорских барышень». По воспоминаниям ее племянницы А. П. Керн, Прасковья Александровна часто «гоняла на корде лошадей или читала Римскую историю»[5], в то время как ее супруг в шлафроке варил варенье и смотрел за детьми.

Однако наиболее яркими примерами «гендерного перехвата ролей», без сомнения, надо считать случаи, когда женщины, надев военный мундир, принимали участие в военных действиях. При этом надо различать случаи, когда женщины *сопровождали* на поле боя своих мужей, как это делала супруга русского генерала М. Храповицкого Софья Алексеевна, переодетая в казачий мундир и впоследствии награжденная медалью «За взятие Парижа», и случаи, когда женщины именно служили. Они официально числились в списках своих боевых подразделений, а после окончания военных действий даже официально получали военные пенсии за свою службу. Тем более интересно, когда эти «амазонки» оставили литературные свидетельства своей службы, став авторами эгодокументов, в которых был запечатлен оригинальный гендерный опыт их участия в грандиозных исторических событиях своего времени. Среди подобных женщин Наполеоновской эпохи следует назвать, прежде всего, два имени – Н. А. Дуровой, жизнь которой долгое время была связана с Сарапулом и Елабугой и чьи «Записки кавалерист-девицы» в свое время удостоились высочайших похвал литературной критики первой половины XIX в., включая А. С. Пушкина, и француженки Терезы Фигёр. Воспоминания последней под названием «Кампании мадемуазель Терезы Фигёр, ныне вдовы Сюттер, бывшего драгуна 15-го и 9-го полков, с 1793 по 1815 год» были впервые изданы в Париже в 1842 г., то есть шесть лет спустя после выхода в свет в России записок Дуровой. В русском переводе книги, который впервые был выполнен только в 2007 г., записки получили название «Воспоминания кавалерист-девицы армии Наполеона», название, непосредственно ориентированное на текст Дуровских записок и сразу же создающее диалогическое пространство двух текстов.

Обе женщины вполне официально служили в армии, что подтверждается послужными списками, в которых нашел отражение их боевой путь. Дурова под именем корнета, затем поручика Александрова служила в Мариупольском гусарском и Литовском уланском полках. Тереза еще в эпоху Французской революции под своим именем вступила в Аллоброгский легион, вместе с ко-

торым 12 жерминаля II года (1 апреля 1794 г.) была введена в состав 15 драгунского полка. При участии в боевых действиях обе женщины получали ранения: Дурова – контузию ядром в сражении под Бородино в 1812 г., Фигёр была ранена пулей в левую грудь при осаде Тулона, а также четырьмя ударами сабли в сражении при Савильяно 4 ноября 1799 г. Обе женщины официально получали военные пенсии. Правда, Фигёр свою пенсию в размере 200 франков получала с возраста 26 лет (с 1800 г.), когда впереди у нее было почти 15 лет службы в армии Наполеона, в то время как Дурова стала получать пенсию только восемь лет спустя после фактического выхода в отставку, с 1824 г.

Наконец, обе женщины воспринимались в культурном социуме своей страны как «феномен», абсолютное исключение из правил, проявляя качества, которых обычно не ждут от представительниц их пола и которые вызывают искренне удивление у окружающих.

При сравнении личностей Дуровой и Фигёр, нашедших отражение в их автодокументальных текстах, выявляется достаточно много точек соприкосновения между двумя этими женщинами, позволяющих отнести их к одному женскому психотипу.

Во-первых, обращает на себя внимание тот факт, что с детства девочки были лишены материнской ласки: Дурова – потому что мать, по утверждениям мемуаристки, ненавидела ее с детских лет, мать Терезы умерла при рождении дочери.

Во-вторых, у обеих девочек еще с детства проявлялся воинственный склад натуры, отличающий их от остальных сверстниц. Фигёр пишет: «Я была поистине дьяволенком, обожавшим отцовских лошадей и изводившим мальчика, водившего их на водопой, чтобы он посадил меня у себя за спиной. Я умела кричать “Но!” и “Пру!”, умела свистеть, умела бросать камнями»[6]. Дурова, по ее признанию, уже к 6-летнему возрасту «знала твердо все командные слова, любила до безумия лошадей <…> бегала и скакала по горнице во всех направлениях, крича во весь голос: “Эскадрон! Направо заезжай! С места! Марш-марш! ”»[7].

В-третьих, обеих женщин нельзя было назвать красавицами. Уже в детстве оспа испортила их лица. Кроме того, они от природы обладали типом сложения, который можно назвать маскулинным, из-за чего в отрочестве их можно было принять за мальчиков, а в зрелые годы, соответственно, за мужчин. Это обстоятельство порой приводило к очень забавным сценам. Так, Тереза не без юмора, но и с непритворным возмущением рассказывает историю о том, как еще в первые годы своей службы чуть не вышла замуж за племянника (реально сына. – *Е. П.*) генерала А. де Сенармона. Свадьба расстроилась только из-за того, что служащий муниципалитета, видя перед собой двух молодых людей, одетых в военные мундиры, простодушно сказал: «Прежде всего, я хотел бы спросить у стоявших передо мной граждан, кто из них невеста?»[8]

В-четвертых, для службы в кавалерийском строю в Наполеоновскую эпоху женщина должна была поистине обладать железным здоровьем, чем природа в избытке наградила обеих героинь и в чем они честно признавались.

В-пятых, для обеих «кавалерист-девиц» была характерна любовь к «братьям нашим меньшим», которую они пронесли через всю свою жизнь. Если для Дуровой – это ее «несравненный» конь Алкид, которому она не один раз была обязана жизнью, а также огромное количество собак, которыми она окружала себя в Сарапуле, Елабуге, Петербурге, то для Фигёр во время военной службы в Испании – это ее левретка, которую она называет «моя фаворитка», «маленькая галисийская лошадка», купленная ею в Байонне, и …барашек Робин, который имел обыкновение даже пить «кофе и ром с господами офицерами»[9].

Наконец, обе женщины, помимо их основной службы в своих полках, в силу чувствительности женской натуры часто исполняли функции «сестер милосердия», что часто приводило к плачевным для них результатам: Дурова теряет своего коня, не может найти свой полк и боится, что ее примут за дезертира, Тереза Фигёр вообще попадает в плен к неприятелю.

При гендерном анализе записок Дуровой и Фигёр можно достаточно четко выделить основные черты, отличающие «женский текст» их мемуаров от мемуаров большинства мужчин – участников Наполеоновских войн, как с русской, так и с французской стороны.

Во-первых, это *интровертивный* подход к изображаемому материалу. Данный подход как нельзя лучше характеризует состояние женщины-мемуаристки, вынужденной в силу особых обстоятельств оставить привычное для нее поле деятельности (семья, дом) и «вторгнуться» в чуждый для нее «мужской» мир высокой политики, военных действий, дипломатических интриг. «Чуждая» территория обусловливает свой стиль поведения – замкнутость, желание уйти в себя, оборонительную позицию по отношению к возможной экспансии со стороны «мужского» мира у Дуровой и, наоборот, наступательно-агрессивную манеру поведения Фигёр. Она почти гордится, когда о ней говорят: «Да ты просто бешеная»[10]. Не случайно у Терезы в армии было прозвище «Сан-Жен» (без стеснения, бесцеремонная), что подтверждает в своих мемуарах генерал М. Марбо[11].

Во-вторых, для Дуровой и Фигёр характерно осознание «невписанности» автора в общую систему мужских служебных отношений, что позволяло им формировать у себя остраненный взгляд на события окружающей их действительности. Эта гендерная черта женского мемуарного сознания обусловливала способность автора смотреть на происходящие события с «высоты птичьего полета», отторгать и не принимать мужские «правила игры», продолжая жить по своим законам в любых условиях войн, революций, социальных потрясений. Если Дуровой кажутся смешными правила военного этикета или пристрастие мужчин-офицеров к дуэлям и охоте, то Фигёр вообще может по-

зволить себе задержаться с исполнением курьерского поручения будущего императора Франции, если до ее носа доходит запах поджаривающейся на углях бараньей ноги.

В-третьих, в результате этой «невписанности» женщина-мемуарист могла позволить себе практику героически-свободного поведения перед лицом «сильных мира сего», высказывая самые резкие замечания в адрес высокопоставленных лиц, оценивая их как «частных людей». При этом данная оценка часто непосредственно зависит от того, насколько данные особы соответствуют идеалам рыцарского поведения по отношению к дамам. В силу этого специфического подхода мнение женщины-мемуаристки может оказываться прямо противоположным общепринятому мужскому взгляду на данных особ. Именно в этом контексте следует рассматривать негативное восприятие Дуровой «Баярда» Наполеоновской эпохи генерала М. Милорадовича, в то время как одиозный А. Аракчеев, в ее восприятии, ласковый и добродушный человек. Фигёр очень независима при изображении в своих воспоминаниях личности Наполеона Бонапарта. При их первой встрече во время осады Тулона он со своей угловатостью, впалыми щеками, землистой кожей да еще с ужасно грязным султаном на шляпе производит на Терезу отрицательное впечатление. И это при том, что, по своим политическим взглядам, Фигёр до самого конца своей жизни оставалась пламенной бонапартистской.

В-четвертых, в мемуарах Дуровой, так же как и в мемуарах Фигёр, отчетливо проявляется «тщеславие слабого пола» всякий раз, когда ей, женщине, удается доказать свое принципиальное равенство или даже превосходство над мужчинами в той сфере деятельности, которая традиционно считалась прерогативой сильного пола. Это касается как искусства верховой езды, так и смелости перед лицом вражеской картечи или стойкости поведения в плену. Так, Фигёр желание выглядеть элегантно не оставляет даже в ужасных условиях Лиссабонского форта, где англичане держат ее вместе с другими французскими пленниками. Она пишет: «В тюрьме мужчины перестают следить за собой; женщина же никогда полностью не откажется от желания выглядеть прилично, и в этом заключается ее преимущество над мужчинами»[12]. На поле же боя она иногда испытывает желание проверить храбрость солдат-новобранцев, забегая в траншею и крича испуганным голосом: «Ложись, бомба!», что заставляло новичков бросаться ничком на землю. «Как же я тогда хохотала! – признается в своих записках Тереза. – Вообще, осада – это очень весело!»[13]. Небезынтересно будет отметить, что самой веселой «ветеранше» ко времени взятия республиканскими войсками Тулона едва исполнилось 20 лет!

Наконец, обеих женщин сближает эстетико-романтическое, в духе времени, восприятие войны, практически полностью лишенное того пафоса «правды голого факта», «ужасов войны кровавой» (Д. Давыдов), который будет характерен для мемуаристок XX столетия. Достаточно вспомнить пафос книги С. Алексиевич «У войны не женское лицо», где антивоенный дискурс

рассматривается как характерная черта женской психологии как таковой. При этом если Дурова принимала участие в «регулярной» войне, то Фигёр во время кампании в Испании была свидетельницей жестокой гверильи против французских войск. Тем не менее, в ее воспоминаниях, так же как и в воспоминаниях Дуровой, четко просматривается тенденция к эстетической театрализации военных действий и стремление смотреть на ремесло солдата как на самое благородное занятие в мире.

Но все же при сравнении специфики мировосприятия двух воинственных женщин, находящего отражение в их записках, намечаются и существенные отличия. Эти отличия носят социальный, литературно-эстетический и собственно гендерный характер.

В социальном отношении Дурова была хоть и небогатая и незнатная, но все же дворянка, то есть принадлежала к господствующему классу русского общества первой трети XIX в. Тереза Фигёр, дочь торговца семенами в Эпинэ, была человеком третьего сословия. Именно поэтому «вдова Сюттер», как называет себя мемуаристка, кончила свою жизнь в доме для престарелых, а не в собственном доме, как Дурова. Социальный аспект наложил свой отпечаток даже на композицию записок двух женщин. У Дуровой антитеза прошлого – настоящего касается исключительно хронологического момента, естественного временного конфликта между внешним видом пожилой писательницы Н. А. Дуровой и очарованием юной героини ее записок, черты которой читатели хотят найти в их авторе. У Фигёр обычная для мемуарного текста антитеза прошлого – настоящего осложняется постоянным ощущением того социального дна, на которое героиня опустилась в конце своего жизненного пути. Вспоминая о том, как сам Первый консул Наполеон Бонапарт сказал «мадемуазель Фигёр – храбрец», мемуаристка продолжает: «Кровь моя закипает. И мне начинает казаться, что я вырастаю на глазах. А потом я спрашиваю себя, бедную старушку, живущую в приюте для престарелых, неужели все это произошло со мной, не приснилось ли мне все это <…> Сердце мое сжимается, я заливаюсь слезами и плачу в своем соломенном кресле, стоящем у окна в узкой и темной мансарде рядом с клеткой, в которой резвятся мои птички»[14].

В литературном плане разница между двумя текстами обусловлена, прежде всего, тем, что воспоминания Фигёр – это литературная запись, в то время как «Записки кавалерист-девицы» – это авторский текст, в котором явно проявляет себя традиция романтического моделирования действительности. В силу этого Дурова изменяет в тексте записок свой реальный возраст (по ним она уходит в армию в 16 лет, на самом деле – в 23 года), убирает из текста факт своего замужества и рождения у нее сына Ивана. В соответствии с эстетическим замыслом текста автор заканчивает свое повествование трогательной цитатой о прощании с военной службой как с самым романтическим периодом своей жизни: «Минувшее счастие!.. слава!.. опасности!.. шум!.. блеск!.. жизнь, кипящая деятельностью!.. *прощайте!*»[15].

Что касается гендерного аспекта, то прежде всего надо указать на то, что гендерное поведение Фигёр во многом отличалось от соответствующего поведения Дуровой.

Дурова, нося военный мундир, неприятно поражала своих сослуживцев излишней для гусара скромностью, больше всего боялась попасть в какие бы то ни было истории. Образно выражаясь, Дурова ушла в армию так, как другие женщины уходят в монастырь. Тереза, напротив, судя по ее запискам, была законченным типом женщины-авантюристки, на который был так богат XVIII в. Не случайно уже на первой странице своих воспоминаний, говоря о своем происхождении, она отмечает, что была бургундкой, подобно шевалье д'Эону. Шевалье, как известно, представлял собой одну из самых таинственных личностей XVIII столетия, о половой принадлежности которого спорили не только во Франции, но и во всей Европе, и даже в России. Символично, что Фигёр, подобно супруге маршала Ф. Лефевра Катрин, носила прозвище «Сан-Жен» – Бесцеремонная. Крайне импульсивная и решительная, Фигёр все время находится в эпицентре скандалов, готова по поводу и без повода «качать свои права», будь это желание заставить консула Бонапарта заплатить за убитых под нею и лично ей принадлежащих лошадей, взбучка, которую она, находясь в плену в Англии, устроила английскому крестьянину, слишком рьяно защищавшему от нее свои права на собственность, или «урок», который она дает французскому мародеру, захотевшему собрать «контрибуцию» часами с жителей испанского города Фигераса. Чувствительная по натуре, Фигёр тем не менее в силу импульсивного характера без колебания проливает кровь врага, красивого юноши, с грустным, но очень решительным лицом, от руки которого она чуть не погибла, хотя воспоминание об этом не будет давать ей спать в течение целого года: «…Он прицелился в меня из своего карабина и выстрелил. Полная возмущения, я бросилась на него и воткнула саблю ему в горло; на военном жаргоне такой удар мы называли "свинским ударом". Я была настолько полна ярости, что после того, как он упал, я начала топтать его копытами моей лошади»[16]. Дурова же признавалась в записках, что единственной кровью, которую она пролила за всю свою жизнь, была кровь гуся, добыть которого ей приказал ротмистр Подъямпольский.

Однако самым главным является то, что Тереза Фигёр ни от кого и никогда не скрывала свою половую принадлежность, служа в армии под своим собственным именем. В силу этого она постоянно манипулировала окружающими, начиная с генерала Бонапарта и кончая английскими тюремщиками и испанскими гверильясами, требуя от них должного уважения к своему полу. В этом плане ее отношение к проблеме «женщина на войне» было прямо противоположным отношению Надежды Дуровой. Дурова, сбежав в армию из родительского дома, имея перед этим опыт неудачного замужества, стремилась к тому, чтобы, став солдатом, *перестать быть женщиной*. Однако, судя по запискам, ее женская психология все время протестовали против подобной

гендерной революции. Тереза Фигёр, напротив, никогда не отказывалась от своей женской природы, для нее драгунский мундир был не более чем гендерный маскарад, и она любила носить военную форму во многом лишь потому, что та ей шла. Она никогда не хотела быть просто честным солдатом, но тем, кого французы называют «enfant terrible» (ужасный ребенок), то есть человеком, которого все любят и которому почти все разрешается. В силу положения «enfant terrible» она, находясь на службе, может позволить себе стать любимой компаньонкой супруги маршала П.-Ф.-Ш. Ожеро, Габриэллы, получить предложение стать камеристкой супруги Первого консула Наполеона Бонапарта Жозефины, в более чем грубой форме отказать маршалу Ж.-Б. Бернадотту, который позволил любезничать с ней, «драгуном империи», как с обычной маркитанткой и т. д. Даже находясь в плену, она не забывает о своем особом гендерном статусе. Принадлежность к женскому полу возвращает ей свободу, когда она попадает в плен к австрийцам, хотя ей и приходится обращаться за помощью к известному галломану австрийской империи принцу де Линю. Когда Тереза оказывается в заключении в Англии, ее статус «французской героини» сделает ее интересной и достойной сочувствия и всяческой помощи даже для французских эмигрантов-роялистов, заклятых врагов Французской Республики, а затем и Империи.

Находясь на военной службе, Фигёр при всей безусловной порядочности поведения, что не раз отмечалось в официальных документах, отнюдь не была противницей «галантных похождений» как таковых. Она признается: «Поверьте, женщина, показавшая себя достойной носить униформу, была способна заставить уважать себя. И если в моей солдатской жизни мне приходилось, да или нет, уступать нежным чувствам, то в этом не обязана ни перед кем отчитываться <…> У меня был принцип: это могло произойти только по велению сердца»[17]. То, что Фигёр менее всего относилась к категории розановских людей «лунного света», подтверждает факт ее замужества: в 44 года она выходит за Клемана Сюттера, человека, которого она знала и которому симпатизировала с отроческих лет. Описание внешности супруга в записках дается с нескрываемой женской гордостью и тщеславием: «…Он был очень красивым, самым красивым мужчиной во всей жандармерии: ростом он был в пять футов одиннадцать дюймов (примерно 1 метр 92 см. – *Е. П.*), широкоплечий, с огромной грудью, на которой блестели крест Почетного Легиона и швейцарская медаль, полученная за 10 августа, а его бедра были такими мощными, что, казалось, мой пояс мог бы опоясать каждое из них лишь один раз (этим сравнением я хотела еще и лишний раз напомнить вам, что сохранила стройность, несмотря на свои сорок четыре года)»[18]. Для сравнения: в записках Дуровой на статус красавца-мужчины может претендовать лишь отец героини, бывший «прекраснейшим мужчиною», которого отличал «кроткий нрав и пленительное обращение»[19]. Сама же Дурова, завещав похоронить себя не только в мужской одежде, но и под мужским именем как раба божьего Алек-

сандра Александрова, навсегда осталась гендерной загадкой не только Наполеоновской эпохи, но и более позднего времени, «дивным феноменом нравственного мира», как назвал ее в свое время В. Г. Белинский.

Примечания

[1] См.: *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 72.
[2] *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М., 1994. С. 115.
[3] Цит. по: *Михневич В. О.* Русская женщина XVIII столетия. М., 1990. С. 131.
[4] *Пассек Т. П.* Из дальних лет : в 2 т. Т. 1. М., 1963. С. 98.
[5] *Керн А. П.* Воспоминания, дневники, переписка. М., 1974. С. 102.
[6] *Фигёр Т.* Воспоминания кавалерист-девицы Наполеона. М., 2007.С. 9.
[7] *Дурова Н. А.* Кавалерист-девица. Происшествие в России. М., 1983. С. 29.
[8] *Фигёр Т.* Указ. соч. С. 60.
[9] Там же. С. 132.
[10] Там же. С. 26.
[11] См.: *Марбо М. де.* Мемуары генерала барона де Марбо. М., 2005. С. 129.
[12] *Фигёр Т.* Указ. соч. С. 145.
[13] Там же. С. 37–38.
[14] Там же. С. 94–95.
[15] *Дурова Н. А.* Указ. соч. С. 259.
[16] *Фигёр Т.* Указ. соч. С. 52.
[17] Там же. С. 113.
[18] Там же. С. 178.
[19] *Дурова Н. А.* Указ. соч. С. 26.

А. А. Тесля
Хабаровск

КОНЦЕПЦИЯ «ЗЕМЛИ» И «ГОСУДАРСТВА» К. С. АКСАКОВА (КОНЕЦ 1840-х – 1850-е гг.)*

Взгляды Константина Сергеевича Аксакова (1817–1860) на понятия «Земля» и «Государство» неоднократно привлекали внимание исследователей, начиная с первого обстоятельного биографа К. С. Аксакова С. А. Венгерова[1]. В числе наиболее глубоких работ необходимо выделить преимущественно исследования Н. И. Цимбаева[2], изучившего роль воззрений К. С. Аксакова в рамках рассмотрения исторической динамики славянофильской мысли. Наша же задача в данной статье гораздо более ограниченная – реконструировать общую логику учения, выявить ее конструктивные особенности.

* Исследование выполнено в рамках гранта Президента РФ № МК-2579.2013.6. Тема: «Социальная и политическая философия поздних славянофилов: между либерализмом и консерватизмом».
© Тесля А. А., 2013

Тезис об уникальности события начала русской истории («призвания варягов»), отделяющего ее от истории Западной Европы, выдвинутый в 1830-е гг. М. П. Погодиным, К. С. Аксаков в конце 1840-х гг. разворачивает, переосмысливая как «изначальное событие» (тождественное прафеномену), в котором в скрытом виде дана субстанциальная специфика России, русской истории – по отношению к которому вся последующая история будет реализацией или же отклонением от истинной сущности. В черновике «Об основных началах русской истории», датированным И. С. Аксаковым 1849 г., К. Аксаков пишет: «<…> Славяне не образуют из себя Государство, они призывают его; они не из себя избирают князя, а ищут его за морем; таким образом они не смешивают Земли с Государством, прибегая к последнему как к необходимости для сохранения первой. Государство, политическое устройство – не сделалось целью их стремления, – ибо они отделяли себя или земскую жизнь от Государства и для сохранения первой призвали последнее»[3].

То, что открывается в этом событии, Аксаков формулирует следующим образом: «Призвание было добровольное. Земля и государство не смешались, а раздельно стали в союз друг с другом. В призвании добровольном обозначились уже отношения земли и государства – взаимная доверенность с обеих сторон. <…> Так начинается Русская история. Две силы в ее основании, два двигателя и условия во всей Русской истории: Земля и Государство» (с. 13–14).

В заметке, относящейся, вероятно, к 1850 г., К. Аксаков пишет: «Поняв с принятием Христианской Веры, что свобода только в духе, Россия постоянно стояла за свою душу, за свою Веру. С другой стороны, зная, что совершенство на земле невозможно, она не искала земного совершенства, и поэтому, выбрав лучшую (т. е. меньшее из зол) из правительственных форм, она держалась ее постоянно, не считая ее совершенною. Признавая свободно власть, она не восставала против нее и не унижалась перед нею» (с. 18).

В этот же период ключевой темой становится тема «смирения» «русского народа» – как проявления христианского духа. Впрочем, в рамках романтической логики акцент делается на изначальные, органические свойства «народа»: «до христианства он был уже добрая почва, и … слово Божие, упавшее на него, как на добрую почву, возросло в благе» (с. 27), иными словами, «русский народ» осмысляется здесь как изначально наиболее адекватный христианскому вероучению, опознающий себя в нем, а христианство оказывается вполне способным раскрыться именно в «русском народе», причем преодолевающем и искушение гордыни от обладания истинной верой: «<…> Русский народ не впал и в другую гордость, в гордость смирения, в гордость Верою, т. е. он не возгордился тем, что он имеет Веру. Нет, это народ христианский в настоящем смысле этого слова, постоянно чувствующий свою греховность. *История Русского народа есть единственная во всем мире история народа христианского не только по исповеданию, но по жизни своей, по крайней мере, по стремлению своей жизни* (в цитатах курсив наш. – *А. Т.*)»

(с. 27). «Назначением России было, казалось, явить на земле народ христианский по своему верованию, по стремлению, по духу своей жизни и, сколько то возможно, по своим действиям» (с. 28, прим.)[4].

«Земля» понимается Аксаковым как «неопределенное и мирное состояние народа» (с. 19), отношение, адекватное русской истории – «союз народа с властью» (с. 19), при котором «Государство никогда не обольщало собою народа, не пленяло народной мечты … не хотел народ наш облечься в государственную власть (в республику), а отдавал эту власть избранному им и на то назначенному Государю, *сам желая держаться своих внутренних, жизненных начал*» (с. 61). «Государство» здесь мыслится как необходимое зло, причем важно отметить, что и «Земля» в свою очередь выступает лишь «манифестацией», проявлением «народа» – который оказывается руссоистской субстанцией политики и истории[5], не «фактом», в терминологии К. Аксакова, но сущностью, всякое проявление которой нетождественно ему самому[6]. Дистанцирование от государства толкуется как проявление особенного, отличного от западного, демократизма: мысль, которой будет суждена большая жизнь в славянофильской публицистике начал 1860-х гг.[7]: «Аристократии не было и не могло быть, ибо боярство не было наследственно. Князья часто попадаются в жильцах; все зависело от службы. Сюда, правда, входило местничество; но само местничество на воспоминаниях службы основывало права свои. Разделения на неподвижные сословия не было. Живое начало проникало весь состав, и нигде, ни в каком сословии не застаивалось кругообращение сил государственных; можно было дослужиться до боярина; из людей земских можно было перейти в служилые. Аристократии Западной не было вовсе. Не было вовсе и Западной демократии. Вся Россия была под двумя властями – *Земли* и *Государства*, разделялась на два отдела – на людей *земских* и людей *служилых*» (с. 22).

«Русский народ» «не соблазнился властью» – высшей его ценностью стало смирение и это смирение осмысляется Аксаковым, во-первых, как проявление силы духа гораздо более высокой, чем всякая зримая, явная доблесть (с. 26); во-вторых, как сохранение, сбережение вдали от власти, от шума публичного ценностей духовных (с. 54) – причем сама власть и в грехах своих выступает как «испытание» и «научение» для народа – до тех пор, пока власть не забывает о собственной природе: и в крайностях правления Ивана Грозного она грешна, но сама знает о своей греховности, как и народ – о своей: «…это народ грешный (безгрешного народа быть не может), но постоянно, как христианин, падающий и кающийся, – не гордящийся грехами своими, не имеющий именно тех блестящих суетных сторон, той славы, величания и гордости земной других народов, которые показывают уже нехристианский путь. Грех был для Русского народа всегда грехом, а не добродетелью; он в нем каялся, а не хвалился им. Начало всей его жизни, от которого, по слабости человеческой, он в поступках и отклонялся иногда, никогда его не отвергая,

не переставая к нему стремиться и сознавая в таком случае себя виновным, – есть Вера Православная. Недаром Русь зовется святая Русь» (с. 27–28).

Историческая схема Аксакова явственно демонстрирует влияние августиновской концепции «двух градов», где «граду земному» соответствует «Государство», а «Граду Небесному» (Церкви) – «Земля» или, скорее, «народ», поскольку «Земля» как видимое проявление народа соответствует церкви зримой как отражению Церкви незримой. В 1851 г. Аксаков писал: «Государство как принцип – зло. Но явления этого принципа, факт, подлежат особому суждению. Государство должно быть Христианское, но становится Христианским не принцип, а люди, корпус государственный» (с. 60, прим.).

Отсюда же и роль петровского переворота («революции») видится им не в заимствованиях с Запада (каковые были и до этого времени), а в измене принципу, замене его на противоположный: «с Петра Государство является *принципом*; с Петра оно становится выше всего Христианства: Земля, народ, община, закон нравственный» (с. 62, прим. 1).

Петровский переворот – это разделение «Земли» и «Государства», разрыв ранее бывшего между ними «союза», находящий свое выражение и в пространстве: «Каждая эпоха имела свою столицу, и наконец, когда Россия разделилась на две стороны, Земскую и Государственную, явились и две современные столицы» (с. 49). Вместо прежнего «народа» явились «две резкие половины»: «верхние классы» (с. 48) и «простой народ»: «от него по одиночке отстают и переходят на враждебную сторону, но весь народ, в целом, остается тот же» (с. 54)[8]; «простой народ… есть <теперь> *просто народ*, или народ собственно»[9]. Поскольку субстанция «народа» остается неизменной, то задача теперь – возвращение к «народу», восстановление адекватных сущности отношений, искаженных петровским переворотом.

Государство осмысляется Аксаковым как искушение – и выбор в его пользу, осуществляемый западными народами, выступает параллелью грехопадениию, неспособностью удержаться от соблазна «власти». Если традиционно в литературе подчеркивается своеобразный «правовой (юридический) нигилизм» славянофилов[10], то, по нашему мнению, данная оценка должна быть скорректирована: славянофилы, и в частности К. С. Аксаков, видят то, что, по мнению либеральной философии права, выступает ценностью права, однако, по их же мнению, цена, которую приходится за это платить, слишком велика – господство внешней законности, юридизма, освобождает от моральной ответственности, внешнее удобство покупается ценой души. В рецензии на VII-й том «Истории…» С. М. Соловьева Аксаков в 1858 г. пишет: «Человеку, как общественному лицу и как народу, предстоит путь внутренней правды, совести, свободы, или путь правды внешней, закона, неволи. Первый путь есть путь общественный, или, лучше, земский; второй путь есть путь государственный. Первый путь есть путь истины, путь вполне достойного человека. – Все имеет только цену, во сколько делается искренно и свободно. – Но

удержаться на первом пути для человека трудно. Не всех может остановить одна совесть, и люди бессовестные вносят тревогу и смущение в общество человеческое; оно видит, что для тех, которым совести мало, мало суда внутреннего, нужен суд и наказание внешнее. Человек прибегает к другому пути.

<…> Это путь не внутренней, а внешней правды, не совести, а закона. Начало, лежащее в основе такого пути, есть начало неволи, начало, убивающее жизнь и свободу. Прежде всего формула, какая бы то ни была, не может обнять жизни; потом, как бы ни была она истинна, – налагаясь извне, она уничтожает самую главную силу, силу внутреннего убеждения, свободного ее призвания. Далее, давая таким образом человеку возможность опираться на закон, она усыпляет склонный к нравственной лени дух человеческий, легко и без труда успокаивая его исполнением готовых определенных требований и избавляя от необходимости внутренней нравственной деятельности, нравственного бодрствования» (с. 241).

Хотя данный фрагмент был исключен Аксаковым при окончательной обработке статьи, соображения, приведшие к данному авторскому решению, не относятся к существу высказанных положений – подтверждением тому служат еще более резкие формулировки, содержащиеся в статье 1859 г.: «Государство ослабляет правду внутреннюю и даже из людей честных делает бездушных, следовательно безнравственных, формалистов. Государство как бы говорит: я так устрою внешнюю правду моими институтами, учреждениями, что не нужно будет правды внутренней, что люди будут честны, не имея надобности быть такими на самом деле. Я так все устрою, что не будет надобности быть нравственным» (с. 286).

Здесь риторика говорит сама за себя – государство предельно сближается с «сатанинским искушением», и «торжество внешней правды есть гибель правды внутренней, единой истинной, свободной правды» (с. 287). Неспособный устоять перед искушением властью народ перестает быть народом: «Когда народ – Государь, то где же народ?» (с. 288). Поэтому выбор русского народа, по Аксакову, не может оцениваться как выбор лучшей формы устройства с точки зрения «благоустроенного общежития», но как лучший для души – там, где не образуется «костыля души» в виде закона, где совесть должна сама принимать решение, не перекладывая свой труд на внешнюю норму.

Характерно, что учение в основных чертах сформировалось достаточно рано – и в дальнейшем не подвергалось изменениям в своих принципиальных основаниях[11]. Подобную «стабильность» доктрины позволительно, по нашему мнению, объяснить ее предельно общим характером: предложенная бинарная схема не порождала автоматических конкретных выводов – и, следовательно, те или иные конкретные приложения доктрины, суждения по отдельным вопросам, не требовали ее пересмотра; достаточным оказывалось формулировка ad hoc. Последним обусловлена и ее слабость – относительное отсутствие интереса современников в учению в данной форме, поскольку

в основных чертах учение воспринималось как «интуитивно» знакомое, а в конкретике оппонентам не было нужды обращаться к исходным основаниям воззрений (т. к. при желании, значительная часть контраргументов могла быть сформулирована в рамках той же доктрины).

При указанной предельной степени «общности» учения возникает вопрос о том, что вызывало его к жизни, каковы были потребности, вызвавшие необходимость не только разработки учения в общей форме, но и дальнейшей работы над ним. Это формирование цельной романтической схемы исторического процесса – в том числе включающей возможность и достаточно радикальных политических требований, но именно допускающей таковые, а не требующей их в качестве своего логического вывода. Показательно, что когда в начале 1860-х гг. Иван Сергеевич Аксаков будет работать над своей концепцией «общества, народа и государства», то ему не потребуется вносить изменения в существо воззрений покойного брата, ища ответы на текущие вопросы, – ему достаточно будет «надстроить» концепцию, введя в нее понятие «общества» (как начала субъектности), не меняя оснований[12].

Примечания

[1] См.: *Венгеров С. А.* Собр. соч. Т. III : Передовой боец славянофильства. Константин Аксаков. СПб., 1912. С. 65–69, 169–178.

[2] См.: *Цимбаев Н. И.* И. С. Аксаков в общественной жизни пореформенной России. М., 1978 ; *Его же.* Славянофильство (из истории русской общественно-политической мысли XIX века). М., 1986 ; *Его же.* Историософия на развалинах империи. М., 2007.

[3] [*Аксаков К. С.*] Полное собрание сочинений Константина Сергеевича Аксакова. Т. I : Сочинения исторические / под ред. И. С. Аксакова. М., 1889. С. 13. (Далее текст цит. по данному изданию с указанием страницы в скобках. Здесь и далее мы максимально сохраняем при цитировании специфику правописания (в том числе написания с прописной или строчной) оригинала.)

[4] Подобные взгляды также отразились в черновом наброске, датированном И. С. Аксаковым, с некоторым приближением, 1851 г. «О древнем быте славян вообще и русских в особенности, на основании обычаев, преданий, поверий и песен»: «[С крещением] Народ легко отдал принятые им кумиры, и также легко принял христианство, – но после оно глубоко проникло его душу и стало необходимым условием его существования. Христианин и Русский стали одним словом. Русь, как земля христианская, именуемая святою, и вся последующая история показала, что ни соблазны, ни насилия не могут лишить нас духовного блага веры. – Отдавая на терзание свое тело, Русский не отдавал души, и терпеливый во всем, он не переносил оскорбления вере; история казаков, история Польского нашествия показывают нам это, являют нам этот спасающийся на земле народ, падающий как грешник-человек, но не слабеющий в вере, не отрывающийся, всегда кающийся и восстающий покаянием. Поляки изумлялись, смотря на это время междуцарствия; их католическая вера была власть политическая, завоевательная, была дело государственное, и поэтому дело совсем другое. Приходя в частые соприкосновения с Русским народом по вопросам государственным, Поляки с изумлением говорят: странный народ: он толкует не о политических условиях, а о вере. Но мы, Русские, этому не удивимся, а с благоговением слышим это» (с. 298–299).

«Чему же верил Русский народ до христианства?

Он не имел идолов, но он не имел и богов; все эти семь богов встречаются только у Нестора и из рассказа его видно, кем и как они вводились; из рассказа же его видно, что это не были боги народа. <…>

Его вера была неопределенна и неясна, как и должна быть у того, кто еще не озарен истиной, но кому недоступна, для кого невозможна ложь, по крайней мере ложь утвержденная, определенная, давшая себе образ и самостоятельность. – Русский народ, конечно, признавал невидимого высшего Бога, не определяя его и не зная; с другой стороны, лицом к лицу с жизнию земною, с ее таинствами природы и человеческой судьбы, он слышал эти таинства, и вера его была постоянное признание этих таинств, постоянное освящение жизни, в ее разных великих проявлениях, постоянное возведение случайной преходящей минуты к чему-то высшему. <..>

И так язычество Русского Славянина было самое чистое язычество, как сказали мы, при верования в Верховное Существо, постоянное освящение жизни на земле, постоянное ощущение общего высшего смысла вещей и событий. Следовательно, верование темное, не ясное, готовое к просвещение и ждавшее луча истины.

<…> Конечно, это было и у других Славянских племен, но или от соседства с народами Запада грубыми, или от разных столкновений, событий истории, они не сохранили своей первой, чисто-языческой веры, вдались в многобожие и идолопоклонство. <…>

При своих верованиях, Славяне Русские образовали жизнь свою; они поняли значение общины, они ощущали чувство братства, чувство мира и кротости, и <имели> многие общественные и личные добродетели. – Их игра: хоровод, круг – образ братской общины. *Так жили они в чаянии христианства* (курсив наш. – *А. Т.*).

Наконец явился бессмертный свет Веры Христовой, – и язычник, удержавшийся от идопоклонства, не загромоздивший понятие свое определениями лжи, в награду легко и свободно принял христианство и крестился, как младенец. В его душе не было ни кумиров, ни богов или языческих воспоминаний, не было определенной, огрубелой лжи. Но отныне, узнав истинного Бога, он глубоко и навсегда наполнился истиной учения Спасителя. Совершились чаяния кроткого и не ясно веровавшего язычника. На добрую почву упало святое семя и возросло во благе; на земле между народами явилась Святая Русь» (299–301).

[5] Руссоистское влияние выступает в качестве одного из наиболее значительных для мысли К. С. Аксакова. Так, в 1857 г. в передовице «Молвы» он пишет: «<…> начавши говорить: “простой народ”, мы потом стали говорить: “народ”. Это не случайно и не без причины, ибо простой народ, точно, есть *просто народ,* или народ собственно. <…> Простой народ не имеет никаких отличий, никакого другого звания, кроме звания человека и христианина, а потому и зовется или *человеком,* во множестве *людьми* <…> или *крестьянином,* то есть христианином, или же, наконец: *народом*, что также есть имя кровного, но еще более духовного союза человеческого. Вот причина, по которой название народа остается преимущественно за низшим сословием» (цит. по: *Венгеров С. А.* Указ. соч. С. 67). Ср. с рассуждением, содержащимся в IV-й книге «Эмиля»: «Простой народ составляет человеческий род; что не принадлежит к народу так ничтожно, что едва ли стоит того, чтоб о нем заботились. Человек один и тот же во всех степенях, а потому те степени, к которым принадлежит большое число людей, заслуживают большего внимания» (цит. по: *Морлей Дж.* Руссо / пер. с англ. Изд. 2-е. М., С. 376). Разумеется, Аксаков в отличие от Руссо акцентирует христианство («крестьянин» – народ как носитель христианского духа) и локализует свои рассуждения русским народом (И. С. Аксаков, предпринимая свое заграничное путешествие, будет ставить вопрос о том, не есть ли те качества, которые «мы», т. е. славянофилы, видим в русском народе, общие свойства простого народа как такового, тогда как о других народах мы судим по представителям их образованности). Однако наиболее важно, по нашему мнению, то, что К. С. Аксаков мыслит указанные качества, и в первую очередь «христианскость» народа, как его природные, естественные качества, которые лишь развиваются, находят свое полное, адекватное выражение в христианской вере, но даны изначально, т. е. историческое русское православие оказывается истинной формой для уже наличествующего содержания («материи»).

[6] См.: *Тесля А. А.* Дебаты о народности // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11. № 1. С. 97–119.

[7] См.: *[Аксаков И. С.]*. Сочинения И. С. Аксакова. Т. II : Славянофильство и западничество. 1860–1886. Статьи из «Дня», «Москвы», «Москвича» и «Руси». 2-е изд. СПб., 1891 ; *Тесля А. А.*

Запрещенная 6-я статья И. С. Аксакова из цикла «О взаимном отношении народа, общества и государства» // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11. № 2. С. 41–70.

[8] Ср.: *Аксаков К. С.* Государство и народ. М., 2009. С. 237–238.

[9] Цит. по: *Венгеров С. А.* Указ. соч. С. 67.

[10] См., напр.: *Валицкий А.* Философия права русского либерализма. М., 2012.

[11] И. С. Аксаков в 1881 г. вспоминал о брате: «Скончавшийся на шестой год царствования Государя Александра II, К. С. [Аксаков] не мог, конечно, предвидеть все новые усложнения общественного организма и строя, но *в последние годы своей жизни он смущался уже не столько действиями правительства, сколько недостаточностью разумения истинных народных начал в самой общественной среде, призванной правительством к деятельности* (курсив наш. – *А. Т.*). Его строгая взыскательность относительно верности этим началам выразилась, между прочим, в критическом разборе некоторых докладов Редакционных Комиссий по административному устройству крестьян» (*[Аксаков И. С.]*. Сочинения И. С. Аксакова. Т. V : Государственный и земский вопрос. Статьи о некоторых исторических событиях. 1860–1886. Статьи из «Дня», «Москвы» и «Руси». М., 1887. С. 61). Хотя данная оценка и имеет свои основания, важно отметить, что это не было переоценкой отношения к «Государству», а скорее нарастанием разочарования в «общественном мнении», зрелости «Земли».

[12] См.: Аксаков Иван Сергеевич : Материалы для летописи жизни и творчества. Вып. 4 : в 3 ч. 1861–1869 : Редактор-издатель газет «День», «Москва» и «Москвич». А. Ф. Аксакова (Тютчева) и И. С. Аксаков. Ч. I : 1861–1862. Уфа, 2012 ; *Бадалян Д. А.* Цикл статей И. С. Аксакова об обществе: история цензуры и неопубликованные страницы // Третьи Аксаковские чтения : материалы межвуз. науч. конф., посв. 220-летию со дня рожд. С. Т. Аксакова (Ульяновск, 21–24 сент. 2011 г.). Ульяновск, 2011. С. 103–113 ; *Тесля А. А.* Запрещенная 6-я статья И. С. Аксакова…

Е. Г. Неклюдов
Екатеринбург

ДВА СОЧИНЕНИЯ НА ОДИН СЮЖЕТ («НАТАША» С. Т. АКСАКОВА И «ИСТИННОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ» Н. Т. КАРТАШЕВСКОЙ)

В литературном наследии Сергея Тимофеевича Аксакова есть незавершенная повесть «Наташа», работу над которой автор начал в 1856 г. Полностью она была опубликована уже после смерти писателя и, как и многие его произведения, имела историческую основу. В повести должна была найти литературное воплощение история первого замужества его сестры Надежды Тимофеевны за представителем одного из известных родов уральских горнозаводчиков Николаем Ивановичем Мосоловым.

«Это замужество продолжалось недолго, – писал в предисловию к изданию повести Иван Сергеевич Аксаков, – года через четыре он (Мосолов) умер, а потом года через два молодая вдова вышла в 1817 г. замуж за… умного и образованного Григ. Ив. Карташевского, который был сначала воспитателем С. Т-ча в Казани, затем профессором в Казанском университете...» (добавим, что впоследствии Карташевский стал сенатором, попечителем Виленского

© Неклюдов Е. Г., 2013

университета, получил чин тайного советника). «Кажется, – сообщал Иван Сергеевич, – в намерении автора было рассказать замужество “Наташи” (Н. Т.) с “Солобуевым” (Мосоловым) и изобразить всю отвратительную картину семейных нравов в среде богатых помещиков – заводчиков Вятской губернии в начале нынешнего века, материалом для чего, кроме личных воспоминаний Сергея Тимофеевича, должны были служить и “Воспоминания”, написанные нарочно, по его просьбе, самою “Наташею”, или Н. Карташевской, уже в 1858 г.»[1]

Эти так называемые «воспоминания» хранятся в фонде Аксаковых в Пушкинском Доме и опубликованы уфимскими краеведами Гудковыми в 1988 г. в их книжке, посвященной прототипам незавершенной повести Аксакова и сочинения Карташевской. Публикаторы, на наш взгляд, правильно идентифицировали героев произведения Карташевской, но они считали воспоминания «безусловно правдивыми и точными в изложении фактов», не приведя никаких доказательств этого[2].

