УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ
ОБЪЕДИНЕННЫЙ МУЗЕЙ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2011

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева

Екатеринбург, 6–7 октября 2011 г.

В трех томах

Том 3

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2012

ББК Ш5(2-р)-3
Д36

Составитель А. В. Подчиненов

Д36 **Дергачевские чтения – 2011.** Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева, Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 3. — 360 с.

ISBN 978-5-7996-0778-4 (т. 3)
ISBN 978-5-7996-0775-3

Третий том содержит три раздела: «Фольклор и литература Урала», «Литературный музей и регион: стратегии развития» и «Феномен театральности в зарубежной литературе». В первом разделе акцент сделан на проблемах, связанных с региональным литературным ландшафтом. Во втором разделе вопросы регионального литературного развития рассмотрены с позиций современного музееведения. Завершающий раздел посвящен исследованию специфических аспектов, создающих художественный эффект театральности и театрализации.

Для литературоведов и всех, кто любит литературу, интересуется ее теорией, историей и современностью.

ББК Ш5(2-р)-3

ISBN 978-5-7996-0778-4 (т. 3)
ISBN 978-5-7996-0775-3

© Уральский федеральный университет, 2012
© Подчиненов А. В., составление, 2012

Раздел I
ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА УРАЛА

Т. А. Арсенова
г. Екатеринбург

Ситуация «поэт у окна» в лирике Бориса Рыжего*

Я забыл шелест книг.
Я листаю оконные стекла.
Б. Рыжий

1

Одна из особенностей поэтического «окоема» Бориса Рыжего (1974–2001) заключается в том, что *взгляд* (или в*и*дение) – в самом абстрактном, широком смысле слова — его лирического субъекта нередко опосредован некими предметными образами — *окна*, *кино* (*фильма*), *фотографии*. Общность этих образов очевидна: каждый из них есть по своей сути рамка, отсекающая все то, что не должно попасть «в кадр», что не представляет особой эстетической ценности. В данной статье мы рассмотрим семантику повторяющегося в стихотворениях Б. Рыжего образа окна и связанную с ним ситуацию «поэт у окна»[1].

В своем исследовании, посвященном месту окна в творчестве Б. Пастернака, А. К. Жолковский пишет, что *вещи* (а «окно» — образ вещный) «одевают плотью» некоторый набор функций, вытекающих в конечном счете из темы произведения [7, с. 211]. В словаре вещей говорится: «Окно предназначено для того, чтобы, сохраняя изоляцию помещения от внешней среды (стекло как часть стены), пропускать в него свет, а при

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

[1] Не потому ли, что даже на первый взгляд образ окна занимает в поэтическом мире Рыжего не последнее место, составители сборника его стихов «Типа песня» (М., 2006) использовали в оформлении обложки картину Ван Гога «Стакан абсента и графин», на которой фоном является окно с происходящей за ним жизнью.

© Арсенова Т. А., 2012

желании — воздух и звуки, для чего рамы могут открываться; проникновение света также контролируемо…» (цит. по: [7, с. 212]). Как видим, «окно» является частным воплощением идеи *границы* и актуализирует противопоставленность двух разнородных пространств: дома и улицы.

Если «Пастернак, — по словам Жолковского, — любит изображать различные ситуации контакта улицы и комнаты (= внешнего мира и домашнего обихода)» [Там же, с. 209], происходящего «с помощью» «окна», то в поэтическом мире Рыжего «окно» не