Еще в 1856 г. сам Сергей Тимофеевич писал сыну Ивану: «Ты прав, милый друг, “Наташа” возбудила бы больше сочувствия и самого меня заняла бы сильнее, но я прихожу в отчаяние от невозможности написать ее. Правды говорить нельзя, а всякая ложь расхолодит мое воображение, и все дело мне опротивит». Эта фраза не дает однозначного ответа на вопрос, чего и почему нельзя было говорить, и позволяет лишь гадать о мотивах автора так и не завершенной повести. В литературоведческих работах (С. И. Машинский) высказывалось мнение, что окончить работу над повестью писателю помешали либо возможные «цензурные мытарства», либо «оппозиция» в лице самой Надежды Тимофеевны, ревностно относившейся к публикации фактов биографического характера[3]. Не оспаривая этих предположений, заметим, что второе из них не вполне согласуется с тем фактом, что сама же Н. Т. Карташевская составила и передала брату «воспоминания», положенные в основу повести «Наташа».

Полагаем, что причина незавершенности повести могла крыться в содержании самих «воспоминаний», как оказывается, далеко не во всем соответствовавших действительности, а значит, противоречащих литературным принципам Аксакова. Тем более что к мемуарному жанру сочинение Карташевской, названное «Наташа. Истинное происшествие (1811–1814 гг.)», можно отнести лишь условно. Скорее, оно является литературным источником, передающим историю, случившуюся с автором, через посредство художественного образа, где реальные события переплетены с авторским вымыслом.

Основанием для такого заключения для нас стала находка нескольких архивных дел, раскрывающих реальную историю борьбы Мосоловых за заводы, которая несколько расходится с той, которая была представлена в сочинении Карташевской. Уже датировка «Истинного происшествия» представляется не совсем верной. Если знакомство на минеральных водах будущих супругов

действительно могло произойти в 1811 г., то другие события (в частности смерть мужа и борьба за его наследство), как свидетельствуют источники, датируются не 1814-м, а 1815-м и 1820-ми годами.

В реальной истории бывшие родственники Карташевской – сестры и зятья ее первого мужа, действительно, предстают далеко не в привлекательном свете. Затянувшемуся семейному конфликту сопутствовали обман, составление поддельных актов, прямой захват имущества, болезнь и смерть матери, наконец, организация самими владельцами беспрецедентного волнения на заводах в 1824 г. с целью захвата власти, приведшее к вмешательству государства и учреждению особой комиссии для контроля над заводоуправлением[4]. Но эта история воспроизведена в сочинении Карташевской без подробностей и не совсем точно. Расхождения можно отнести либо к тому, что, не будучи участницей описываемых событий, она могла их и не знать в деталях, либо к забывчивости Надежды Тимофеевны, писавшей «Истинное происшествие» спустя 40 лет. Но кое-что из этой истории она, очевидно, скрыла сознательно.

«Наташа, – пишет Карташевская, – не хотела войти ни в какие права свои», и «деньгами воспользовались все, кроме Наташи, которая не получила своей законной части, и не жалела об этом»[5]. В реальности оказывается, что, не желая участвовать во владении (а ей по закону полагалась $^1/_7$ часть имения мужа), она все-таки не отказалась от причитавшихся ей денег. В 1820 г. Надежда Тимофеевна заключила купчую со свекровью Марьей Ивановной Мосоловой, в соответствии с которой за 140 тыс. руб. та выкупала у снохи «законную ее часть в заводах» с условием выдачи этой суммы по 10 тыс. руб. в год из заводских доходов. Именно эта сделка, осуществленная до судебного решения о правах наследства, обострила ситуацию и подтолкнула развитие конфликта. Хотя суд в 1822 г. оставил ее в силе «как ни мало не нарушающей прав прочих сонаследниц», но через год, после вмешательства горного начальства в распри между наследниками, они составили «миролюбивое соглашение», которым сделка Мосоловой с Карташевской аннулировалась.

Но и тогда она не попустилась деньгами. Права жены взялся отстаивать Григорий Иванович Карташевский, в то время служивший в Комиссии по составлению законов в Петербурге. В прошении, поданном Александру I в том же 1822 г., он напоминал, что купчая была утверждена Сенатом и отменить ее без согласия Карташевской сонаследники не имели права. Он сообщал также, что Мосолова дважды, в 1820 и 1821 гг., выдала невестке по 10 тыс. руб., «а далее не платила, в чем Надежда делала ей снисхождение, тем более что имела известие о тяжелой ее болезни», и потребовал от совладельцев выплатить жене за два года 20 тыс. руб. с процентами. После длительных разбирательств Сенат предписал наследникам выплачивать невестке деньги и «окончить сей платеж решительно», в результате чего к 1834 г. все выплаты Карташевской были закончены[6]. Возможно, что часть денег она получила «натурой» в виде незаводских крепостных имений, принадлежавших Мосоловым.

Таким образом, Надежда Тимофеевна, лично не участвуя в конфликте, все-таки в накладе не осталась и получила немалую сумму за свою долю наследства из тех самых денег, на которых, по ее же словам, «лежало какое-то проклятие». Но она скрыла это в своем сочинении, видимо, для того, чтобы подчеркнуть бескорыстность Наташи (т. е. ее самой) в отличие от алчных наследников первого мужа.

Выявление этого факта заставляет усомниться и в достоверности другой информации «Истинного происшествия», в частности, сведений об отравлении ее мужа и малолетнего сына. В источниках о якобы родившемся у Надежды Тимофеевны и Николая Ивановича Мосолова ребенке вовсе не упоминается, а сам он назван «умершим бездетным». Нуждаются в проверке и нелицеприятные биографические сведения о сестрах мужа – статских советницах Мосоловой и Загорской и контр-адмиральше Карцевой, относящиеся ко времени их молодости и замужества.

Заметим, что Сергей Тимофеевич описал в своей повести лишь знакомство семьи Болдухиных – Аксаковых и богатых заводчиков Солобуевых – Мосоловых на Сергинских серных водах, согласие, а затем отказ Наташи на предложение о замужестве богатого соседа по имению Леонова – Шишкова, и остановил повествование как раз там, где должен был начаться рассказ о семье Мосоловых. Будучи лично знакомым с Мосоловыми, он, конечно, знал их историю и историю смерти зятя, поскольку приезжал в то время к сестре на заводы. Известно ему было, скорее всего, и о деньгах, полученных впоследствии сестрой от Мосоловых. Выскажем предположение, что нежелание писать неправду, вопреки намерениям сестры, и остановило его перо.

Из просмотренной нами неопубликованной переписки Н. Т. Карташевской с братом отчасти вырисовывается история создания «Наташи». Видимо, сразу после написания в 1856 г. подготовленный текст начала повести был отослан сестре для ознакомления и, возможно, совета, как поступить дальше. Но она надолго задержала у себя рукопись. В 1858 г. Надежда Тимофеевна пишет: «Ванечка очень просил послать к тебе “Наташу”, но мне не хочется. Потому что хотелось бы вместе с тобой, мой милый друг, мой любимый братец Сереженька, возвратиться к прошедшей жизни, живо все представить, все ощущения молодости со счастливой пеной жизни. Я просто, писавши это, перенеслась… в прошедшее и жила жизнью, давно минувшей»[7]. Видимо, свои впечатления о повести Надежда Тимофеевна желала высказать брату при личной встрече, но она не состоялась из-за ухудшившегося здоровья Сергея Тимофеевича.

Вскоре Карташевская вновь обращается к брату: «Еще раз прочла “Наташу”… и возвращаю ее… В нынешний раз она мне понравилась более, только мне не нравится здесь вовсе сын (т. е. ее будущий муж. – *Е. Н.*). Я его не узнаю, ты его представил каким-то болтуном хвастливым, и все его прекрасные качества затенены, о доброте и помину нет, и вообще, мой друг сердечный, ты

просто сдернул завесу со всего рассказа, и кто же тут не узнает подлинного лица, зачем касаться заводов, зачем называешь серные воды. Я, одушевленная твоим письмом, проснувшись в 4 часа, взялась за перо, и ну писать опять "Наташу", и что намарала, не переписывая, тебе посылаю. Мне кажется, с таким бы началом никто не узнает об ком дело – и так бы можно отдать в журнал отрывком до того места, где кольцо возвращено после отказа Леонову и тут вот ничего обидного нет, только, разумеется, рассказ надобно украсить»[8]. Задуманная писателем повесть о нравах заводчиков, таким образом, превращалась в мелодраматический рассказ о любовных переживаниях юной Наташи, что, понятно, снижало актуальность произведения.

Скорее всего, именно этот новый, но не сохранившийся текст Карташевской и имел в виду Иван Сергеевич Аксаков, когда датировал ее «воспоминания» 1858 г. Первоначальный же полный текст, в котором и сама Надежда Тимофеевна вовсе не умолчала ни о заводах, ни о серных водах и о многом другом, был составлен ею до начала работы над повестью в 1856 г. Очевидно, тогда она не считала необходимым скрывать эту информацию и не боялась, что прототипы героев будут узнаны. Видимо, вскоре возникли новые обстоятельства, которые заставили ее опасаться за публикацию повести даже в таком усеченном виде.

Косвенным подтверждением этому служит информация из ее же писем, к сожалению, не всегда датированных. В одном из них, относящимся к концу 1850-х гг., она сообщает, что «посылала просьбу в ломбард, чтобы заложить крестьян и взять денег… Вот третьего дня преспокойно посылаем за деньгами и получаем в ответ, что на все имение… наложено запрещение… по иску наследников Мосолова. Каков сюрприз»[9]. Суть этого иска не раскрывается, но факт говорит сам за себя. Вероятно, публикация произведения, в котором эти наследники были показаны так, как она хотела, привело бы не только к новому судебному разбирательству, которое усугубило бы и без того сложную финансовую ситуацию в ее семье, но и к ответному разоблачению самой Надежды Тимофеевны и раскрытию той информации, которую она предпочла скрыть в своем «Истинном происшествии».

Примечания

[1] *Аксаков С. Т.* Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1886. С. 2.

[2] См.: *Гудков Г. Ф., Гудкова З. И.* Незаконченная повесть С. Т. Аксакова «Наташа» : историко-краеведческий комментарий. Уфа, 1988. С. 85.

[3] См.: *Машинский С. И.* С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., 1973. С. 527–528.

[4] См.: *Неклюдов Е. Г.* Уральские заводчики в первой половине XIX в.: владельцы и владения. Нижний Тагил, 2004. С. 265–276.

[5] *Гудков Г. Ф., Гудкова З. И.* Указ. соч. С. 225.

[6] ГАСО. Ф. 24. Оп. 23. Д. 5426. Л. 279, 337–338; Оп. 32. Д. 4482. Л. 9–26, 90, 98.

[7] ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 13. Д. 27. Л. 29–30.

[8] Там же. 154–154 об.

[9] Там же. Л. 146.

В. А. Шкерин
Екатеринбург

К ИСТОРИИ СЮЖЕТА ПОВЕСТИ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «ВЕРНЫЙ РАБ»

С точки зрения историка повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Верный раб» не изобилует загадками. Несомненно, автор и сам был не прочь, чтобы прототипы его литературных героев легко узнавались (по меньшей мере, уральскими читателями). Впервые повесть была опубликована в 1891 г. в столичном журнале «Северный вестник». А всего двумя годами ранее по инициативе и на средства екатеринбургского городского головы И. И. Симанова был издан справочник «Город Екатеринбург», открывавшийся одноименным очерком Мамина-Сибиряка[1]. Сравнение двух текстов не оставляет сомнений в том, что вымышленный город Загорье – это Екатеринбург эпохи Николая I; генерал Голубко – генерал Глинка, главный начальник горных заводов хребта Уральского в 1837–1856 гг.; купец Мирон Ожиганов – купец Аникий Резанов. В еще одном литературном купце, Тарасе Злобине, соединены черты сразу двух реальных екатеринбургских богатеев Тита Зотова и Льва Расторгуева. «Верный раб», как и опубликованная в 1889 г. повесть «Доброе старое время», появились как своеобразный «побочный продукт» работы писателя над указанным очерком.

Однако без загадки все же не обошлось. В записной книжке Д. Н. Мамина-Сибиряка (№ 3 из собрания его племянника литературоведа Б. Д. Удинцева) заглавие «Верный раб» сопровождено пометой «История жены ген. Глинки»[2]. В самой повести рассказывается, как «грозный генерал Голубко», присланный «на Урал с чрезвычайными полномочиями», дабы «подтянуть… горное дело», женился на дочери здешнего гиттенфервальтера и позже, застав ее с любовником Смагиным, изгнал из дома. Уже в советское время свердловский врач Василий Алексеевич Ляпустин (1867–1942) уверял, что в давнем 1881 г. оказался свидетелем того, как эту историю Д. Н. Мамину-Сибиряку поведал Н. К. Чупин. При этом рассказ очевидца совпадал с содержанием повести даже в деталях, легко объяснимых писательским вымыслом, но едва ли возможных в устах Чупина[3].

Наркиз Константинович Чупин (1824–1882) был протеже генерала Глинки. После окончания Казанского университета в 1850 г. он обратился к генералу с прошением о зачислении на службу и был определен «в число канцелярских чиновников Главного управления Уральских заводов». В 1852 г. начальник заводов назначил Чупина производителем дел своей канцелярии, поручив ему курировать дела школьное и архивное. В 1853 г. Глинка перевел

© Шкерин В. А., 2013

Чупина на должность старшего учителя и инспектора классов только что учрежденного Уральского Горного училища, тем самым задав направление всей дальнейшей деятельности выдающегося екатеринбургского историка и педагога[4]. Наконец, в 1855 г., незадолго до отъезда Глинки в Петербург, именно Чупину было доверено составить «Обзор важнейших предметов деятельности генерала Глинки в бытность его главным начальником заводов уральских»[5]. Если не по службе, то по близости к генералу Чупин, конечно же, был осведомлен о семейном положении и личной жизни начальника.

Между тем совместная жизнь Владимира Андреевича Глинки (1790–1862) и его единственной жены Ульяны Гавриловны Вишневской (1802–1884) не имела ничего общего с адюльтерным сюжетом повести. Их свадьба состоялась еще в 1818 г. и далеко от Урала – в Полтаве, где полковнику Глинке довелось служить после завершения наполеоновских войн. Скорее всего, брак был заключен по любви. Во всяком случае, меркантильными мотивами объяснить его сложно: Глинка был дворянином беспоместным, Вишневские же сообща владели полтавским имением Фарбованое, дарованным их сербскому предку императрицей Елизаветой Петровной[6]. По 8-й ревизии (1833–1835 гг.) в имении числилось 600 десятин земли и сотня душ крепостных[7], что ставило его владельцев на грань между дворянами «малодушными» и среднепоместными.

Брак, однако, был омрачен отсутствием детей. Лишь однажды для семейной пары забрезжила надежда. «Сообщу Вам новость о серьезнейшем происшествии: чрез 22 года своего супружества жена моя сделалась беременною и в начале будущего месяца должна родить! – делился радостью генерал В. А. Глинка со своим кузеном – литератором Ф. Н. Глинкой в письме от 12 ноября 1840 г. из Екатеринбурга. – Слышали ль Вы о подобном событии? По уверению здешних медиков, это чудо сотворили наши Уральские минеральные воды, которыми жена моя пользовалась все лето прошлого года. Каковы воды нашего Каменного Рифейского хребта?»[8] Увы, радость была преждевременна: судя по всему, беременность завершилась несчастливо. Вероятно, за этим последовало охлаждение отношений, и 16 июня 1844 г. В. А. Глинка писал в Москву супруге Ф. Н. Глинки Авдотье Павловне: «Жена моя по стечению многих обстоятельств теперь в Москве и наверно с Вами уже видывалась. Я теперь живу как монах»[9]. В Москве Ульяна Гавриловна оставалась вплоть до своей кончины и погребения на кладбище Новодевичьего монастыря[10]. Формального развода между супругами не было, но и реального их единения не случилось даже после завершения уральской службы мужа.

Генерала В. А. Глинку в Екатеринбурге за глаза называли не «монахом», а «соломенным вдовцом». Начальник заводов отнюдь не чурался общества вообще и женского в частности. Выходец из уральской горнозаводской среды Ал. Корельский свидетельствовал: «На балах своих Глинка был всегда крайне радушным и любезным хозяином, занимал светским разговором дам и девиц,

особенно хорошеньких, и открывал с одною из них бал, выступая молодцевато во главе полонеза»[11].

Высочайшим указом по Военному ведомству от 27 октября 1856 г. генерал от артиллерии Глинка был назначен к присутствию в Правительствующем Сенате[12]. Незадолго до этого, 11 сентября, по пути к месту службы в Иркутск Екатеринбург посетил врач Николай Иванович Вишняков, имевший склонность к ведению дневников и писанию мемуаров. Наряду с прочим он оставил любопытные сведения о личной жизни генерала Глинки: «Не знаю, был ли он женат, но у него была содержанка – полька, женщина лет 25-ти, красивая, ловкая, нажившая у него капитал. Он очень был к ней расположен и перед отъездом выдал ее замуж за фельдшера – поляка К. И. Нешкотного, который был со мною знаком еще в Казани, бывши студентом мед[ицинского] факультета»[13]. Вишняков изложил и некоторые подробности этого дела: «Конст[антин] Ив[анович] был красивый, лет 28 мужчина, высокого роста, статный. Часто посещая дом генерала Глинки (чтобы лечить его пиявками. – *В. Ш.*), он влюбил в себя Августу Казимировну. Старик Глинка замечал ли это – неизвестно, но верно то, что он не особенно дорожил покупною любовью, притом, имея в виду оставить свой пост на горных уральских заводах, Глинка допускал частые посещения дома своего Нешкотным, кажется, для того, чтобы выдать свою наперсницу замуж за Нешкотного. Вскоре за тем Глинка уехал из Екатеринбурга. Лошади, экипажи, мебель и пр., все подобное пошло в приданое фаворитке»[14].

Возможно ли, чтобы прототипом жены генерала Голоубко послужила не Ульяна Гавриловна, а Августа Казимировна? Законная супруга жила в Екатеринбурге в начальный период уральской службы генерала Глинки. Содержанка открыто поселилась в его доме под конец этой службы. Едва ли вторая особа не затмила в памяти горожан первую. Мамин-Сибиряк, не читавший записок Вишнякова, тем не менее описывал молодую генеральшу весьма похожей на Августу Казимировну: «Ей было лет двадцать пять, но благодаря полноте она казалась старше. <…> Молодая генеральша оказалась с ноготком и быстро забрала грозного генерала в свои пухлые белые ручки... <…> Вместе с влиянием на генерала полненькая генеральша постаралась заполучить и все доходные статьи, из сего законным образом проистекавшие… Эти дела генеральша устроила с замечательной ловкостью, и “благодарность” разных добрых людей лилась на нее…»[15]

Однако отношения в «треугольниках» генерал Голубко – молодая генеральша – Смагин и генерал Глинка – Августа Казимировна – Нешкотный развивались по различным сценариям. В первом случае изменница-жена была изгнана из дома, во втором содержанка фактически добровольно передана иному – более молодому мужчине. Вопрос звучит странно, и все же: зачем Мамин-Сибиряк дал волю своему авторскому вымыслу?

В 1884 г. в журнале «Новь» увидела свет повесть Н. С. Лескова «Совместители». Писатель следующим образом характеризовал нравы, царившие

в николаевскую эпоху: «Если не для чего-нибудь, то хоть для порядка или приличия, все имели дам на попечении. <…> И при этом никто почти не скрывал свои грешки, а нередко даже желали их огласки. Это давало случай в обществе подшучивать над “старыми грешниками”. О них рассказывали разные смешные анекдоты, а это делало грешникам известность и рекомендовало их как добрых и забавных вье-гарсонов»[16]. Когда же «старые грешники» более не находили в себе сил удовлетворять все прихоти молодых содержанок, они, «поступая в духе времени», прибегали к помощи так называемых «совместителей»: «Это тогда не только допускалось, но даже и патронировалось. Одно лишь было в условиях этикета, чтобы совместитель был человек с тактом и не ронял значения главенствующего лица или патрона»[17]. События в повести Лескова также развивались внутри «треугольника»: министр финансов граф Егор Францевич Канкрин (кстати, непосредственный начальник В. А. Глинки), его содержанка Марья Степановна и молодой чиновник Иван Павлович. Застигнув последнего в спальне своей пассии, граф не только не расстался с Марьей Степановной, но и дал ход карьере счастливца и даже стал посаженым отцом на их свадьбе.

Опиши Д. Н. Мамин-Сибиряк подлинную историю отношений генерала Глинки, Августы и Нешкотного, не избежать бы ему упрека в заимствовании сюжета лесковских «Совместителей», изданных семью годами ранее.

Примечания

[1] *Мамин (Сибиряк) Д.* Город Екатеринбург : исторический очерк // Город Екатеринбург : сб. историко-статистических и справочных сведений по городу с адресным указателем и с присоединением некоторых сведений по Екатеринбургскому уезду. Екатеринбург, 1889. С. 1–57.

[2] См.: *Дергачев И. А*. Комментарии // Мамин-Сибиряк Д. Н. Уральские рассказы : в 2 т. Т. 2. Свердловск, 1983. С. 446.

[3] См.: *Ляпустин В. А.* Встречи, которые забыть нельзя // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. Свердловск, 1936. С. 67–69.

[4] См.: *Гомельская С. З.* Н. К. Чупин. Свердловск, 1982. С. 20 ; *Дудырев Ф. Ф.* Научная и общественно-педагогическая деятельность Н. К. Чупина : дис. … канд. ист. наук. Челябинск, 1995. С. 65–66 ; *Кривоногов* В. Я. Материалы по истории горнозаводского Урала в личном фонде Наркиза Константиновича Чупина (1824–1882) // Социально-экономическое положение и борьба горнозаводского населения Урала в XVIII–XIX вв. Пермь, 1981. С. 103–104, 107, 110 ; Российский государственный исторический архив (далее – РГИА). Ф. 44. Оп. 1. Д. 692. Л. 1–3 об.

[5] Государственный архив Свердловской области (далее – ГАСО). Ф. 129. Оп. 1. Д. 102.

[6] См.: *Лашкевич А.* Род Вишневских // Киевская старина. 1887. Т. XVIII. Май. С. 78.

[7] ГАСО. Ф. 43. Оп. 2. Д. 1552. Л. 234.

[8] Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Ф. 141. Оп. 1. Д. 215-а. Л. 1 об. – 2. Очевидно, имеются в виду Нижнесергинские минеральные воды, обстоятельно обследованные по заданию В. А. Глинки аптекарем Екатеринбургских заводов Г. Ф. Гельмом в 1839 г. Сходство этих источников «с Герроугетскими минеральными водами в Йоркшире» отметил также известный шотландский геолог Родерик Мурчисон, дважды посетивший Урал в 1840–1841 гг. (*Трубецкой В. С.* Генерал Глинка и Нижнесергинские минеральные воды // Вестник Уральского института туризма. Екатеринбург, 2004. Вып. 3. С. 171–175).

[9] РГАЛИ. Д. 546. Л. 2 об.

[10] См.: Московский некрополь. Т. I : (А–И) / сост. В. И. Саитов, Б. Л. Модзалевский. СПб., 1907. С. 274.

[11] *Корельский А.* Горнозаводская служба и общественная жизнь на Урале в крепостное время // Русская старина. 1905. № 10. С. 152.

[12] РГИА. Ф. 37. Оп. 13. Д. 1044. Л. 2–3.

[13] *Вишняков Н. И.* Записки военного врача / изд. подгот. Н. П. Матхановой. Новосибирск, 2011. С. 44.

[14] Там же. С. 47.

[15] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Уральские рассказы : в 2 т. Свердловск, 1983. Т. 2. С. 365, 371, 372.

[16] *Лесков Н. С.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. М., 1973. С. 335.

[17] Там же. С. 336–337.

А. П. Павленко
Екатеринбург

Н. Д. КАЛЛИСТОВ, А. П. ЛУКИН, А. Г. МАЛЫШКИН – МОРСКИЕ ОФИЦЕРЫ, ИСТОРИКИ И ПИСАТЕЛИ-МАРИНИСТЫ

Революция 1917 г. и Гражданская война оказали огромное влияние на судьбы представителей всех общественных слоев. В рамках данной работы мы рассмотрим судьбы и творчество трех морских офицеров – писателей и историков – которые в годы Первой мировой войны служили на Черноморском флоте. Это Николай Дмитриевич Каллистов, Александр Петрович Лукин и Александр Георгиевич Малышкин.

Самым старшим был Каллистов – он родился 23 апреля 1883 г.[1] Лукин был его ровесником – 21 июня 1883 г.[2] Малышкин – самый младший, он родился 9 марта 1892 г.[3]

Лукин и Каллистов были профессиональными военными. Оба в 1904 г. закончили Морской Кадетский корпус (привилегированное военно-морское учебное заведение)[4]. Иным было социальное происхождение и образование Малышкина. Его отец был крестьянином, переехавшим в город и работавшим в лавке приказчиком. Сам Малышкин окончил Пензенскую гимназию и филологический факультет Петроградского университета[5] – типичный интеллигент-разночинец. После окончания университета в 1916 г. его призывают на военную службу и отправляют в Ораниенбаумскую школу прапорщиков по Адмиралтейству (готовила морских офицеров военного времени), которую он окончил в 1917 г.[6]

После выпуска из Морского корпуса Каллистов служил на кораблях Черноморского и Балтийского флота, а с 1912 г. перешел на службу в Морской Генеральный штаб, в военно-историческое отделение[7]. С началом Первой

© Павленко А. П., 2013

мировой войны офицер служил на эсминцах Черноморского флота: «Дерзком», «Беспокойном», «Живом» и «Пронзительном» (последними двумя Каллистов командовал)[8]. Эти корабли активно участвовали в боевых действиях. Поэтому вполне закономерны боевые награды офицера: 1915 г. – мечи и бант к ордену св. Анны 3 ст. (сам орден он получил еще в 1913 г.)[9], январь 1917 г. – Георгиевское оружие, с формулировкой «за доблестные и самоотверженные действия на путях сообщения неприятеля с явной для себя опасностью»»[10].

Лукин также служил на кораблях Черноморского и Балтийского флотов. Мировую войну он встретил на штабной работе – в штабе начальника Черноморской минной дивизии (1913–1916 гг.). И также в ходе войны он получал боевые награды: мечи и бант к ордену св. Анны 3 ст. – февраль 1915 г., орден св. Анны 4 ст. «за храбрость» – июнь 1915 г.[11]

Период службы Малышкина морским офицером был небольшим. После окончания школы прапорщиков он служил на тральщике Черноморского флота[12]. В начале 1918 г. демобилизовался и на время вернулся домой.

В 1917 г. самым заметным в плане общественно-политической деятельности был Каллистов. Сейчас сложно сказать, что он испытывал, когда в начале марта 1917 г. на Черноморском флоте стало известно о победе революции. Вероятно, в первые дни он надеялся на обновление страны и принял в какой-то мере произошедшее. В целом, для марта 1917 г. были характерны оптимистические настроения и единение разных общественно-политических сил.

7 марта 1917 г. офицерское собрание выбирает Каллистова в числе других офицеров в Севастопольский Центральный военный исполнительный комитет[13]. В протоколе заседания комитета от 10 марта можно обнаружить сведения о деятельности Каллистова: он сделал два доклада[14]. Однако вскоре офицер вышел из состава комитета «по болезни».

Думается, что истинная причина была в другом, так как Каллистов продолжал вести активную общественную деятельность. В апреле 1917 г. в Севастополе создается Союз офицеров Черноморского флота. В оргбюро союза был выбран Каллистов[15]. Союз принял политическую программу, высказавшись за демократическую республику, безусловную поддержку и подчинение Временному правительству и решениям Учредительного собрания[16]. С другой стороны, Союз выступал против «демократизации» вооруженных сил, за продолжение мировой войны, сохранение основ военной дисциплины[17].

В мае 1917 г. Каллистов был в числе участников Всероссийского съезда офицеров, проходившего в Могилеве[18]. 16 июня 1917 г. был избран присяжным заседателем Севастопольского Временного Военно-морского суда[19]. В августе он участвовал в Государственном совещании в Москве, где 15 августа выступил с речью как представитель Союза офицеров[20]. Его выступление было посвящено проблемам флота в условиях революции: это приниженное, бесправное положение офицеров, снижение работоспособности среди личного

состава и портовых рабочих, потеря квалифицированных специалистов – сверхсрочнослужащих[21].

Рост антиофицерских настроений, падение дисциплины, радикализация настроений нижних чинов, дальнейшая поляризация политических сил в обстановке начинающейся гражданской войны привели к самосудам над офицерами в Севастополе в декабре 1917 г. Было убито более 30 человек, в том числе капитан 2 ранга Каллистов, расстрелянный в ночь с 15 на 16 декабря[22].

Общественной деятельностью в 1917 г. занимался и прапорщик Малышкин. Он был избран присяжным заседателем в Севастопольский Военно-морской суд в августе 1917 г.[23] Как пишет советский биограф, будущий писатель участвовал в многочисленных митингах, сблизился с матросами-большевиками[24].

Гражданская война в Крыму началась раньше, чем на большей части остальной территории страны. Малышкин писал в 1938 г. в газетной заметке, что он «был выборным командиром матросского отряда»[25].

О политической и общественной деятельности Лукина нам не удалось обнаружить никаких сведений.

В Гражданскую войну Лукин и Малышкин оказались по разную сторону фронта. Лукин встал на сторону Белого движения. Он участвовал в войне в составе Вооруженных сил Юга России («деникинцы»). В 1920 г. при отступлении белых капитан 2 ранга Лукин был эвакуирован в Турцию. С этого времени начинается его жизнь в эмиграции. Он осел во Франции, состоял в эмигрантских организациях морских офицеров[26]. Именно на это время приходится расцвет его творчества. Во время немецкой оккупации Франции Лукин встал на путь коллаборационизма[27]. В целом с фашистами сотрудничали многие белоэмигранты. Они считали, что немцы смогут освободить Россию от большевиков. Меньшая часть белоэмигрантов была на стороне антигитлеровской коалиции или же симпатизировала ей. Умер А. П. Лукин вскоре после окончания войны, 29 октября 1946 г. в Гааге (Нидерланды)[28].

В июле 1919 г. Малышкин был призван в РККА, назначен командиром стрелкового взвода. Однако на передовую он не попал. По дороге на фронт в эшелоне производился опрос – нет ли среди красноармейцев историков или вообще людей с гуманитарным образованием. В итоге Малышкин попадает на штабную работу, начальником военно-исторического управления Восточного, а затем Туркестанского и Южного фронтов. Он входил в состав оперативной ячейки 6-й армии красных, которая осенью 1920 г. овладела Крымом[29]. После войны Малышкин еще несколько лет был на военной службе, а затем начался период его активной литературной работы. Умер писатель-соцреалист 3 августа 1938 г. в Москве.

Теперь обратимся к творчеству рассматриваемых лиц. Начнем с Каллистова. В 1908 г. в журнале Черноморского военно-исторического кружка была опубликована его первая работа, посвященная политической обстановке в Средиземноморье. Но к серьезным занятиям историческими исследованиями

офицер смог приступить, скорее всего, только после перевода на Балтику. Этому, безусловно, способствовало то, что в столице находился Архив Морского министерства.

В 1910 г. вышла первая значительная историческая работа Каллистова, посвященная проблеме Черноморских проливов в русско-турецкой войне 1806–1812 гг.[30] Каллистов одним из первых рассматривал эту войну как эпизод борьбы с наполеоновской Францией, «к которой эта война примыкает как хронологически … так и логически, по тесной причинной связи»[31]. Автор рассматривает широкий круг военных и дипломатических вопросов, имеющих отношение к проблеме Черноморских проливов и ситуации в Средиземноморье в целом. В итоге Каллистов приходит к выводу: «в войну с Турцией 1806–12 гг. Россией был упущен случай взять Константинополь»[32]. В статье офицер отдельно останавливается на вопросе о роли Черноморских проливов. Чем был вызван такой интерес к Босфору и Дарданеллам? В русских военных кругах в это время обсуждались проблемы проливов, и работа Каллистова – взгляд в исторической ретроспективе на этот вопрос. В 1912 г. Каллистовым была написана публицистическая работа, посвященная анализу ситуации в Восточном вопросе и утверждающая необходимость усиления Черноморского флота[33].

1912 г. – год юбилея – столетие Отечественной войны. В этот год выходит монография Каллистова «Русский флот и двенадцатый год»[34]. Несмотря на то, что события 1812 г. всегда привлекали историков, участие русского флота в этой войне до начала XX в. не получило должного освящения. В 1895 г. этому вопросу Ф. Ф. Веселаго посвятил один из разделов «Краткой истории русского флота», но он ограничился сжатым изложением фактического хода событий[35].

Источниковой базой монографии послужили документы Архива Морского министерства. Подводя итоги исследования, Каллистов отмечал: «Самим своим бытием Балтийский флот… заставил Наполеона отказаться от плана поддержки с моря своего левого фланга и от установления коммуникации морем. В войне флот оказал содействие нашим войскам, действующим против левого неприятельского фланга, и парализовал… неприятельский флот. Отсюда видно, что участие флота в Отечественной войне сводится, главным образом, к его действиям у Риги, т. е. против левого фланга неприятельских войск, и влияние флота на главные события войны может учитываться постольку, поскольку они зависели от действий левого фланга»[36].

В 1912–1913 гг. Каллистов пишет серию статей для пятнадцатитомного издания «История Русской армии и флота». Всего было опубликовано девять его статей. Некоторые посвящены конкретным событиям внешней политики и истории ВМФ XVIII – 1-й половины XIX в., другие носят обобщающий характер[37].

В 1913 г. Каллистов проявил себя как писатель-маринист. Вышла в свет его книга «Корвет “Флора”»[38]. В отличие от предыдущих публикаций, эта книга

написана в художественной форме, но на строгой документальной основе. Работа посвящена истории корабля, действовавшего в Средиземном море в эпоху Наполеоновских войн и погибшего на камнях, а также судьбе его экипажа, оказавшегося в турецком плену.

Талант Лукина как писателя-мариниста раскрылся в эмиграции. В ноябре 1927 г. была опубликована первая его газетная статья[39]. В 1928 г. Лукин становится сотрудником парижской газеты «Последние новости»[40], с 1930 г. он вошел в число постоянных сотрудников шанхайской газеты «Слово»[41]. С этого времени бывший офицер активно начал публиковаться в эмигрантской печати.

В 1928 – начале 1934 г. на страницах издававшегося в Праге «Морского журнала» регулярно делались подробные обзоры книг и статей на морские темы, написанных эмигрантами. Опираясь на эти сведения, мы произвели подсчет и классификацию статей Лукина за этот период. В 1928 г. у него вышло 6 статей, в 1929 г. – 20, в 1930 г. – 29, в 1931 г. – 30, в 1932 – 18, в 1933 г. – 27, в начале 1934 г. – 4 статьи. Итого: 134 статьи. Нужно отметить, что эти данные могут оказаться неполными, и действительное число статей Лукина за эти годы может несколько отличаться от приведенных сведений в сторону увеличения.

Наибольшее число статей Лукина в эти годы было помещено в «Последних ведомостях» – минимум 112. Также он публиковался на страницах журналов и газет «Россия и славянство» (Париж), «Морской журнал» (Прага), «Иллюстрированная Россия» (Париж), «Гун Бао» (Шанхай, Харбин), «Русский инвалид» (Париж), «Жизнь и суд» (Париж) и др.

На какие темы писал Лукин? На первом месте с большим отрывом – участие кораблей русского флота в Первой мировой войне. Второе – сюжеты русской морской истории и биографии адмиралов. Третье – зарубежные флоты в мировой войне. Также он писал о событиях революции и гражданской войны на флоте, русско-японской войне, иностранных разведках, современных ему событиях морской жизни и т. д.

Согласно исследованию, проведенному офицером-эмигрантом П. В. Репиным, с 1928 г. многие зарубежные русские газеты начали активно публиковать статьи на морские темы. Активно печатались Б. П. Апрелев, А. И. Бенклевский, А. А. Гефтер, А. П. Лукин, М. И. Смирнов, Д. В. Никитин (псевдоним – Фокагитов), В. А. Меркушев и др. офицеры. Причем Лукин стоял на первом месте по количеству напечатанных статей[42]. Таким образом, творчество Лукина укладывается в общую тенденцию – интерес части эмиграции к морским вопросам.

Вышеупомянутый П. В. Репин так характеризовал творчество Лукина. «Цель его статей – познакомить русскую общественность с ролью флота. Свои темы для статей он заимствует из самых разнообразных источников, начиная со своих личных воспоминаний и устных рассказов участников событий, кончая изложением содержания отдельных книг. Из своих статей он старается

сделать живой популярный рассказ и этим привлечь внимание читателя… К сожалению, у него иногда встречаются неточности в изложении событий, на которые морские офицеры часто указывают»[43]. Действительно, иногда изложенное в статьях вызывало критику и возражения[44].

Помимо газетных статей выходили и книги. В 1930 г. вышел сборник морских рассказов «Флаг адмирала»[45]. Сборник был составлен из произведений морских офицеров, ранее опубликованных в печати. Из 16 рассказов, вошедших в книгу, 10 принадлежат перу Лукина. В 1934 г. вышла двухтомная книга Лукина «Флот»[46]. Она была составлена из ранее опубликованных рассказов. Работа получила высокую оценку у эмигрантов, однако ее недостатком было то, что автор не отредактировал некоторые рассказы с точки зрения исторической достоверности[47].

Малышкин впервые занялся литературным творчеством еще до революции. Но из всего его литературного наследия мы обратимся только к тому, что имеет отношение к морской теме, – роману «Севастополь». Работа над ним продолжалась с 1925 по 1930 г., роман неоднократно переиздавался в советское время[48].

Главный герой – прапорщик флота Шелехов, очень похожий на самого Малышкина: выходец из провинции, оканчивает Петербургский университет, школу прапорщиков в Ораниенбауме, после выпуска – прапорщик Бригады траления Черноморского флота. В какой-то мере роман автобиографичен, многие чувства и мысли, которые испытывает Шелехов, очевидно заимствованы из авторского жизненного опыта. В. Нефедов отмечал, что Малышкин при создании романа использовал свои дневниковые записи[49]. Однако в работах других малышкиноведов такой информации нет. Необходимо провести архивные изыскания этого, безусловно, интересного источника.

Ключевая тема романа – судьба интеллигенции в революции: проблема, к которой часто обращались писатели после 1917 г. Герой произведения Шелехов, пережив сложные душевные искания, переходит на сторону большевиков. Красочно и подробно описывается школа прапорщиков и столица в первые дни революции, Севастополь – от лета 1917 г. к зиме 1917/18 г. Часть офицеров, упомянутых в романе, – реальные люди (В. А. Бирилев, В. В. Скрябин). Другие – это собирательные образы или лица, имевшие реальных прототипов.

В принципе этот роман можно рассматривать как исторический источник. Наибольший интерес представляет отражение взглядов, чувств и идей офицера военного времени. Но при использовании литературного произведения в качестве исторического источника нужно учитывать, что информация в нем подвергается переработке в соответствии с жанром произведения и художественным восприятием автора. Писатель имеет право на вымысел (с точки зрения источниковедения – это искажение).

Малышкин в роли историка менее известен. Всего в годы Гражданской войны, будучи штабным историком, он создал две исторические работы: «Бу-

гуруслано-уфимская операция Южной группы. 11 апреля – 19 июня 1919 г.» и «Описание боевых действий 6-й армии по овладению Крымом». В письмах родственникам Малышкин писал: «Сижу кропотливо над картами, роюсь в архивах»; «Со стилистической и бытовой стороны я чувствую, что могу сделать ее блестящей, но что касается стратегии – здесь уже слабее. Над этой стороной работает у нас чисто военный специалист…»[50] Судя по опубликованному фрагменту «Бугуруслано-уфимской операции»[51], это классическая военно-историческая работа.

Каллистов разделил судьбу десятков морских офицеров, павших жертвами «революционного насилия». На момент смерти ему было 34 года, но он сумел оставить после себя значительное научное наследие. Некоторые из его работ не потеряли научного значения до сего дня. Малышкин и Лукин оставили след в первую очередь как писатели. Лукин, как и большая часть кадровых морских офицеров, оказался в эмиграции; это один из самых известных морских писателей русского зарубежья 30-х годов. Малышкин занимался творчеством в СССР, придя в итоге к соцреализму, хотя многие из его работ не укладываются в рамки этого направления.

Жизнь и творчество Каллистова и Лукина известны только узкому кругу специалистов. Малышкин сейчас тоже не очень знаком широкой аудитории читателей. Надеемся, что наша работа несколько расширит круг людей, которым интересны их биографии, научное и литературное творчество.

Примечания

[1] Список личного состава судов флота, строевых и административных учреждений Морского ведомства. Пг., 1916. С. 242.

[2] Там же. С. 244.

[3] БСЭ. М., 1974. Т. 15. С. 296.

[4] Список личного состава... С. 242, 244.

[5] См.: *Хватов А. И.* Александр Малышкин : очерк жизни и творчества. М. ; Л., 1959. С. 3–4.

[6] См.: *Вольпе Л.* А. Г. Малышкин (биографический очерк) // Малышкин А. Г. Рассказы, очерки, киносценарии. Пенза, 1950. С. 10.

[7] См.: Словарь биографический морской. СПб., 2001. С. 171.

[8] Там же. С. 171 ; Приказание Командующего Черноморским флотом № 1411 от 12 апреля 1917 г. // Военно-исторический музей Черноморского флота. Инв. № 6974.

[9] Список личного состава... С. 242.

[10] Приказ Командующего Черноморским флотом № 230 от 18 января 1917 г. // Военно-исторический музей Черноморского флота. Инв. № 6996.

[11] Список личного состава... С. 244.

[12] См.: *Крамов И. Н.* Александр Малышкин. Очерк творчества. М., 1965. С. 38.

[13] Крымский вестник. (Севастополь). 1917. 9 марта. № 62.

[14] Российский государственный архив Военно-морского флота (РГАВМФ). Ф. Р-181. Оп. 1. Д. 10. Л. 8.

[15] Українізація Чорноморського флоту в добу Центральної Ради : Збірник документів. Севастополь, 2007. С. 14.

[16] РГАВМФ. Ф. 418. Оп. 1. Д. 113. Л. 306.

[17] Известия Севастопольского совета военных и рабочих депутатов. 1917. 28 июня. № 36.

[18] РГАВМФ. Ф. 609. Оп. 2. Д. 930. Л. 42.

[19] РГАВМФ. Ф. 609. Оп. 2. Д. 930. Л. 92.

[20] РГАВМФ. Ф. Р-397. Оп. 3. Д. 6. Л. 179.

[21] Государственное совещание. М. ; Л., 1930. С. 207–208.

[22] Крымский вестник. 1917. 29 декабря. № 295 ; РГАВМФ. Ф-72. Оп. 1. Д. 78. Л. 15.

[23] Приказ Командующего Черноморским флотом № 3613 от 28 августа 1917 г. // Военно-исторический музей Черноморского флота. Инв. № 6956.

[24] См.: *Вольпе Л.* А. Г. Малышкин. С. 10. Отметим, что для советского времени было характерно подчеркивать участие исторических деятелей в революционном движении.

[25] Цит. по: *Хватов А. И.* Александр Малышкин. С. 3.

[26] См.: *Волков С. В.* Офицеры флота и морского ведомства. Опыт мартиролога. М., 2004. С. 282.

[27] См.: Незабытые могилы. Российское зарубежье : некрологи 1917–1999. Т. 4. М., 2004. С. 232.

[28] См.: *Волков С. В.* Офицеры флота и морского ведомства. С. 282.

[29] См.: *Крамов И. Н.* Александр Малышкин. С. 41–42.

[30] См.: *Каллистов Н. Д.* Прорыв через Дарданеллы и Босфор, и взятие Константинополя с моря, как первоначальная руководящая идея в плане войны России с Турцией 1806–12 гг. // Морской сборник. 1910. № 1–2.

[31] Там же. № 1. неофиц. отдел. С. 1.

[32] Там же. № 2. неофиц. отдел. С. 19.

[33] *Каллистов Н.* Прямо ли руль? (Мысли по поводу Балканской войны). Б. м., б. г.

[34] *Каллистов Н. Д.* Русский флот и двенадцатый год. СПб., 1912.

[35] См.: *Веселаго Ф.* Краткая история русского флота (с начала развития мореплавания до 1825 года). 2-е изд. М. ; Л., 1939. С. 246–250.

[36] *Каллистов Н. Д.* Русский флот и двенадцатый год. С. 170–171.

[37] См.: *Каллистов Н. Д.* Значение мореходства и морской силы для России до Петра Великого // История Русской армии и флота. М., 1912. Т. VII ; Организация и результаты деятельности флота при Петре Великом // Там же. Т. VII ; Флот в царствование императора Павла I // Там же. Т. IX ; Флот в царствование императора Александра I // Там же. Т. IX. и др.

[38] *Каллистов Н. Д.* Корвет «Флора». СПб., 1913.

[39] Морской журнал. 1937. № 10/11. С. 22. В сноске ошибочно указан 1928 г.

[40] См.: Незабытые могилы. Т. 4. С. 232.

[41] См.: Морской журнал. 1930. № 7/8. С. 26.

[42] См.: *Репин П.* Морская литература в повседневной зарубежной печати // Морской журнал. 1932. № 12. С. 15–16.

[43] Там же. С. 16–17.

[44] См.: Морской журнал. 1929. № 9. С. 17 ; 1930. № 9. С. 25; 1931. № 5. С. 18 ; № 6. С. 7–10.

[45] Флаг адмирала. Рига, 1930.

[46] Современное издание: *Лукин А. П.* Флот. Русские моряки во время Великой войны и революции. М., 1995. Т. 1–2.

[47] Морской журнал. 1934. № 1. С. 16.

[48] Мы использовали издание: *Малышкин А.* Севастополь. Падение Даира. Вокзалы. Рассказы. Куйбышев, 1988.

[49] См.: *Нефедов В.* Человек из простонародья // Сура. 2012. № 1. С. 177.

[50] *Крамов И. Н.* Александр Малышкин. С. 41.

[51] См.: *Кабытов П. С.* А. Малышкин как историк Гражданской войны // Малышкин А. Севастополь. С. 564–588. Опубликован отрывок из 4-й главы.

А. В. Печерин
И. И. Корсунова
Екатеринбург

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ УРАЛЬСКОГО МИССИОНЕРА: ПАМЯТИ СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА АЛЕКСАНДРА МИРОПОЛЬСКОГО

17 июля 2002 г. на заседании Священного синода Русской православной церкви в лике новомучеников был прославлен протоиерей Каслинского завода Александр Стефанович Миропольский. Миссионерская деятельность этого священнослужителя в 1910-е гг. XX в. и до самой его мученической кончины в 1918 г. была известна на территории всей Екатеринбургской епархии. Выйдя на пенсию, этот необычный священник пошел учиться в высшее учебное заведение, а затем поступил на сложнейшую миссионерскую службу среди мусульман Урала. При этом был беззаветно любим ими. Его ценили татары и башкиры, но критиковали свои же сослужители-священники. Ему посвящал стихи простой народ, а представители власти этого народа, жестоко измучив, убили его.

Деятельность миссионера и его литературные труды были известны не только в Екатеринбургской епархии, но и далеко за ее пределами. В Омской, Оренбургской, Казанской, Уфимской и других губерниях, даже за границей[1] публиковались его статьи. Если в советский период любая религиозная тематика в литературе яростно осуждалась, то в постсоветский интерес к изучению жизни и трудов религиозных деятелей России возрастает. На Урале, в отличие от центральных областей России, этот процесс проходит медленнее. За последние десять лет появились только две обстоятельные работы, посвященные жизни священномученика и миссионера Александра Миропольского. В книге «Святые Екатеринбургской епархии», изданной Екатеринбургской комиссией по канонизации святых в 2008 г., было изложено жизнеописание священномученика Александра, годом позднее в Екатеринбургской духовной семинарии была защищена дипломная работа на тему «Священномученик Александр Миропольский и его миссионерская деятельность по просвещению мусульман». И в той и в другой работе авторы не ставили задачу системно осветить труды новомученика, поэтому богатое литературное наследие этого религиозного деятеля Урала остается до сих пор малоизученным.

Священномученик Александр Миропольский родился в 1843 г. в семье дьякона села Белая Гора Чистопольского уезда Казанской губернии. С отличием окончив Чистопольское духовное училище и получив рекомендации от преподавателей на поступление в университет, молодой человек предпочел

© Печерин А. В., Корсунова И. И., 2013

светскому образованию духовное и поступил в Казанскую духовную семинарию, которую с отличием окончил в 1868 г. После окончания семинарии со степенью студента Александр женился и принял сан священника. Хорошо зная еще с молодости татарский язык, он был направлен для служения в одно из татарских сел – Апазово, где прослужил в среде крещеных татар 30 лет.

В это время в Казанской и соседних с ней епархиях наблюдалась тенденция перехода крещеных татар в мусульманство, поэтому перед молодым священником открывалось широкое поле миссионерской деятельности.

Как рассказывает сам протоиерей Александр в своей автобиографии, поначалу жители села Апазова встретили его, тогда еще молодого священника, неприветливо, т. к. надеялись, что священником в их приход поставят татарина. Такая практика для татарских приходов была распространена. Она возникла в Казанской академии, сформировавшись под воздействием так называемой «школы Ильминского» – профессора этой академии. Впоследствии, в своих трудах священномученик Александр резко критиковал подходы, применяемые последователями «школы Ильминского», называл их «гонением на русское духовенство»: «Гонители Русского духовенства тогда были г. Ильминский, о. Тимофеев (протоиерей Василий Тимофеевич Тимофеев. *– Прим. сост.*) из татар и их сотрудники – профессора Академии: Машанов, Юнгеров, Знаменский. И вот я предвидел, что мне придется защищать себя и отстаивать свои идеи пред такими “великими умами”… которых однако же впоследствии Высокопреосвященнейший Владыка Владимир наименовал шалагою… И вот пред лицем этих “воротил”, каковые указаны выше, я стоял и действовал почти до 1910 года, т. е. до самого перехода моего в Екатеринбургскую епархию, или 42 года»[2]. Погружаясь в особенности миссионерской работы, молодой священник стал замечать, что работа школы Ильминского оказывает незначительное влияние на инородцев, которые продолжают стремиться в мусульманство. В годовом докладе в Совет миссионерского братства преп. Гурия за 1883 г. иерей Александр критично высказался о работе миссионерской школы. Характеризуя учебники татар по Закону Божию и книги для чтения инородцам, он писал о том, что они составлены пусто и темно: «Такое содержание книжек составляет сеяние не пшеницы, а плевел…». Естественно, что эта критика не могла не встретить ответной. «Злоба врагов омрачала их ум и доводила их до того, что они ездили вслед меня по уездам и возмущали инородцев, чтобы они не собирались на беседы и не слушали моих наставлений; ездил даже сам Мошанов, и о. Тимофеев, сами никогда не беседовавшие с инородцами… Меня же народ любил». Высшее церковное руководство, видя результаты миссионерской деятельности священника, поддерживало его. Сначала иерею Александру была присвоена должность епархиального миссионера и государственная награда – орден Святой Анны 3-й степени. Впоследствии тогда еще епископом Антонием (Храповицким), очень благорасположенным к отцу Александру и восхищавшемуся его проповедями и работой, миссионеру

был присвоен сан протоиерея. Кульминацией противостояния стала докладная записка на священника Миропольского и его единомышленника викарного Казанского епископа Анастасия (Опоцкого) обер-прокурору Синода Константину Петровичу Победоносцеву. В этой жалобе Миропольский обвинялся в разрушении системы Ильминского, а Епископ Анастасий – в том, что он, покровительствуя Миропольскому, разгоняет членов Совета Братства святителя Гурия. Ответом на эту записку после разбирательства явилось порицание от имени Победоносцева составителю жалобы и одобрение деятельности протоиерея Миропольского.

В 1906 г. после выхода на пенсию шестидесятилетний протоиерей Александр поступил вольнослушателем на миссионерское отделение Казанской Духовной академии. Его современник впоследствии вспоминал: «Появление пожилого священника в академических аудиториях вызвало удивление. Усердию батюшки удивлялись не только студенты, но и преподаватели. Отец Александр держал себя со всеми просто, приветливо, а как студент был образцом для всех. В течение четырех лет он не пропустил ни одной лекции, в аудиторию приходил одним из первых, а уходил из академии последним. Все свободное время проводил в библиотеках за книгами»[3].

В 65 лет этот уникальный студент попытался сдать экзамены и защитить кандидатскую диссертацию, но после нескольких неудачных попыток оставил эту затею. «Нет, – говорил он, – верно, ушли мои силы, а ведь я этого и не заметил»[4]. За время учебы в академии протоиереем Александром было написано сочинение «Любовь и самолюбие с религиозной точки зрения». В связи с написанием этой работы у протоиерея Александра возникло разногласие с ректором Казанской академии еп. Алексеем (Дородницыным) считавшим, что в отношении раскольников и сектантов нужна не любовь, а «порка по естеству».

После окончания учебы в 1910 г. протоиерея Александра как опытного проповедника среди мусульман пригласили в Екатеринбург на должность епархиального миссионера. Памятуя те препятствия, которые чинили ему сослужители в Казанской епархии и видя невозможность продолжения там полноценного служения, он соглашается на перевод на новую должность, в которой он и был утвержден указом Святейшего Синода от 22 декабря 1911 г. По прибытии епархиальный миссионер Александр Миропольский был приписан к Успенской церкви Каслинского завода Екатеринбургского уезда – на этой должности протоиерей Александр прослужил до самой своей мученической кончины в 1918 г.

В этот период, с 1911 по 1915 г., выходит наибольшее количество миссионерских трудов священномученика. Они публиковались как в Екатеринбургских епархиальных ведомостях, так и в виде отдельных книжек и брошюр (см. *Приложение*). Неизвестны причины, по которым в епархиальных изданиях прекратилась публикация трудов иерея Александра. Этот вопрос требует

дополнительного изучения, наряду с изучением литературной деятельности священномученика в Казанской епархии.

За четыре года активной публицистической деятельности священномучеником были изданы девять отдельных книг и брошюр и 26 статей в Епархиальных ведомостях (далее – ЕЕВ). Систематизация статей священномученика представляет некоторую сложность, т. к. все они схожи между собой в направленности, все они представляют собой многоплановую миссионерскую деятельность священника. Во всех статьях автор пытается передать слушателю свой религиозный и жизненный опыт.

Вот некоторые направления литературной деятельности о. Александра:

1. **Миссионерский дневник**. В этом произведении в виде дневниковых записей протоиерей Александр описывал все более или менее важные события своей миссионерской жизни. Много внимания он уделял описанию жизни основанного им приюта. Дневник был опубликован только в 1911 г. и в ЕЕВ, и в виде отдельного издания. В другие годы в ЕЕВ публиковались только выдержки из дневника, повествующие о наиболее интересных встречах и беседах, например, «Беседа с мусульманами о необходимости боговоплощения для обновления расстроенной грехом жизни человечества. Миссионерская поездка в г. Ирбит. Из дневника инородческого миссионера».

2. **Переводы**, выполненные священномучеником, как с татарского на русский язык («из татарской печати»), так и на татарский (брошюры священномученика).

3. **Автобиографическая повесть «Во сне и наяву»**. Совершенно уникальное произведение, представляющее собой глубокое раскрытие религиозного опыта новомученика и христианского мистического сознания русского священника, полное Божественных откровений, но чуждое псевдорелигиозной экзальтации, распространенной в западной литературе. Так, например, он описывает явление ему во сне св. прав. Иоанна Кронштадского: «В 1881 году я овдовел, оставшись с двумя небольшими дочерями. И вот я твердо решил в уме своем: если Бог благословит меня пристроить этих дочерей, принять монашество и миссионерствовать. Но вот я вижу сон, будто в алтарь Апазовской церкви пришел досточтимый молитвенник о. Протоиерей Иоанн Кронштадский и встал перед жертвенником. Я обрадовался ему и начал просить у него советов по разным делам. Я вспомнил свое решение идти в монахи, когда пристрою дочерей, и обратился к нему за советом; а он мне и говорит: “Зачем идти в монахи, не нужно: как служил, так и служи; возьми сироту, да и живи”. После этого я оглянулся к царским вратам, они отворены и в них стоит сирота девочка Анастасия, из крещеных татар, да и машет мне рукою, как бы манит к себе. Я говорю ей, что мне теперь не до нее, у меня великий гость. Немного спустя времени я оглянулся и вижу то же самое. Наконец проводил отца Иоанна и проснулся. Рассказал этот сон детям и мы решили в тот же вечер взять сироту “Катюшу”. Взяли, и

она прожила у меня до 1910 года, когда я перед окончанием курса выдал ее замуж за диакона Н. Царевского. Она воспиталась прекрасно»[5]. Таких видений и откровений в статье насчитывается порядка десяти. В этой статье автор обращает внимание читателя на то, что вся жизнь его проходила под руководством Промысла Божия. Делает он это не с целью показать свою праведность или же особую избранность, а для того, чтобы подогреть угасающее религиозное чувство верующих людей и придать ему верное созерцательно-мистическое направление. Эта статья имеет также, хотя и в меньшей степени, миссионерское направление, но здесь скорее следует говорить о внутренней миссии, когда миссионерская деятельность священника направлена не на внешних для Церкви людей, а на уже находящихся в церковной ограде христиан.

4. Самый большой цикл литературных трудов священномученика, опубликованный в ЕЕВ, представляли собой его **миссионерские статьи**. Это и беседы («Беседа о достоинствах Веры и Религии»), и обращения («Открытое письмо мусульманам Русского Государства вообще и Екатеринбургской Епархии в частности»). Это статьи богословского содержания, лежащие как в области нравственного богословия («Совесть человеческая и сущность ее свободы», «Любовь как необходимое условие пастырской деятельности»), так и сравнительного богословия («Бог един» или «Об отличии Триединого Бога Христианского от “единого” Аллаха Мухаммеданского»). Причем статьи посвящены полемике не только с мусульманами, но и с другими иноверцами, например, «Кое-что из беседы с баптистом». В некоторых статьях священномученник описывает методику своего миссионерского подхода («Несколько слов о собеседованиях со старообрядцами и сектантами»). Но все эти статьи объединяет миссионерская направленность.

5. В отдельный цикл можно выделить ежегодные **отчеты** священномученика о противомусульманской миссии в Екатеринбургской епархии, которую он возглавлял.

6. **Брошюры**, написанные протоиереем Александром на татарском языке, которые несли просветительское и миссионерское значение. Кроме того, в виде брошюр миссионером были переизданы наиболее популярные полемические статьи, ранее опубликованные в ЕЕВ, а также в виде отдельных книг были выпущены его дневники. Книги эти получили большой резонанс в мусульманском мире. Как писал сам священномученик, «Наши издания достигли даже до Константинополя. Так первый и второй выпуски “Дневника миссионера о. Миропольского” произвели в мусульманском мире некоторую сенсацию. Один из ученых турецких мусульман профессор Махмуд Асхад написал целую книгу под названием “Мудафага” (самозащита)»[6].

В настоящей статье мы не старались дать глубокий анализ и четкую классификацию миссионерских трудов протоиерея Александра Миропольского. Наши задачи намного скромнее – рассказать научному сообществу об этом

замечательном религиозном деятеле Урала и о его пока малоизученном, но богатом и интересном литературном наследии.

После 1915 г. в епархиальной прессе перестали публиковаться статьи миссионера. Последней статьей, опубликованной в Епархиальных ведомостях в 1917 г., был «Отчет Екатеринбургского Комитета Православного Миссионерского Общества за 1915 год». Причины, по которым епархиальный миссионер перестал публиковаться, пока неизвестны. Возраст ли священника, которому к 1916 г. исполнилось 70 лет, или война 1914–1917 гг., или какие-то другие обстоятельства, вынудившие его перестать писать или же прервавшие возможность публиковаться, – точного ответа, за неимением данных, найти невозможно. Но известно, что священномученик продолжал трудиться на миссионерском поприще до самой своей смерти летом 1918 г. О мученической кончине миссионера сообщает статья, опубликованная в «Известиях Екатеринбургской Церкви»: «22 июня протоиерей Александр был арестован и в ночь на 23 июня его расстреляли. Палачи, очевидно, не удовлетворились тем, что расстреляли беспомощного старца, так они еще нанесли ему несколько ударов, от которых лицо было неузнаваемо. В боку рана нанесена, как надо полагать, тесаком, одна нога сломана и проколота ступня и, в конце концов, связанного по рукам бросили в яму. Такого издевательства над человеком едва ли бы допустили и патентованные преступники. Расстрел удивил даже татар, из которых его многие знали по беседам с ними, и они говорили: “За что красной старой мула канчал? Вит он изжал наша диривня, хараша книжка давал, добра учил, а красной канчал ива, а?... Ай, ай-ай…” Так говорили татары, поражались зверствами, а наши русские не задумывались, стреляли и били…»[7] Таким образом трагически оборвалась жизнь этого замечательного подвижника, но в понимании всякого верующего жизнь не заканчивается физической смертью, и за страдания за Христа мучеников ожидает самая высокая степень награды – Царство Небесное.

Некоторое предвидение своих будущих страданий и последующей награды за них часто встречается в житиях мучеников. Например, великомученице Екатерине Александрийской после крещения в сонном видении явился Христос и подарил ей перстень, знаменовавший собой обручение Христу посредством мученической кончины и бессмертную славу в Царстве Божием. Таковое откровение состоялось и в жизни священномученика: «В 1895 году я видел во сне, будто множество народа оттеснило меня от престола, на котором сияла серебряная митра, украшенная белыми розами, и слышен был голос: “Эта митра приготовлена тебе”. Если под митрою разуметь терновый венец, то и этот сон уже исполнился, ибо со времени своего ухода из села Апазова я несу венец страданий на голове своей»[8]. Как оказалось, митра эта была не только терновым венцом, но и символом последующей славы мученика на Небесах.

Приложение

Статьи священномученика Александра Миропольского

1. *Александр Миропольский, прот.* Открытое письмо мусульманам Русского Государства вообще и Екатеринбургской Епархии в частности // ЕЕВ. 1911. № 23. С. 511–517.

2. *Александр Миропольский, прот.* Краткие сведения о мухаммеданстве // ЕЕВ. 1911. № 24. С. 533–538.

3. *Александр Миропольский, прот.* Миссионеский дневник // ЕЕВ. 1911. Особое приложение к неофициальному отделу ведомостей.

4. *Александр Миропольский, прот.* Беседа с мухамеданскими муллами // ЕЕВ. 1912. № 21. С. 485–495.

5. *Александр Миропольский, прот.* Беседа о достоинствах Веры и Религии // ЕЕВ. 1912. № 22. С. 506–519.

6. *Александр Миропольский, прот.* Из татарской печати // ЕЕВ. 1912. № 23. С. 542–545.

7. *Александр Миропольский, прот.* Беседа о пророках // ЕЕВ. 1912. № 24. С. 559–564.

8. *Александр Миропольский, прот.* Мухаммедов «аллах» не Бог: беседа с мухаммеданским муллою в присутствии двоих мусульманских учителей // ЕЕВ. 1912. № 25. С. 583–589.

9. *Александр Миропольский, прот.* Краткое изложение характеристики Корана Мухаммедова // ЕЕВ. 1912. № 26. С. 605–613.

10. *Александр Миропольский, прот.* Несколько слов о собеседованиях со старообрядцами и сектантами // ЕЕВ. 1912. № 35. С. 820–826.

11. *Александр Миропольский, прот.* Во сне и наяву // ЕЕВ. 1912. № 37. С. 883–887; № 38. С. 913–919; № 39. С. 938–943.

12. *Александр Миропольский, прот.* Совесть человеческая и сущность ее свободы // ЕЕВ. 1912. № 41. С. 978–980.

13. *Александр Миропольский, прот.* Любовь как необходимое условие пастырской деятельности // ЕЕВ. 1912. № 48. С. 1149–1152.

14. *Александр Миропольский, прот.* Миссионеский дневник // ЕЕВ. 1912. Особое приложение к неофициальному отделу ведомостей.

15. *Александр Миропольский, прот.* Беседа с мусульманами о необходимости боговоплощения для обновления расстроенной грехом жизни человечества: из дневника миссионера // ЕЕВ. 1913. № 2. С. 44–50.

16. *Александр Миропольский, прот.* Краткое и удобопонятное выяснение троичности лиц Единого Бога // ЕЕВ. 1913. № 3. С. 69–73.

17. *Александр Миропольский, прот.* Беседа в вагоне // ЕЕВ. 1914. № 2. С. 266–269.

18. Деятельность епархиальной противомусульманской миссии за 1913 год // ЕЕВ. 1914. № 6. С. 105–109.

19. *Александр Миропольский, прот.* Миссионерская поездка в г. Ирбит. Из дневника инородческого миссионера // ЕЕВ. 1914. № 14. С. 266–267.

20. *Александр Миропольский, прот.* О святости и о грехе: из беседы с мухаммеданскими муллами // ЕЕВ. 1914. № 21. С. 457–465.

21. Отчет Екатеринбургского Комитета Православного Миссионерского Общества за 1913 год: Деятельность противомусульманской миссии // ЕЕВ. 1914. № 42. С. 5–11.

22. *Александр Миропольский, прот.* «Бог един» или об отличии Триединого Бога Христианского от «единого» аллаха мухаммеданского // ЕЕВ. 1915. № 10. С. 181–185.

23. *Александр Миропольский, прот.* Кое-что из беседы с баптистом // ЕЕВ. 1915. № 4. С. 65–71.

24. *Александр Миропольский, прот.* Суждения о том, какая «вера» было у праотца Адама до грехопадения его. Беседа с мусульманами // ЕЕВ. 1915. № 31. С. 589–595.

25. *Александр Миропольский, прот.* Отчет Екатеринбургского Комитета Православного Миссионерского Общества за 1915 год // ЕЕВ. 1917. № 17. С. 102.

26. Деятельность противомусульманской миссии Екатеринбургской епархии в 1914 году // ЕЕВ. 1915. № 13. С. 253–260.

Переводная статья

27. Из мусульманской печати [перевод А. Печерина] // ЕЕВ. 1912. № 18. С. 417–421.

Статьи в адрес протоиерея Александра Миропольсокго

1. *Августа, инокиня.* Посвящается Инородческому Миссионеру Екатеринбургской епархии протоиерею Миропольскому / инокиня Августа // ЕЕВ. 1912. № 31. С. 731–732.

2. *Александр Здравомыслов, свящ.* О собеседованиях со старообрядцами и сектантами / прот. Александр Здравомыслов // ЕЕВ. 1912. № 41. С. 980–987.

Книги брошюры, изданные протоиереем Александром Миропольским в Екатеринбургской епархии **(с указанием цены издания и других примечаний):**

1. Дневник инородческого миссионера Екатеринбургской епархии, протоиерея А. Миропольского за 1911 год, выпуск 1, 227 с. убористой печати. Цена 1 рубль. Издано немного.

2. Воспоминания раскаявшегося отступника от Православия в мусульманство, 124 с. Цена 30 копеек.

3. Земная жизнь Господа нашего Иисуса Христа на татарском языке и татарской письменностью. 113 с. Цена 25 копеек.

4. Открытое письмо мусульманам. Цена 3 копейки.

5. Ответ «смиренному» Абдулакху, члену «святой» лиги панисламизма. (По поводу статьи его «Последнее слово ислама Европе». Туркест. Ведомости 1902 г. перевод с француз. «Сотрудник». № 40, 42, 43, 1911 г.). Цена 3 копейки.

6. Беседа с мусульманскими муллами. Цена 5 копеек.

7. Мухамедов «Аллах» – не Бог. Цена 3 копейки.

8. Беседа о пророках. Цена 2 копейки.

9. Беседа о достоинствах «веры» или религии. Цена 5 копеек.

Настоящие издания противомусульманского направления продавались Екатеринбургским миссионерским Комитетом и в Каслинском заводе[9].

Примечания

[1] См.: Деятельность противомусульманской миссии Екатеринбургской епархии в 1914 году // ЕЕВ. 1915. № 13. С. 253–260.

[2] *Александр Миропольский, прот.* Во сне и наяву // ЕЕВ. 1912. № 38. (Далее текст цит. по этой публикации.)

[3] *Игнатьев А., прот.* Светлой памяти Протоиерея Александра Степановича Миропольского // Известия Екатеринбургской Церкви. 1918. № 16. С. 308.

[4] Там же.

[5] *Александр Миропольский, прот.* Во сне и наяву // ЕЕВ. 1912. № 37. С. 883–887; № 38. С. 913–919; № 39. С. 938–943.

[6] Деятельность противомусульманской миссии Екатеринбургской епархии в 1914 году // ЕЕВ. 1915. № 13. С. 253–260.

[7] Последний долг невинно погибшим // Известия Екатеринбургской Церкви. 1918. № 15. С. 289–294.

[8] *Александр Миропольский, прот.* Во сне и наяву // ЕЕВ. 1912. № 39. С. 938–943.

[9] ЕЕВ. 1912. № 31. С. 733–734.

Н. Н. Попова
Екатеринбург

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ П. Е. КОДОЧИГОВА («КАК ТЫ ЖИВА ОСТАЛАСЬ, МАМА?»)

Павел Ефимович Кодочигов (1923–2008) – уральский писатель-фронтовик – сражался на Волховском фронте с июля 1942 г., в январе 1944 г. получил ранение, был отправлен в Тюменский госпиталь. После войны начал работать в Тюменском областном суде, затем перешел на работу в редакцию. В июне 1966 г. он переехал в Новгород, где совершил первую попытку собрать информацию об однополчанах и написать книгу о них. Летом 1970 г. переехал в Свердловск и начал собирать материал для сборника очерков «Как ты жива осталась, мама?»[1].

П. Е. Кодочигов определил основную идею произведения следующим образом: рассказать о подвиге уральских девушек, которые добровольно ушли на фронт летом 1942 г. Для создания очерков писателю необходимо было установить ряд исторических фактов. Он использовал опубликованные архивные документы, материалы периодической печати. Основными же историческими источниками для писателя стали рассказы очевидцев тех событий. П. Е. Кодочигов начал поиск участниц Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., которые сражались на Балтийском фронте, опубликовав для этого заметку в газете «Ленинградская правда» 1 декабря 1971 г. Писатель получил много откликов на свою просьбу не только от самих участниц, но и от их командиров и родственников, которые в письмах рассказывали о службе и дальнейшей судьбе женщин, попавших на фронт.

Из письма Ф. Г. Гораш, майора запаса ВМФ: «Уважаемый товарищ Кодочигов! Я в газете “Ленинградская правда” от 1 декабря 1971 г. прочитал, что Ваша редакция разыскивает девушек-добровольцев из Свердловской области, воевавших в частях Краснознаменного Балтфлота Ленинградского фронта в 1942–1944 гг. Была в моем подчинении славная комсомолка, бесстрашный боец флота Клава Чебатерова…»[2]

Из письма И. И. Шестакова: «…Мне стало известно о том, что вы собираетесь написать о девушках, которые в годы ВОВ занимали г. Ленинград. Если для вас представляет какой-либо интерес судьба моей сестры, то я высылаю ее фотографию и сообщаю некоторые данные из ее жизни…»[3] Когда писатель обозначил круг лиц, связанных с интересующими его событиями, он сформировал ряд исторических источников. Так как П. Е. Кодочигов получил большое количество писем, ему необходимо было структурировать информацию. Для этого он создал «анкету», которую должны были заполнить участницы Великой Отечественной войны, сражавшиеся на Балтийском фронте.

© Попова Н. Н., 2013

Из письма П. Е. Кодочигова к Зинаиде Игнатьевне (?) от 24 января 1972 г.: «Дело в том, что я собираю материал об уральских девчатах, воевавших в Ленинграде, и поэтому хотелось бы получить от Вас более подробные сведения. В частности, не могли бы Вы ответить пока на такие вопросы: когда (точная дата) эшелон ушел в Ленинград, с кем из алапаевских девчат Вы ехали на фронт, с кем из уральских вместе служили. Ваш боевой путь и Ваша боевая служба, наверное, по вашей наводке сбивались самолеты, когда, сколько, были какие-то особенно напряженные дни, ночи и они запомнились, какие-то характерные боевые эпизоды, как добирались до Ленинграда, приключения в пути, Ваши награды. Словом, все как можно подробнее. Если у Вас сохранилась фотография тех лет, пошлите, пожалуйста, чтобы ее можно было переснять, я ее потом верну»[4].

Позже писатель более точно сформулировал вопросы. Из письма П. Е. Кодочигова к Митюхляевой: «Не напишете ли Вы, когда и каким военкоматом призывались, кто из девушек призывался вместе с вами, их дальнейшая судьба и адреса, каков Ваш боевой путь, награды, поощрения? Наверное, сохранились в памяти какие-то боевые эпизоды, участницей которых Вам довелось быть? Расскажите обязательно о них»[5].

П. Е. Кодочигов вел переписку с прототипами своих героев на протяжении девяти лет (1971–1979 гг.). Многие письма начинались так: «Получила от Вас письмо, в котором Вы просите написать о себе. Писать почти нечего, подвигов не совершала. Служила как все радистки нашей части»[6].

Писатель понимал, что скрывается за этими строками, так как сам был участником военных событий. Он просил ответить на вопросы из созданной им анкеты и получал описания фактов, которые легли в основу книги «Как ты жива осталась, мама?».

П. Е. Кодочигов применил методы, известные в устной истории (oral history): он записал рассказы участников событий, а на их основе воссоздал реальные события. Писатель осознавал субъективность, проблему достоверности новых источников, поэтому, как профессиональный историк, провел их внешнюю и внутреннюю критику. Посредством устной истории Кодочигов получил новую информацию, знания, факты, которые обогатили, расширили и конкретизировали исторические факты, зафиксированные ранее. Основным недостатком советских исторических работ были идеологизация и наличие «белых пятен» в военной истории. Советские писатели имели возможность рассказать о войне с точки зрения рядового участника событий, передать психоэмоциональную составляющую, воссоздать то, что сейчас определяется как «микроистория».

В современной исторической науке существует мнение о том, что упущено время для создания устной истории Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., так как большинство участников уже умерло. Альтернативным источником для устной истории могут стать произведения советских писате-

лей о войне, которые основаны на серьезных исследованиях с применением исторических методов. Писатель в этом случае становится историографом, передающим достоверную информацию будущим поколениям.

Таким образом, можно признать, что П. Е. Кодочигов создал литературное произведение, которое сопоставимо с историческим исследованием, поскольку приемы, используемые писателем при сборе информации, сопоставимы с работой историка по выявлению исторических фактов из источника.

Примечания

[1] Издана в 1979 г. в Свердловске в Средне-Уральском кн. изд-ве.
[2] ОМПУ. Фонд 64. Оп. 1. Д. 30. Л. 1.
[3] ОМПУ. Там же. Л. 4.
[4] ОМПУ. Там же. Д. 28. Л. 12.
[5] ОМПУ. Там же. Л. 20.
[6] ОМПУ. Там же. Д. 29. Л. 9.

А. В. Маркелов
Киров

НАУЧНАЯ ДИСКУССИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-х гг. О ДАТЕ ОСНОВАНИЯ Г. ХЛЫНОВА (ВЯТКИ)

11 сентября 2012 г. президент РФ В. В. Путин подписал указ о праздновании в 2024 г. 650-летия основания г. Кирова[1]. Это важное решение интересно рассмотреть, обратившись к документам 1950-х гг., когда предлагалось праздновать 500-летие г. Кирова. В представленных документах можно ознакомиться с полемикой вокруг даты основания Хлынова-Вятки-Кирова, в которой приняли участие как кировские, так и известные российские историки.

2 марта 1956 г. В. Г. Пленков (в документах он представлен как «пенсионер, член КПСС»[2]) направил на имя председателя кировского обкома КПСС А. П. Пчелякова[3] письмо, в котором, в частности, говорилось: «Согласно утверждениям вятских историков А. С. Верещагина, П. Н. Луппова и других, впервые в летописях г. Хлынов (теперь Киров), г. Котельнич и г. Орлов (теперь Халтурин) упоминаются в 1457 году.

Следовательно, в 1957 году исполняется 500 лет существования этих городов.

Это такая дата, что ее требуется ознаменовать, отметить каким-то образом. Безусловно, наши советс<кие> люди привыкли всякий юбилей отмечать производственными успехами.

© Маркелов А. В., 2013

До указанного юбилея времени остается менее года, а пока у нас ничего не слышно, кто и что готовит к ознаменованию этой истор<ической> даты, ничего неизвестно.

Я полагаю, что надо уже теперь создавать комиссию по подготовке и проведению этого праздника трудящихся нашей области.

800-летие г. Москвы отмечалось тоже по первому упоминанию Москвы в летописях (в 1947 г. – *А. М.*), так как установить точно о времени (так! – *А. М.*) постройки или основания старинных городов почти невозможно и даже некоторых из них совсем невозможно»[4].

Видимо, по запросу из областных органов власти 11 апреля 1956 г. директор областного краеведческого музея В. И. Недельский[5] представил «Историческую справку о первом упоминании города Хлынова в летописях». В справке, в частности, говорится, что «первое упоминание имени города Хлынова в русских летописях встречено лишь под 6965 (1457) годом, в так назыв<аемой> Архангелогородс<кой> летописи». Также Недельский отмечал: «В других русских летописях описываемое событие отнесено к 6966 (1458) году, но в них название города Хлынова не встречается; говорится просто: “Вятки не взял”. Таковы летописи: Никоновская, Воскресенская, Львова, Софийская I, Софийская II и Синодальный хронограф. Во всех перечисленных летописях, в том числе Архангелогородской, под 6967 (1499) годом упоминаются уже три города на Вятке: Хлынов, Орлов и Котельнич»[6].

И уже 18 апреля отдел пропаганды и агитации обкома КПСС докладывал А. П. Пчелякову: «Историческая справка подтверждает, что первое упоминание г. Хлынова в русских летописях относится к 1457 г., следовательно, в 1957 г. исполняется 500 лет со дня основания нынешнего города Кирова.

В связи с этим отдел пропаганды и агитации обкома КПСС вносит на Ваше обсуждение предложение:

1. Возбудить вопрос перед Правительством о разрешении празднования 500-летнего юбилея г. Кирова»[7].

Но, по-видимому, кировские власти решили обратиться за подтверждением даты основания Вятки в Москву, и переписка эта происходила в декабре 1956 – феврале 1957 гг. Причем запросы шли не только из Кирова в столицу, но и из Москвы в Киров. 29 декабря 1956 г. в кировский горком партии пришло письмо из редакции Большой советской энциклопедии с просьбой просмотреть справку «г. Киров», подготовленную для второго издания Краткого энциклопедического словаря[8]. Прилагался и текст заметки: «В конце 12 в. на месте Кирова возникло поселение, из к-го впоследствии образовался г. Хлынов; 1780 переименован в Вятку. С 1934 – г. Киров (назван в честь С. М. Кирова)»[9].

На расширенном заседании совета Кировского областного краеведческого музея от 18 января 1957 г. была подвергнута критике информация об основании Вятки в XII в.

А. В. Эммаусский отмечал, что «500-летний юбилей г. Кирова наступает в 1957 году, что соответствует первому упоминанию о г. Хлынове в летописях под 1457 г. Вопрос идет не о времени заселения Вятской земли, она заселялась русскими с XI–XII в., г. Хлынов упоминается т-ко в 1457 г. <…> Возражения БСЭ неосновательны, так как они путают заселение области Вятки с возникновением города и неправильно ссылаются на источники»[10].

В. Г. Пленков и В. И. Недельский поддержали Эммаусского, причем Недельский добавлял, что «археологические раскопки 1956 года на месте древнего Хлынова не обнаружили остатков, относящихся ко времени ранее 15 века».

В итоге была принята резолюция: «Считать желательным отметить юбилей г. Кирова в 1957 г., так как этот год первого упоминания г. Хлынова (ныне г. Киров) в летописях и грамотах. Призедент (так в тексте, по контексту, скорее всего, "прецедент". – *А. М.*) – такое же обоснование юбилея Москвы. Позицию БСЭ считать неправильной, основанной на смешении вопроса заселения бассейна Вятки с возникновением города»[11].

В письме от 21 февраля 1957 г. заместитель главного редактора Большой советской энциклопедии Л. С. Шаумян сообщала в кировский горком КПСС: «…в дополнение к нашему ответу от 6 янв. 1957 г. записка "О времени основания города Кирова" была послана на заключение двум крупнейшим специалистам по истории Руси IX–XVI вв., в частности, по русским летописям, – акад<емику> М. Н. Тихомирову и проф<ессору> А. Н. Насонову. Как Вы можете убедиться из прилагаемых копий этих заключений, в советской исторической науке нет единого мнения о времени основания г. Кирова (Хлынова, Вятки). <…> Вопрос о точной дате основания г. Вятки (Хлынова, Кирова) остается ввиду недостатка источников невыясненным»[12].

А. Н. Насонов[13] писал: «Предположение о возникновении г. Кирова (Хлынова, Вятки) в XII в. не может быть обосновано на доброкачественных письменных источниках. Время основания г. Кирова (Хлынова, Вятки) – неизвестно. Первым определенным указанием на "город" Хлынов служит известие Архангелогородской летописи под 6965 г. Вопрос, однако, осложняется, показанием "Списка городов" рукописи серед<ины> XV в., содержащей также Новгородскую 1-ю летопись. Составление этого "Списка городов" относят обычно к концу XIV или к первой половине XV в. В нем среди "городов" упомянута Вятка. Никаких других определенных указаний источников на существование "города" Вятки в те давние времена мне не известно. Я склоняюсь к мысли, что в "Списке городов" в данном случае – искусственная литературная комбинация ("Вятка" = край причислена составителем списка к городам), но не могу быть вполне уверен в правильности моего толкования»[14]. При этом Насонов подчеркивал, что М. Н. Тихомиров придерживается другой точки зрения.

М. Н. Тихомиров[15], отдавая должное кировским авторам записки, писал: «Во всяком случае я бы стоял за большую старину Вятки, чем 1457 год.

Почему отвергать дату 1181 года, как дату условную, мне непонятно. Ведь и дата основания Рима, является легендарно. Не появился же Хлынов в 1457 году из-под земли»[16].

Есть и еще один запрос кировских властей – в Институт истории СССР Академии наук СССР – который был послан параллельно с письмом в редакцию БСЭ. В этом запросе также повторяются утверждения об основании г. Кирова (Хлынова, Вятки) в 1457 г. и об «ошибочной» дате БСЭ[17].

6 февраля 1957 г. заместитель директора Института истории АН СССР Л. С. Гапоненко ответил, что свое заключение представил старший научный сотрудник, кандидат исторических наук А. А. Зимин[18]. Зимин писал: «Упоминание о г. Вятке в XII в. является недоразумением, основанным на поздней исторической компиляции конца XVII – начала XVIII в. Несмотря на то, что многие вопросы истории этой летописной компиляции в ранней истории Вятской земли остаются еще не вполне решенными, первое упоминание о Хлынове (Вятке) следует относить к 1457 году и признать ошибкой датировку БСЭ (II издание) и “Очерков истории СССР”. Жители г. Кирова с полным основанием могут в этом году отметить пятисотлетие своего родного города»[19].

На этой позиции было построено письмо в президиум ЦК КПСС и Совет министров СССР: «Кировский обком КПСС располагает историческими данными, которые указывают, что первое упоминание о г. Хлынове (ныне г. Киров) относится к 1457 году»[20]. Также в письме содержится обширный список просьб, в частности, о выделении финансовых средств на строительство жилья, трех школ, пяти детских садов, расширение водопровода, строительство и реконструкцию канализации, строительство моста через реку Вятку, на реконструкцию железнодорожного вокзала, театра юного зрителя и художественного музея, начало строительство кинотеатра и цирка, подстанции АТС[21].

По сути дела, для государственных структур вопрос о дате основания Хлынова-Вятки-Кирова был снят с повестки дня, но в научной среде такого не произошло. Так, 27 апреля 1957 г. в областном краеведческом музее прошло обсуждении доклада кандидата исторических наук Л. П. Гуссаковского[22] «К вопросу о возникновении г. Вятки»[23]. Гуссаковский, в частности, отмечал: «Разбор “Повести о стране Вятской” или “Вятского летописца”, написанного в конце XVII века, показывает, что:

– события, описываемые в “Повести” действительно могли иметь место в истории Вятки;

– даты, приведенные в “Повести” (1174 и 1181 гг.), являются правдоподобными, но требуют подтверждения другими источниками – письменными и археологическими;

– время основания г. Хлынова (Вятки) по “Повести” устанавливается приблизительно и может быть отнесено к самому концу XII-го – середине XIII века»[24].

Далее на основании приведенных данных ученый резюмировал: «Первые результаты археологических исследований позволяют утверждать, что г. Хлынов (Вятка) уже в XIV веке был довольно значительным по своей территории и имел обычный облик северного средневекового русского города. Эти же материалы позволяют высказать предположение о появлении первых русских поселений на Вятке в конце XII-го – XIII веках. Для окончательного решения этого вопроса необходимо дальнейшее проведение археологических работ»[25].

Уже к 1958 г. относится письмо редактора справочника «Город Киров» В. И. Недельского, которое было направлено по внушительному перечню адресов: редактору газеты «Кировская правда», в обком и горком КПСС, управление культуры, на кафедру истории СССР пединститута, в областное издательство. Текст был предельно жестким: «Коллектив сотрудников краеведческого музея – авторов справочника "Город Киров", обсудив (т. е. обсудили. – *А. М.*) помещенную в "Кировской правде" от 19 марта 1958 года рецензию тт. Соболева[26] и Садыриной[27] на упомянутый справочник. Мы не можем не выразить своего недоумения позицией как авторов рецензии, так и редакции газеты.

Авторы, с к-ми согласна и редакция, оспаривают утверждение справочника о времени возникновения (города. – *А. М.*) в XV веке и настаивают на том, что основание города относится к XII веку»[28].

Далее Недельский пишет: «Следовало бы "Кировской правде"… вспомнить, что в 1956 году горком и обком КПСС, после долгого обсуждения и консультации с Академией наук СССР, согласились с тем, что основание года относится к XV веку. Та же "Кировская правда" 22 марта 1957 г. поместила статью Эммаусского "Пятьсотлетие" и давала на своих страницах подборки материалов к этому юбилею. Теперь без всяких оговорок, печатая статью Соболевой и Садыриной, реакция отрекается от своих же позиций, защищаемых ею год назад. Мы сейчас совершенно дезориентированы»[29].

В письме Недельского также есть ценное свидетельство: «Мы недоумеваем также, почему члены кафедры истории СССР пединститута забыли о решении кафедры не печатать заметку Гуссаковского о времени возникновения Хлынова еще осенью 1957 г., чтобы не возобновлять дискуссию и не изменять принятого решения горкомом и обкомом КПСС»[30].

Как мы видим, среди историков не было единой точки зрения. Все приведенные материалы можно рассматривать как стремление кировских историков к установлению истины. Не все зависело от них, но дискуссия – пусть отчасти оставшаяся исключительно в профессиональной, научной среде – принесла свои результаты.

Этим выводом можно было бы закончить данную статью, но в исследуемых делах есть также материалы, выходящие за хронологические рамки заявленной темы. В 1971 г., рассмотрев решение кафедры истории СССР Кировского пединститута им В. И. Ленина и материалы «К вопросу о времени основания города Вятки (Кирова)», бюро горкома КПСС и исполком

горсовета решили «просить обком КПСС и облисполком войти с ходатайством в ЦК КПСС и Совет Министров СССР о разрешении празднования 600-летия города (Вятки) Кирова в 1974 г.»[31].

В решении кафедры истории СССР от 21 декабря 1970 г. сообщалось об обсуждении «Материалов об основании города Вятки (Кирова)», написанных проф. А. В. Эммаусским:

«1. В материалах дается тщательный, скрупулезный анализ всех летописных известий о древней истории Вятки. Автор учитывает также данные археолог<ических> раскопок. А. В. Эммаусский проводит обстоятельный разбор историографии сложной проблемы о времени основания города Вятки (Кирова).

2. Вывод автора, что город Вятка был основан в 1374 году, является достаточно мотивированным имеющимися в распоряжении исследователей историческими источниками»[32].

Это исследование А. В. Эммаусского находится в архивах, а также было опубликовано[33].

Итак, в 1957 г. праздновалось 500-летие г. Хлынова-Вятки-Кирова, в 1974 г. – 600-летие. Споры о дате продолжаются и сегодня (в том числе – и об основании города в 1181 г.), и, конечно, будут продолжаться, несмотря на официально объявленную подготовку главы государства к празднованию в 2024 г. 650-летию нашего города.

Примечания

[1] Указ Президента РФ «О праздновании 650-летия основания г. Кирова». [Электронный ресурс]. URL: http://www.kremlin.ru/acts/16459 (дата обращения: 30.09.2012).

[2] Пленков Василий Георгиевич (1897–1979). После выхода на пенсию в 1957 г. занимался краеведением – собирал материалы о деятелях науки и культуры, народных умельцах. См.: Энциклопедия земли Вятской. Киров, 1996. Т. 6. С. 434. (Знатные люди).

[3] Пчеляков Александр Павлович – первый секретарь обкома КПСС в 1952–1961 гг. См.: Там же. С. 363.

[4] Переписка обкома и горкома КПСС по вопросу празднования 500-летия г. Кирова // ГАСПИКО. Ф. 1293. Оп. 4. Д. 310 а. Л. 5.

[5] Недельский Владимир Ипполитович (1903–1958). Историк религии и атеизма. В августе 1941 г. эвакуировался в Кировскую область. В 1953–1958 гг. – директор областного краеведческого музея. См.: Сотрудники РНБ – деятели науки и культуры : биографический словарь. Т. 1–3. [Электронный ресурс]. URL: http://www.nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=1106 (дата обращения: 30.09.2012).

[6] Переписка обкома и горкома КПСС… Л. 6.

[7] Там же. Л. 2.

[8] См.: ГАСПИКО. Ф. 1293. Оп. 4. Д. 343. Л. 72.

[9] Там же.

[10] Эммаусский Анатолий Васильевич (1898–1987), историк Вятского края, кандидат исторических наук, профессор. См.: Энциклопедия земли Вятской. Т. 6. С. 525.

[11] Переписка обкома и горкома КПСС… Л. 49.

[12] Там же. Л. 7.

[13] Насонов Арсений Николаевич (1898–1965). Историк, специалист по исторической географии и истории монголо-татарского ига на Руси, русским летописям. См.: Большая русская биографическая энциклопедия. М., 2006. (Электронный вариант на трех CD).

[14] Переписка обкома и горкома КПСС… Л. 11.

[15] Тихомиров Михаил Николаевич (1893–1965). Историк, специалист по истории России с древнейших времен до XIX в., славянских стран и Византии, исторической географии и др. С 1953 г. действительный член АН СССР. См.: Большая русская биографическая энциклопедия.

[16] Переписка обкома и горкома КПСС… Л. 12.

[17] Там же. Л. 8.

[18] Зимин Александр Александрович (1920–1980). Историк, специалист по истории России IX–XVIII вв., источниковедению. См.: Большая русская биографическая энциклопедия.

[19] Переписка обкома и горкома КПСС… Л. 9–10.

[20] Там же. Л. 13.

[21] Там же. Л. 14–15.

[22] Гуссаковский Лев Павлович (1923–1977), археолог, кандидат исторических наук, провел раскопки во 2-й половине 1950-х гг. в г. Кирове (Вятке), Халтурине (Орлове) с. Никульчино. См.: *Гуссаковский Л. П.* Из истории русской Вятки // Европейский Север в культурно-историческом процессе: (К 625-летию города Кирова) : материалы науч. конф. Киров, 1999. С. 32–40 ; *Кряжевских А. Л.* Исследования Л. П. Гуссаковского в древнерусских и городских центрах Вятской земли // Научный Татарстан. 2009. № 2. С. 27–32.

[23] См.: ГАСПИКО. Ф. 1293. Оп. 4. Д. 343. Л. 99.

[24] Там же. Л. 100.

[25] Там же. Л. 101.

[26] Соболев Василий Александрович (1912–1971), кандидат исторических наук, работал в кировском пединституте. Изучал историю революционного и рабочего движения, политической ссылки. См.: Энциклопедия земли Вятской. Т. 6. С. 415–416.

[27] Садырина Евдокия Степановна. С 1952 г. в Кировском пединституте. Профессор, кандидат исторических наук. Занималась изучением установления Советской власти. См.: Там же. Т. 6. С. 389–390.

[28] ГАСПИКО. Ф. 1293. Оп. 4. Д. 343. Л. 102.

[29] Там же. Л. 103.

[30] Там же.

[31] Там же. Л. 165.

[32] ГАСПИКО. Ф. 1293. Оп. 5. Д. 264. Л. 1.

[33] *Эммаусский А. В.* К вопросу о времени основания города Вятки (Кирова). Киров, 2000; *Эммаусский А. В.* К вопросу о времени основания города Вятки (Кирова). Киров, 1971 // ГАСПИКО. Ф. 1293. Оп. 5. Д. 264. Л. 2–26.

Р. А. Шаяхметов
Уфа

ЭХО ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. БУЛЯКОВА

Любая литература одета в национальный «халат» своего языка. Но под одеждой один и тот же Человек. Тот, что убивает и врачует, рождает и хоронит, плачет и смеется. Всему и всем – одно.

На Войне нет национальностей и рас. Великая Отечественная по сути своей наднациональна, есть боевые товарищи, «брат, дай закурить», да «сын полка»

© Шаяхметов Р. А., 2013

и «сестра милосердия». Но ее репрезентация различна в культурной памяти народов Союза, в его географии (resp. культурных ландшафтах).

Это различие, необходимое для бытования каждой из культур, и одновременно, общность, присущая каждому Человеку, выпукло проявляется в творчестве башкирского драматурга, киносценариста, журналиста Ф. М. Булякова. Он единственный национальный драматург, удостоенный звания лауреата Государственной премии (1995), чьи пьесы с успехом идут в городах бывшего Союза (более 200 постановок), переведены на языки народов СССР.

Театровед Рида Буранова отмечала: «Драматургия Булякова легко вписывается в мировой контекст и продолжает лучшие традиции представителей философии экзистенциализма, театра абсурда и “новой драмы”. Но все это талантливо сочетается с национальным фольклором, неповторимой историей и своеобразным менталитетом башкирского народа. Поэтому его пьесы требуют от постановщика достаточной образованности и эрудированности; от актера – искренности и полного понимания своего образа. Иначе трудно ставить и играть Флорида Булякова»[1].

Флорид Миннулович Буляков родился вскоре после Великой Отечественной войны, далеко от фронтовых действий, зоны оккупации – в 1948 г., в День Красной армии и Флота – 23 февраля, в старинном ауле Большие Шады, что в Мишкинском районе Башкирской АССР.

Его война – не голос очевидца или пересказчика, его война приходит как эхо-сигнал. Важно услышать его. И почувствовать, со-чувствовать.

Это может быть эпизод, как в пьесе «Москва-Васютки». Старик и Старуха ждут поезда, а его все нет. Цитата:

> «СТАРИК. …Может, не выехал он вовсе, наш поезд? Или под откос его пустили.
>
> СТАРУХА. Ты чего мелешь-то? Не война, чать!
>
> СТАРИК. Война. Только тихая – не слышно нам! Вылезли из щелей партизаны и шарахнули поезд! А мы сидим, ждем!..»[2]

Война может быть выражена через ее частицу, ее культурный символ.

В названии пьесы «Валенки, валенки…» – отзвук голоса Руслановой. Он затем и материализуется – из старого патефона, когда его заводит Николай Ракитин, участник Великой Отечественной. Материализуется не только песня, но и сами валенки, проходящие через историю отношений двух фронтовиков. В песне Руслановой есть слова «Сиди, Николаша, не гуляй», которые и дали имя главному герою – Николаю (Ракитину): по сюжету, заслышав эти строчки, он вспоминает давний конфликт, связанный с валенками.

Само заглавие пьесы – «Шаймуратов-генерал» – несет знаковое для башкирского народа имя-миф, имя-легенду. Но, как отмечает Г. Вербицкая, вместо «привычно застывшего героического пьедестала Шаймуратов оказывается на трагических подмостках. И здесь он не вечный победитель, а под-

линный носитель трагической вины, неразрешимости конфликта между Чувством и Долгом; на наших глазах герой совершает “тяжкий путь познания” от фальши абстрактных понятий к истинным, сущностным, гуманистическим ценностям»[3].

Символ, т. е. культурный код, общий для Автора и Читателя, становится способом говорить об общих ценностях бытия вне своей истории, языка, культуры.

Боевой генерал башкирской конницы, невольный убийца своего сына Марата, измученный виной перед убитыми солдатами, просящий прощения у своей жены Джамили, прямо перекликается с Георгием, героем другой пьесы Булякова – «Любишь, не любишь». Главный герой – фронтовик, в мирное время своей душевной глухотой погубивший нерожденных своих детей. У пьесы есть другое название – «Дело святое». По соглашению со Смертью его и должен совершить за три часа Старик, дабы продлить свою жизнь. Он, пытаясь вспомнить свое богоугодное дело, спрашивает Старуху:

> «СТАРИК. Родину защитил – мало тебе?
> СТАРУХА. Родину-то ты защитил…
> СТАРИК. А тебя, выходит, не защитил? Тебя, выходит, я давал в обиду? Скажи, чего молчишь, кто тебя обидел? Кто хотя бы словом оскорбил, хотя бы косо глянул на тебя? Кто? Я прямо сейчас пойду и намну ему холку! Вот и будет святое дело!»[4]

О том, что Старик – отважный воин, говорят не только его словесные инвективы в сторону любого обидчика его Старухи. Когда, пытаясь успеть сделать богоугодное дело, Старик решает отдать флягу меда детдомовцам, то «открывает чемоданчик, достает медали, начинает перебирать». «СТАРИК <…> Варшава, Вена, Кенигсберг, Будапешт, Берлин… Ага, вот! “За отвагу”. (Цепляет ее себе на грудь) <…> Тут есть еще и знак “Гвардия”». Перечисленная пятерка городов – это солдатские медали «За освобождение Варшавы» (боевая операция 14–17 января 1945 г.), «За взятие Вены» (16.03–13.04.1945), «За взятие Кенигсберга» (23.01–10.04.1945), «За взятие Будапешта» (20.12.1944–15.02.1945), «За взятие Берлина». Оцениваются награды за боевые действия Стариком низко: для парада, в другой раз – побрякушка. Это только подчеркивает обиходный, будничный характер именования фалеронимов (имен наград) по главной надписи на медали (типичная метонимия: часть > целое). Последние из надетых Стариком наград – «За отвагу» и знак «Гвардия» – Флоридом Буляковым выделены кавычками, под собственным названием (по выделяющимся деталям аверса: надписям «За отвагу» и «Гвардия» на алом стяге на высшей медали СССР и гвардейском знаке соответственно), что подчеркивает их значимость для главного героя. Для него они материальное воплощение его мужества, готовности к борьбе (когда Старик надевает «За отвагу» и вытаскивает гвардейский значок, звучит фраза-действие:

«СТАРИК (садится на кровать, мстительно глядя туда, где ему слышались шорохи). Вот. Теперь пусть попробуют!)».

Защита Родины («Немца гнал по всей Европе!») и супруги были для Старика святым делом, но не для его Старухи, судя по брошенному ею мимоходом упреку: «Родину-то ты защитил…» Позднее в оценке своей жизни Старик уже не находит ничего богоугодного. Несвятость войны и главенство Любви для Смерти (читай: Бога) осознают сами главные герои, а вслед за ними и мы.

В пьесе «Выходили бабки замуж» (вариант названия «Четыре женщины одного Ивана») очень деликатно затронута долго замалчиваемая тема обделенности женским счастьем женщин, переживших Войну. В пьесе Иван (в тексте именуемый Старик, в ранней версии Абдулла) забирает четырех старушек из одной комнаты в доме престарелых замуж, к себе домой. Вот как одна из четырех героинь («тетка Галя, самая молодая из женщин, ей нет еще и восьмидесяти)») говорит о таких, как она:

> «ГАЛИНА. В народе нас так прозвали – божьи невесты… Когда война началась, нам, девчушкам, было по пятнадцать-шестнадцать лет. Ребятишек своих в армию проводили. А я и не провожала, в ту пору еще не заглядывалась на ребят-то. Ну, а позже не на кого стало заглядываться. Не вернулись наши-то ребята. А для тех, кто вернулся, моложе нас невесты подросли, их стали брать замуж. А мы так и остались. Как-то еще надеялись, чего-то ждали. А годы шли и шли. И вот мы состарились. Божьи невестки»[5].

Юмор, с которым описаны современные нам фронтовики, это своего рода карнавализация: способ снять закостеневшую идеологическую коросту священности Великой Отечественной и увидеть боль, страдание Человека. Это столкновение нашей культурной самоидентичности и глубинной, часто неосознаваемой Личности, предстающей без всякой маски.

Примечания

[1] *Буранова Р. А.* Одиночество в толпе: сценическая интерпретация пьес Флорида Булякова // Бельские просторы. 2010. № 1. С. 151–155.

[2] [Электронный ресурс]. URL proza.ru/2008/10/08/195 и florid-buljakov.livejournal.com/246973.htm. Здесь и далее тексты приводятся по авторской правке на аккаунтах драматурга на сайтах «Проза.ру», «ЖЖ», «Самиздат». При театральных постановках текст может меняться, возможны и цензурные ограничения.

[3] *Вербицкая Г. Я.* Обманчивая простота: известный драматург и философ Флорид Буляков отметил свой шестидесятилетний юбилей // Республика Башкортостан. 2008. 12 марта.

[4] [Электронный ресурс]. URL proza.ru/2007/03/04-155.

[5] [Электронный ресурс]. URL samlib.ru/b/buljakow_f_m/babki.shtml

Е. К. Леденцова
Екатеринбург

РОЛЬ ИСТОРИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ МУЗЕЕ

Междисциплинарность в научных исследованиях сегодня представляется, наверное, уже одним из обязательных требований. «Взаимопроникаемость» гуманитарных наук, использование различных методов и подходов дает неплохие результаты исследователю и широкой аудитории.

Развитие теории исторического знания, того, что историки называют «историей истории» было тесным образом связано с развитием литературоведения, т. к. в нем происходили схожие процессы, и все в совокупности влияло на развитие музеев, в том числе литературных.

На основе этого тезиса хотелось бы проследить возможности, которые может предложить историческая наука практикам музейного дела, т. е. показать, как сегодня строится историческое повествование и какие музейные экспозиции можно строить сегодня на основе новых исторических подходов.

Общеизвестно, что XIX в. в гуманитарном познании – это господство позитивизма. История рассматривалась как поступательный процесс развития от простого к сложному, как эволюция. Постулировалось, что на основе объективного анализа исторических источников можно установить объективные факты, а уже на основе этих фактов вывести общие законы развития и установить закономерности общественного развития[1]. Исторические методы были схожи с естественно-научными, поскольку весь XIX в. первенство было за естественными науками. В литературоведении ситуация была подобной. Культурно-историческая школа предполагала, что автора формирует среда, в которой он родился и вырос, художественное произведение – это отражение и одновременно памятник эпохи. В литературе наблюдали некую эволюции, смену эпох, выводили закономерности развития. Музейное дело в XIX в. развивалось в точном соответствии с концепцией позитивизма. Большинство открывавшихся музеев были естественно-научными (Политехнический музей, 1872, музей Уральского общества любителей естествознания, 1878, Нижнетагильский горнозаводской музей, 1841) или национальными (Исторический, 1872, Русский, 1895). Удивительно, что даты открытия в России литературных музеев практически повторяют курс истории литературы: 1879 г. – Музей Пушкина (Александровский лицей), 1883 г. – Музей Лермонтова (Николаевское кавалерийское училище), 1911 г. – Музей Толстого, 1912 г. – Музей Чехова. Экспозиции в музеях строились строго по хронологии, согласно закономерностей и причинно-следственных связей. Музей понимался как просветительский институт, который наглядно показывает научное знание. Важным критерием

© Леденцова Е. К., 2013

научности знания считался принцип систематизации. В литературных музеях это привело к градации писателей по иерархии. Здесь не обходилось и без курьезов. Так, в учетной документации музея писателей Урала сохранился акт приема в 1950-е гг. портретов «больших (по 10 руб.) и малых (по 5 руб.) русских писателей». Вообще, принципы позитивизма в экспозиционной практике, наверное, самые распространенные – они соблюдаются и сегодня, основной их признак – это стремление показать «всю литературу за определенный период», проследить эволюцию чего-либо.

Следующая историческая теория, оказавшая влияние на музейное дело, – это так называемый цивилизационный подход (О. Шпенглер, А. Тойнби, Н. Данилевский). История – это некие замкнутые культурные образования, культурно-исторические типы (КИТ) с характерными особенностями языка, религии, обычаев, нравов. Каждый КИТ переживает процесс рождения, зрелости и гибели. Подобное отношение к объекту определяет экспозиционную практику в этнографических и археологических музеях. В исторических музеях попытки такого рода были сделаны в 1920-е гг., когда господствовал принцип ансамблевости, – показ предметов определенной эпохи или стиля в замкнутом пространстве комнаты или дома. Пример готовящейся музейной экспозиции такого типа – исследование «Мир – текст – музей» в самарском музее А. М. Горького. Исследование посвящено разработке и апробации нового метода представления современной литературы в музее. Метод «воплощается» в виде экспериментальной экспозиции, представляющей несколько течений современной литературы в виде системы интерактивных пространств. Проект открывает возможность для появления нового типа литературного музея – музея литературного метода: музея реализма, постмодернизма и т. д.[2]

Интересной с точки зрения применения в музейной практике представляется история ментальностей (Й. Хейзинга). Для этой исторической теории характерно обращение к внутреннему миру, душевным переживаниям человека, чувствам, страстям, надеждам и страхам, чертам мировоззрения, стереотипам поведения и жизненным установкам людей прошлого.

Пример подобного отношения к предмету выставок, мне кажется, можно увидеть в музее сновидений З. Фрейда в Санкт-Петербурге. Музей З. Фрейда позиционирует себя как музей психоанализа, музей не материальной, но психической реальности, он связан не с местом, где жил З. Фрейд, а с его идеями и книгой «Толкование сновидений»[3].

Еще одним примером обращения музея к нематериальному миру может быть проект «Из Симбирска с любовью» музея-заповедника «Родина В. И. - Ленина» (г. Ульяновск). Проект представляет собой цикл занятий для старшеклассников и студентов, посвященный историям любви великих и малоизвестных земляков. Уникальные архивные документы историй любви будут представлены на выставке и театрализованном представлении. По мнению

создателей проекта, музей сможет показать нравственные ориентиры предков, отличные от бытующих в массовой культуре стереотипов, дающих искаженное понимание чувств любви, семьи и верности, сформировать у молодежи потребность «культуры участия» в музейной деятельности и сопричастности к истории[4].

В Объединенном музее писателей Урала также есть попытки показа чувств и переживаний людей прошлого. Это выставки «Тургенев и Полина Виардо: история любви», «Аленушка – отецкая дочь», «Милая мама…».

Общеизвестно, что в 1960-е гг. французская школа «Анналов» совершила методологический переворот в исторической науке. История стала наукой не о событиях, а о человеке. Важными признаются не рассказ, а образ, реконструкция картины мира разных эпох, изучение специфических черт мировосприятия людей, их жизненного уклада, массового сознания. Вероятно, эта концепция могла бы многое дать и музею. Зачастую при создании экспозиции авторы боятся воссоздавать авторский субъективный взгляд на прошлое, уходят от оценок, от критики, даже от простого формулирования того, что они хотят сказать экспозицией. И музей становится сложен, непонятен, далек и неприветлив посетителю, т. к. посетитель не может понять, что ему хотят сказать и как ему на это реагировать. Это становится большой проблемой в коммуникации с современным обществом, воспитанным на телевидении и кинематографе, где образы простые, яркие и запоминающиеся. Поэтому огромный интерес вызывают выставки, четко формулирующие свою позицию и дающие яркий образ прошлого. Они вызывают полемику в обществе, потому что конкретно высказанная точка зрения всегда находит оппонентов, начинается дискуссия, и музей «слышит» ответы от общества, а не просто транслирует в никуда. Примером могут быть выставки «Черный менеджер революции» (музей истории Екатеринбурга), «Солдаты» (Нижнетагильский изобразительный музей). Постановка проблемы, которая может быть решена выставкой, на сегодняшний день является обязательным пунктом при подготовке проектов для участия в конкурсе «Меняющийся музей в меняющемся мире» фонда В. Потанина. К примеру, проект «Путешествие в страну людиков» (Карелия, Музей Кондопожского края) призван показать и рассказать жителям Кондопожского района о вымирающем этносе людиков, актуализировать его культуру и заинтересовать самих людиков сохранением и развитием своей этнической идентичности[5].

Состояние постмодерна, характерное для конца XX в., стало для истории вызовом. Признание активной роли языка, текста и нарративных структур выразилось в культурологическом подходе к истории. То, что казалось для историков крахом, для литературы должно было стать расцветом, т. к. на первое место вышел текст произведения, а не история его создания, не историческая реальность, не автор текста. Исходя из постмодернистских теорий, литературные музеи вполне могут «забыть» об авторе произведения и полностью

погрузиться в художественную реальность текста. Потенциал этой позиции для литературного музея огромен, и удачные примеры есть. Например, Музей Муми-троллей (Финляндия, Турку) где на острове воссоздан мир художественного произведения со всеми его героями, со всеми географическими подробностями и сюжетными перипетиями[6].

Огромный интерес в современном обществе вызывает также история повседневности и история вещей, что, безусловно, связано с ситуацией постмодерна. Существуют целые исторические школы, работающие в русле этих теорий. Подобные исторические исследования могут быть использованы в литературных экспозициях. Возможно, самый яркий пример – это музей Коломенской пастилы, где вся экспозиция, как и вся работа музея, строится вокруг забытого бренда региона – пастилы. Музей «Ясная поляна» реализует проект «Усадебная кухня», направленный на воссоздание дворянской усадебной кухни второй половины XIX – начала XX в. Для этого разработана интерактивная экскурсия по усадьбе Льва Толстого, организована выставка «Русская усадебная кухня» – с утварью и посудой из усадеб XIX в., рукописными рецептами С. А. Толстой, вариантами меню для праздничного стола, историческими фотографиями из толстовских архивов. Также готовится серия лекций, мастер-классов и видео-уроков о русской дворянской кухне XIX в. с участием знатоков кулинарного дела и потомков семьи Толстых.

Конечно, потенциал для воплощения исторических подходов в музейных экспозициях есть и у многих других теорий, здесь не затронутых, – таких как локальная история, устная история, интеллектуальная история, гендерная история. Задачей данной статьи было показать возможности расширения подходов к созданию литературных экспозиций за счет привлечения исторической науки, за счет взгляда на историческую реальность под другим углом и моделирования исторической реальности на иных основаниях.

Примечания

[1] См.: *Репина Л. П.* История исторического знания. М., 2008. С. 179.

[2] Сайт благотворительного конкурса В. Потанина «Меняющийся музей в меняющимся мире» [Электронный ресурс]. URL: http://www.museum.fondpotanin.ru/diaries/16764/description

[3] Сайт музея сновидений З. Фрейда [Электронный ресурс]. URL: http://www.freud.ru

[4] Сайт благотворительного конкурса В. Потанина «Меняющийся музей в меняющемся мире» [Электронный ресурс]. URL: http://www.museum.fondpotanin.ru/diaries/16767/description

[5] Сайт благотворительного конкурса В. Потанина «Меняющийся музей в меняющимся мире» [Электронный ресурс]. URL: http://www.museum.fondpotanin.ru/diaries/7861/description

[6] Сайт музея Муми-троллей [Электронный ресурс]. URL: http://www.muumimaailma.fi/

СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСТОРИИ

П. Ф. Лимеров
Сыктывкар

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ К. Ф. ЖАКОВА В КНИГЕ «НА СЕВЕР, В ПОИСКАХ ЗА ПАМОМ БУР-МОРТОМ»*

Среди произведений Жакова, развивающих тему язычества, особое место занимает книга «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом». В основе сюжета этого произведения лежит этнографическая поездка самого К. Жакова в Коми край летом 1899 г., соответственно, герой произведения во многом автобиографичен[1]. Это этнограф, собирающий фольклорные и этнографические материалы, и сюжет, в целом повторяет перипетии обычной полевой экспедиционной практики: собиратель расспрашивает крестьян на предмет знания их народных сказок, преданий, а крестьяне, ссылаясь на различные причины, стараются избежать праздных разговоров с незнакомцем. Как справедливо замечает В. А. Лимерова, от обычного описания поездки собирателя фольклора сюжет отличается сверхзадачей, которую ставит перед рассказчиком-собирателем автор: отыскать сказания о Паме Бурморте, сыне Пама Сотника, легендарного противника Стефана Пермского[2]. Собиратель должен не просто записать сказки, он должен проникнуть в область языческой тайны, тщательно скрываемой народом от посторонних. Поэтому его научная экспедиция превращается в сакральное странствие на Север, на «землю предков», а сам он, этнограф-чужак, становится неофитом, проходящим испытание. Только пройдя весь путь и приобщившись к отеческим святыням, неофит становится «посвященным», которому открываются последние тайны зырянского язычества[3]. Есть еще одна важная деталь, отмеченная исследователем, – отношение окружающих к рассказчику меняется тогда, когда он понимает, что странствует не только в поисках фольклора, а для того, «чтобы лучше узнать волю Божию…»[4] Это понимание заветной цели странствия предопределяет встречи рассказчика и с другими странствующими персонажами, включая героев произведений «Тетради неизвестного поэта», некогда оставленной также

* Работа выполнена при поддержке программы фундаментальных исследований УрО РАН №12-И-6-2021 «Литературные стратегии и индивидуально-художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX – первой трети XX вв.».

© Лимеров П. Ф., 2013

странником хозяину дома, в котором останавливается рассказчик, а затем и с последним из учеников Пама Бурморта, тоже странника.

Жаков так определяет содержание некоторых своих произведений: «Сильные люди в моих повестях странствуют по земле и ищут смысла жизни. Если находят его, то успокаиваются (Пан мудрый), если нет – плачут о "потерянной юности своей" (Тогай), или преодолевают природу при помощи техники (Беженада-Вирси-Ургo). Почему так? Потому что я всю жизнь искал смысла жизни, мечтал преодолеть себя и природу. Или же эти "герои" возвращаются на родину и живут лучезарной первобытной жизнью (Венулитто), ибо это и моя мечта (Руссо)»[5]. Жаков ссылается на Ж.-Ж. Руссо, поскольку разделяет его взгляды на «первобытность» как на естественный образ жизни человека в изначальной слитности с природой. Сам он в своем автобиографическом романе не раз называет себя «дикарем», т. е. человеком первобытной природы, пытающимся завоевать достижения городской культуры, цивилизации. Между тем именно в первозданном единении с природой и возможен гармоничный мир зырянского язычества, который ищет герой книги «В поисках за Памом БурМортом». Рассказчик находит его на берегах р. Щугор, притока полноводной Печоры, в предгорьях Северного Урала. Вернее, находит последнего из тех, кто помнит Пама Бурморта и знает его учение. «Я умру, и кончится наше учение, и христианство победит нас», – так говорит старик рассказчику, но тем, что язычество обрело форму учения и сохранялось столь долгое время после христианизации коми народа, оно обязано сыну Пама Сотника – Бурморту. История странствий Пама Бурморта выделена в отдельную новеллу, сюжет которой сводится к следующему. Изверившись в религии отцов, Пам Бурморт покидает родные места, чтобы найти ответ на вопрос: в чем истина, если привычный мир, в котором жили отцы, деды, мир, поддерживаемый «чарами» древних «лучезарных богов», – вдруг рухнул под натиском новой веры. Бурморт долго странствует по разным землям в поисках человека, «который бы нарисовал ему картину неба и земли», но находит такого только через много лет скитаний. Ему встречаются мудрецы, в образах которых угадываются христианский отшельник и эллинский философ. Каждый из них по-разному отвечает на вопрос Пама: «Где конец земли, высоко ли небо голубое и кто хозяин в этом чудном мире?», но сходятся в том, что оба видят смысл жизни в созидании счастья – с той лишь разницей, что для христианина счастье находится в эсхатологическом будущем, когда он, после праведных трудов жизни, пройдет в град, «сошедший с хрустальных небес», очевидно, Небесный Иерусалим, а для эллина счастье заключено в каждом миге длящейся жизни. Оба учения отвергнуты Памом, он интуитивно чувствует их неполноту, словно бы они не раскрывают весь смысл вселенской истории. Ответы на свои вопросы Пам получает где-то на юге, «возле тропика мира», куда приходит после долгих лет скитаний, перейдя «небесные горы». Это Индия, которая хотя и не называется К. Жаковым, но угадывается из контекстуальных отсы-

лок к известным фактам: седой старик, живущий под деревом в «густолиственном лесу», держит в руках «самую старую книгу земли» – очевидно, что «Ригведу», а «лесные книги», упоминаемые дальше, – не иначе как «Араньяки». В ответ на вопросы Пама старик рассказывает ему учение о космических циклах: «Из обломков нашей земли и солнца будут новые земли, иные солнца, другие люди, и прежде было так. Этому нет конца и нет числа ничему»[6]. Это учение объясняет механику движения человеческой истории как временного потока по отношению к полноте вселенского бытия: «Жизнь, что волны моря; волны переменны, море вечно»[7]. Пам остается со стариком, чтобы, надев рубище, вместе с ним читать «лесные книги». Когда, через некоторое время его снова одолевают сомнения: «Возникнут новые люди, говоришь ты, из обломков земли, но эти люди не мы», – то старик раскрывает ему концепцию мироустройства, в которой идея необратимости оказывается снятой: «Все это майи, кажущееся, существующее неуловимо, как душа, оно убегает от нас, как тень; но оно едино и вечно и страдает и блаженствует, выражаясь в разных планетах, в разных людях, под разными покровами. Сущность ее одна. Одна душа – она блаженствует, она и страдает, и ты не говори: “Другие люди после меня будут жить”. Живет одно, не переставая, одно существует…»[8] По сути, старик-учитель вводит Бурморта в мир индийской религиозной философии, где «существующее» – это Брахман, абсолютное бытие, которое «принципиально едино и видимая множественность мира не что иное, как кажимость, вызываемая силой майи»[9]. В мире кажимости-майи значимым является то, что невидимо глазу: «никогда не видим мы бесконечного, потому что в наших глазах оно всегда конечно»[10], но именно в невидимом скрыта суть. Чтобы увидеть ее и узнать, нужно избавиться от конечного, от иллюзорности майи, тогда бытие человека соединится с бытием Бога. Пам готов к встрече с Богом, это Его голос он всегда слышит и «к Нему постоянно шел, но не знал, где Он», и старик указывает ему истинный путь: «Он в тебе, но не весь… Ты в лоне Его живешь всегда!» Таким образом, мучительно долгий путь духовных исканий молодого язычника оказался его путем к обретению Бога, но вместе с тем, он оказался и путем обретения самого себя.

Итак, Пам Бурморт в Индии изучает философию брахманизма, знакомится с концепцией Брахмана как Высшей сущности, основы Вселенной, Единого. Как отмечает М. Элиаде, основная задача, которую должен поставить перед собой адепт индуизма, – это суметь охватить разумом Брахман: «Осознать его – это все равно, что осознать весь мир, жизнь и судьбу человека»[11]. Брахман одновременно имманентен (весь мир) и трансцендентен: «он существует независимо от Вселенной и одновременно присутствует во всех ее областях. Более того, в ипостаси Атмана он обитает в сердце человека; отсюда вытекает единство внутреннего Себя и Мировой Сущности»[12]. Путь к пониманию этого единства очень сложен. В «Катха Упанишаде» об этом говорится так: «Остер, как лезвие бритвы, неодолим, недоступен этот путь – говорят мудрецы» (Катха

Упанишада. II. 14). Только тот, которого Упанишады называют «разумным, просвещенным», т. е. тот, кто в результате подвижничества стал воспринимать «тонкие вещи», способен постичь тот факт, что его внутреннее Я (Атман) тождественно Высшей Сущности: «Он (Атман) скрыт во всех существах; поэтому Он не является как Я (всего). Но видящим тонкое Он виден через острый и тонкий разум» (Катха Упанишада II. 12).

Выбор Пама Бурморта в пользу индийской религиозной традиции в определенной степени был выбором самого К. Жакова. Брахманизм импонировал ему разработанной системой гносеологии, согласно которой познание движется от авидьи, как от формы метафизического «незнания», к постижению высшей реальности через мудрость[13]. Этот гносеологический процесс М. Элиаде называет «снятием покрова тайны с глубинной структуры реальности»[14], и, как таковой, он полностью противоположен по смыслу столь нелюбимой К. Жаковым философской концепции «непознаваемости мира» И. Канта. С другой стороны, гносеологические проблемы становятся предметом размышлений Жакова именно в те годы – теории познания посвящены первые философские работы Жакова[15], и то, что герои его художественных произведений заняты поиском смысла земного бытия, во многом является отражением его философских умозрений. Факт, что индийская религиозная философия оказала непосредственное влияние на теорию познания, разрабатываемую самим Жаковым, а впоследствии и на онтологическую концепцию лимитизма[16]. Однако выбор одной из концепций ведийской религии самим Жаковым не объясняет, почему эта концепция устраивает язычника Пама Бурморта, а в дальнейшем примиряет зырянский языческий мир с натиском христианства. Действительно, в синтезе древнезырянского язычества и брахманизма, как это можно представить, вроде бы слышится определенная натяжка, поскольку на первый взгляд они представляются весьма далекими друг от друга. Но, надо заметить, речь идет не об этом. Для Пама, а значит, и для самого Жакова, язычество зырян, как и две другие религиозные концепции, соотносимы с вышеприведенной метафорой волн по отношению к морю – они переменны, тогда как вечна Абсолютная истина, Бог. В сюжете о Паме Бурморте концепция обретения *Бога в себе* очень важна, она, конечно же, известна не только ведийской традиции, но именно здесь она связана с процессом познания, с поиском истинной мудрости. Бхагавадгита прямо указывает, что только через открывшегося Бога можно постичь высшую мудрость: «Я возвещу тебе во всей полноте как воспринимаемое чувствами знание, так и божественное знание, познав которое, нечего более постигать» (Бхагаватгита. 7.2), – говорит Бог. Комментируя этот стих, Бхактиведанта Свами Брабхупада отмечает, что полученное непосредственно от Бога «полное знание» является трансцендентным и включает в себя «постижение мира, воспринимаемое материальными чувствами, духа, стоящего за ним, и источника их обоих»[17]. Таким образом, Пам Бурморт познает мировоззрение, объясняющее *все* мироздание,

и в свете этого *полного* знания антагонизм зырянского язычества и русского православного христианства представляется ему не более чем частным проявлением единой мировой сущности. В ответ на призывы язычников волхвов «ополчиться за отца своего» Пам предлагает мир с христианами: «Не ссорьтесь, други, между собою, будьте милосердны. Кто хочет принять новую веру, не мешайте ему, кто желает остаться при старом, не притесняйте. Вы братья, одно небо на вас глядит, на одной земле живете»[18]. За образами неба и земли Пам видит единую Сущность, и для наиболее «понятливых» он разъясняет, что «душа человека – арфа, и разные звуки раздаются в сердце – то отзвуки Парабрамы, вечно живущего в лоне своем»[19]. Все, что рождается в человеческих сердцах, исходит от Единого, Парабрамы, и нет нужды противопоставлять одно другому. Кульминацией сюжета о Паме Бурморте является эпизод его встречи с отцом, легендарным Сотником. Диалог между двумя главными героями является репрезентацией двух принципиально разных мировоззрений. Пан Сотник придерживается своей древней веры, но, отринутый, как он полагает, своим народом и языческими богами, он видит выход лишь в том, чтобы поднять на христианизированный Север сибирские народы и наказать отступников: «Нет правды, Ен оставил меня. Заговорами меня перехитрили. Рок молчит, и вот я сам хочу быть судьбою. Подниму народы Сибири и изменю все на старое в стране предков моих»[20].

С точки зрения Пама Бурморта, в мире все происходит так, как должно происходить: как многие малые реки сливаются с великой Обью, «не удержав своих имен», так и малые народы вливаются в большие, «забывая свои имена»; также и «всемирная религия торжествует над религиями малых народов». Мир живет по законам, устроенным «Тем, которому имени никто не знает», так нужно ли бояться «грядущей судьбы народов»? Природа – это только «призрак в своих красках и звуках», то, что существует на самом деле – это мировая душа, не воспринимаемая органами чувств. Человеческая душа является частью этой мировой души, надо лишь осознать, что «Мы – существующее. Мы – вечны, Сознающее – “я”…». Бурморт учит Сотника и других волхвов-тунов молитве, в которой их души сливаются с душой Вселенной, и в результате волхвы и Пан-отец становятся его учениками[21]. Новая религия Пама Бурморта основана на вере в несозданную Абсолютную реальность, являющуюся причиной и Сущностью мира, Брахман, который Пам называет Парабрамой. Но это не значит, что Пам Бурморт и его ученики исповедуют брахманизм. Жаков нигде не упоминает о божествах ведийского пантеона, также как и об индийских ритуальных практиках. Между тем в своих основных чертах, учение Пама Бурморта совпадает с положениями философии лимитизма самого Жакова. В свое время это отметил С. Югов, считавший новеллу «Жизнь Пама Бурморта» еще одной «трактовкой концепции лимитизма». В силу этого, он полагал, что знания, приобретаемые Памом в своих поисках, – это переменные величины одного всеобщего предельного знания, которое и есть

истина, Бог[22]. С такой интерпретацией сюжета новеллы можно согласиться, если уточнить, что «предельной истиной земли» Жаков называл лимитизм – обобщение опыта всего человечества во всех науках, философиях и религиях. Главной задачей будущего он предполагал «устроить на земле жизнь людей на основании этой предельной истины»[23]. В свете этого, религии разных народов, в том числе и те, о которых говорится в новелле, это переменные величины, эволюционирующие к единой «предельной» религии, к всеобщей религии лимитизма. Жаков сформулировал концепцию этой эволюции, которою назвал «лестницей религиозного сознания». Эта лестница состоит из шестнадцати ступеней, каждая из которых соответствует какой-либо форме религиозности – начиная от анимизма, как самой низшей формы, к Богочеловечеству, когда каждый из людей может «слиться с Первовозможным»[24]. Надо полагать, что сюжет поисков истинного знания Памом Бурмортом Жаков построил согласно гносеологии лимитизма, суть которой в том, что «знание идет к сущности вещей как к своему пределу. Сущность вещей – Первовозможный»[25]. Пам Бурморт, узнавший «предельную истину», возвращается на родину и устраивает жизнь людей в соответствии с этой истиной, т. е. лимитизмом. Иными словами, в образах язычников, принявших учение Бурморта, Жаков рисует утопическое сообщество лимитистов, исповедующих религию Богочеловечества. Эта религия уже не язычество в том смысле, как понимал его Пан Сотник, – со всеми божествами – эпифаниями природных стихий, с которыми человек жил в согласии. Религия Бурморта также предлагает гармонию с Природой, но это гармония совершенно иного порядка. Пам Бурморт – Богочеловек, т. е. человек, познавший свое единство с Богом, его учение, прежде всего, направлено на то, чтобы и другие познали Бога, как познал Его он, и все вместе стали Богочеловечеством. Бурморт не очеловечивает и не обожествляет Природу, он далек от наивного пантеизма своего отца, Пана Сотника. Вот как он воспринимает Природу: «Что *есть*, то за этими красками и звуками обитает. Счастье и страдание – звуки мировой гармонии, всеобъемлющей души, единой и вечной. Спокоен тот, кого слушается мир. Мир слушается того, кого мысли согласны с течением вещей и событий мира»[26]. Этим Пам утверждает, что Сущее не в Природе с ее «красками и звуками», а *за* ней, и достичь гармонии с Природой-миром можно, лишь познав то, что *за ней* и что однозначно с познанием Сущего в себе. Слова Бурморта: «Я на небе. Я вечен, только покровы мои переменны. Я мировая душа»[27], – являются репрезентацией Сущего в себе, тогда как «покровы», т. е. природное, объявляется «переменным». Нет смерти, есть только жизнь мировой души в «переменных» природных воплощениях.

Говоря о лимитизме в книге «На север. В поисках за Памом Бурмортом», следует сделать одно уточнение. Дело в том, что термин «лимитизм» вошел в философский обиход Жакова после 1908 г. Мы говорим о лимитизме только в том смысле, что в начале 1900-х гг. начинают складываться общие положе-

ния категориального аппарата лимитизма как философской системы. И то, что Жаков включает в сюжет книги пассажи из лимитивной философии, отнюдь не случайно. Одновременно с рассматриваемой книгой он работает над монографическим исследованием «Теория переменного и предела в истории познания», в которой впервые формулируется концепция «переменного и предела» и, в частности, познания как переменной величины, идущей к бытию как к своему пределу. Трактат был задуман как своеобразный ответ И. Канту. Как отмечает Жаков, он хотел показать, «что сущность вещей познаваема (вопреки Канту), что идеализм не выдерживает критики, что познание имеет свою длинную историю»[28]. Тогда же для сдачи магистерского экзамена Жаков занимается санскритом, изучает «ведийские гимны»[29]. Очевидно, что изучение ведийской религии оказало определенное влияние и на становление теории лимитизма. Это влияние отмечено Е. К. Созиной, которая пишет, что «само сочетание эволюционной философии с космизмом наводит на мысль о связях Жакова с древнейшей философией и религией нехристианского извода: таковы имеющие восточные корни идеи о переселении душ, о перевоплощении … о своеобразной цикличности вселенского бытия – а это одна из основных идей индуистской религии и философии, и, кстати, сам Жаков делает массу отсылов к Индии, в художественных произведениях нередко давая индийские имена своим героям, посылая Пама Бурморта в далекую Индию, а Парабрама выступает у него кем-то вроде Бога-Отца, создавшего мир»[30]. Действительно, идея переселения душ – не что иное, как закон *сансары* индуистской религии, а нередко упоминаемый Жаковым закон *кармы* также имеет индийские корни. Однако более серьезное влияние древнеиндийской философии видится в сходстве концепций Первовозможного как Сущности вещей и Брахмана как Первозданной Сущности мира, в том и другом случае постигаемых в ходе процесса познания, а также в параллелизме понятий *потенциального* – как возможности к реализации в материальных или духовных объектах, и *авъякты*, «непроявленного» в «Упанишадах» – в том же значении. Тем не менее, как справедливо замечает Е. К. Созина, «учение (Жакова) не сводится к одному источнику»[31]. Исследователь связывает космизм философии Жакова не только с Индией, но и с творчеством ряда философов и литераторов Серебряного века – от Вл. Соловьева, Н. Федорова, Н. Бердяева, К. Циолковского, В. Чижевского до И. Бунина, Л. Андреева, В. Маяковского[32]. В этот ряд следует включить и А. Белого, с философией которого лимитизм Жакова обнаруживает определенную близость. В одной из своих статей И. Е. Фадеева отметила ряд перекличек между новеллами о Паме Бурморте Жакова и «Северной Симфонией» А. Белого. По ее мнению, более ранняя публикация произведения А. Белого дает «основание предполагать возможность влияния художественной манеры и философско-эстетической концепции А. Белого на К. Жакова»[33]. Дело, впрочем, не только в том, кто на кого влиял, а в сходных концептуальных взглядах, которые развивали А. Белый и К. Жаков в своих

философских системах[34]. Прежде всего они сходны в том, что и символизм А. Белого[35], и лимитизм К. Жакова были задуманы как цельные универсальные мировоззренческие системы, объединяющие религии, философии, науки и искусства[36], в основе той и другой систем лежит гносеологический принцип, оба философа стремятся подкрепить свои теоретические построения примерами из точных наук, в основе обеих систем лежит представление о Боге как Первопричине и основании бытия, к которому стремится познание. Вот формула познания Жакова: «Познание стремится к бытию как к своему пределу»; то же самое у А. Белого: «Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в этом смысле предел пределов»[37]. Сходство видится и в том, что обоих философов связывает и отношение к индийской религиозной философии. А. Белый: «Исходя из понятия о Символе, нам ясны символические воззрения древних индусов: к понятию о Символе приближаются представления индусов о Парабрамане как беспричинной причине всего сущего; Парабраман возникает в том и в этом, в Авидье и Видье; “то” есть несуществующее; из его эманации возникает Брама; “это” есть “само”, “одно” (Символ как Единое)[38]. К. Жаков: «Учение о Первопотенциале подтверждается философиею Индии. Абсолют в двойной форме: Браман – пассивная субстанция божества. Брама – та же субстанция, но творящая. Кончился покой, наступивший после цикла мироздания – покой, во время которого Абсолют пребывал в пассивной форме Брамана. Брама пробуждается»[39]. Кроме всего прочего, К. Жакова и А. Белого связывает и то, что оба они так и не были признаны в философских кругах Петербурга, при том, что художественные произведения того и другого положительно оценивались современниками[40]. Близость философии лимитизма к теоретическим построениям символизма лишний раз подтверждает глубокую укорененность творчества Жакова в контексте русской культуры начала XX в.

Возвращаясь к сюжету новеллы о Паме Бурморте, мы вправе задать вопрос: является ли учение Пама язычеством, если Жаков сознательно включает в его состав основные положения будущей лимитивной философии? Тот факт, что автор-герой становится преемником учения Пама, предполагает мономиф о том, что новая философская система Жакова есть не что иное, как продолжение древней аутентичной традиции. Учение Бурморта разительно отличается от автохтонной религии Пана Сотника, тем не менее старец, последний из учеников Пама Бурморта, встреченный рассказчиком, позиционирует себя именно язычником, противопоставляя свою веру христианству. Можно предположить, что в учении Бурморта зырянское язычество и индийский брахманизм оказались как бы в снятом виде, составляя единство двух теургических форм: зырянской религии Природы и индийской религии Сущего. Двоичность очень важна для философии Жакова, она связана с таким концептуальным положением лимитизма, как двоичность Абсолюта в формах Первовозможного – Первопотенциала[41]. Связь между ними – это отношение «пассивной суб-

станции» к «творящей», но оно репрезентируется и как отношение отцовского начала к сыновнему – вплоть до позднейшей жаковской интерпретации христианской Троицы: «Первовозможный – Бог Отец, Первопотенциал – Бог Сын, а связь и Гармония между Ними – Дух Святый»[42]. В творчестве Жакова отношения отца и сына – сквозная тема, в данном произведении она репрезентирована в отношениях автора-героя к отцу, Фалалею, шире – в отношениях сына как представителя новой, «городской» культуры к отцу как к представителю культуры «отеческой», традиционной. Параллельно развивается тема отношений Пама Бурморта как носителя нового религиозного учения к отцу, Паму Сотнику, представителю «отеческой», аутентичной веры. Истина обнаруживается в обращении сыновнего начала к отцовскому, именно «встреча» с отцовским началом пробуждает креативность самого героя, поэтому автор-герой приезжает в «отечество», следует по местам хождений своего отца, а затем находит новое мировоззрение в остатках древнего язычества. Точно также после долгих странствий возвращается в «отечество» и Пам Бурморт. Соответственно, автор-герой наследует не только языческое учение Пама Бурморта, он в равной степени наследник и православной крестьянской традиции своего отца, Фалалея. Таким образом, для Жакова отношение сыновнего начала к отцовскому является и аллегорией отношения лимитизма ко всем другим мировоззренческим системам: «Лимитизм стремится создать единую истину для земли, основанную на всем опыте человечества, т. е. на всех науках, философиях и религиях. Это будет предельная истина земли, и само слово "лимитизм" означает предельную мудрость земли»[43]. С этой точки зрения лимитизм снимает язычество, включает его в себя, а языческие боги объявляются мировыми потенциалами – «разум космический, душа мировая, творчество, любовь космическая»[44]. Но прежде язычество снимается в православном христианстве.

Примечания

[1] Образ интеллигента, изучающего народную культуру, встречается и в других произведениях Жакова («Агафья», «Из дневника Александра Ивановича Маслова»). А. К. Микушев отмечал в этом образе автобиографические черты (*Микушев А. К.* Коми «Калевала». Об одном неизвестном литературном эпосе и его создателе Каллистрате Жакове // Жаков К. Ф. Биармия. Сыктывкар, 1993. С. 23).

[2] *Лимерова В. А.* Традиции средневековых жанров в творчестве К. Ф. Жакова : доклад на заседании президиума Коми научного центра УрО РАН. Сыктывкар, 2005. (Научные доклады / Коми научный центр УрО РАН ; Вып. 473). С. 14.

[3] Там же. С. 14–17.

[4] Там же. С. 15.

[5] *Жаков К. Ф.* Сквозь строй жизни. Сыктывкар, 1996. С. 109.

[6] *Жаков К. Ф.* На север, в поисках за Памом Бур-Мортом. СПб., 1905. С. 148.

[7] Там же.

[8] Там же. С. 152.

[9] *Топоров В. Н.* О брахмане. К истокам концепции // Мировое древо. М., 2010. Т. 2. С. 65.

[10] *Жаков К. Ф.* На север, в поисках за Памом Бур-Мортом. С. 152.

[11] *Элиаде М.* История веры и религиозных идей: От каменного века до элевсинских мистерий. М., 2009. С. 300.

[12] Там же. С. 302.

[13] Там же. С. 299.

[14] Там же. С. 299.

[15] См.: *Жаков К. Ф.* Теория переменного и предела в гносеологии и в истории познания. СПб., 1904 ; *Жаков К. Ф.* Принцип эволюции в гносеологии, в метафизике и в морали. СПб., 1907.

[16] Об этом пишет сам Жаков. См.: «Брама (Бог) тоньше мира. Браман – бескачественное бытие. Действительное бытие – осложнение Бога. Таким образом мудрость индусов есть прямой лимитизм» (*Жаков К. Ф.* Лимитизм. Рига, 1929. С. 159).

[17] Шри Шримад Бхактиведанта Свами Брабхупада. Бхагавадгита какая она есть. М. ; Л. ; Калькутта ; Бомбей, 1984. С. 352.

[18] *Жаков К. Ф.* На север, в поисках за Памом Бурмортом. С. 142.

[19] Там же. С. 143.

[20] Там же. С. 145–146.

[21] Там же. С. 147–148.

[22] См.: *Югов С. А.* Концепция лимитизма в сказках К. Ф. Жакова // К. Ф. Жаков : Проблемы творчества. (Труды ИЯЛИ КНЦ УрО РАН. Вып. 55). Сыктывкар, 1993. С. 111.

[23] *Жаков К. Ф.* Лимитизм. С. 188.

[24] Там же. С. 186, 193–194.

[25] Там же С. 31.

[26] *Жаков К. Ф.* На север, в поисках за Памом Бурмортом. С. 140.

[27] Там же. С. 140.

[28] *Жаков К. Ф.* Лимитизм. С. 29.

[29] См.: *Жаков К. Ф.* Сквозь строй жизни. С. 194–195.

[30] *Созина Е. К.* Творчество К. Ф. Жакова в культурном контексте XX века // Арт-лад. 2011. № 3. С. 98.

[31] Там же. С. 98.

[32] Там же. С. 98.

[33] *Фадеева И. Е.* Рефлексы культуры и культурная авторефлексия // Тайо сьылом – коми олом / В этой песне коми жизнь : сб. тр. об основоположниках коми литературы. Сыктывкар, 2008. С. 228.

[34] Здесь Жаков хронологически предшествует Белому.

[35] См.: *Белый А.* Символизм и философия культуры. М., 1994.

[36] Мы рассматриваем работу А. Белого «Эмблематика смысла» (1910), в которой, на наш взгляд, в наибольшей полноте воплотилась его мировоззренческая концепция символизма.

[37] *Белый А.* Эмблематика смысла // Символизм и философия культуры. М., 1994. С. 63.

[38] Там же. С. 59.

[39] *Жаков К. Ф.* Лимитизм. С. 81.

[40] См.: *Жаков К. Ф.* Там же. С. 31, 32 ; *Сугай Л. А.* «…и блещущие чертит арабески» // Белый А. Символизм и философия культуры. М., 1994. С. 7–8. Впрочем, в истории русской культуры это не редкость. Во времена Жакова к числу официально непризнанных философов были причислены В. Соловьев и В. Розанов, а Чаадаев в свое время объявлялся «безумцем» (См.: *Аверинцев С. С.* Русское подвижничество и русская культура // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 192).

[41] Абсолютно лишены оснований предположения В. М. Муравьева о близости представлений Жакова о Боге к масонской концепции Бога как Великого Архитектора (См.: *Муравьев В. В.* Религиозные взгляды К. Ф. Жакова // К. Ф. Жаков. Проблемы творчества. С. 95). В философии Жакова Бог двоичен: Первовозможный – Первопотенциал, составляющие Единство. В этом видится влияние индийской традиции, ср.: Брахман-Брахма.

[42] *Жаков К. Ф.* Лимитизм. С. 205.

[43] Там же. С. 188.

[44] Там же. С. 142.

Н. Б. Граматчикова
Екатеринбург

МИР ИНОЙ: ЧУДЕСА И СМЕРТЬ В ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ОЧЕРКАХ С. В. МАКСИМОВА «ГОД НА СЕВЕРЕ»

Страшен черт, коли во сне приснится,
а наяву-то пристанет – так и открестимся.

С. Максимов. Год на Севере[1]

Одним из непременных элементов этнографической очерковой прозы XIX в. является описание мира нематериального – верований различных народностей, всего комплекса их представлений об ином мире. «Мир по ту сторону» имеет вполне оформленные в культуре «каналы связи» с миром сим, прежде всего проявляющие себя в самом естественном и неизбежном феномене перехода из мира живых в мир мертвых, а также во всякого рода чудесном, отменяющем и нарушающем привычное и обыденное.

Чудесное как категория обращает на себя внимание в очерках С. В. Максимова «Год на Севере» (1859) именно в силу своего постоянного присутствия в тексте и, следовательно, предполагаем мы, и в жизни населения Русского Севера. При этом функциональность чуда в данном тексте не проявлена, что особенно отчетливо видно при сопоставлении с другими повествованиями о той же местности. Например, в тексте романа современного автора В. Личутина «Раскол» (1997) о тех же северных краях, содержащего, кстати, обширнейшие реминисценции из очерка Максимова, категория чудесного явственно утилитарна и разрабатывает сферу экзотического и др.

Первое впечатление от чудес у Максимова – это их абсолютная естественность. Они органическая, и даже краеугольная часть описываемого мира, совершенно явная. Чудеса так многочисленны, что их нельзя игнорировать, с ними нельзя не считаться. По нашему подсчету, максимальная концентрация чудесного приходится на главы «На шхуне» (часть 1) и «От Сумы до Онеги» (часть 2). Часть преданий «про старинное» относится ко времени первых русских поселенцев, однако наступление «исторического» времени не связано с окончанием «эпохи чудес»: разбойники и супостаты продолжают превращаться в камни и давать своей смертью и жизнью названия голым каменистым островам, коих здесь множество. Так мир чудесного участвует в формировании ландшафта этого края.

Кроме того, тот мир, который известен русскоязычному населению Севера, во многом определен деяниями святых, актами взаимодействия поборников веры с русскими первопоселенцами. Например, легенды о святом преподобном Антонии Сийском (1477–1556) историчны и вместе с тем относят

© Граматчикова Н. Б., 2013

события в область пра-времени[2]. С. Максимов приводит особое «предание исторического характера» о том, как преподобный Антоний предсказал судьбу жадных шелеховцев: «…К шелеховцам явился некоторый святой муж и просил места для постройки кельи и часовни. Они не только отказали, но и плот, на котором прибыл преподобный, оттолкнули от берега. Отрясая прах от ног своих, святой муж предрек: “Жить вам ни серо, ни бело, ни голо, ни богато”. <…> С той поры имя “шелеховца” применяют к беспутным и безнравственным людям как ругательное» (с. 84). Место казни протопопа Аввакума и его сторонников стало источником чудотворного песка: «На том теперь месте по летам песочек такой, знать, как стоял сруб, белый-пребелый песочек, знать, и все год от году его больше да больше. Запрежь на этом месте крест стоял, в мезенских скитах делан, и решеточкой, сказывают, был огорожен. К этому кресту, у кого зубы болят, прикладывали щеки – проходило: начальство сожгло решетку, а крест велели за город вынести…» (с. 417–418). По молитве святого Варлаамия Керетского одна из бухт избавляется от вредоносных червей-древоточцев, пустивших ко дну не один корабль[3].

Чудесное активизируется, когда нарушаются невидимые границы миров. Так, например, Просфорово-Чудова часовня отмечает собой место, где, по рассказу монахов, «новгородские купцы обронили просфору, которую дал им праведный отец наш Зосима. Пробегала мимо собака, хотела есть, но огонь, исшедший из просфоры, попалил ее» (с. 111). Немцы, собиравшиеся «разнести по камушку» красоту Соловецкого монастыря и ограбить его, «божьим-то соизволением» немедленно обращаются в камни, а варака получает прозвание Немецкой (с. 105).

Как проявляется в тексте отношение самого писателя-этнографа к описываемым чудесам? С одной стороны, у С. Максимова почти всегда рассказ о чудесном передается устами рассказчика, а не автора-повествователя, что предполагает некоторую дистанцированность. С другой стороны, в большинстве случаев автор связан с этими рассказчиками самой искренней приязнью и симпатией. Особый интерес имеет, на наш взгляд, система умолчаний в тексте: лакун, образованных, в том числе, тем, что пропущено за «общеизвестностью».

Один из удивительных сюжетов «Года на Севере» – история Варлаама Керетского. Как свидетельствует Максимов, к этому святому взывают, прося послать поветерье и удалить все опасности морского пути (за сим молением следуют другие верные средства: сосчитать 27 плешивых, бросить в море через голову, оборотясь на восток, лучинки с заклинаниями ветрам, пустить таракана в плавание на щепке, приговаривая; «Поди, таракан, на воду, подними, таракан, севера» (с. 210)). Как и в случае с Антонием Сийским, Максимов-этнограф фиксирует лишь обряды и некоторые легенды и предания, связанные с жизнью святого Варлаамия, никак не упоминая его подвижничества. Однако лакунарность этого описания настолько велика, что повествование приобретает фантасмагорический оттенок (особенно учитывая ремарку

«как известно»). Вот описание селения Кереть у Максимова: «Пустынное летом, оно значительнее посещается зимой, когда из дальних погостов лопари и корелы являются сюда во множестве, чтобы почтить память св. Варлаамия, мощи которого почивают под спудом в керетской церкви. *Он был, как известно, кольский священник; убил свою жену*[4] *и с трупом ее поплыл из родины океаном. У Святого Носа заклял он каких-то вредных червей, которые протачивали суда, ходившие мимо, и остановился выше Керети, в лесу, на озере* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Н. Г.*). Часто приходившие сюда ягодницы, с мирскими песнями, заставили его уйти дальше в глубь корельских болот, верст за 20; там он и умер. Тело его принесено в Кереть неизвестным человеком, и то место, где оно было погребено, означено (и доныне сохранившимся) деревянным крестом, близ алтаря» (с. 161). Только обратившись к житию святого Варлаамия, можно найти объяснения всем тем странным фактам, упомянутым в повествовании С. Максимова. Там мы читаем, как его, возненавидя за ревностное служение Господу, «обморочил» дьявол: священник заподозрил любимую жену в измене и, будучи человеком горячего нрава, ударил ее. Раскаяние было незамедлительным, но удар оказался смертельным. По другим сведениям, нечистый вселился в супругу Варлаамия, и по его наущению матушка на литургии повела себя вызывающе, чем вызвала гнев отца Варлаамия – с тем же исходом. Осознав весь ужас происшедшего, отец Варлаамий перенес тело жены в баркас и отплыл от берега. В течение трех долгих лет он скитался по Белому и Баренцевому морям, в глубоком раскаянии вымаливая у Господа прощения за свой страшный грех, попадаясь на глаза лишь русским и норвежским мореходам. Предав себя воле Божьей, в любую погоду не выпуская весел из рук (а судно было большим и рассчитано на плавание под парусами), Варлаамий не оставлял чтения псалмов Давидовых, пока страшное свидетельство его греха – тело жены – не истлело в прах. (С особым характером его подвига связан впоследствии и обычай просить его заступничества при неблагоприятном ветре, поскольку этот угодник Божий на себе испытал всю злую силу северных морей). Наконец, в бухте неподалеку от Святого Носа, где в большом количестве водились морские черви-древоточцы, Варлаамий дерзнул вопросить Господа, даровано ли ему прощение, в противном случае решившись разделить судьбу многих мореходов, утонувших в студеных водах из-за того, что суда их были изъедены этими червями. И Господь, в знак прощения Варлаамия, навсегда изгнал из этой бухты зловредных червей, открыв путь по морю для промысловиков, которые до сего дня, спасая суда от гибельных червей, перетаскивали их здесь по суше волоком. После Варлаамий принял монашеский постриг и еще около ста лет подвизался отшельником на Терском берегу Белого моря, просвещая лопарей светом истинной веры[5].

В истории Варлаамия Керетского смерть становится поворотным пунктом всей его жизни, в конечном счете указуя путь к источнику чудесного.

В народном сознании эти концепты также соединены. Максимова живо интересует и народное чувство святости. В главе «На шхуне» хозяин судна рассказывает историю утонувшей девушки-сироты. «Девушка – этак в поре… плыла по ягоды с прялкой да божественные старины пела: “Сон Богородицы”, “Мучение Христово”, “Плач Иосифа Прекрасного, егода продаша братия его во Египет” и прочее такое из стихов, что калики перехожие по ярмаркам поют. А как допела она до стиха в плаче-то Иосифа, что …

Не могу аз больше плакати.
Хотят врази мя заклати,
Отверзи гроб, моя мати!
Приими к себе свое чадо… –

и пал, слышь, шалоник бойкий, и окружил девушку-то: потопил, значит!.. А сирота была и ни одного мужика не знала, и все горем горевали по ней… Погоревали, сказывают, ни много ни мало, да так и забыли, и забыли бы совсем. Да выходит: в сонных видениях являться стала то к одному, то к другому, и все с прялкой своей, и все, слышь, просила, чтобы часовню на ее косточках ставили. Взялись мужики, отыскали тело, зарыли и часовню сделали на берегу, где тело-то ее волной выбросило. Исцеления и чудеса были, молебны пели, да приехал раз исправник с понятыми и сжег часовню, и крепко-накрепко наказал не ходить к тоему месту. Да народ-от не будь глуп: откопал девушку и перенес ее тело на другое место. Утонула девушка лет пятнадцать, а судили ее всего года четыре назад…» (с. 105). Легенда эта соткана из ярких мифологем и общих мест агиографии (сиротство, девственность, прялка, духовные стихи, ветер и море, явление во сне с просьбой) и, безусловно, достоверна для рассказчика. Интерес представляют действия властей и позиция автора, удерживающегося от комментариев. Если предположить, что Максимов считает подобный конфликт и его течение обычным, то, возможно, причину резкой реакции властей можно найти в следовании постановлению Карфагенского собора (Правило 94, 419 год): «Постановлено и сие: повсюду на полях и вертоградах поставленные якобы в память мучеников алтари, при которых не оказывается положенным никакого тела или частей мощей мученических, да разрушатся, аще возможно, местными епископами. Аще же не допустят до сего народные смятения, по крайней мере, да будет вразумляем народ, чтобы не собирался в оных местах и чтобы правомыслящие к таковым местам не привязывались никаким суеверием. И память мучеников совсем да не совершается, разве аще где-либо есть или тело, или некая часть мощей, или, по сказанию, от верной древности преданному, их жилище, или стяжание, или место страдания. *А алтари, где бы ни было поставленные, по сновидениям, и суетным откровениям некоторых людей, да будут всемерно отвергаемы*»[6]. В этом случае действия власти направлены против суеверий, поражающих истинную веру. Характерно, что А. Кураев, цитируя текст по-

становления, считает его «примером борьбы, которую иерархи проиграли народному чувству»[7]. Противостояние власти – сквозной сюжет в повествовании С. Максимова о Русском Севере (Соловецкий монастырь, протопоп Аввакум, истории старообрядцев и арестантов и др.). В истории об утонувшей девушке власть не разъясняет и не просвещает, она репрессирует, а линия внутреннего противостояния проходит по наличию/отсутствию восприимчивости к явленной сложности и красоте Божьего мира вне зависимости от ее соответствия догматам. Власть здесь оказывается не просто враждебна народной вере, но глуха к поэтическому духу. Все мотивы предания: девушка-сирота с прялкой, гибнущая во время исполнения духовных стихов в море под порывом капризного ветра, явление ее во снах, сплочение деревни в жалости к ней и в поисках тела, – поддерживают поэтическую составляющую фабулата, поэтому методы власти вызывают стойкое неприятие народа.

Итак, смерть в очерках Максимова – не конец, но рубеж, Рубикон. Более того, утонувшая сирота гораздо активнее проявляет себя после смерти, чем при жизни, именно ее посмертная настойчивость побуждает к действиями односельчан (отнюдь не религиозных фанатиков). Какие качества смерти доминируют в сознании информантов Максимова?

Для живущих морским промыслом ясна неизбежность смерти и близость ее («безрассуднее, бесчеловечнее наших тюленьих промыслов других больше и не свете нет…» (с. 51)). Это сознание фатальности промысла никак не влияет на их решимость далее заниматься им. Бабы поревут и перестанут, ибо «нет того на свете горя, в котором бы человек утешения себе не мог получить…» (с. 51). Смерть парадоксальна: не промысловик бросает ей вызов, а она ждет удобного момента: «не ты смерти ищешь, сказано: она тебя сторожит»; «от смерти не посторонишься: на роду пишется, где тебе умереть надо, то место и на кривой оглобле не объедешь…» (с. 194). Так, известный кормщик Луканько «по три года на Мурман ходил и в Город по все разы плавал, а дома по грибы ведь поехал-то и опрокинуло» (с. 194).

Самое страшное в «северной» смерти – вероятность принять «нечеловеческую смерть», без покаяния. На севере смерть не всегда видна: нередко увлекшихся охотой промысловиков уносит на льдине в открытое море: «Смерть на Матке не человечья ведь, без покаянья мрут, потому там нет попа и никакого другого человека не найдешь» (с. 425). «Нечеловечья» смерть нередко приводит к тому, что по смерти «голос» умершего звучит громче, чем при жизни (оговоримся, что никаких описаний, напоминающих явления заложных покойников, у Максимова нет). Так происходит и в случае с утонувшей сиротой, и в приведенных Максимовым предсмертных письмах Якова Елисеева, принявшим мученическую смерть от голода на острове Осинка, всего в девяти верстах от родной деревни. Письма, адресованные жене Якова – Прасковье, были найдены рядом с телами двух погибших промысловиков. Вырезанные на трех дощечках, письма потрясают глубоким покаянным чувством. Трагическая

ирония этой кончины состоит в том, что незадолго до роковой поездки, осенью, Яков, торговавший хлебом, вернулся домой со значительным барышом, и прихвастнул в семье, «что теперь-де, слава Богу, не умрем с голоду» (с. 107).

К слову сказать, исчезновение может постигнуть не только охотника, но и священника. Так, «теряется» на Троицу близ волока на реке Чирке отец Иоанн Истомин, а спустя год «напрашивается незваным» к своему внуку Михаилу, идущему тем же маршрутом с бабушкой, вдовой покойного, вслед за чем на том же месте пропадает и она. Очевидцы утверждают, что в день своего исчезновения священник Иоанн Истомин ушел в лес, слыша только ему различимый колокольный звон. Его вдова (бабушка рассказчика), к счастью, возвращается спустя сутки, едва живая, в лохмотьях. Безусловно «человечья» смерть, в отличие от описанных, замыкает переход между мирами в обе стороны.

Вообще, встреченные Максимовым в ходе его поездок люди сочетают редкое здравомыслие со способностью приспосабливаться к самым невероятным жизненным обстоятельствам. Население Русского Севера живет в мире, где комары страшнее волков, где лошадей кормят мхом, а молоко пахнет селедкой, потому что коров кормят сельдяными головами; где реки на порогах шумят так, что впору оглохнуть; где чертежи кораблей делают прямо на снегу; где море – поле, но в полях не вызревает хлеб, а капуста вытягивается как салат, не завиваясь в вилок; где на лыжах-ламбах бегают по покрытой колотыми льдинами морской глади, рискуя утонуть ежесекундно; где пропадают несобранными квадратные версты морошки; где карнавал – во время половодья, а ярмарки тихи, потому что проходят по домам из-за сильных морозов… И все это – в окружении сотен островов, камни на которых – это бывшие людьми оккупанты или разбойники (как Колга, Жожга, Кончин и др.), где живы прямые потомки людей, чья жизнь когда-то полностью изменилась после встречи с чудом (см. рассказ о царском корщике Антипе Панове, с. 327–329). Северяне легко принимают чудесное как часть мира, взаимодействие с которым возможно не на условиях контроля и договора, но – «*по вере*», как, собственно, и называется их способ мореплавания. Универсальным символом этого взаимодействия в очерках Максимова выступает, на наш взгляд, установка памятного креста (а также, реже, сооружение каменной насыпи). Крест становится знаком благодарности высшим силам за спасение, знаком признательности и признания вмешательства божественного провидения в собственную жизнь[8]. Крест – напоминание идущим следом, окормление мира живых и морской стихии, знак рубежа и сопряжения миров. Крест – точка приложения сил (и духовных, и физических), в безвыходной ситуации, которая единственно активизирует упование. В случае грозящей гибели от голода и жажды «…промышленникам остается одно: быть верными завету своих праотцев и в сооружении деревянного креста полагать всю надежду на лучшую долю, чем бездейственное положение на голом и безлюдном острове. …целой ар-

телью меньше чем в сутки сооружается крест и вырезывается на нем приличная надпись с именем страдавшего и годом сооружения. – Всегда после того, как вкапывали крест в землю, переставал ветер. Если он не становился попутным, то зато до конца плавания противняк не мешал плыть ровно и спорко…» (с. 98). Итак, не было случая, чтобы мироздание не откликнулось на этот призыв о помощи. И жители Севера, «ходоки по беломорским пучинам», активно владеют этим языком, внятным мироустройству, не отягощаясь ненужной и пустой рационализацией.

Примечания

[1] *Максимов С. В.* Год на Севере // Максимов С. В. Избранные произведения : в 2 т. Т. 1 : Год на Севере : ч. 1 и 2. М., 1987. С. 111. (Здесь и далее цитаты из сочинения С. В. Максимова приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.)

[2] О святом Антонии Сийском см. [Электронный ресурс]. URL: http://days.pravoslavie.ru/Life/life3078.htm ; URL: http://krotov.info/yakov/history/16_bio_moi/1556_siysky.htm; URL: http://www.pravenc.ru/text/116108.html

[3] Вообще, местные жители очень внимательны к жизни природы и видят явное чудо в детально повторяющихся ежегодных ритуалах «войны и мира» между воронами и чайками на Соловецких островах (см. главу «Поездка в Соловецкий монастырь»).

[4] Тема убийства в среде священнослужителей возникнет в этих очерках еще раз. При въезде в Городок (Пустозерск), показывая на длинное, развалившееся здание с выбитыми стеклами, внизу которого была тюрьма, ямщик пояснит: «В тюрьме этой… старики сказывают, цепь была с ошейником железным, так раз, на стариковой памяти, поп с попадьей повздорили, попот ее и посадил, слышь, туда. Померла с голоду, о том-де и дело в церкви хранится». Интонация, как видим, вполне нейтральна, авторских ремарок нет. См.: *Максимов С. В.* Год на Севере. С. 421.

[5] Житие святого Варлаамия Керетского и предания о нем см. [Электронный ресурс]. URL: http://eparhia.karelia.ru/1911.htm; http://www.pravenc.ru/text/154249.html ; URL: http://www.saints.ru/v/19-Varlaam-Keretskii.html; URL: http://www.mmeparh.ru/node/37. Полное жизнеописание преподобного Варлаама Керетского и исторические материалы, с ним связанные, можно найти в книге игумена Митрофана (Баданина) «Преподобный Варлаам Керетский. Исторические материалы к написанию жития». СПб. ; Мурманск, 2007. (Православные подвижники Кольского Севера : кн. III.)

[6] Цит. по: *Кураев А.* Миссионерский кризис православия. М., 2010. С. 166–167.

[7] Там же. С. 167.

[8] По свидетельству Максимова, на каждые 10 верст приходится 2–3 памятных креста. В качестве параллели: в наши дни все автомобильные трассы также сопровождаются крестами, концентрация которых, по нашим подсчетам, примерно совпадает с указанной у Максимова, однако функциональность этих крестов прямо противоположная. Сегодня так отмечают места гибели людей, фактически это кресты-кенотафы, тогда как в очерках Максимова речь идет о крестах упования либо благодарственных.

В. А. Лимерова
Сыктывкар

ОБРАЗ ЗЫРЯНСКОЙ СТОЛИЦЫ В СЛОВЕСНОСТИ КОМИ КРАЯ XIX ВЕКА*

Среди первоначальных форм региональной словесности коми XIX в. заметное место занимают местнографические тексты, организованные как рассказ о том или ином конкретном месте, населенном пункте. Появление таких сочинений на литературной арене было своего рода дополнением к ключевому жанру времени – травелогу. В свое время основоположник сибирского областничества Н. М. Ядринцев заметил, что «путешественникам всегда представлялось более интереса исследовать *terra incognita*», и потому «они спешили обыкновенно к пустыням, торопясь проехать заселенные места и ограничиваясь поверхностным их обзором»[1]. Возникнув как альтернативный «поверхностному обзору» способ запечатления «заселенных мест», местнографические произведения явились одной из форм преодоления колониальной репрезентации зырянских земель в краевой словесности.

Самую многочисленную группу в местнографической прозе составили сочинения об Усть-Сысольске (ныне столица Республики Коми Сыктывкар). Их создание шло на фоне и в контексте опыта семиотизации зырянской столицы в русской литературе, использовавшей Усть-Сысольск и его обитателей в качестве «символа провинциальной отсталости и дикости»[2] («Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Дневник провинциала в Петербурге» М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.). Стереотипический образ Усть-Сысольска – глухого места поддерживался и той частью авторов, которая вольно и невольно «имела удовольствие» познакомиться с Усть-Сысольском очно. Из них наиболее развернутые описания составили П. В. Засодимский («Лесное царство», 1878) и А. О. Ишимова (незаконченная повесть «Зырянка», 1880). В целом Усть-Сысольск А. Ишимовой и П. Засодимского соответствует мифологизированному образу российской провинции, в то же время к его созданию названные авторы подключают и другую точку зрения, выраженную на персонажном уровне: безликий, захолустный Усть-Сысольск вполне столичен для его коренных жителей – зырян.

Основная часть описаний Усть-Сысольска, принадлежащая краевым авторам, относится к 1840–1860 гг. Назовем некоторые образцы этой литературно-документальной местнографии: «Несколько слов о г. Усть-Сысольске и

* Работа выполнена при поддержке программы фундаментальных исследований УрО РАН №12-И-6-2021 «Литературные стратегии и индивидуально-художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX – первой трети XX вв.».

© Лимерова В. А., 2013

его уезде» П. Богданова (1848), «Зима в Усть-Сысольске и северное сияние» М. И. Михайлова (1849), «Заметки о городе Усть-Сысольске» и «Об основании города Усть-Сысольска» Е. В. Кичина (1851), «Топография Устьсысольского уезда» неизвестного автора (1855), «Нечто об Усть-Сысольске» и «Краткие статистические и этнографические сведения об Устьсысольском уезде» В. Е. Кичина (1865) и др. Наряду с ощутимой разницей в жанровом оформлении и степени художественности текстов, их общей отличительной чертой является использование известных мифологем глубинки в качестве строительного материала, из которого возводится новый литературный облик столичного города.

Автохтонный «устьсысольский текст» строится с учетом впечатлений литераторов-«посетитетелей» города, отталкивается от них, предлагая компромиссную или противоположную оценку тех же самых городских объектов, урочищ, видов. Складывается своеобразный тип местного текста, в котором автор ведет скрытый диалог, полемику с неназванным собеседником, имплицитно олицетворяющим точку зрения «чужого». Для приезжего человека «столица Зыряндии» представляет собой «обыкновенный городок, нелепо растянувшийся на протяжении чуть ли не десяти верст», в центре которого «встречаются пустыри и площади, на которых пасется скот, едва ли не косят сено»[3]. Местный писатель соглашается со сторонним наблюдателем относительно не столичного и не городского вида уездного Усть-Сысольска, но в тех же чертах ему открывается природность городка, видится особый, непривычный русскому человеку тип поселения – не города и не села. Усть-Сысольск в своем литературном исполнении не имеет устойчивого центра и окружающей его городской окраины. В нем нет центральных и периферийных улиц, одна и та же улица пересекает весь город, лучшие дома находятся в разных частях, а середина города равно состоит из административных учреждений и сельскохозяйственных угодий. Усть-Сысольск застраивается не по привычным для русского человека правилам градостроения, а как пожелается его жителям, поэтому имеет нестрогий, вольный характер. Самые распространенные в использовании автора-аборигена выражения, живописующие зырянский город: «раскинулся», «расположился», «растянулся», «лежит при реке». В этой зооморфной пассивности Усть-Сысольск не только не похож на известные схемы главных российских городов, но и противоположен как «вытянутому в струнку» (Н. Гоголь), логично-правильному, искусственному Петербургу, так и естественному, «великолепно разросшемуся» (А. Григорьев) городу-растению Москве.

Усть-Сысольск организован волей реки, а не человека, поэтому он не может «вести себя», как Петербург, «в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом»[4]. С другой стороны, живущий в согласии с рекой и ведомый ею, он не имеет возможности к самовольному росту в разные стороны, как Москва. Главным пространственным ориентиром в Усть-Сысольске служит сама Сысола: острова, береговые скаты, изгибы, излучины. Одно из

таких описаний предложено смотрителем Устьсысольского уездного училища Е. В. Кичиным в «Заметках о городе Усть-Сысольске». Автор вносит в описание минимум рукотворных объектов и ни на одном из них не задерживает взгляда. Усть-Сысольск на этой картине практически не имеет обычных материальных маркеров городского пространства: парков, площадей, садов. Немногочисленные здания, попавшие в авторский объектив, не имеют индивидуальных черт: городской собор, пригородные храм и часовня так же, как и главная улица, безымянны; «несколько домов», расположенных на последней улице, удостаиваются лаконичной однословной характеристики – «благовидные»; дома на набережной так похожи друг на друга, что сливаются «в одну… неразрывную толщу», а жилища рядовых горожан составляют «бесчисленное множество избушек». Из ряда «благовидных домов» выделяется училище – оно каменное и двухэтажное, именно в этих «особых приметах» состоит оригинальность самого интересного здания Усть-Сысольска. Несмотря на более чем скромный набор признаков городского пространства, увиденных автором на территории Усть-Сысольска, его описание не отягощено иронией, а подано в теплых, почти лирических тонах.

Автор предлагает концепцию города, уникальность которого обеспечивается первенством природного начала над культурным. Вид Усть-Сысольска, открывающийся с высокого берега Сысолы, прекрасен Божьими творениями: дугообразный берег реки, покрытый зеленым ковром растительности и испещренный разными цветами остров, взволнованное холмами прибрежное пространство. Человеческие жилища не отвлекают внимание на себя, не соперничают с красотой природы, не изменяют естественный географический ландшафт устья Сысолы. Человек, живущий на этом месте и называющий его речным именем, является ***восприемником*** природной силы реки, бережно обживает ее берега, сохраняя естественный прибрежный ландшафт.

Хотелось бы уточнить, что Усть-Сысольск в своем литературном облике не вписывается в известную типовую природно-культурную парадигму городского пространства, в котором природа существует в своем окультуренном, садово-парковом, подчиненном человеку варианте. Отличительная черта устьсысольца – селиться сообразно первозданному ландшафту, приспосабливаясь к нему со своими хозяйственно-бытовыми нуждами. Отсюда происходит параллельное реке расположение улиц Усть-Сысольска, выражающих первенство природной стихии в принципах застройки города, а также выше обозначенный оттенок пассивной подчиненности человека физической силе реки, которая присутствует в метафорике образа города («лежит при реке»). Таким образом, ментальность Усть-Сысольска, какой ее осознает Е. Кичин, принципиально инакова городам, символизирующим победу человеческой воли над природными стихиями земной тверди или воды (города Урала, приморские Санкт-Петербург, Архангельск). Мотивика «борьбы» в такой модели Усть-Сысольска полностью отсутствует как неактуальная для местного автора, вместе

с другими устьсысольцами мирно принимающего власть реки над собой. Е. Кичин подмечает, что инициативную роль в отношениях устьсысольца и Сысолы играет река: не человек изменяет ландшафт, обустраивая и изменяя прибрежную зону, а она включает человека в свое пространство, украшая берега домами. Закономерно возникает мотив орнитоморфности человека: крестьяне, подобно птицам, «гнездятся на речных скатах». Да и в целом устьсысолец в приведенном описании равнодушен к искусству украшения домов, чем также подчеркивается его безмятежное согласие с природными формами.

Усть-Сысольск – не единственное «приречное место» на литературной карте региональной словесности. Река – доминантный признак краевого пространства в целом. В сочинениях краевых авторов XIX в. «река» еще далека от подтекстных значений, от емкости поэтического символа, но уже главное место действия, самая заметная географическая достопримечательность края. Фактически все легендарные или связанные с историей севера события, удостоившиеся описания или упоминания, локализуются по речным артериям. По описаниям рек и речных бассейнов складываются представления о промыслах и образе жизни разных этнических групп коми: ижемцев, удоры, сысоличей, вычегжан, лузцы. Река и ее берега – приют для зырянина, защита от всепоглощающей тайги, полоса земли, освещаемая солнцем. «Ва туй» (водная дорога) – один из синонимов реки в коми языке. Русский простор испещрен дорогами, они соединяют города и селения, пронизывают их, переходя в улицы; вдоль улицы-дороги лицом к ней рядами строятся дома – такова геометрия русского города. Имея естественные транспортные магистрали и довольствуясь ими, зыряне не прокладывают «пыльных шрамов дорог» на теле земли. Вот почему так незначительно место Яренского почтового тракта – единственной въездной улицы – в описаниях Усть-Сысольска. Главным «трактом», следующим в Усть-Сысольск, и главной улицей является сама Сысола.

Семантическая тождественность понятий «дорога» и «река» обусловила еще одну особенность местнографии края, которая яснее проглядывает на фоне восприятия речного пространства русским человеком, включенным в процесс колонизации периферийных земель. Если довериться исторической интуиции современного писателя А. Иванова, русский топос вогульской реки Чусовой, начиная с XVIII столетия, – это место, где «происходит сплав чугуна, произведенного на заводах. Это мир сплавщиков, бурлаков, рыбаков. Русские… превратили вогульский Ханглавит в Чусовую. Придумали, как запрячь реку, привязали ее к заводам. Река Чусовая здесь единственная дорога в Россию, – дорога истории, светлое пространство цивилизации»[5]. Литературная реальность местнографической прозы Коми края не содержит ситуаций, в которых река наделена страдательной модальностью и находится в услужении человека. В качестве пути-дороги она служит человеку в своем естественном, необъезженном, незапряженном состоянии.

Внимание местного автора к дороге-реке замещает обычное для урбанистического текста описание дороги-улицы. Если еще раз вернуться к сочинению В. Кичина, можно обнаружить такую особенность: немногочисленные улицы не подвергаются качественной характеристике со стороны повествующего лица, и благовидность городу придают не они, а отдельные дома. Нужно заметить: при выявлении оригинальных черт коми селений и Усть-Сысольска литератор-краевед не свободен от общепринятого представления о традиционном русском, связанном с аграрным хозяйством типе застройки как более прогрессивном, связанном с удобствами общественной жизни и способствующем ее развитию. К примеру, известный литератор-краевед М. И. Михайлов объясняет традицию зырян селиться не улицами, а «гнездами», равнодушием народа к положительным заимствованиям: «Зырянин… мало заботится об улучшении своего хозяйства, … живет по-своему, по старинке. Дома зырян обыкновенно строятся высокие, одноэтажные; но всегда небрежно, как попало… Они примыкают друг к другу очень тесно, так что один дом упирается в другой углом, или стоит боком, или будто отвернулся, что невольно заставляет думать, будто хозяева смежных керок непримиримые враги, тогда как они самые добрые соседи»[6]. Какое бы впечатление ни производила на наблюдателя привычка зырянина строиться «без плана и симметрии», ориентированность Усть-Сысольска к водам реки неизбежно вела к персонификации объектов описания, вызывала поэтические образы. «…Есть в нем и собор, старый, покачнувшийся, как будто намеревающийся выкупаться в реке, на берегу которой стоит. Рядом с ним высится также старая колокольня с большим колоколом, имеющая еще большее намерение слететь, почему даже в большой колокол было запрещено звонить. Но благочестивые граждане пригласили из ближайшего города инженеров, которые и придумали каменные дугообразные подпорки, мешающие колокольне двинуться в реку», – замечает П. Н. Виноградов, преподававший в 1880-е гг. греческий и латинский языки в Устьсысольском уездном училище. Наклонившиеся к реке задания – самая выразительная черта устьсысольских видов, в первую очередь подпадающая переводу в литературную топику.

Вместе с темой реки-дороги в постоянный мотивный комплекс местнографического текста входит тема дороги-бездорожья: бездорожье доставляет неудобства для приезжего человека, привыкшего передвигаться сухопутным способом, но не ощущается самими жителями края, спокойно передвигающимися по рекам. «Бывали ли вы когда-нибудь в городке святого Стефана? – обращается к своему предполагаемому читателю П. Н. Виноградов. – Могу с уверенностью сказать, что не бывали, а потому и не советую бывать. Но если бы нелегкая и прельстила вас какими-нибудь “преимуществами” и вы вздумали двинуться туда “послужить”, то, как скоро справитесь в календаре и почтовой карте и увидите, как далек он от центра и пусто кругом, плюнете и проворчите: “Неужели там можно жить? Должно быть, и лета там не бывает.

Тайга!" Испугаетесь, а "туземцы" вам скажут, что от Москвы до Котласа вы проедете по железной дороге, а отсюда пароходы со всеми удобствами доставят вас до пункта назначения – Усть-Сысольска»[7]. Как видим, Усть-Сысольск и дорога к нему контрастны в восприятии тех, кто едет сюда «послужить», и коренного устьсысольца. В процессе конструирования литературного образа зырянской столицы появляется еще одна точка зрения. Она принадлежит человеку, который доподлинно знаком с чувствами столичного человека, следующего в Усть-Сысольск, и не относит себя к коренным жителям города, но знает их и свыкся с ними настолько, что может говорить и от их имени.

Отмеченная культурная толерантность, двувекторность позиции повествователя ощущается в интерпретациях еще одного свойства зырянской столицы, не отвечающей требованиям урбанизованного, геометрически упорядоченного пространства: она неизбежно ассоциировалась с городской окраиной – промежуточной между городом и не городом территорией – и в то же время не имела обычной для этого случая негативной маркировки. Так, в русской литературе городская окраина «обычно существует в постоянном сопоставлении с центром города» и опознается в «одинаковости домишек, переулков, пустырей, раздробленности, атомарности»[8]. Из признаков окраинности в описаниях Усть-Сысольска особо выделяются незастроенные места, промежутки между «гнездами» домов. В плане литературной традиции свободное от жилых строений место отсылает нас к понятию «пустыря» – пустого места, противоположного полноте и тесноте городского пространства. «В отношении к пространству пустырь выступает как минус-пространство и реализует значение "дезорганизованная искусственная среда"»[9], – отмечает Н. В. Злыднева, рассматривая этот локус в качестве одного из основных архаических стереотипов города. Готовый семантический резерв «пустыря» сказывается и на образе Усть-Сысольска: в разных описаниях прерывистость его пространства – главный источник внешней непривлекательности города, особенно со стороны реки: «раскинулся неправильными кучками серых строений» (Ю. А. Волков), «кажется разбросанным и некрасивым» (Ф. А. Арсеньев). Вместе с тем на практике к слову «пустырь» устьсысольская местнография прибегала крайне редко. «Незаселенные промежутки», о которых она неизменно упоминает, – это поля, огороды, сенокосные угодья, располагавшиеся в разных частях города. Для устьсысольца, «не отставшего от занятий крестьянских в противность правилам, для городских жителей установленным»[10], они представлялись вполне естественными и необходимыми компонентами города, обеспечивающими непрерывность и полноту обжитого человеком пространства. Чрезвычайно существенно, что акцент на визуальной разбросанности и прерывистости Усть-Сысольска получал у краевого писателя аксиологическую двойственность: упоминания о «незаселенных промежутках» укрупняли негородские черты «столицы» и развивали идею ее окраинности – в этом сказалась связь с привычным модусом феномена городского

пустыря; с другой стороны, спокойный тон повествователя, который сопровождал описание сельскохозяйственного уклада жизни горожан, придавал этим же «промежуткам» статус обыкновения, положительной нормы.

Литературная топика Усть-Сысольска тем и отличается от других заселенных мест края, получивших описание, что именно она содержит указания на сельскохозяйственные интересы жителей. По содержанию примет крестьянского быта столица представляет контраст сельской местности, в процессе портретирования которой упоминания о нерадивости зырян к полевым работам и скотоводству принимают характер общего места. «Вообще, полевыми работами зырянин занимается небрежно, как попало, без всякого усердия, лишь бы кончить дело. Вследствие этого и родилась любимая пословица зырян: *дыш, да агсася* – "лень, да бороню", которую они часто употребляют при занятиях, которые им не по сердцу»[11], – рассуждает М. И. Михайлов. По его мнению, зыряне не усердны и в скотоводстве. В целом по наблюдению литераторов-зыряноведов, возделывание полей и разведение скота являются занятиями городских жителей, так как единственно при Усть-Сысольске имеются обширные участки открытого, освобожденного от леса пространства. По сведениям того же М. И. Михайлова, «под городом Усть-Сысольском считается до 15 000 тысяч десятин всякого рода земли… При таком богатстве в земле и всегдашнем обилии трав землепашество и скотоводство сделались не только существенными промыслами горожан Зырянского края, но даже предпочтительно пред поселянами…»[12] Как представляется, манифестация крестьянских черт столицы зырян – лесного народа, «в жизни которого звериные промыслы составляют главное средство к пропитанию»[13], объясняется не только объективным географическим и экономическим положением города, но связана с цивилизационной теорией, согласно которой производящий сельскохозяйственный уклад жизни более способствовал оседлости и, как следствие, социально-культурному развитию народов, чем присваивающее хозяйство кочующих охотников. Образ крестьянского Усть-Сысольска формируется по типу древних городов первых скотоводов и земледельцев, перешедших к оседлому образу жизни: в возделывании полей и размножении домашних животных местному автору видится путь приобщения зырян к цивилизованной жизни, средоточием которой в его представлении и является город. Таким образом, столичный характер Усть-Сысольска в его описаниях обеспечивается не «каменными зданиями» (авторы обращают внимание, что в Усть-Сысольске их два), а приобщенностью жителей к сельскохозяйственным видам труда. Именно поэтому используемые под посевы «незастроенные места» в пространстве устьсысольского пейзажа принимают на себя функцию, обратную «деструкции» городского начала. Они не нарушают, а обеспечивают регулярность урбанизованного пространства, представляясь своеобразными дубликатами характерных для городской среды природно-культурных локусов – садов и парков.

Усть-Сысольск – географическая и культурная сердцевина края, по усть-сысольской погоде зачастую судят о природно-климатических условиях всей Зыряндии, а по устьсысольцам – об особенностях всего зырянского народа. Будучи столицей, Усть-Сысольск вбирает характерные для всего уезда и края особенности, но, как и любому другому столичному городу, ему приписывают исключительные и даже фантастические черты. В описаниях Усть-Сысольск может выглядеть чуть ли не заполярным городом: корреспондент «Вологодских губернских ведомостей» рассказывает случай, как вблизи Устьсысольского соборного храма «пойман был … молодой белый медведь, житель Ледовитого океана»[14]. Одновременно устьсысольский климат кажется невероятно благоприятным для земледелия: «Труд земледельцев, судя по здешнему краю, значительно вознаграждается урожаем», – пишет Е. Кичин и замечает, что «в огородах некоторых здешних домохозяев созревают огурцы, тыквы, арбузы и дыни»[15].

Кроме погодно-климатических характеристик, в модальности превосходной степени подана гастрономическая жизнь горожан. Столицей страны изобилия, в которой человек щедро вознаграждается дарами дикой и возделываемой природы, выглядит Усть-Сысольск у П. Б. Богданова, который готов вступить в спор со всяким, кто необоснованно «отнимает должную славу от устьсысольских рябчиков». «Не верьте, господа, этой молве, – восклицает он. – Лучшие рябчики устьсысольские... Кроме превосходных рябчиков мы лакомимся тетеревами, куропатками, которыми полны окружающие устьсысольские леса; утками, которых такая бездна… Кроме того, мы изощряем вкус свой и чудной белой рыбицей, нельмой, сигами, хариусом и проч.»[16]. Приведенные примеры являются превосходной иллюстрацией того, что в формировании литературного образа зырянской столицы участвует не только ее реальный прототип, но и архаические семы, восходящие к представлениям о городе как «центре своей земли», «идеальном ее воплощении» (Ю. Лотман). Движущим началом устьсысольской местнографии является постоянное напряжение между действительным и желаемым, реальностью и идеалом, что объясняется диффузным состоянием авторского сознания, неустановившейся культурной идентичностью автора. Литературная топография Усть-Сысольска строится на балансировании того, что есть, и того, что в ней видится или хочется видеть неокрепшему в собственном самоосознании автору. Закономерно, что одни и те же реально-географические и связанные с ними черты Усть-Сысольска в процессе становления его образа принимают различные толкования и символические смыслы. Удаленность от центра, труднодоступность, предполагающая длительный и нелегкий путь, физическая обособленность Усть-Сысольска, «окруженного первобытными лесами», опредмечивают захолустную дикость уездного городка; эти же черты в сочетании с природным изобилием устьсысольского края и «благоуспешным землепашеством» (Е. Кичин) соотносят зырянскую столицу с благодатным местом, архетипическими

локусами утопического островного пространства и плодоносящего небесного сада. Сельскохозяйственный уклад жизни устьсысольцев говорит о внешнем несоответствии Усть-Сысольска «настоящему» столичному городу; он же выделяет его из «царства лесов» в особый, более прогрессивно организованный центр.

Примечания

[1] См.: *Анисимов К. В.* Урал глазами путешественников: мифопоэтика, идеология, этнография // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV – XVIII вв. / отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург, 2006. С. 21.

[2] *Белоусов А. Ф.* Символика захолустья (обозначение российского провинциального города) // Геопанорама русской культуры : Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 464.

[3] *Чупров В. И.* Усть-Сысольск – город крестьянский // Красное знамя. 1979. 4 сентября.

[4] *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995. С. 273.

[5] Цит. по: *Абашев В. В.*, *Абашева М. П.* Горы и реки Алексея Иванова (заметки о поэтике пространства в романе «Золото бунта») // Река и Гора: локальные дискурсы : сб. материалов междунар. науч. конф. «Урал и Карпаты: локальный дискурс горных местностей». Пермь, 2009. С. 44.

[6] *Михайлов М. И.* Домашний и семейный быт зырян // Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века / сост., вступит. ст. В. А. Лимеровой. Сыктывкар, 2010. С. 81. Впервые опубликовано: Журнал Министерства Внутренних Дел. 1852. Часть 37.

[7] Приведенные цитаты см.: *Паршуков В.* «И хвалить нечего…» // Красное знамя. 1984. 2 октября.

[8] *Спивак Р. С.* Городская окраина в русской литературе конца XIX – начала XX в. // Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты. [Электронный ресурс]. URL: http://lib/rus/ec/

[9] *Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008. С. 185.

[10] Из Докладной записки Вологодского губернатора В. И. Войекова, составленной в 1815 г. // *Рогачев М. Б.* Столица зырянского края : очерки истории Усть-Сысольска конца XVIII – начала XX веков. Сыктывкар, 2006. С. 161.

[11] *Михайлов М. И.* О земледелии и скотоводстве у зырян Устьсысольского уезда // Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века. С. 27. Впервые опубликовано: Вологодские губернские ведомости. 1852. № 33.

[12] Там же. С. 25.

[13] *Арсеньев Ф. А.* Зыряне и их охотничьи промыслы. М., 1873. С. 15.

[14] *Кичин Е. В.* Заметки о городе Усть-Сысольске // Северная пчела. 1852. № 84, 85.

[15] Там же.

[16] *Богданов П. Б.* Несколько слов о г. Усть-Сысольске и его уезде // Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века. С. 18. Впервые опубликовано: Вологодские губернские ведомости. 1849. № 36.

Н. А. Завьялова
Екатеринбург

ОБРАЗ ВОДЫ В СКАЗЕ П. П. БАЖОВА «СИНЮШКИН КОЛОДЕЦ» КАК ЭЛЕМЕНТ МИРОВОЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ

Архетипический образ воды в сказе П. П. Бажова «Синюшкин колодец» задается через образ бабки Синюшки, хранительницы несметных богатств. «Глядит, – а из того водяного окошка старушонка вышла. Ростом не больше трех четвертей. Платьишко на ней синее, платок на голове синий и сама вся синехонька, да такая тощая, что вот подует ветерок – и разнесет старушонку. Однако глаза у ней молодые, синие да такие большие, будто им тут вовсе и не место»[1]. Бабка Синюшка проверяет души людей и может одарить только чистосердечного человека: «Из земельного богатства, сказывают, одно чисто да крепко. Это когда бабка Синюшка красной девкой обернется да сама своими рученьками человеку подаст. А дает Синюшка богатство гораздому да удалому, да простой душе»[2]. Получив богатство, главный герой сказки влюбляется в молодую бабку Синюшку и очень тоскует по ее девичьему обличью, ищет его среди людей. Когда находит, то вновь оживает и радуется жизни. «Одна девчонка на отшибе идет, годов так восемнадцати. Платьишко на ней синее, платок на голове синий. И пригожая – сказать нельзя. Брови – дугой, глаза – звездой, губы – малина, руса коса трубчатая через плечо перекинута, а в ней лента синяя. Ну, вылитая та. Одна приметочка разнится: на той баретки синие были, а эта вовсе босиком»[3]. Анализ этих сюжетных линий позволяет выявить три главные функциональные направленности воды: 1) вода как таинственное пространство, скрывающее в своих недрах богатство; 2) вода как испытание души, гадание; 3) вода как источник радости, любви, животворящей энергии.

Обозначенные функции соотносятся с сюжетами русского фольклора. «**Вода** в русской народной культуре является одной из главных составляющих, используемых в различных обрядах, связанных с предсказанием и ворожбой. Бросают камни в воду: забурлит вода – муж будет вертун. Замораживают к Новому году воду в ложке: пузыри – к долговечности, ямка сверху – к смерти. Спускают венки на воду: утонет – к смерти, поплывет – к замужеству»[4]. «Самым стародавним способом возбуждения любви считался сбор “банной воды” после омовения тела, которая – в случае добавления ее в пищу избраннику – считалась рождающей «“желание сатанинскому игранию”»[5]. «В эпических песнях прославлялись реки Дунай-батюшка, Дон Иванович, Днепр Королевич… Едва ли не в каждой сказке повествовалось о препятствиях, встречавшихся на пути добрых, мужественных и смекалистых героев, их подстерегали Кощей Бессмертный и Баба-яга, олицетворявшие собой силы, враждебные

© Завьялова Н. А., 2013

человеку, Морской царь, увлекавший пловцов в свои подводные дворцы – символы таинственных, стихийных сил рек и морей…»[6]

Вода связана с первичными формами брака у славян. «Древнейшие летописные своды, прежде всего “Повесть временных лет”, позволяют предположить, что архаичные формы брака (“умыкание у воды” – похищение), хотя и преобладали до принятия христианства у большинства племен, в X в. стали пережитком. Описание “умыкания” отражает процесс согласования интересов сторон в матримониальных делах. Обряд похищения невесты “у воды” совершился на праздниках в честь богини “женитвы” Лады, которые начинались ранней весной, “на Красную горку”, и продолжались до середины лета – дня Ивана Купалы. У зависимого населения это обряд сохранялся долго: следы его обнаруживаются в былинах, песнях и даже в церковных документах XIII–XV вв.»[7]

С древнейших времен вода обладает двойственной символикой. С одной стороны, благодаря своим природным свойствам она связывается со способностью к отражению и выступает как средство магического очищения, с другой, – осмысляется как опасное пространство – граница между миром живых и миром мертвых.

В мифологии принято противопоставлять живую и мертвую воду. «…Мертвая вода – первая весенняя вода талого льда и снега, она сгоняет лед и снег, но еще не дает зелени – жизни; живая вода – вода первых весенних дождей, она пробуждает землю к жизни, от нее просыпаются и начинают зеленеть деревья, кустарники, травы и цветы. И та, и другая вода – активны. Мертвая вода называется иногда целющею, она заживляет нанесенные раны, сращивает рассеченное тело, делает тело целым (целит его), но еще не оживляет, оставляет бездыханным, мертвым… Оживляет же живая вода… Живая вода – вода на пути из высшего мира вниз, на землю, в земной мир; мертвая вода – вода на пути из земного мира вон. Мертвая вода – та же живая вода, – но уже отслужившая, сделавшая свое дело, отдавшая свою живительную силу земле»[8].

Однако и в лингвокультурологии других народов находим сюжеты, сопоставимые с функциональной направленностью воды в сказке «Синюшкин колодец». Главная река Северного Китая, Хуанхэ, проходит через глубокое ущелье, Драконьи Врата. «Существовала легенда, что рыба, прошедшая Драконьи Врата вверх по течению, превратится в дракона, и такой рыбе с давних времен уподобляли счастливцев, успешно сдавших экзамен на чин и обеспечивших себе служебную карьеру»[9].

Ущелье на реке является своеобразным испытанием, подобно тем, которые прошел Илюха, желая получить богатство от Синюшки. У китайцев находим и любовные мотивы, навеянные образом вод ы. 海誓山盟 – hǎi shí shān méng – «принести клятву перед морем и горами», т. е. дать клятву в вечной любви.

«Вода в синтоизме (главной религии японцев. – *Н. З.*) несет сильный мотив очищения – достаточно вспомнить ту часть свода японских мифов «Кодзики», где Идзанаги, вернувшийся из Ёми–но Куни, совершает омовение в воде, смывая с себя скверну страны мертвых. Также существует мотив воды как животворящей субстанции, необходимой для земледелия, он связан с мотивом горы как источника священной воды»[10]. «Кипящая вода считается результатом встречи, соединения двух вселенских сил – воды и огня, в эзотерическом буддизме – соединением полярных противоположностей: инь и ян, женского и мужского начал, "мандалы мира–чрева" и Алмазной манда[11]. Фразеологическое кодирование использует образ грязной воды (сопоставимый с образом болота) для обозначения трудной ситуации. 泥水に足を突っ込む – doromizu ni ashi o tsukkomu – «сунуть ноги в грязную воду» – попасть в трудную ситуацию, катиться по наклонной плоскости. いい潮時を見る – ii shiodoki o miru – «высмотреть хороший прилив» – выбрать удобный момент (хороший прилив как эталон удачного момента, счастья).

В рамках английской лингвокультуры находим схожие свойства воды. Национальный корпус современного американского английского следующим образом описывает содержание лексемы **water**: 1) (archaic) once thought to be one of four elements composing the universe (Empedocles). Отметим фразеологизмы: to be at sea – в полном недоумении, в растерянности; to get into hot water – попасть в беду (обычно по собственной вине); to test the waters – разведывать обстановку, прощупывать почву. Бедствия, трудная ситуация, испытание и разведывание обстановки также вплетены в канву истории Илюхи в сказе Бажова.

Можно сделать вывод о том, что импликационал воды, заданный в образе бабки Синюшки, соотносим не только с русским фольклором, но и с мировыми не близкородственными лингвокультурами, что свидетельствует о мировом родстве мифопоэтического описания. Вода несет в себе живительную силу, но она может выступать и источником опасности. Партисипации к воде характерны для мифопоэтического сознания людей на протяжении всей истории человечества: они зафиксированы в обрядах умыкания, очищения водой, таинстве крещения. П. П. Бажову удалось создать органичную ткань повествования, куда образ воды вплетен во всем его сложном и неоднозначном многообразии.

Примечания

[1] *Бажов П. П.* Уральские сказы / сост., вступ. ст. и примеч. А. Л. Налепина. М., 1987. С. 225.

[2] Там же. С. 228.

[3] Там же. С. 230.

[4] Славянская мифология : энциклопедический словарь. М., 1995. С. 98. Цит. по: *Ковшова М. Л.* Большой фразеологический словарь русского языка / отв. ред. В. Н. Телия. 4-е изд. М., 2009. С. 292.

[5] Российская повседневность: от истоков до середины XIX века : учеб. пособие / под ред. Л. И. Семенниковой. М., 2011. С. 21.

[6] *Георгиева Т. С.* Культура повседневности. Русская культура и православие : учеб. пособие. М., 2008. С. 80.

[7] Российская повседневность: от истоков до середины XIX века : учеб. пособие. С. 45.

[8] *Степанов Ю. С.* Константы : словарь русской культуры. М., 2004. С. 299–300.

[9] *Малявин В. В.* Китайская цивилизация. М., 2000. С. 13

[10] *Сахарова А.* Огонь и вода в практиках сюгэндо // История и культура традиционной Японии / отв. ред. А. Н. Мещеряков. М., 2011. Вып. XXXIX. С. 254.

[11] Там же.

М. Ч. Ларионова

Ростов-на-Дону

МИФОЛОГЕМА «ВОЙНА» В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ: ГЕНЕЗИС, СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА*

Понятие «война» в первом и главном своем значении, как «раздор и ратный бой между государствами, международная брань»[1] или «вооруженная борьба между государствами и народами»[2], появилось в русской культуре и художественной словесности сравнительно поздно, только, как следует из словарных толкований, с появлением государственности. Это не значит, что воинская тематика до тех пор не существовала.

Противостояние врагу как самостоятельный сюжет известно еще волшебной сказке. Самой древней формой сказочного противника является змей – мифологическое воплощение абсолютного зла. В сказке он вредит герою: крадет его невесту или какой-то чудесный предмет. Нападения змея на русские города и села – исторически более поздний мотив. В сказке мы имеем единоборство героя и противника, причем это единоборство предопределено жанром. «Что ты волчья сыть, травяной мешок спотыкаешься? – обращается змей к своему коню. – Али Ивана (царевича, Коровьего сына и пр.) увидел? Так он еще не родился, а коли родился, так на бой не сгодился. Я его на одну ладонь посажу, другой прихлопну – мокрое место останется»[3]. Эта похвальба змея вместе с его огненной природой и иномирным происхождением становятся в национальном сознании устойчивыми признаками врага.

В былинах бой ведется в иных, нежели в сказке, интересах. Это тоже, как правило, бой одного богатыря с одним противником (Добрыня и Змей, Илья и Соловей, Алеша и Тугарин), но богатырь представляет русскую землю и русское государство, а противник на них посягает. То есть это не мифологи-

* Статья выполнена в рамках проекта «Художественная литература как способ сохранения, трансляции и трансформации традиционной культуры» Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре».

© Ларионова М. Ч., 2013

ческий, а исторический враг, обитающий за пределами Руси и угрожающей ей, а не только лично богатырю. Исторический противник, однако, изображается без исторической конкретики, обобщенно.

Отдельную группу составляют былины о татарском нашествии. Их можно считать началом формирования понятия «война» в современном значении, как противостояние народов и государств. Татары изображены в этих былинах, по замечанию В. Я. Проппа, «очень подробно и красочно и в основном исторически верно»[4]. В былине «Илья Муромец и Калин-царь» уже в названии и расстановке персонажей проявляется эта государственная мысль: Илья противостоит не просто чудовищу и даже не иноземному богатырю, а царю и его народу. Татары подходят к Киеву несметной силой – такое масштабное изображение врага в былинах внове. Вид вражеских полчищ вызывает страх у киевлян, и это тоже былинная новация, поскольку эпическому герою страх неведом. Но этот новый мотив свидетельствует о новом этапе культурного сознания – не мифологическом, а историческом. Неслучайно фольклористы отмечают сходство изображения татарского нашествия в былинах и летописях.

Однако в былинах богатырь противостоит врагу еще в одиночку. Более того, князь – глава государства – готов сдаться врагу со всем городом и его жителями: он пишет захватчику грамоту повинную и просит отсрочки. В некоторых вариантах былины Илье, попавшему в плен (еще одно былинное новшество – ранее богатырь был непобедим и неуязвим), приходят на выручку другие богатыри, покинувшие Киев в обиде на князя Владимира. Но в целом бой изображается коротко и традиционно.

Как писал В. Я. Пропп, в эпосе «еще не выработались средства, чтобы описать действия больших военных соединений, действия организованных армий. В эпосе нет русского войска и нет командования…»[5] Однако в былинах закладывается основное содержание национальной мифологемы «война»: противопоставление нечеловеческого (отсюда «собака Калин-царь» – так сами татары в былине обращаются к своему царю), не Божеского, нечистого – человеческому, праведному, светлому и пр.

Историческая песня, сменившая по типу исторического сознания былину, уже повествует о противостоянии армий, о сражениях не палицей, а современным оружием, о победах и поражениях, о переживаниях человека на войне. Этот конкретный историзм, не исключавший художественной условности, мог, по мнению исследователей, в полной мере проявиться в фольклоре не раньше XVI в., с появлением нового государства и нового государственного мышления, а также с возникновением регулярной армии[6]. В исторических песнях XVIII–XIX вв. изображаются типичные ситуации солдатской жизни: подготовка к походу, батальные сцены, отношения солдат и командиров.

Сходные процессы происходили и в древнерусской литературе. «Слово о полку Игореве» и особенно повести о татарском нашествии отражают

представления о борьбе с внешним врагом, хотя слово «война» в них еще не употребляется. Помимо собственно изображения вражеского войска: «рать неслыханная», «дети бесовы», «поганые» – в этих произведениях формируются образы Русской земли и ее персонификации – русской женщины, защитников, пространства (от Киева до Тмутаракани), времени (от первых князей до Игоря), природы и т. д. Формируется, как в «Повести о разорении Рязани Батыем», представление о войне как испытании и наказании за грехи. Мотив войны – бранного пира тоже восходит к средневековой русской словесности. Наконец, мотивы вражеского восхищения силой и доблестью русского воинства и обещания никогда не ходить войной на Русь одновременно складываются в былинах и письменных памятниках. Воинская тема проникла даже в религиозные жанры – жития святых и иконы. В эпоху масштабных противостояний захватчикам народное сознание уже не может удовлетворить кроткий святой, как Борис и Глеб, или монах-отшельник, как Феодосий Печерский. Актуальность приобретает воинское житие, как житие Александра Невского, в котором, по словам Г. П. Федорова, «религиозный элемент неразрывно слит с героическим»[7]. Смысл подвига святого-воина – в защите русской земли и православной веры. Чудеса жития – это чудеса героизма, когда за один раз побил он семь полков ратных, множество князей и воевод. И хотя читатель понимает, что этот подвиг князь совершает во главе армии, об этой армии не говорится ни слова и получается типичная былинная гипербола, вроде разбившего в одиночку под Черниговом вражескую рать Ильи Муромца. Собственно же религиозному чуду отводится на редкость мало места.

Итак, к Новому времени сформировалось основное содержание мифологемы «война»[8]:

война – битва;

война – смерть;

война – испытание;

война – противостояние Руси и других земель;

война – следствие неправильной организации мира (мирной жизни);

война – способ национальной и государственной идентификации[9].

Такое понимание войны наиболее полно и обстоятельно было представлено в романе Л. Толстого «Война и мир». Там впервые сформулирована парадоксальная мысль: с одной стороны, война – гадкое и подлое дело, «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие», но с другой – без войны 1812 г. русское общество не почувствовало бы себя народом, не соотнесло бы с себя с государством как с «большой Родиной», которая включает в себя «малые Родины» – Отрадное, поместье Ростовых, Лысые Горы, поместье Болконских и др. Именно поэтому в романе изображены и противопоставлены друг другу две войны: одну ведет Россия против Наполеона в составе Священного союза на территории Австрии, другая – опять-таки против Наполеона – захватывает западные русские земли, включая Москву. От первой войны герои ждут

славы и почестей, как князь Андрей, мечтающий о своем Тулоне и восхищающийся Наполеоном. От второй – ждут только победы, полной гибели захватчиков, вплоть до личного намерения убить Наполеона, как Пьер Безухов. Во время первой войны каждое сословие живет своей жизнью, более того, петербургская и московская аристократия представляют, как бы сейчас сказали, разные страты. И среди русских офицеров нет единства.

Во время второй, Отечественной, войны происходит резкое и неожиданное перераспределение «своих» и «чужих». Оказывается, граница проходит не между классами или общественными группами, а между патриотами и непатриотами (или ложными патриотами), между людьми «роевого», общинного склада, подлинно русского, по мысли Толстого, и людьми западного, индивидуалистического, «наполеоновского» типа. В лагере «своих» оказываются дворяне, солдаты, крестьяне-партизаны, офицеры-партизаны, мужчины и женщины. И в лагере «чужих» оказываются, помимо французов, дворяне, крестьяне, офицеры, мужчины и женщины.

То есть, по Толстому, сталкиваются не просто две армии, и даже не два народа, а два мира, две глобальные идеи, две аксиологические, онтологические и метафизические модели. И Наполеон, который в романе бесконечно действует, обречен на поражение, а Кутузов, который почти бездействует и следует за непонятным западному человеку фантомом, именуемым «духом войска», – обречен на победу. Такова толстовская философия и мифология войны, которая, может, и отличается от истории войны, но полностью описывает ее в своих категориях.

Толстовская концепция войны стала определяющей и в литературе 1941–1945 гг. В 1942 г. А. Толстой, возражавший Достоевскому в том, вся наша литература вышла из гоголевской «Шинели», говорил о существовании еще одной линии русской литературы, берущей начало в героях Л. Толстого, и эта линия «протягивается прямо к Сталинграду, к тем героям Красной Армии, которым изумляется мир»[10]. Период Великой Отечественной войны в русской литературе особый. Это литература «мобилизационная, развивающаяся в экстремальных условиях»[11]. Литература периода войны тяготеет к жесткой художественной предопределенности, поэтому мифологема войны становится не просто актуальной, но и необходимой. Востребуются ее традиционные, уже сложившиеся смыслы, проверенные веками, отстоявшиеся. Е. А. Самоделова, проанализировав фольклор периода Великой Отечественной войны, показала, как традиционная картина мира в это время корректировалась, наполнялась конкретно-историческим содержанием: «иной» мир был отнесен в Германию, передовая воспринималась как пограничье, фашисты как нелюди; пространство свернулось до единственной «пяди земли» и «последней высоты», которую нельзя отдать врагу, направление движение определилось на Запад[12]. Литература же, наоборот, конкретно-историческому событию придает фольклорно-мифологические черты.

Прежде всего, эта война воспринималась как «роевая» инициация народа. И. Эренбург писал в книге «Люди, годы, жизнь»: «Я видел много горя и мужества. Народ как-то сразу вырос, люди сражались, трудились, умирали с сознанием, что гибнут не зря: тростник мыслил»[13]. Это своего рода «переправа» от мирной жизни к военной и – через колоссальные испытания – снова к мирной, но уже другой, качественно иной, чем довоенной: лучше, человечнее, осознаннее. Это время взросления, мужания народа. Как написал Н. Рыленков, «В тех блиндажах из юношей влюбленных / Мужчинами нас сделала война».

Неслучайно мотивы переправы и дороги становятся ключевыми в литературе этого периода[14]. А. Твардовский одну из глав «поэмы про бойца» так и назвал «Переправа», а финал ее таков: «Переправа, переправа! / Пушки бьют в кромешной мгле. // Бой идет святой и правый. / Смертный бой не ради славы, / Ради жизни на земле!». Дорога в военной литературе – это не просто место движения. Это выбор своего исторического пути и предназначения: «А серый шлях спешит, бежит, сутулясь… Сейчас и мы пойдем в его пыли туда, где тучи дыма протянулись, где наши и не наши полегли» (Н. Перевалов, 1942). Все дороги войны имеют одно направление – на запад: «Слышишь, слышишь, слышишь канонаду? / Это наши к западу пошли» (П. Антокольский, 1943).

Любопытно, что формирование представлений о войне произошло в русской культуре одновременно с пространственной переориентацией. Если до этого враг находился вокруг, в степи, а потом – на востоке (татары), то в новую эпоху он переместился на запад, в Европу, противостоящую Евразии-России, и восток вошел в это евразийское пространство. В литературе периода войны «война предстает как очередное проявление многовекового натиска иного и извечно враждебного мира, стремящегося уничтожить наш мир»[15].

В национальном сознании складывается образ русского солдата, который «похож на русского солдата / Всех войн великих и времен» (А. Твардовский). Думается, это подключение исторического и культурного потока важно не просто апелляцией к авторитетам, а пониманием масштабности, значимости войны, эпического характера событий, не временного, а вечного ее смысла. А герои войны – наследники лучших традиций русской истории. В их образах подчеркиваются простота, естественность, несклонность к рефлексии, человечность. Это спрямление характеров не может быть объяснено примитивизмом художественного мышления этого периода, когда пишут Е. Симонов, М. Шолохов, А. Платонов и др., а целиком лежит в области мифологизации войны. То же относится и упрощению причинно-следственных связей событий истории. Это борьба добра со злом, света с тьмой – и этим все сказано. Врагу, как в народной сказке, не нужны причины для злодейства – оно в его природе. И этим литература военных лет отличалась от последующей, с ее склонностью именно к рефлексии, к анализу, к оценке многомерности событий и характеров, взрывающей схемы и миражи.

Образы врагов демонизируются. Л. Леонов писал, что народ сравнивает фашизм с лесным зверем, с волосатым чудовищем. У А. Фатьянова в песне «Давно мы дома не были» Германия названа «проклятой стороной». М. Кульчицкий писал перед войной: военный год «входит в дверь. / Какие беды и потери / Несет в зубах косматый зверь?». «Немые, темные, чужие» – называл немцев А. Твардовский. Война приобретает характеристики охоты, где враг – дичь: «От стен Москвы в морозной синей мгле, / Живые мертвых на ходу сменяя, / Его мы гоном гнали по земле…» (А. Твардовский)[16].

Битва с врагом призвана спасти не только политическую независимость страны, но саму жизнь, то есть дом, любовь, дружбу, природу, культуру – все. Литература военных лет, как это ни парадоксально, это в основном литература не о войне, а о мире, каким он должен быть без войны, но эта задача решается, так сказать, от противного. Известный литературовед В. Кожинов обратил внимание, что из самых любимых народом песен о войне «боевая» только одна – «Священная война». Остальные – лирические, о любви, тишине, о семье («В прифронтовом лесу», «Огонек», «Соловьи», «Дороги», «Случайный вальс» и пр.). А в Германии, по сообщениям немцев, в это время не звучало ни одной лирической песни, только марши или песни, не соотнесенные с войной[17]. В структуре мифологемы «война» выстраивается система оппозиций: чужой / свой, тьма / свет, трусость / храбрость, предательство / верность, дезертирство / геройство, разрушение / строительство, нападение / защита, тупик / дорога, поражение / победа, зло / добро. Именно в этих мифологических категориях, а не только в исторических, воспринимается война в русской культуре XX в. Это противостояние жизни во всех ее проявлениях и смерти, эту жизнь уничтожающей. Возможно, поэтому Родина персонифицируется в женских образах: мать-земля, Родина-мать, Катюша – мать, сестра, возлюбленная.

Война породила военное искусство – литературу, музыку, кино, но само это искусство было во многом отражением сложившихся в культуре представлений – мифологемы войны. Эта мифологема отражала глубокий и вневременной смысл событий. Но благодаря индивидуальной художественной практике писателей, художников и пр., их личным переживаниям и осмыслению событий все произведения войны о войне стали самостоятельными творческими явлениями и образовали особый пласт русской художественной культуры.

В последнее время происходит не только пересмотр результатов войны, но и переосмысление, переструктурирование мифологемы, в частности военного пантеона, оппозиции свой / чужой (В. Суворов «Ледокол»), соотношения героизма и трагизма (М. Соболь «Маршевая рота» о штрафбатах – еще 1943 г., но долго малоизвестная). Как писал Ф. Ницше, «в великих эпохах заключается огромная опасность: по пятам за ними следуют истощение и бесплодие…»[18] Однако мифологическая аксиоматика крепко «вшита» в национальное сознание, и в этом не только залог священной памяти о войне, но и, в случае необходимости, нового национального подъема и объединения. И это

не высокие слова, а жизненная практика, опыт множества поколений, зафиксированные в культуре.

Примечания

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 1. М., 1978. С. 230.

[2] *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 93.

[3] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки : в 3 т. Т. 1. М., 1984. С. 227.

[4] *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. М., 1999. С. 310.

[5] Там же С. 336.

[6] См.: *Емельянов Л. И.* Исторические песни // Русская историческая песня. Л., 1987. С. 5–44.

[7] *Федоров Г. П.* Святые древней Руси. Ростов-н/Д, 1999. С. 108.

[8] Под мифом мы понимаем повествование об особенно ценностных для культуры событиях или представление (комплекс представлений) о них. В отличие от архаических мифов, современный миф – это стереотип (стереотипы) общественного сознания. Тогда мифологема – это воспроизведение устойчивых тем и образов, восходящих к древнейшей художественной и нехудожественной практике в их исторически обусловленных вариантах.

[9] Любопытно, что в русской культуре до конца XX в., в отличие, например, от английской, совсем не было понимания войны как экономической операции, как соревнования (в спортивном смысле), игры, театра (кроме устойчивого выражения «театр военных действий», где «театр» означает пространство действия, а не зрелище).

[10] *Толстой А. Н.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 538.

[11] *Саватеев В. Я.* На боевом посту (от редактора) // «Идет война народная…» : Литература Великой Отечественной войны (1941–1945). М., 2005. С. 4.

[12] См.: *Самоделова Е. А.* Фольклор Великой Отечественной войны // «Идет война народная…». С. 319–375.

[13] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь : Воспоминания : в 3 т. Т. 2. М., 1990. С. 232.

[14] Мы приводим примеры в основном из поэтических произведений, поскольку они короче и образность в них сгущена.

[15] См.: *Кожинов В. В.* Написано войной // «Идет война народная…». С. 97.

[16] В романе М. Бубенного «Белая береза» танковая атака изображена совершенно в сказочной и былинной традиции – как бой один на один человека с танком, при этом танку придаются черты едва ли не огненного и крылатого Змея: «Приближаясь, танк становился все больше и больше. Огромный, грохочущий, бьющий из стволов, как из отдушин, струйками огня, он двигался теперь на фоне неба и облаков» (*Бубеннов М.* Белая береза. Л., 1948. С. 144).

[17] *Кожинов В. В.* Указ. соч. С. 102, 104.

[18] Антология мысли в афоризмах. [Электронный ресурс]. URL: http://shoyher.narod.ru/index.html (дата обращения: 27.07.2011).

М. Ю. Кряжевских
Екатеринбург

ВОЙНА 1812 ГОДА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В МУЗЕЙНОЙ ДРАМАТУРГИИ

В организации выставки, связанной с тематикой войны 1812 г., литературный музей сталкивается с несколькими трудностями: показ исторической проблематики средствами литературного музея; адаптация сложного объемного материала для детей школьного возраста.

Одна из важнейших проблем современного образования – в реализации междисциплинарного подхода, который имеет место лишь на отдельных уроках, объединенных учителями-предметниками общей темой. Реорганизовать школьную программу таким образом, чтобы междисциплинарный подход пронизывал ее полностью, пока не удается. В музейном пространстве междисциплинарный подход не только оправдан и органичен, но и определен самой сутью музейной экспозиции, когда информация передается через предметный бытовой ряд эпохи, через произведения изобразительного искусства.

Все эти задачи постарался решить музей «Литературная жизнь Урала XIX века» в своем проекте «Домъ 12-го года». Комплексный подход к теме войны 1812 г. привел к созданию не одной выставки, а целой серии выставок внутри одного проекта, лейтмотивом которых и стала книга. Книга как представитель эпохи, информационный ресурс, предмет дизайна, экспонирования и объект показа служит мостом между прошлым и настоящим, между историей и литературой. Именно разнообразие жанров и форматов книги как источника информации (свод документов, сборник карикатур, детская книга, мемуары, воспоминания, прижизненные издания писателей, очерки, хроника и т. д.) позволило многопланово представить и решить тему войны 1812 г. Концептуальным центром проекта «Дома 12-го года» стала литературная выставка «Певец во стане русских воинов», включающая коллекцию редких изданий партнера проекта Свердловской областной универсально-научной библиотеки им. В. Г. Белинского.

Чтобы книжная выставка пользовалась особой популярностью у современного посетителя и привлекала внимание детской аудитории, авторы обратились к возможностям музейной драматургии. А. Крейн ввел в музееведческий оборот понятие музейной режиссуры, сопоставляя музей и театр. «Общее между музеем и театром, экспозицией и спектаклем – их зрелищность (хотя природа музея и театра совершенно различна)... Сопоставление экспозиции со спектаклем было удобно нам практически: оно будило наше воображение, высвобождало из пут музейных штампов, помогало выявлению динамики

© Кряжевских М. Ю., 2013

музейной экспозиции, построению цепи “рассказов в вещах” – своеобразной музейной драматургии…»[1] Помимо зрелищности, музей и театр объединяет понятие «сюжета». Экспозиционный сюжет предполагает интригу и прочие элементы драматического сюжета – «завязку», «кульминацию», «развязку» – и представляет собой внутреннюю и внешнюю организацию художественных образов. Развивая концепцию музейной драматургии, Т. П. Поляков выделяет несколько «жанров» музейной экспозиции – «очерк», «исследование», «драма», «легенда», «житие»[2]. Все эти жанры обладают своими признаками и особенностями художественного воплощения.

Проект «Дом 12-го года» включает в себя серию выставок, для экспозиционного решения которых были использованы элементы самых разных музейных «жанров».

В экспозиции выставки «Поэт во стане русских воинов» сплетение жанра «жития» с жанром «эпопеи» помогло осветить частные судьбы в глобальном историческом контексте. Художественное решение пространства выставочного зала переносит нас в начало XIX в. – декорированные под ампир стены, портьеры, фортепиано пушкинского времени, письменный стол, овальный столик. Центральная стена отдана под «литературную галерею» войны 1812 г. – аллюзию на «военную галерею» Зимнего дворца и одновременно, своеобразное восстановление исторической справедливости и представление «героев» выставки, если говорить о музейной драматургии. Авторы выставки выбрали девять «главных действующих лиц» – писателей и поэтов – участников войны с Наполеоном, авторов поэтических и прозаических произведений, мемуаров, очерков об этих событиях. Это Василий Жуковский, Федор Глинка, Кондратий Рылеев, Денис Давыдов, Константин Батюшков, Петр Чаадаев, Надежда Дурова, Иван Лажечников, Петр Вяземский. Образы Кутузова и Наполеона поданы как символы эпохи, титаны, легендарные личности, тематические полюсы, в отношении к ним раскрываются «герои». В пространстве музея есть и второстепенные персонажи «эпопеи»: французский писатель Стендаль, отец Л. Н. Толстого, помещик Яковлев – отец Александра Герцена, Маргарита Тучкова, Александр Грибоедов, Вера Вяземская, дочь М. Кутузова Елизавета Хитрово, Иван Крылов. С каждым из них связан определенный эпизод в раскрытии темы войны 1812 г. Как и в эпопее, с каждым из этих персонажей в музейный «сюжет» вводится новая тема: любовь и преданность (Маргарита Тучкова, Вера Вяземская), роль случая в истории, тесное переплетение судеб (аудиенция у Наполеона помещика Яковлева при пожаре Москвы в «Былом и думах» Александра Герцена), наследственность, проблема отцов и детей (Николай и Лев Толстые, отражение войны в романе-эпопее «Война и мир»), ужас молодого поколения того времени перед опасностью оказаться «неизбранным», «отвергнутым» войной (драма Александра Грибоедова, который при всем стремлении так и не стал участником военных действий) и т. д.

Редкие книжные издания – документальная основа этих порой легендарных, порой фантастических историй.

Материал выставки, связанный с литературой XIX столетия, подается через обращение к судьбам каждого из них, участие в войне представляется через произведение. Историческое и литературное тесно сплетаются в выставке, пронизывают друг друга и дополняют. Историческая хроника битвы под Бородином подается и через документальный «Очерк бородинского сражения» Федора Глинки, и через сборник исторических материалов Бутурлина (1824 г.), и через героическую поэму Василия Жуковского «Певец во стане русских воинов», и через последующую художественную интерпретацию событий в романе Льва Толстого «Война и мир».

В «жанре» «очерка» представлена в следующем зале выставка Государственного Архива Свердловской области, посвященная роли Урала в войне 1812 г. В центре данной экспозиции исторический документальный материал: письмо Михаила Кутузова заводовладельцу Никите Демидову, приказы, чертежи машин, барок, Уткинской пристани, гравюры уральских заводов, лекала, по которым отливали картечь и ядра.

Веранда музея традиционно была отдана студентам УралГАХА (кафедра компьютерной графики и анимации), которые несколько лет сотрудничают с музеем в рамках музейной творческой лаборатории. Собственные игровые и дизайнерские проекты студентов, по-новому интерпретирующие основную тему выставки, дополняют ее и привлекают внимание, так как это нестандартный взгляд, необычное решение, игра, в которую вовлекаются посетители. В этот раз студенты выбрали экспозиционный жанр «исторического анекдота» и представили инсталляцию из бумаги и картона на тему образа жизни русских гусар под названием «Гусарские байки».

Ход войны, который сложно передать посредством литературной выставки, но который совершенно необходимо представить, чтобы музейные «эпизоды» не воспринимались разрозненно, нашел отражение в жанре «исторической хроники» в выставке из частных коллекций «Богатыри, не вы». Тематическим центром ее стала хроника военных событий, которая подкрепляется репродукциями картин художника Питера Гесса из юбилейной папки репродукций известных картин, посвященных войне 1812 г., выпущенной к 100-летию победы над Наполеоном. Необходимую для жанра хроники документальность, обеспечивают артефакты военной археологии, найденные на берегах реки Березины, месте последних боев на русской территории екатеринбуржцем Александром Архиповым. Музейный рассказ в жанре хроники адаптируется для детской аудитории с помощью солдатиков из коллекции военно-исторической миниатюры Андрейса Аболса и материалов военно-исторического клуба «Горный щит».

В жанре «рассказа в картинках» выполнена небольшая выставка с материалами музея этикетки фирмы «Авантаж 1»: конфетные фантики, карточки

с видами сражений, которые вкладывали в жестяные коробки с шоколадными «конфектами»; азбука для детей 1814 г., выпущенная Теребеньевым на карикатурах военного времени; дореволюционные открытки с картинами Верещагина. Для размещения такого специфического материала была придумана Детская комната мальчика XIX в., в которой могли расти и Миша Лермонтов, и Саша Герцен, и Иван Гончаров, и другие дети – ровесники войны 1812 г. или родившиеся сразу после нее и воспитанные на рассказах об этих события. Детская наполнена книгами (детскими дореволюционными изданиями о наполеоновских войнах), игрушками: игровые солдатики, пушка, сабля, крестьянская деревянная куколка, кукла из папье-маше и др.

Атрибутирование материалов, присланных музеем МХАТа, было настоящим исследованием, поэтому выбран и аналогичный жанр. Жанр исследования позволил постепенно приоткрывать тайну над страницами из архива «некого Лукомского», как значилось в письме из московского музея, и знакомить посетителей с впервые экспонирующимися материалами из архива Владимира Крескентьевича Лукомского, русского историка, геральдиста и генеалога, в 1943 г. заключившего договор с МХАТом о работе в качестве консультанта Сценической экспериментальной лаборатории. Тогда же решился вопрос о составлении для театра альбомов фирменной одежды с начала XVIII в. до 1940-х гг.

Таким образом, обращение к возможностям музейной «драматургии», использование в экспозиционном решении выставочного проекта элементов разных музейных жанров: «жития», «эпопеи», «исторического анекдота», «исторической хроники», «очерка», «рассказа в картинках», «исследования» – позволило адаптировать сложнейший исторический материал для детской аудитории, широко представить на территории литературного музея дискурс войны 1812 г., воплотить междисциплинарный подход в музейной деятельности.

Примечания

[1] *Крейн А. З.* Жизнь музея. М., 1979. С. 131–132.

[2] См.: *Поляков Т. П.* Образно-сюжетный метод в системе взаимоотношений традиционных методов построения экспозиции // Музееведение : Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности : сб. науч. тр. М., 1989. С. 45–51.

Ю. С. Подлубнова
Екатеринбург

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ, УТОПИЧЕСКОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ Н. ЛОВЦОВА «КАНАЛ» (1933)*

Проблему соотношения фантастического и исторического, заявленную в заглавии нашей статьи, сложно назвать одной из актуальных проблем соцреализма 1930-х гг. с его ставкой на исторически-конкретное изображение действительности в формах самой действительности. Принято, скорее, говорить об утопическом дискурсе этого в кавычках метода, который, как пишет Х. Гюнтер, был так или иначе заимствован из предшествующей литературной эпохи при сознательном отказе от художественного инструментария фантастики[1]. Е. Добренко отмечает, что соцреализм «не выносит фантастики и условности», поскольку «заведомое неправдоподобие лишь дискредитировало бы производимую им реальность в эпоху, когда фантастике просто не оставалось в реальности места, и, как заключил Горький свое выступление на слете ударников "Беломорстроя", "фантастика становится реальной, фактически ощутимой правдой"»[2]. Е. Добренко приводит также показательные слова М. Калинина, выступавшего перед советскими художниками: «Если хотите рисовать социализм, то не насилуйте свое воображение: у вас под руками великое множество благодарного материала, накопленного за двадцать лет. Социализм у нас – не мечта, а подлинная реальность. Этот реальный, а не фантастический реализм требует мощной кисти художника»[3].

Соцреализм декларативно отказывался от фантастики, поскольку фантастика, будь она официально востребована в рамках метода, привела бы к обнажению скрытого в рамках соцреалистической поэтики приема «деформации» жизненного материала во имя создания мифологизированной картины настоящего и поставила бы под сомнение ключевой тезис о реалистичности изображаемого. При этом утопизм, столь характерный для соцреалистического искусства, не рассматривался теоретиками и практиками 1930-х гг. как часть фантастического дискурса и оказывался удобной в плане незаметности вживления в произведение моделью, позволяющей мифологизировать реальность и выдавать желаемое за действительное. Открыто фантастическое в литературе этого времени существовало в строго определенном русле научной фантастики, которая, без сомнения, ощутила на себе воздействие соцреалистического метода, но никоим образом не могла оказать влияние на его канон и установленные формы[4]. Кроме того, фантастическое было вынуждено

* Работа выполнена в рамках интеграционного проекта УрО – СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

© Подлубнова Ю. С., 2013

существовать вне соцреалистической парадигмы, как например, в случае М. Булгакова и во многом А. Платонова, а непосредственно в рамках соцреализма оказывалось прерогативой жанров, например, квазинародной словесности, так называемого сталинского фольклора, и никак не могло быть элементом поэтики «реалистичной» производственной литературы, занявшей господствующее положение в рамках официального литературного поля.

Однако на стадии становления соцреализма, в самом начале 1930-х гг., когда канон был достаточно гибок, могли появиться и появлялись довольно-таки интересные формы говорения о советской действительности, ориентированные на освоение приемов в том числе и научной фантастики, хотя, следует отметить, не полного ее инструментария, а, скорее, его части, актуальной для утопического дискурса. Роман Николая Ловцова «Канал» (1933), повествующий о строительстве судоходного канала, который в те годы так и не появился, как не было развернуто и само строительство, в этом плане оказывается в ряду если не уникальных, то единичных и по-своему экспериментальных явлений литературы, когда жизнь подменялась утопическим проектом и открыто фантастическое выдавалось за реальное.

Несколько слов о самом Николае Ловцове. Это писатель второго или третьего ряда, каких в советской литературе довольно много. Родился он в Рязанской губернии[5]. Еще в детстве его привезли на Урал к деду, слесарю на Мотовилихе. Гражданскую войну Н. Ловцов провел на Урале и в Сибири, воевал за красных. В 1920-е гг. учился в Москве, тогда же начал писать литературные произведения, которые, можно сказать, прошли мимо читателя и мимо критики. В 1930-е гг. несколько раз приезжал на Урал. В 1930 г. вышла его книга «В горах Северного Урала», в 1933 – роман «Канал», посвященный реке Чусовой. В 1934 г. по его сценарию снят кинофильм «Хозяева извилистой реки». Начиная с конца 1950-х гг. писатель активно сотрудничает с журналом «Уральский следопыт», публикует очерки и рассказы охотничьей тематики.

И «В горах Северного Урала», и «Канал» оказались замечены на Урале, и не просто замечены, но подверглись резкой критике. Первую книгу раскритиковал на страницах «Литературной газеты» кизеловский литкружок (отклик носил показательное название «Не верьте Ловцовым»[6]), беспощадную рецензию на роман «Канал» написал сам П. П. Бажов, скрывшийся в журнале «Штурм» под псевдонимом Чипонов[7]. Он писал: «С первой страницы начинается пошлятина, безвкусица, клевета. Даже литературой это назвать как-то неловко. Все-таки и халтура сколько-то подгоняется под литературу, может кого-то ввести в заблуждение. Ловцовский роман никого не обманет, и в этом его единственное достоинство»[8].

Предметом жесткой критики П. П. Бажова стал показ советского Урала, весьма далекий, по его мнению, от действительности. Стоит подчеркнуть, что П. П. Бажова возмутил отнюдь не фантастический гидропроект, осуществленный в романе, но исторически-конкретные реалии, использованные

Ловцовым для создания реалистической ткани соцреалистического метасюжета борьбы добра со злом. На стороне зла оказались не только, например, инженер с говорящей фамилией Кос, что было типично для литературы эпохи, но и жители уральских сел, представленных именно как деревни-вредители, что, разумеется, «не соответствовало» исторической действительности. Не понравились рецензенту и «столоверы» (читай – староверы), в большом количестве обитающие в романе и особенно рьяно вредящие строительству. Немало возмутили П. П. Бажова определенная легковесность и авантюрность, которые заметны как в построении сюжета, так и в конкретных сценах, когда, например, решение о строительстве канала, связывающего реку Чус и город Яковлевск, которому нужна вода для заводов, приходит не вследствие серьезного гидропроектирования, но по случайности: комсомолка Зоя Гафнер проливает на карту чернила, и к Яковлевску от Чуса ползет синяя линия. Под конец П. П. Бажов отказал произведению в художественности, но, по сути, он восстал против того самого обнажения приема «деформации» жизненного материала в соцреализме, о котором мы уже говорили.

Степень историзма в романе Н. Ловцова оценить сложно – в «Канале» много эмпирического материала. Например, действие здесь происходит в географически-конкретных координатах: Яковлевск – это, разумеется, Свердловск, Чус – Чусовая; появляются также и другие географические реалии, вроде Далматово или Уральского хребта, который взрывают для отвода Чуса в Яковлевск; приводятся целые исторические сюжеты, как, например, известное восстание крестьян в Далматовском монастыре 1762 г., расцвечивающие повествование региональной экзотикой.

Сама идея проведения Чусовой в Екатеринбург/Свердловск также относится к разряду исторических. Мысль о соединении бассейнов Камы и Оби высказывал в начале XVIII в. В. Н. Татищев, а в 1770-е гг. того же века – академик П. С. Паллас[9]. В 1815 г. по инициативе управителя Верх-Исетского завода Г. Ф. Зотова был вырыт двухкилометровый канал между речками Топкой, притоком Чусовой, и Решеткой, притоком Исети. Предназначался канал для пропуска воды из Чусовой в Исеть. Но вскоре канал зарыли из опасения, что Чусовая обмелеет и ухудшатся условия сплава по ней. В начале XX в. о канале вновь вспомнили: был разработан проект Трансуральского водного пути, позволявший, при условии его реализации, сделать Екатеринбург полноценным портом. Проект в свое время не нашел должной финансовой поддержки, а во времена революции и гражданской войны о нем забыли[10]. В эпоху широко развернутой индустриализации был предложен обновленный проект Урало-Кузбасского водного пути, который мог бы облегчить перевозку грузов от Кузнецка до Свердловска[11]. Кроме проектов судоходных каналов существовали и иные проекты, поскольку Свердловску с его производственными мощностями и модернизированной индустрией требовалось много воды. Один из этих проектов и оказался реализованным: для обеспечения города водой

был действительно построен канал от Чусовой до Свердловска, но не в начале 1930-х, как это описывает Н. Ловцов, а в 1936 г. В 1940-е гг. построили также Волчихинское водохранилище, обеспечивающее и по сей день бесперебойную поставку воды в город. Современный канал Чусовая-Исеть начинается от низменного юго-восточного берега водохранилища и тянется на северо-восток к речке Решетке. Он имеет длину около 8 км. В 1980-е гг. был построен еще один, более современный канал, параллельный по отношению к прежнему[12].

Грандиозной стройки судоходного канала, таким образом, не состоялось. Как пишет историк Д. В. Гаврилов, «радужные надежды на превращение Екатеринбурга в большой речной и морской порт – порт шести морей Евразии и всех главных рек Европейской России и Западной Сибири – оказались несбыточными и иллюзорными»[13]. Проект оказался осуществленным только на бумаге, в романе Н. Ловцова. Читаем в финале: «Первая волна дошла до Верх-Исетского пруда. Отныне европейская речная система соединена с сибирской системой реки Оби. Это одна из величайших пролетарских побед»[14].

Автор «Канала» сознательно сработал на опережение событий, он как бы спрогнозировал будущее, перенеся его в настоящее. Это, безусловно, прием утопического дискурса, еще со времен Н. Г. Чернышевского и его романа «Что делать?» органично вживляемого в реалистическое по своему типу повествование. Это фантастика, не осознаваемая как фантастика, поскольку в настоящей фантастике будущее обычно описывается именно как будущее, далекое или близкое, но очень редко моделируется уже как свершающееся настоящее. А потому сам по себе названный прием вовсе не противоречил соцреалистическим художественным практикам. Как пишет Е. Добренко, специфика советской культуры состоит в том, что «замене подлежит здесь и сейчас протекающее настоящее. Речь идет об особого рода модальности: это не замена настоящего будущим, но попытка представить будущее настоящим»[15]. Н. Ловцов вполне осознанно использовал инструментарий соцреализма, за пределы которого, вполне возможно, выходить он не собирался, т. е. изначально он создавал «реалистический» производственный текст, работающий на опережение событий, в надежде на то, что действительность оправдает его сюжет. То, что она оказалась на практике иной, не поддающейся проектировке, – не вина писателя. Допуская фантастику в текст, он тем самым утверждал соцреалистический утопический проект конструируемой реальности, однако сама фантастичность описываемых событий, не подкрепленная событиями внетекстового уровня, обнажала тщательно замаскированную фикциональность этого проекта.

Это утверждение касается и гиперболизации действительности, допущенной в романе. Так, например, реально построенный в 1936 г. на Урале канал имеет очень скромные параметры, в то время как в романе он представлен как огромный и полноводный. Для него приходится взрывать Ураль-

ский хребет и бороться со страшной пещеристостью уральской почвы (под землю проваливается техника, проваливаются ударники и инженеры). Строительство канала назначается Н. Ловцовым главной стройкой в регионе, отодвигая на второй план Магнитку или даже более близкий в географическом плане Уралмаш, реальные проекты данного времени, собственно, и прославившие регион как форпост сталинской индустриализации. Н. Ловцов, фокусируя внимание на проекте канала Чусовая-Исеть, без сомнения ориентируется на похожие проекты эпохи (ББК, Волга-Москва, проекты среднеазиатских каналов и поворотов рек вспять и т. д.), их грандиозность, размах и некое символическое утверждение идеи всемогущества инженерной мысли. Именно их масштабы он переносит на Урал, где таких ничего подобного нет и не было.

Стоит отметить, что сама эта гиперболизация – не просто еще один знак авторского волюнтаризма, столь возмутившего П. П. Бажова, но исторически обусловленный конструкт. Она была направлена на реализацию еще одного утопического проекта эпохи, связанного с утверждением сталинской геополитической модели, в рамках которой советская империя рассматривалась как единое и целостное пространство, фундированное идеей социалистического интернационализма и мифологической дружбой народов. Границы регионов при такой модели не имели решающего географического значения и в значительной степени утрачивали символические смыслы, т. е. практически стирались, как стиралась и виртуальная граница между Европой и Азией. Так, в финале романа Н. Ловцова на демонстрации в Яковлевске, посвященной пуску воды в канал, произносится: «Сегодня пролетариат Урала стер грань между Европой и Азией»[16]. Фраза показательная: взорвав Уральский хребет, пустив через него канал, человек формирует новый культурный ландшафт региона. Урал лишается пограничной семантики и органично вписывается в унифицированное пространство советского космоса.

Направленность на обслуживание социальных утопий и формирование социалистической картины мира усиливают фантастический дискурс романа: советская утопия воспринимается сегодня именно как утопия. Обнажая условность соцреалистического метода переплавки действительного в желаемое и желаемого в действительное, роман приобретает во многом аллегорическое значение, сродни тому, какое являют повесть «Котлован» А. Платонова и его же «Епифанские шлюзы» – повесть, столь близкая ловцовскому роману по тематике гидроинженерии (напомним, что «Епифанские шлюзы» посвящены неудачному строительству судового хода между Доном и Окою в эпоху Петра I). «Котлован» и «Епифанские шлюзы» через рассказ об изначально неосуществимых проектах обнажают утопический дискурс эпохи (повествуя об эпохе Петра I, А. Платонов, без сомнения, занимался историческими проекциями). В «Канале» Н. Ловцова утопия практически осуществляется, остается только претворить ее в жизни, но именно жизнь опрокидывает

художественные фикции, предавая роману фантастический смысл, который в него изначально не закладывался.

Примечания

[1] См.: *Гюнтер Х.* Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 42.

[2] *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М., 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.rus.ec/b/374137/read

[3] Там же.

[4] Как отмечает Г. Елисеев, научная фантастика в 1930-е гг. «хоть и не одобрялась, но разрешалась как литература, "проповедующая научные знания". Этот запрет жестко проводился в жизнь с начала 1930-х и сохранялся, хоть и временами в смягченной форме, вплоть до падения советского строя» (см.: *Елисеев Г.* Научная фантастика. [Электронный ресурс]. URL: http://fant-usas.at.ua/publ/gleb_eliseev_nauchnaja_fantastika/1-1-0-16).

[5] Биографические сведения о Н. Ловцове взяты из мемуарного очерка: *Ловцов Н.* Встречи // Уральский следопыт. 1962. № 10. С. 56–62.

[6] Литературная газета. 1932. 29 марта.

[7] Псевдоним этот раскрыт исследователями, публикация учтена в указателе: Павел Петрович Бажов: библиографический указатель (1913–2010) / сост. В. В. Горева, Н. В. Кузнецова. Екатеринбург, 2011.

[8] *Чипонов.* Мутная вода // Штурм. 1934. № 3. С. 119.

[9] Паллас писал: «Сей средний хребет… здесь столь неприметен, что... если когда вздумают посредством каналов соединить Сибирские воды с Российскими, то надобно будет взглянуть и на сие место…» (*Паллас П. С.* Путешествие по разным провинциям Российского государства. СПб., 1786. Т. 1. С. 186).

[10] См.: *Гаврилов Д. В.* Екатеринбург – порт шести морей Евразии и всех главных рек Европейской России и Западной Сибири: неосуществленный и забытый проект начала XX в. [Электронный ресурс]. URL: http://rekachusovaya.ru/index.php/publikacii/391-port-6-morey

[11] Рабочая бригада Водостроя Наркомвода. Проблема Урало-Кузбасского водного пути // Советская Азия. 1931. № 11–12. С. 95–136.

[12] *Архипова Н. П.* Природные достопримечательности Екатеринбурга и его окрестностей. Екатеринбург, 2001.

[13] *Гаврилов Д. В.* Указ. соч.

[14] *Ловцов Н.* Канал. М., 1933. С. 249.

[15] *Добренко Е.* Указ. соч.

[16] *Ловцов Н.* Канал. С. 246.

Инна В. Калита
Усти-над-Лабой, Чехия

ОПЫТ УРАЛЬСКОГО СОЗИДАНИЯ. РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД РОМАНОМ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «СЕРДЦЕ ПАРМЫ»

«Соединять!» – новый смысл Урала.

И. Удачин

Литература Урала, как и сам Урал, занимает в русской культуре особое место. Смена геополитических координат и культурных парадигм на рубеже XX–XXI вв. ведет к формированию новой системы взглядов на происходящее, изменяется позиционирование территорий. Так называемая *социальная история*, относительно недавно отпочковавшаяся в отдельное направление, объединила различные социально обусловленные ракурсы: детство, гендер, локальную историю, реконструкцию памяти крупных и совсем малых полисов, историю отдельных семей, миграций и урбанизации, историю пограничья, устную историю памяти. Социальная история предлагает новые ракурсы рассмотрения собственного Я (ментального, синхронного, диахронного, интерконтекстуального, Я-наследника и Я-основателя). Новый век нивелирует политизированную историю, абстрагируя ее от парадигмы советского заказа, одновременно поэтизирует ее, т. к. каждая из вышеназванных историй предполагает субъективацию Текста.

В данной статье в культурологическом ключе рассматриваются ассоциативные связи, «спровоцированные» романом Алексея Иванова «Сердце Пармы». Сопоставляя историю Иванова с историями иных народов, мы сравниваем истоки формирования вариантов средневековой идентичности по обе стороны Московской Руси, на оси Уральский регион (Пермь – Екатеринбург) – Москва – Великое Княжество Литовское, на которые в разное время заявляла притязания Москва.

А. Иванов «Сердце Пармы»

Но если ты сравниваешь мир с цепью, скованной в кольцо, то я скажу вот что. Заменив своего бога на чужого, мы разрываем эту цепь, и мир рушится.

«Сердце Пармы»

Алексей Иванов – яркий представитель современной литературы Урала. Урал во многих отношениях представляет *культуру пограничья*, его характеризуют

© Калита Инна В., 2013

как горную страну с суровой природой «на вечном сквозняке между Европой и Азией», в которой «терпимо относились к чужому мировоззрению, к иной вере, к другой нации и рассчитывали только на собственные силы, а дух свободы и авантюризма всегда был присущ местным жителям»[1], государство в государстве, в котором «были свои законы, свой суд, свое войско и совершеннейший произвол над сотнями тысяч горнозаводского населения»[2].

В этом контексте Алексей Иванов – это Бажов нового времени, создающий «своего рода авторский эпос горного Урала, воспроизведя единственный, по-настоящему востребованный, не навязанный, а "естественно" сформированный, а значит, легко воспринятый образ региона»[3]. Как представитель нового времени Иванов отражает общую постсоветскую тенденцию – поиск идентичности, дополняет историю Империи, которая «...на глазах наносит ответный удар: чем больше она истончается в реальности, тем яростнее набухает в литературе; в сумерках империи из слов ткется ее грозный призрак»[4]. Иванов идет в современном русле осмысления судьбы и места малых народов, рассказывая о построении империи и цементировании русских как большой нации, о цене, которая была заплачена за становление этой Империи.

Мнения критиков о романе расходятся: П. Дейниченко замечает, что выдумки у Иванова совсем немного, а книга поражает точностью географических описаний[5]; Л. Данилкин саркастически называет роман литературным курьезом, не влезающем ни в какие ворота[6].

Главная особенность романа – нетрадиционность авторской трактовки озвученной истории – в репрезентации русской, но «немосковской» версии истории, которая не имела шансов быть озвученной ранее. А. Иванов представляет читателю древний средневековый «сплав» этнокультур Урала, его разнородные пласты ложатся в основу картины складывающегося русского мира и отражают ее противоречивый характер.

О. Дарк отмечает интерактивный характер произведения и выделяет в нем три основных «взгляда», точки зрения:

1) взгляд господствующий: местных «нерусских» жителей (язычников), для которых демоны реально населяют округу;

2) противоположный взгляд русского пришлого – взгляд московский;

3) третий взгляд – русского местного – полувера[7].

В романе ярко высвечивается противопоставление «своего» и «чужого», этой же цели служит лингвофонетическая полифония текстового оформления. Незнакомая носителю русского языка лексика с нехарактерной для русского языка фонетикой играет роль фонетического фрустратора, таким образом, на основе дифференцирования фонетической благозвучности – неблагозвучности автор также градирует «свое» – «чужое». Некоторые критики называют подход Иванова «лингвистической мистификацией».

Ракурсы «русскости», или Множественность углов зрения

> Можно мириться с набегами врагов, но нельзя мириться с их богами. Враги приносят к нам свои мечи, а московиты принесут к нам своего бога. Мечи мы сможем отбить, а с богами человеку никогда не справиться. Если мы покоримся богу московитов, то у нас уже не будет ни родных имен, ни песен, ни памяти – ничего.
>
> *«Сердце Пармы»*

Роман выдвигает три основных, неразрывно связанных между собой концепта: ‘свой – чужой’, ‘язык’, ‘кровь’.

Оппозиция ‘свой’ – ‘чужой’ прописывается автором одновременно в нескольких плоскостях: *‘народ’*, *‘религия’*, *‘язык’*.

Причем ‘свой’ – ‘чужой язык’ реализуется дуально: 1) лингвостилистическим оформлением текста романа, 2) в плоскости восприятия чужой культуры через свой язык. Подчеркивается важность многомерного понятия «картина мира», которая, по мнению А. Вежбицкой, у каждого этноса в каждый определенный период представлена множеством картин мира, создаваемых представителями различных социальных групп этого этноса. Эти картины, имея общий каркас, различаются зданиями (схемами) и логикой поведения, исходящей из одного источника[8].

Многомерна и мозаична жизнь Прикамья XV в., представленная А. Ивановым как комбинация противоположных взглядов, идей и целей, хитросплетение взаимоотношений людей разных национальностей, объединенных территорией как целью. Эти соотношения, выражающиеся в двух точках отсчета и оценки: московской и немосковской, вызывают ассоциации с другой историей немосковской Руси.

1. Русь Немосковская. По другую сторону оси

На противоположной стороне по оси Урал – Московская Русь (центральная точка Москва) исторически располагались государства, в которых происходили подобные «мозаичные» процессы «урегулирования» сознания и места малых народов (ВКЛ – Великое Княжество Литовское, Русское и Жемойтское (1236–1795)), Речь Посполитая (1569–1795), Австро-Венгрия (1867–1918).

Коренное отличие средневековой Руси Литовской от многонационального Уральского региона состояло в том, что на момент формирования Московского государства Русь Литовская была центром уже оформившегося полиэтнического государства – Великого Княжества Литовского, Русского и Жемойтского, объединившего различные по традициям, языкам и вероисповеданиям (язычество, православие, католичество, униатство, иудаизм, ислам) народы.

Этот мощный государственный организм обладал действующей Конституцией (Статутом ВКЛ) и на всех исторических этапах своего развития имел значительные отличия от традиций Руси Московской. ВКЛ во всех исторических контекстах было полилингвальным и многоконфессиональным. Старобелорусский литературный язык (западнорусский) был государственным (по другим определениям – канцелярским) языком ВКЛ. Рассматривая историческую ретроперспективу развития канцелярского языка ВКЛ, мы можем констатировать существование ранней и более творчески развитой редакции церковнославянского языка, чем в Руси Московской. Практически от начала процесса крещения в беларусской письменной традиции (Беларусь являлась центром ВКЛ) наблюдался отказ от религиозной догмы как канона. Две Руси – Литовская и Московская – шли разными путями в адаптации христианских идей, и это непосредственно отразилось на письменной традиции двух, называемых в письменных источниках *русскими*, языков.

Эпохальным для ВКЛ был XVI в., четко расставивший ориентиры на почве восточнославянской письменности и идеологии. Русь Литовская имеет три издания Статута ВКЛ (1526, 1566, 1588 гг.), язык которого отражает особенности народного языка, имеет богатую летописную традицию. Беларусам принадлежит первый среди восточных славян перевод Библии, язык которого определяют как беларусскую редакцию церковнославянского языка. Заметим, что важен не только сам факт перевода Библии, но и его культурный подтекст. Библия была Ф. Скориной (1517 г.) не только переведена на старобелорусский, но и истолкована для простого народа. Вопрос, с какого языка переводил Франциск Скорина, остается открытым, однако точно известно, что при переводе он сравнивал текст с уже существующей в то время чешской Библией, напечатанной в 1506 г. в Венеции.

В то время, когда Русь Московская, ориентируясь на Библию как догматическое учение, не терпящее изменений и толкований, ратуя за его чистоту, еще только готовится к будущей правке церковных книг, в Руси Литовской вместе с развитием собственной письменной традиции язык Библии приближается к народному. Однако данный перевод Библии «не приветствовался» в Московской Руси.

Сравним эти факты с восприятием церковного языка в романе А. Иванова «Сердца Пармы»: «Он [Питирим] прочел пермякам Евангелие. Они не поняли, кто такие фарисеи, синедрион, прокуратор. Питирим пересказал им своими словами, поражаясь, как святотатственно звучит его переложение на чужой язык и чужой быт»[9].

Обозначенное мировосприятие, связанное с внедрением народного национального элемента, сильно развитое и в старобелорусской письменной традиции, подготавливает своеобразную травестийность оформления и осмысления роли развивающейся литературы. Своеобразное свободомыслие проявляется в образности литературного мышления, которое позднее будет

спроецировано на письменную традицию Московской Руси. Отличия в отношении к письменному языку у выходцев из Руси Литовской (осмысливать и интерпретировать на народной основе) и Московской Руси (уважать и неприкосновенно охранять) содействуют различной национальной субъективации церковнославянского языка.

«Этот светско-литературный язык при несколько большей близости к народным украинским и белорусским основам, чем язык церковно-литературный, был также пропитан латинскими, а особенно польскими элементами. На этом светско-литературном языке писались научные, публицистические, беллетристические произведения, вирши и драмы. Вот эти-то церковнокнижные и светско-литературные стили Юго-западной Руси стали во второй половине XVII в. оказывать сильнейшее влияние на литературный язык Московского государства»[10].

Необходимо обратить внимание и на то, что две части Руси в своей более давней традиции черпали из различных источников. Московская Русь ориентировалась на греческую традицию и лексику, поэтому «латинствующие» (беларусы и украинцы), исправлявшие религиозные книги в Московской Руси, были встречены многими церковными деятелями враждебно.

В традиции московской первый этап субъективации религиозного Текста затягивается на многие века, практически до середины XVII в. происходит «сбережение» церковнославянского Текста и «любование» им. В. Виноградов подчеркивал, что для старорусского книжника не только литературное изображение, но и бытовое переживание мира в религиозном аспекте было подчинено образам и символическим схемам церковной мифологии. Все формы языка толковались как непосредственное отображение религиозных сущностей и церковных догматов. Поэтому казалось, что даже изменение формы слова повлечет за собой искажение сущности религиозных понятий и предметов.

Земли, лежащие по обе стороны оси от Москвы, проявляют свою немосковскость именно этнической субъективацией Текста, что отражает роман «Сердце Пармы»: «Он [Питирим] перевел молитвы на пермский язык, и в них бог казался каким-то лесовиком, который за почитание дарует глухарей и песцов. Питирим попросил лучшего резчика на Чердыни охотника Ветлана, чтобы тот вырезал для часовни богоматерь с ангелами, и богоматерь Ветлана походила на Зариню, а ангелы – на шаманов с руками-крыльями, какими пермяки изображают их на своих бронзовых бляхах. Питирим собрал по острожку иконы, и пермяки измазали их жертвенной кровью»[11].

Влияние так называемого Юго-Западной или Литовской Руси (Беларуси и Украины) на московскую традицию относится к XVII в., с ним начинается новый исторический этап. Этот период в истории Московского государства характеризуется как Смутное время. Смута ускорила медленный и своеобразно текущий процесс европеизации России.

Патриарх Филарет, вернувшийся в 1619 г. из польского плена, начал искоренение польских, украинских и беларусских веяний в московской культуре. Филарет запретил ввоз, хранение и чтение европейских книг, а прежде всего – книг из типографий единоверных «братьев» – украинцев и беларусов. Однако на невозможность сопротивляться этому влиянию указывает деятельность представителя Беларуси, ставшего знаковой фигурой русской истории, Симеона Полоцкого, творчество которого синтезировало новые веяния и старые традиции, а сам Полоцкий стал символом российского просвещения.

Рассмотренные нами диахронные аналогии и их современный срез подчеркивает значительную роль письменности в развитии не только культуры, но и государственности народов. Письменный канцелярский язык Руси Литовской содействовал становлению наций, которые, пережив значительные перипетии, сохранились до нашего времени. Крещенная русскими Великая Пермь была ассимилирована, и хотя сегодня сохраняется шарм этнических колоритов отдельных групп, ее многочисленные малые народы влились в русло русской нации.

* * *

Роман А. Иванова «Сердце Пармы» с точки зрения современного человека предлагает идеи позиционирования национальных территорий на основе старых констант, лежащих в самой генетической матрице народа и пространства.

Урал имеет богатую мифопоэтику, связанную с горнозаводской культурой, которая «оказалась немыслимым сплавом православной крестьянской культуры с принципами позитивистской философии индустриальной цивилизации Европы. Этот сплав “легировался” добавленной в него потаенной культурой раскольников, маргинальной субкультурой каторжников и беглых, обрывками диковатых верований вогулов»[12]. Он базирует свое продвижение на давно созданных константах: держава в державе, природные ресурсы, культ труда и культ знаний, «фарт» и «дикое счастье».

В современной Беларуси, несмотря на то, что речь идет о независимом государстве, наблюдаем вялотекущий процесс позиционирования территории как автономного образования. Отсутствие целенаправленной национальной и языковой политики ведет к тому, что роль национального языка оказывается второстепенной. Иначе говоря, современная Беларусь находится в процессе духовной самоколонизации, процессе, обратном уральскому позиционированию.

Примечания

[1] *Акифьева Н.* Уральское пространство и его зодчие // Веси. 2010. № 3. С. 22.

[2] *Мамин-Сибиряк Д.* Город Екатеринбург. [Электронный ресурс]. URL: http://www.1723.ru/read/books/city-yekaterinburg.htm (дата обращения: 09.10.2012).

[3] *Литовская М.* Жанровая система творчества П. П. Бажова // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов, Т. А. Снигирева, Е. К. Созина и др. ; отв. ред. ак. В. В. Алексеев. Екатеринбург, 2010. С. 451.

[4] *Данилкин Л.* Диагностика Пармы // Афиша. 2003. 31 марта.

[5] См.: *Дейниченко П.* Русь немосковская // Книжное обозрение. 2003. № 24.

[6] См.: *Данилкин Л.* Указ. соч.

[7] См.: *Дарк О.* Где живет хумляльт? // Круг чтения. 2002. 30 сент.

[8] См.: *Вежбицкая А.* Культура и этнос. Понимание культур через посредство ключевых. М., 2001.

[9] *Иванов А.* Сердце Пармы. Санкт-Петербург, 2010. С. 57.

[10] *Виноградов В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 1982. С. 28.

[11] *Иванов А.* Указ. соч. С. 58.

[12] *Иванов А.* Горнозаводская цивилизация. [Электронный ресурс]. URL: http://www.arkadaivanov.ru/ru/about/ (дата обращения: 09.10.2012).

А. В. Фирсова
Пермь

GENIUS LOCI В СОВРЕМЕННЫХ ТУРИСТСКИХ ПРАКТИКАХ: К ВОПРОСУ О ПРАГМАТИКЕ РОМАННЫХ ОБРАЗОВ А. В. ИВАНОВА

В современном постиндустриальном обществе возрастает внимание к прагматическим аспектам культурного наследия. Культура рассматривается как агент продвижения территории, фактор ее аттрактивности и ресурс развития, в частности, в плане туристического использования.

В истории путешествий существуют примеры, когда популярное художественное произведение, сюжет которого размещен в конкретном географическом пространстве, становится импульсом туристского развития территории. Произведение литературы, в данном случае, выступает в функции репрезентации места, а в экскурсионной практике играет роль основного инструмента ориентирования в пространстве, т. е. превращается в своеобразный путеводитель – особым образом картирует местность[1].

Литературное картирование предполагает фиксацию трех способов взаимодействия географического пространства и пространства литературного произведения: конкретного, символического и прагматического. В первом случае мы фиксируем биографические данные в их проекции на реальный ландшафт; изучаем художественный мир произведения, сопоставляем его с географическим пространством, где разворачивается сюжет, т. е. занимаемся определением литературных мест. Такие связи изучает литературное краеведение. Во втором случае внимание исследователей сосредоточено на новых образах географического пространства в художественной литературе, культурной

© Фирсова А. В., 2013

синергетике ландшафта. Это поле исследований культурной географии, семиотики, литературоведения. Общим понятием, объединяющим междисциплинарные работы, становится понятие «культурный ландшафт», который трактуется как организованная система, включающая в себя существующие в данной местности явления культуры и природные условия, позволяет связать воедино территорию, природу и культуру[2]. Литературный сюжет, «привязанный» к определенному географическому пространству, становится полноправным компонентом культурного ландшафта. Третий аспект взаимодействия, обусловленный методом литературного картирования, – прагматика художественной литературы, т. е. фиксация и изучение тех ситуаций, когда творчество известного писателя побуждает человека совершать реальное путешествие по литературным местам. Прагматика художественного текста отчасти реализуется в обустройстве тематических музеев и появлении туризма вокруг литературных мест. Речь идет не только о разработке экскурсионных маршрутов, но и о строительстве объектов туристской инфраструктуры, стилизованных кафе, гостиниц, подготовки туристской литературы, сувенирной продукции. Прагматический анализ литературного текста вскрывает его «рациональное содержание», формы «воздействия его на жизненное поведение»[3].

Подобная функция литературы – картирование пространства – наглядно представлена в путеводителях, книгах-экскурсиях, справочной туристской литературе. Здесь неизменно присутствует указание на литературные места – дом или маршрут путешествия известного писателя, locus poesiae[4] – место действия литературного произведения. Художественный текст в данном случае играет двойную роль: с одной стороны, формирует образ пространства, вводит место в поле культуры, а с другой – помогает ориентироваться на местности, учит находить и видеть объекты, что хранят genius loci – «дух места».

Само понятие – genius loci – вводят в научный обиход ученые-экскурсионисты начала XX в. В культурологических семинарах И. М. Гревса была выработана методика «чтения города» как коллективной личности. По словам ученого, «…Для экскурсиониста город – центр притяжения и главный объект. <…> Но чтобы использовать объект, надо приступить к нему соответствующим образом, подходить как к живому историческому существу, изучать биографию города, его рост для уразумения его лика и души (местного гения, genius loci)»[5]. Н. П. Анциферов в работах, посвященных предмету и методу литературных экскурсий, приводит пример: «Вдумаемся в слова В. П. Боткина, друга Герцена. Вот свидетельство об его любопытном опыте: “За несколько дней ходил я с “Notre Dame de Paris” в руке на башню собора. Признаюсь, мне хотелось найти какой-нибудь след затерявшейся драмы, и еще раз, но с каким новым живым наслаждением читал дивный роман. Сколько раз … подходил я к собору, смотрел на его угрюмую форму … тут Квазимодо, Эсмеральда, Фролло – вся эта драма принимала размер огромины”»[6]. Это явление Анциферов называет «власть места над созерцающей душой». В работе «Быль и Миф Пе-

тербурга» он приходит к суждению, что в тех местах города, что нашли отражение в художественных текстах, быль и миф города являются нам «неотделенными и, может быть, неотделимыми»[7]. Именно художественный текст позволяет выявить объекты, что формируют «душу города», текст хранит легенду местности и особым образом картирует пространство.

Рассмотрим данный тезис в контексте развития экскурсионного дела на Урале. С момента открытия Транссибирской магистрали к региону возникает туристский интерес как к уникальной в природном и промышленном отношении территории. Зарождается практика массовых поездок учащихся в города Пермь, Екатеринбург, Челябинск, Златоуст и их окрестности. Появляются первые путеводители по региону: В. А. Весновский «Иллюстрированный путеводитель по Уралу» (1904), В. С. Верхоланцев «Город Пермь, его прошлое и настоящее (1913), «Урал северный, средний, южный» (1917). С целью оживления уральского ландшафта их авторы цитируют очерки П. И. Мельникова-Печерского, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Н. Г. Гарина-Михайловского, Г. И. Успенского. Верхоланцев вводит цитату из «Дорожных записок» Мельникова-Печерского, ставшую расхожей в современной туристской литературе о Перми: «Пермь … построена правильнее Нью-Йорка: ровные большие кварталы, прямое и параллельное направление улиц и переулков бросаются в глаза при первом взгляде»[8].

Мифопоэтический образ горнозаводского Урала, сформированный в творчестве П. П. Бажова и тиражированный в драматургии, кинематографии, мультипликации, живописи, произведениях прикладного искусства, стал действенным genius loci среднего Урала. Прямое свидетельство тому – наличие множества объектов туристской инфраструктуры, названия которых отсылают к бажовским образам: гостиничный комплекс «Каменный цветок» в г. Трехгорном, кафе «Каменный цветок» в Соликамске, природный парк «Бажовские места», пакет экскурсионных туров в г. Полевской, г. Сысерть: «По местам бажовских сказов», «Бажовских сказов дивные места». В 2012 г. вышел новый путеводитель «С Бажовым по Уралу»[9].

Пример прагматического обращения с творческим наследием Б. Л. Пастернака находим в Пермском крае. В 2006–2009 гг. Городской общественный фонд культуры «Юрятин» инициирует проект «Пермский период Б. Пастернака»[10]. Популяризация творчества поэта и брендирование территории Пермского края как пространства романа «Доктор Живаго» в данном проекте исходит от научной общественности, но встречает поддержку на административном уровне, в бизнес-структурах. В рамках проекта реализуется ряд социально-культурных событий, имеющих эффект долговременного действия. Международная научная конференция «Любовь пространства» (2006), где вводится в научный оборот понятие «пермский период Б. Пастернака»; постановка мюзикла «Доктор Живаго» (2006); издание беллетризованных путеводителей «В поисках Юрятина» (2005), «Путеводитель по Юрятину» (2005),

«По Уралу с доктором Живаго» (2009), «Всеволодо-Вильва и ее окрестности» (2011). Одновременно с просветительской и издательской деятельностью реализуется ряд независимых коммерческих проектов, которые видоизменяют культурную среду города: построен престижный ресторан «Живаго» (2005), установлен памятник поэту в Театральном сквере (2009), открыт музей «Дом Пастернака» в п. Всеволодо-Вильва (2009), в турфирмах Перми реализуется два экскурсионных продукта: «По следам Доктора Живаго» в Перми, «Путешествие в Варыкино» в п. Всеволодо-Вильва.

В начале XXI в. Урал с новой силой заявляет о себе в творчестве писателя Алексея Иванова. В художественных произведениях «Железные караваны», «Сердце Пармы», «Золото бунта», «Географ глобус пропил», киносценарии «Хребет России» он презентует Урал как особую геокультурную территорию. Геопоэтический анализ творчества А. Иванова представлен в диссертационном исследовании А. С. Подлесных[11], в работах В. В. Абашева, М. П. Абашевой[12].

В настоящей работе нам интересно проследить, инициирует ли литературное творчество А. Иванова новые социально-культурные практики, дает ли оно дополнительный импульс к туристскому развитию территорий; становятся ли геопоэтические образы его произведений: образ Пармы, образ горного ландшафта, образ уральской реки – мотивом, побуждающим к путешествию; наконец, являются ли топосы его произведений теми locus poesiae, а герои – genius loci, что используются в экскурсионном, событийном и активном туризме.

С этой целью нами были разработаны анкеты, адресованные: 1) жителям Чердынского района, в окрестностях которого разворачиваются события романа «Сердце Пармы». Популярность романа и культурный ландшафт Чердынского района вызвал к жизни литературно-этнографический фестиваль «Сердце Пармы» (2006), с 2010 г. фестиваль носит название «Зов Пармы»; 2) представителям пермских турфирм, которые, по нашему предположению, обращаются к творчеству Иванова при разработке туристских продуктов; 3) туристам-водникам, маршруты которых, по нашему предположению, «совпадают» с маршрутами, описанными в документальных и художественных произведениях А. Иванова, и, возможно, вызывают определенные литературные ассоциации[13].

Анкетирование чердынцев проводилось с выездом на местность методом прямого опроса жителей в общественных учреждениях, магазинах, на улицах города. Было опрошено 490 респондента, что при численности населения в 4900 человек составляет 10 %. Данная выборка является репрезентативной. 83 % оказались жителями Чердынского района, 15 % – других городов Пермского края, 2 % – других городов России. Основная задача анкетирования – выявить отношение жителей к фестивалю «Зов Пармы», а также степень знакомства с произведениями А. Иванова.

Результаты опроса выглядят следующим образом:

1) Хотя бы раз принимали участие в фестивале 81 % респондентов. Из них 61 % – отдыхали, 20 % – работали (предоставляли услуги питания, анимации, входили в организационную группу).

2) Отношение жителей к фестивалю «Зов Пармы» представлено на рис. 1: большинство ценят фестиваль за организацию интересного досуга – 36 %; за популяризацию района – 28 %; меньшинство говорит о коммерческой выгоде жителей – 17 %.

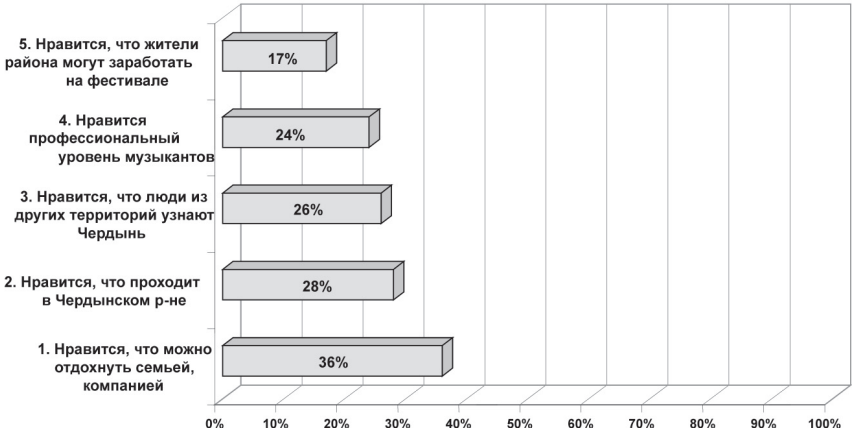


Рис. 1. Отношение жителей Чердыни к фестивалю «Зов Пармы»

3) Вопрос о знакомстве чердынских читателей с творчеством писателя выявил следующие показатели: 38 % не читали и не интересовались произведениями А. Иванова; 25 % смотрели фильм «Хребет России»; 23 % читали роман «Сердце Пармы». Результаты представлены на рис. 2.

4) Влияет ли творчество А. Иванова на туристскую привлекательность Чердынского района? 56 % респондентов ответили положительно, 38 % – отрицательно. 77 % опрошенных отметили, что фестиваль нужен жителям района; 6 % имеют противоположное мнение; 17 % затруднились дать определенный ответ.

Анкетирование пермских туристских фирм проводилось методом прямого и телефонного опроса. Нам удалось побеседовать с представителями 45 фирм города и 15 экскурсоводами. Всего было опрошено 60 специалистов в области туризма. Является ли данная группа репрезентативной? На наш взгляд, да. В Перми на сайте maps.yandex.ru зарегистрировано 336 туристских фирм разной специализации. Следовательно, 45 фирм представляют собой 13 % изучаемой группы. А если говорить о фирмах, специализирующихся на

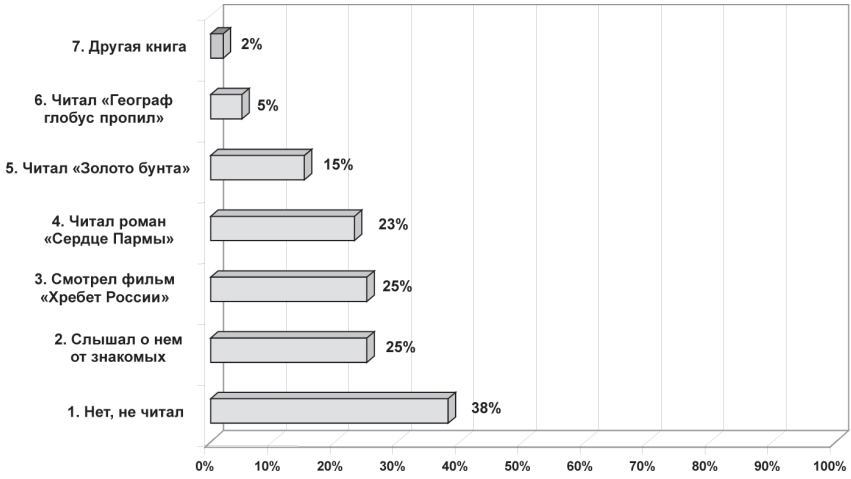


Рис. 2. Знакомство жителей Чердыни с творчеством А. Иванова

внутреннем туризме (а их количество невелико: 42 турфирмы работают на прием туристов в Пермском крае – указано на сайте visitperm.ru), то опрошенные нами 15 экскурсоводов, что, собственно, и занимаются разработкой и ведением местных экскурсий, представляют выборку 35 %. Результаты анкетирования показали:

1) Творчество А. Иванова используется при разработке экскурсионных программ и в ходе ведения экскурсий (рис. 3).



Рис. 3. Творчество А. Иванова в работе с туристами

2) Часть специалистов считает, что по мотивам отдельных произведений могут быть разработаны самостоятельные экскурсионные маршруты. Это от-

носится к роману «Сердце Пармы» (35 %), а также «Message: Чусовая» (25%) и «Железные караваны» (25 %).

3) На вопрос «Влияет ли творчество Иванова на туристскую привлекательность Пермского края?» 42 % респондентов ответили «влияет незначительно» и 35 % «значительно влияет», с комментарием, что эта взаимосвязь наиболее очевидна в группах иногородних туристов.

Опрос туристов-водников проводился с использованием социальных сетей и методом прямого опроса. Результат интернет-анкетирования представлен по адресу http://goo.gl/UGAXU. Всего нами было обработано 190 анкет, что, безусловно, не является репрезентативной выборкой, т. к. общее число туристов-водников не поддается точному подсчету. Но опрос 190 человек в возрасте от 19 до 45 лет, на наш взгляд, демонстрирует общую тенденцию:

1) Четверть респондентов хорошо знакома с произведениями писателя: 25 % читали «Сердце Пармы», 23 % «Географ глобус пропил», 22 % смотрели фильм «Хребет России», 15 % «Золото бунта» и «Message: Чусовая», 5 % назвали все опубликованные романы, часть отметила «личное знакомство с писателем» (рис. 4).

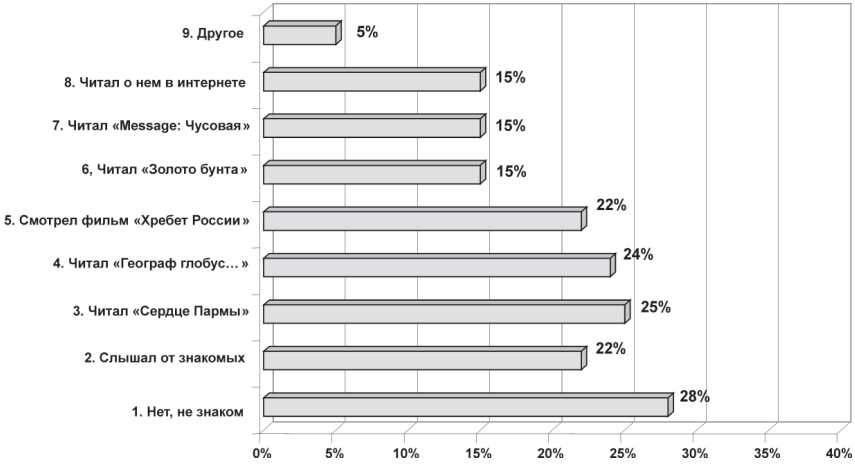


Рис. 4. Знакомство с произведениями Иванова в среде туристов-водников

2) О влиянии творчества А. Иванова на туристскую привлекательность Прикамья мнения разделились следующим образом: 28 % респондентов отметили ответ «скорее влияет», 19 % – «влияет незначительно», 30% – «затрудняюсь ответить».

3) Большинство опрошенных не используют произведения писателя при разработке водных маршрутов – 63%, но в некоторых случаях обращаются

к сюжетам его произведений в разговорах – 22»%. 5 % опрошенных ответили, что работают с текстами А. Иванова при подготовке сплавов.

Проведенное исследование подтверждает тот факт, что созданный А. Ивановым образ территории формирует прагматические аспекты развития отдельных территорий Пермского края, а пространство его книг задает новые туристские маршруты. Большая часть респондентов видит прямое влияние творческих практик писателя на привлекательный образ Прикамья. Дополнительно к традиционным историко-культурным экскурсиям на территории Чердынского района реализуются событийные и литературные экскурсии по мотивам романа «Сердце Пармы»; в Чусовском районе предлагается комбинированная автобусно-лодочная экскурсия по п. Кын и р. Чусовой, в том числе с опорой на документальные сюжеты «Message: Чусовая». Примеры ведения экскурсий с использованием метода литературного монтажа, практика событийного туризма подтверждают наше суждение о специфической картирующей функции, присущей отдельным произведениям А. Иванова, а также реализуют особое литературное кредо писателя – быть своеобразным гидом Урала.

Примечания

[1] См.: *Абашев В. В. Фирсова А. В.* План местности: литература как путеводитель // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 4 : Российская и зарубежная филология. С. 98–104.

[2] См.: *Веденин Ю. А.* Очерки по географии искусства. М., 1997. С. 196–214.

[3] См.: *Пирс. Ч.* Начала прагматизма / перевод с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина, послесл. Сухачева Ю. В. СПб., 2000.

[4] См.: *Топоров В. Н.* Петербургский текст. М., 2009. 820 с.

[5] *Гревс И. М.* Краеведение и экскурсионное дело // Вопросы экскурсионного дела. По данным Петроградской экскурсионной конференции 10–12 марта 1923 г. / под общ. ред. Б. Е. Райкова. Пг., 1923. С. 4–10.

[6] *Анциферов Н. П.* Литературные экскурсии (Медный всадник) // Вопросы экскурсионного дела. По данным Петроградской экскурсионной конференции 10–12 марта 1923 г. / под ред. Б. Е. Райкова. Пг., 1923. С. 23–32.

[7] *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Репринтное воспроизведение изданий 1922–24 гг. М., 1991. С. 5.

[8] *Верхоланцев В. С.* Город Пермь, его прошлое и настоящее : краткий историко-статистический очерк. Пермь, 1994. С. 13.

[9] См.: *Черноскутов А. П.* С Бажовым по Уралу: путеводитель. Екатеринбург, 2012.

[10] См.: *Абашев В. В.* Пастернаковский город Юрятин: география, семиотика и прагматика романного образа // Вестник Томского государственного педагогического университета = Tomsk State Pedagogical University Bulletin. 2010. № 8. С. 115–121.

[11] См.: *Подлесных А. С.* Геопоэтика А. Иванова в контексте прозы об Урале : автореф. дис. … канд. филол. н. Пермь, 2006.

[12] См.: *Абашев В. В., Абашева М. П.* Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова // Сибирский филологический журнал. 2010. № 2. С. 81–90.

[13] Полевые выезды в Чердынь, а также опрос представителей туристских фирм и туристов-водников проводились в рамках проекта РГНФ «Идеология и символика региональной идентичности в художественном творчестве и гуманитарной практике Алексея Иванова», рук. Абашев В. В.

О. С. Прокофьева
Нягань

ТЕМА МЕЖКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ (НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ)

Литературный материал, накопленный в течение двух последних десятилетий, позволяет выявить некоторые типологические особенности русской литературы ближнего зарубежья. При этом она привлекает внимание наличием специфических тем, имеющих острую социальную значимость в условиях усиления интегративных процессов между государствами постсоветского пространства. Эти темы образуют сложное драматическое единство интенций отторжения и притяжения. Исследование лирической поэзии показывает, как эта диалектика проявилась в социальном самочувствии русского человека, чьей родиной волею судьбы оказалась Средняя Азия.

Чувство родины открывается как сильное и прочное, а ослабление межэтнических связей в контексте родины – как утрата надежной перспективы сосуществования. Несовпадение этих векторов порождает социальную и психологическую травму, которая смягчается инерцией того благополучия, которое имело место в предшествующий период нашей истории, когда Россия и постсоветские страны Средней Азии были единым государством. В ходе исторических перемен стала иной позиция русскости на постсоветской отпочковавшейся территории. «Ответ другу» – так называется стихотворение среднеазиатского журналиста Л. Калашникова, построенное в форме диалога с земляком-киргизом. Начинается оно бытовой зарисовкой: «Хоть и глаза мои до боли синие, / У этих гор я вовсе не чужой. / Но как-то друг мне бросил: “Да, Россия, / Она теперь уже за рубежом. / А ты теперь её отлёток грустный / отстал ты, брат, от стаи журавлей…”». Дружелюбный тон диалога сохраняется, но подспудное иное становится все более очевидным: «Пора тебе…», «Ведь ты же понимаешь, ты же русский, / Решай, чего бы взял с собой, чего?»; «…Проводим как положено. / Устроим той…». Стихотворение завершается напряженным монологом, поскольку услышанные лирическим героем слова друга «ожгли»:

Тоска от слов. Их смысл я понял, понял,
Что день настал, когда я стал чужой...
И вот теперь об этом мне напомнили,
Что жил всю жизнь я здесь – за рубежом.
Что по полям ходил, где мать страдала,
Каким-то перелетным журавлем,
Что мне жена детей моих рожала

© Прокофьева О. С., 2013

Как будто здесь, но здесь – за рубежом.
Что дом мой тихий, с сердцем нараспашку,
Под этим небом в думу погружен,
Глядит окном в мои луга и пашни,
Стоит он здесь, но здесь – за рубежом.
Что под холмом, навеки сердцу близком,
Где скорбный крест за веру водружен,
Там мама под горой лежит кыргызской,
Уже давно лежит за рубежом...[1]

Чувство родины долго выдерживает испытание социальными катаклизмами. Среди публикаций в журнале «Литературный Кыргызстан» нескольких последних лет пока остаются типичными такие признания: «Да я и сам порой в смятении: / Каких корней? Каких кровей? / Наполовину – сын Армении, / На долю равную еврей. / Но каждой кровной половинкою, / Куда б судьба ни занесла, / Тянусь я к Азии с повинною, / Где вся-то жизнь моя прошла. / У сердца нет национальности – / И бог с ней, с пятою графой! / В тисках удушливой реальности / Спасаюсь певчею строфой». Автор этих строк – бард, известный не только в пределах Кыргызстана, а также – ученый-физиолог, вложивший немалый труд в жизнь своей республики. У народного поэта Узбекистана А. Файнберга есть признание: «Печальный край. Но именно отсюда / я родом был, я родом есть и буду. / Ау, Европа! Я не знаю Вас». С. Суслова – поэт и переводчик, заслуженный деятель культуры Киргизской Республики, назвала подборку стихов «Зимняя родина» явно метафорически, ибо в ней прочитывается тема остывания как утрат. «Здесь линия гор / диаграммой падений на бирже / Твердит о богатстве, что мы потеряли давно»; «В краю этом бедном / не выпросить снега зимой», – пишет она. И, тем не менее, «опыт лет прожитых» дает силы ее поэтическому «я» любоваться приметами мира, родство с которым не утрачивается (синевой озера Иссык-Куль или карагачевой веткой…). Аналогичное находим в стихах известного филолога Казахстана Н. Зейферт. Она вплетает в диалектику неоднозначных переживаний признание в преданности родному городу – Караганде, о котором говорит: «Родина – город с протянутой черной рукой» – и в то же время: «Если микроном мысли я тщусь не вернуться домой, / Я тебе лгу… Ведь по пояс в тебя вросла». Редактор русскоязычного казахстанского журнала «Нива» В. Гундарев на излете своей жизни, в 2010 г., так выразил устойчивость сложившихся чувств и представлений: «Боясь остаться не у дел, / На лучшее надеясь... / Не отвожу от ветра лоб, / Не опускаю плечи. / Ведь я трудяга-хлебороб / На ниве русской речи. / Познав и радость, и беду, / Когда-нибудь покорно / На этой пашне упаду, / В горсти сжимая зерна».

На этом фоне особенно заметна тема отторжения, которая с особой остротой, с настойчивостью лейтмотива звучит в стихах народного поэта Киргизии – переводчика и культуролога В. Шаповалова: «Тебе только кажется, что ты дома. / Это дом не твой». Ослабление позиций русскости в социальном

контексте среднеазиатских постсоветских государств, совершающееся на этом пространстве стирание следа русской культуры В. Шаповалов раскрывает многогранно. Данное явление предстает, с одной стороны, *трагедией* по разным причинам селившихся здесь *русских*, а с другой стороны – *утратой для остальных народов Средней Азии*, в первую очередь тех, чья письменная культура сложилась сравнительно недавно. Возвращение бывших кочевников к средневековому прошлому, к изначальным традиционным этническим ценностям воплощается в образ молодости («зарница молодая»), но в то же время это «*вечерняя* зарница молодая». И в целом, получается образ, запоминающийся своей объективной многомерностью:

И там, где вновь расцвёл костер кочевника,
где тих туман, в лощинах оседая,
прикурит от горящего учебника
вечерняя зарница молодая.

Еще одна типичная тема в русской поэзии среднеазиатского постсоветского пространства – утрата охранительной связи с большой родиной – Россией.

А «Россия хранима в сердцах», – пишет народный поэт Кыргызстана В. Шаповалов. Однако она

О разбросанных в мире птенцах,
как кукушка, легко забывает.
Мы виновны ль, коль гнезда тесны,
коль язык нам дарован для пенья
далеко от родимой страны?
Вот и коротко наше мгновенье, –

обобщает он.

Обращает на себя внимание поэтическая стратегия, выбранная, сложившаяся в условиях возникшего двоякого отчуждения (русских в контексте тюркоязычной культуры – и со стороны России, которая из отечества, помимо воли русских писателей Средней Азии, превратилась для них в одно из соседних государств). Компенсирующим фактором становится расширение исторического пространства в художественном мире. Смена эпох, которая влечет за собой замещение одних критериев благополучия другими, малая предсказуемость этого процесса предстает перманентным свойством человеческого бытия. Драматические коллизии отдельной человеческой судьбы уступают место философской причастности к вечному движению. Масштабность нарратива становится эстетическим и гностическим обретением русской литературы ближнего зарубежья.

От сборника «В азийском круге» к книге «Чужой алтарь» – путь поэта Киргизии В. Шаповалова, пожалуй, наиболее симптоматичного сейчас в ближнем зарубежье Средней Азии на постсоветском пространстве, уже частично рассматривался[2]. Он особенно четко являет вышеозначенный комплекс тем:

1) нерасторжимость связи с той страной, которая стала местом становления личности и в культуру которой вложены силы познания и творческий потенциал; 2) остро переживаемая утрата позиций русскости в складывающемся новом социальном контексте страны; 3) распад связей с русскоязычной (еще недавно опорной) полиэтничностью России; 4) осознание перманентности подобных процессов в истории человечества.

«Не роняй однако ж в бессилье руки, / ты ведь не таков. – / Ибо ты не только в азийском круге, / ты – в кругу веков», – пишет В. Шаповалов. Его лирический герой балансирует между признанием хрупкости отдельной человеческой судьбы и утверждением его способности сохранять себя, свой дом в состоянии неустойчивого равновесия в потоке бытия («Снегом запахла седая трава. / Юрта приткнулась на склоне крылатом. / Осень – и правым и виноватым, / в этом она / как ни странно, / права…»). Созвучное с этим находим в стихах С. Сусловой («Чем же мы держимся? Белым ли светом – / Тем, что считали мы белым так долго? / Или улиточным нашим покоем, / Что прилепился к былинке над бездной?»).

Результатом становится мироощущение, в котором доля антропоцентризма, так свойственного двадцатому веку, помеченному научно-технической революцией и целым рядом социальных утопий, стремительно сжимается. Этот процесс имеет разнообразные модификации в творчестве различных поэтов. Он, например, смягчается восточной, хайямовской, философичностью у А. Файнберга; кричаще заострен у некоторых молодых авторов, например, С. Арбенина, Д. Сагайдака.

Русская литература ближнего, постсоветского, зарубежья – часть художественной словесности, которая, являясь фрагментом современности, находится в развитии, не обладает завершенностью, поэтому правомерно говорить лишь о тенденциях. Они замечены в творчестве авторов, оказавшихся наиболее доступными для изучения в условиях стихийной издательской деятельности. Естественны последующие коррективы при более подробном рассмотрении данного материала. Тем не менее, представляется необходимым фиксировать те векторы, которые уже обозначились и выразительно маркируют современную реальность. В контексте изучения межкультурных взаимодействий, складывающихся на постсоветском пространстве Средней Азии, привлекает внимание такая положительная итоговая составляющая: в творчестве русских авторов, оставшихся на Востоке, имеет место выстраданная и лишенная иллюзий высокая степень *коммуникативности*. В стихах С. Сусловой это предстает, например, в таком образном воплощении: она называет «чаяньем пустым» и «ошибкой страждущего мира» желание «всем обладать», «быть пчелой, а не цветком или нектаром». «Я проиграла вечности. Ну что ж», – пишет она. «Зато теперь», с ее точки зрения, открылось по-новому значимым все то, что составило конкретику личной судьбы («жизнь», «и этот дождь», «и стук шагов навстречу», «и милый край…»).

Примечания

[1] Здесь и далее стихотворения поэтов цит. по следующим изданиям : *Зейферт Е.* [Электронный ресурс]. URL: http://www.stihi.ru/2002/08/23-193 ; *Зейферт Е.* [Электронный ресурс]. URL: proz.ru/avtor/dialog. Полная версия журнала «Лит. Кыргызстан» : 2009–2012 [Электронный ресурс]. URL: (literatura.kg/public/menu) ; *Суслова С. Акварели о*сеннего неба : стихотворения. [Электронный ресурс]. URL: http://literatura.kg/ articles ; *Суслова С.* Охота на эхо : стихотворения и поэмы. Фрунзе, 1990 ; *Шаповалов В. И.* В Азийском круге : избранное. Т. 1 : Лирика. Поэмы. Бишкек, 2003 ; *Шаповалов В. И.* Чужой алтарь. Бишкек, 2011 ; *Файнберг А.* Стихи. [Электронный ресурс]. URL: http://nervana.name/lib/fainberg/list.htm.

[2] См.: *Прокофьева О. С.* Самоидентификация лирического героя в произведениях русского поэта Киргизии В. Шаповалова // Дергачёвские чтения – 2006 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы межд. конф. 5–7 октября 2006 : в 2 т. Т. 2. Екатеринбург, 2007. С 187–193 ; *Ее же.* Региональные особенности русской литературы в ближнем зарубежье: Взгляд на Центральную Азию // Вестник Кыргызско-Российского Славянского ун-та. Т. 12. № 5. Бишкек, 2011. С. 97–101 ; *Ее же*. Русская литература на постсоветском пространстве Средней Азии: Трансформация темы истории в творчестве русского поэта Кыргызстана В. Шаповалова // Дергачёвские чтения – 2011 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. конф. : в 3 т. Екатеринбург, 2012. Т. 3. С. 298–307.

Е. Г. Соболева
Екатеринбург

ЭКОЛОГИЯ УРАЛЬСКОЙ РЕКЛАМЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.

Сразу следует оговориться, что обсуждаемый материал не полностью укладывается в объем понятия «экология», звучащего в названии статьи, а анализируется лишь в аспекте соответствия рекламных текстов нормам русской культуры. Нормы при этом рассматриваются в широком смысле – как нормы поведения, соответствующие основополагающим национальным стереотипам, социальным, этическим, эстетическим канонам, нормам культуры речи.

Рекламный текст отличается от других текстов массовых коммуникаций своей особой прагматической направленностью, что сказывается на его содержательно-структурных параметрах и во многом обусловливает сложность его лингвокультурологического анализа.

Рекламный дискурс, т. е. то поле смыслов, в которое погружено рекламное сообщение, характеризуется гетерогенностью, неоднородностью. С одной стороны, рекламный дискурс формируют смыслы, связанные с экономикой, поскольку реклама – это элемент маркетинговых коммуникаций, предназначенный для продвижения товара / услуги. С другой стороны, реклама выходит за

© Соболева Е. Г., 2013

пределы собственно экономической смысловой зоны, так как обращена к чувствам, социально-культурным потребностям, ценностям человека.

В силу своей встроенности в экономику и в социально-культурную жизнь общества реклама институциализирована и подчиняется достаточно строгим социальным законам. Рекламная деятельность регламентируется законом о рекламе, законами о СМИ, рядом других законов. Кроме этого, реклама подчиняется юридически не прописанным, но четко соблюдаемым законам маркетинга.

Таким образом, можно говорить о трех группах требований, которым должна соответствовать качественная реклама.

Во-первых, это соответствие социально-культурным законам, которые требуют, чтобы реклама была достоверна, добросовестна и этична. Помимо этого, существуют требования, которые законодательно не прописаны, но хорошо осознаются членами социума. Согласно этим «неписаным законам», реклама должна отражать национальные ценности, нести смыслы, связанные с национальной идентичностью.

Во-вторых, это маркетинговые требования, согласно которым реклама как информативно-прагматический текст должна содержать основную информацию о товаре, услуге и производителе. Это требование отражено в облигаторной смысловой модели рекламного сообщения «что (предлагается) – кто (предлагает) – где (это можно приобрести)».

Третье требование связано с тем, что рекламный текст должен соответствовать нормам культуры речи, предписанным данным обществом. Иначе говоря, рекламный текст – креолизованный или некреолизованный – должен отвечать основным канонам хорошей русской речи.

Если говорить о нарушениях культурных предписаний, то из поля своего рассмотрения мы должны исключить группу вторых требований, а именно те, что связаны с подачей маркетинговой информации. В остатке мы имеем дело с теми случаями, которые связаны с нарушением этических, социальных норм и норм культуры речи. Следует заметить, что рекламный текст, будучи текстом компрессированным, физически небольшим, очень часто совмещает эти типы нарушений. Определенный научный и практический интерес представляет рассмотрение динамики подобного рода отклонений от нормы.

И еще одно предварительное замечание: аномалии в дискурсивных практиках могут оцениваться положительно – как проявление креативной деятельности человека и в этом случае воспринимаются как прием выразительности, направленный на нарушение автоматизма восприятия, на создание новой смысловой перспективы текста. Аномалии могут расцениваться отрицательно – как деструктивное явление, создающее помехи в восприятии информации, искажающее замысел автора и, как следствие, снижающее коммуникативный и прагматический эффект сообщения. Нас будут интересовать аномалии второго рода, т. е. отклонения от норм, которым должен соответствовать рекламный текст, но которые так или иначе в рекламном сообщении нарушаются.

Реклама на Урале, по сути, появилась в конце XX в. На первом этапе становления новых социально-экономических отношений после распада Советского Союза реклама в нашей стране переживала бурный рост. В рекламную индустрию пришли художники-новаторы, которые новую стилистику, новые смысловые модели опробовали на рекламном материале. В золотой фонд отечественной рекламы вошли работы Тимура Бекмамбетова, снявшего памятную до сих пор рекламную серию «Всемирной истории от Банка Империал». Но в уральском регионе в 90-е годы прошлого столетия рекламные агентства только делали первые шаги. Как правило, реклама этого «периода становления» грешила нарушениями чисто языкового плана, свидетельствующими о низком уровне языковой компетенции. В качестве примера можно привести рекламу магазина одежды *«Модус вивендус»* (вместо нормативного *модус вивенди*). В 1996 г. по решению Федеральной антимонопольной службы (ФАС) была запрещена реклама пива *«По рускИ»* (мы выделили с помощью заглавной буквы написание этого слова в рекламном тексте, в котором стоял знак ударения, акут. – *Е. С.*), в которой по причине неудачного приема имитации иностранной речи были нарушены как законы русской орфографии и акцентологии, так и нормы русской культуры.

По мере становления рынка и, соответственно, рынка рекламных услуг, в условиях усиления конкурентной борьбы и стремления рекламистов выделиться на фоне соперников стали появляться тексты с разнообразными нарушениями экологии культуры, национальных культурных канонов. Можно говорить о нескольких типах нарушений, которые имеют разную динамику и разное соотношение в различные периоды рассматриваемого временного промежутка.

1. **Включение в рекламный текст табуированных обществом смыслов**. Как правило, эти смыслы затрагивают сферу сексуального. В 2005 г. острый общественный резонанс вызвала рекламная кампания фирмы по продаже бытовой техники «Лидер». Эта фирма пришла на уже освоенный рынок г. Екатеринбурга, поэтому, чтобы утвердиться в своем сегменте и привлечь внимание потенциальных клиентов, копирайтерам пришлось избрать крайне агрессивную рекламную политику, в основе которой лежал прием игры на неопределенности референта.

Начало рекламной акции положила щитовая реклама «*Он входит… Такой большой*» (логотип компании – «Лидер» – в тексте был не указан. – *Е. С.)* Как известно, частеречной особенностью местоимений является то, что они не называют элементов действительности, а лишь указывают на них, отсылают к определенному референту. Если же референт не обозначен, то местоимение может соотноситься с предметом одного из возможных миров. Двусмысленность рекламного текста обусловлена тем, что местоимение *он* отсылает к какому-то конкретному предмету (и в этом случае создатели рекламы формировали у потребителя эффект напряжения, потому что имя фирмы было названо

значительно позднее), а местоимение *он* является эвфемизмом, субститутом имени мужского полового члена. Языковая игра в рекламе строилась на игре допустимого и табуированного, поскольку сфера сексуального, несмотря на современную свободу слова, в языковом плане по-прежнему имеет множество ограничений в своем выражении. Эту двусмысленность отчетливо ощутили потребители рекламы, и Антимонопольный комитет был завален письмами и обращениями возмущенных граждан. Однако доказать наличие второго, сексуального смысла в рекламе членам Антимонопольного комитета не удалось, и фирма «Лидер» продолжила свою рекламную кампанию, в основе которой лежала отмеченная выше каламбурность.

Социологи провели широкомасштабный опрос студентов, в котором просили оценить содержание рекламной продукции компании «Лидер». В целом молодежная аудитория негативно отнеслась к навязываемой создателями рекламы игре. После того как результаты опросов были обобщены, Антимонопольный комитет сделал запрос на проведение лингвистической экспертизы рекламного щита «*Большой, хороший… это не конец».* Нормативные толковые словари не отмечают у слова *«конец»* значения *«мужской половой член».* Но это значение зафиксировано в «Русском ассоциативном словаре» и в «Большом словаре русского жаргона»[1], что и позволило обосновать недопустимость использования такого рода рекламы. Компании «Лидер» в итоге пришлось убрать щитовую рекламу с раздражающим потребителей текстом.

Не столь однозначную реакцию уральской общественности вызвала рекламная кампания 2012 г. фирмы «Агора»: *Сменить пол может каждый; Ушла жена – **смени пол*** (выделено нами. – *Е. С.*), *а также обои и двери; Пришло время пожить для себя? **смени пол!** а также обои и двери; Будь мужиком! **Смени пол!..** а также обои и двери*. Рекламный текст сопровождался символами – зеркалом Венеры, щитом и мечом Марса.

Потребители отчетливо уловили игру, построенную на столкновении значений двух омонимов: пол как *«нижний настил в помещении, по которому ходят»* и пол как «*совокупность признаков, обеспечивающих размножение, по которым различаются мужские и женские особи, а также один из двух разрядов живых существ (мужчин и женщин)*»[2]. К тому же четко осознавался смысл прецедентного текста «*не будь бабой» («о слабом, нерешительном мужчине, мальчике»),* имеющего социально закрепленные коннотации *разговорное, презрительное*[3]. Многими носителями русской культуры были прочитаны смыслы, связанные с актуализированными фоновыми знаниями о транссексуализме, а также смыслы, снижающие образ современного мужчины. Несмотря на это, ФАС не нашла «состава преступления» в данных рекламных текстах, и он по-прежнему используется в рекламной кампании фирмы.

2. К нарушениям требований национальной идентичности можно отнести **использование образов, не свойственных русской культуре**. Примером такой девиации является реклама Внешторгбанка, продвигающая потребитель-

ское кредитование. Композицию модуля формируют стилизованное изображение пеликана и логотип банка. На этом фоне помещен текст: «*Потребительское кредитование. Оптимально, реально, доступно. Если у вас большие потребности… мы умножим ваши возможности*» + информация об условиях кредитования и справочный блок.

Образ пеликана вступает в противоречие как с фоновыми национально-культурными знаниями русских (птица не водится на территории России, кроме южных районов, поэтому мало знакома жителям страны), так и с европейской традицией. Как отмечается исследователями международной символики, «образ пеликана вошел в число классических понятий ряда европейских народов через христианскую литературу (авторы – Августин, Иероним, Исидор), где рассказывалось о птице Онокротале (или пеликане), водящейся в долине Нила. Птица спасает своих птенцов, укушенных ядовитой змеей, тем, что дает им пить свою кровь, исторгнутую из своей утробы»[4].

В европейской культуре образ пеликана является символом любви родителей к детям. Даже если предположить, что рядовой потребитель этой рекламы не знаком с культурно-символическими коннотациями образа пеликана, то идентификация себя с этой птицей вряд ли отвечает эстетическим представлениям русского человека о красоте.

3. «Экологичность» рекламного текста достаточно часто страдает из-за неудачного применения **стратегии рефрейминга**.

«В переводе с английского reframing буквально означает “поставить в новую рамку”, “переставить в уже имеющуюся рамку”, “переформулировать”, “заново приспособить”. Понятие рефрейминга активно используется в методике НЛП, где рассматривается два его вида – рефрейминг смысла и рефрейминг контекста. Если рефрейминг смысла позволяет сменить картинку, не меняя рамки, то рефрейминг контекста меняет рамку, не меняя картину. В первом случае признается сам факт наличия события … но не принимается его оценка. Рефрейминг контекста работает несколько иначе. Здесь ситуация в целом принимается, но смещается совсем в другую область, где она может сработать наилучшим образом <…>. Ситуация та же, но она уже приобрела совсем другое звучание»[5].

Вслед за О. С. Иссерс мы используем термин рефрейминг «применительно к речевой коммуникации, подразумевая под этим различные приемы коррекции отдельных фрагментов модели мира адресата. Рефрейминг базируется на изменении ситуативно ожидаемых речевых действий, отказе от типовых фреймов и сценариев. Можно сказать, что процесс рефрейминга строится на отрицании базового фрейма (“это не то, что вы думаете”) и эффекте обманутого ожидания»[6].

Рекламная практика накопила широкий спектр когнитивных приемов рефрейминга, позволяющих изменить взгляды потребителя на функции товара, его потребительскую ценность, социальную значимость и другие

характеристики[7]. При умелом использовании рефрейминг является лингвокреативной стратегией, обладающей эвристической ценностью и вовлекающей адресата в творческую игру – разгадывание того, как переформатированы фреймы, связанные с привычным употреблением товара/услуги. Вместе с тем нередки случаи, когда рефрейминг приводит к обратному результату, превращаясь из инструмента эффективного воздействия на адресата в коммуникативную неудачу.

К числу таких творческих неудач можно отнести рекламу лекарственного средства от псориаза. В креолизованный текст включена картинка – фрагмент «сотворение человека» из фрески великого Микеланджело «Сотворение мира». Пытаясь преодолеть негативные ассоциации, связанные с тяжелой болезнью и, как правило, с ее неприятными проявлениями на коже человека, создатели рекламы неудачно трансформировали аксиологию оценки лекарства, подняв ее с утилитарного уровня (пользы) до уровня сублимированных, эстетических оценок.

Подобный когнитивный и культурный диссонанс в результате рефрейминга мы находим в рекламной серии СКБ-банка, в которой использованы образы детей в сочетании с одностишиями известного поэта Владимира Вишневского. Рекламная кампания длилась несколько лет, в конце ее рекламные плакаты были собраны в книгу В. Вишневского «Я Вас хочу! (следите за рекламой)».

Перед нами весьма любопытный феномен интердискурсивного взаимодействия литературного и рекламного дискурсов. В предисловии В. Вишневский позиционирует книгу как явление литературное, подчиняющееся законам и ценностям художественного творчества: «…получилась, знаете, добрая интерактивная книжка, способная облегчить общение, да и – чего там – улучшить отношения разнополых. И если не осчастливить, то, как минимум, порадовать…

Это стихотерапевтическое издание как тост за Любовь, Дружбу и – что немаловажно – счастливое детство. Остановите меня!.. Тем более вы вправе в итоге не согласиться со мной. Но я простодушно надеюсь, что в результате этого безбашенного эксперимента никто не пострадает»[8].

Как несложно заметить, автор стихотворных текстов в рекламе стремится подчеркнуть не их маркетинговый характер, а, скорее, экспериментальную, шуточную направленность стихов («под одну обложку с хулиганским названием», «стихотерапевтическое издание», «безбашенный эксперимент»).

Другая стратегия позиционирования заявлена в обращении банка, подписанном Владимиром Пуховым, Председателем правления СКБ-банка: «Дорогие друзья! Вы держите в руках уникальную книгу, соединившую, на первый взгляд, вещи несовместимые – рекламу федерального банка и творчество знаменитого поэта. Нам кажется, у Владимира Вишневского много общего с СКБ-банком – мы оба обладаем чувством юмора, не боимся шутить о серьезном и всегда готовы к смелым экспериментам. Именно поэтому Первый

национальный банк с чувством юмора пригласил поэта помочь в разработке рекламной концепции. Забавные фотографии ребятишек сопровождают яркие одностишия Владимира Петровича»[9].

В процитированном фрагменте четко прослеживается маркетинговая стратегия отстройки от конкурентов в банковской сфере – «Первый национальный банк с чувством юмора». Одновременно задается читательская стратегия восприятия рекламных текстов – стратегия присоединения к группе авторитетов: *«мы оба обладаем чувством юмора, не боимся шутить о серьезном и всегда готовы к смелым экспериментам»*. Для репрезентации стратегии присоединения умело использован аргумент «к человеку» – личность популярного поэта.

Действительно, большая часть этой рекламной кампании СКБ-банка, построенная на рефрейминге ситуации, воспринимается именно как языковая игра, в которой дети из стандартных стереотипных фреймов перенесены в новые сценарии, связанные с банковской сферой. Это рождает эффект обманутого ожидания, который моделирует смех: *«И это все, чего мне так хотелось?..»* (на фотографии испачканный мороженым мальчуган с эскимо); *«Можно я Вам не скажу, для чего нужны мне деньги?»* (кредит «На всё про всё»; на фотографии – рыжая веснушчатая девочка с прикушенным языком).

Другие же тексты, построенные на приеме перепозиционирования, рождают когнитивный диссонанс между ценностями общества и использованием ребенка в качестве рекламного образа в смысловых областях, не связанных с детством: *«Вложи скорей, пока ИХ не отняли!», «Ах, Вы не спонсор?! Положите вилку!..»*

4. К числу аномалий, связанных с отклонениями от культурных норм в рекламном тексте, можно отнести рекламу, в которой происходит **снижение образов, используемых в качестве аргумента «к авторитету»**. Как известно, эмоциональная аргументация, суггестивно воздействующая на адресата, активно использует в качестве доводов «к авторитету» звезд кино, спорта, шоу-бизнеса, селебрити, специалистов – известных экспертов в той или иной области деятельности. Появление в этой роли персонажей из маргинальной среды воспринимается обществом как отклонение от норм рекламной и общекультурной коммуникации.

Примером такой девиации может служить рекламная кампания 2011–2012 гг. торгового центра «Комсомолл», в которой в качестве рекламных героев были взяты представители криминальной среды: *«Комсомолл. Пацаны уже в курсе!»; «Пацаны всех районов, объединяйтесь!»*.

Кроме сниженного образа, рекламный текст включает в себя жаргонизм *«пацаны»,* которое в стилевой стратификации русского языка относится к уголовному и молодежному сленгам: «1. Угол. Молодой, начинающий вор; 2. Угол. Человек, уважаемый в преступном мире; 3. Мол. Уважаемый, авторитетный член молодежной группировки»[10].

Несмотря на активные процессы демократизации языка и повышения статуса воровского жаргона, использование которого ранее было табуированным в публичной речи, реклама торгового центра подверглась общественному порицанию и была признана непристойной.

5. Достаточно распространенным явлением в уральской рекламе последних десятилетий стало появление текстов, содержащих **сниженные языковые элементы, употребление которых запрещено законом о рекламе**. Как правило, общество и надзорные органы оперативно реагируют на такого рода отклонения от культурных норм, и подобного рода реклама изымается из информационного оборота. Такая судьба постигла в 2008 г. рекламное сообщение одного из коммерческих банков: *Очкуешь, товарищ? С наличкой тревожно? Сделай же вклад ты в банке надежном!* Справедливое возмущение горожан вызвало включение в рекламный текст слова из уголовного жаргона: «очковать – угол., мол. Испытывать страх, бояться»[11]. Составителями «Большого словаря русского жаргона» отмечается резко пейоративная окраска этого глагола, который «образован на основе оборотов *Очко играет*; *очко жим-жим*»[12]. ФАС вполне справедливо признала данную рекламу ненадлежащей.

Подводя общие итоги, мы можем сказать, что в темпомире уральской рекламы происходят определенные аксиологические изменения, которые сложным образом взаимодействуют с ценностной картиной российского общества. Мы попытались выявить и охарактеризовать те девиации от конвенций русской культуры, которые еще не были предметом специального изучения. Настораживает тот факт, что все чаще в рекламной практике мы сталкиваемся с явлениями, которые расшатывают устоявшуюся систему национальных ценностей. Конечно, норма, конвенция – явление, исторически обусловленное и меняющееся под действием множества факторов. Реклама, делающая товар «осязаемой культурной ценностью»[13], одновременно формирует ценности, и, «чтобы достичь желаемого результата, рекламист должен создавать рекламу, основываясь на уникальных традициях, ценностях, вере той культуры, на которую рассчитано данное рекламное сообщение»[14].

Примечания

[1] *Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Большой словарь русского жаргона. СПб., 2001. С. 275.

[2] Словарь русского языка : в 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 254.

[3] Словарь русского языка : В 4 т. Т. 2. С. 53.

[4] *Похлебкин В. В.* Словарь международной символики и эмблематики. М., 2004. С. 311.

[5] *Иссерс О. С.* Стратегия рефрейминга в аспекте лингвокреативной деятельности // Лингвистика креатива. Екатеринбург, 2009. С. 218.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 219–220.

[8] *Вишневский В.* Я Вас хочу! (Следите за рекламой). Brandiziac, 2011. С. 5.

[9] Там же. С. 7.

[10] *Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Большой словарь русского жаргона. СПб., 2001. С. 424.
[11] Там же. С. 414.
[12] Там же.
[13] *Дрю Ж.-М.* Ломая стереотипы. СПб., 2002. С. 267.
[14] *Четвертакова И. В.* Тексты рекламных радиообращений: от мотивации к действию // Вестник Моск. ун-та. 1996. № 2. С. 26.

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 7

Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей)

В двух томах

Том 2

Обложка *И. М. Игнатьев*
Ответственный за выпуск *И. С. Малечко*
Редакторы *Е. К. Созина, Е. В. Харитонова, Т. А. Арсёнова*
Корректор *Е. Е. Крамаревская*
Верстка *С. П. Чайкина*

Подписано в печать 13.05.2013.
Формат 60 × 84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times NR.
Уч.-изд. л. 22,02. Усл. печ. л. 18,83. Тираж 200 экз. Заказ 1092.
Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press.info@usu.ru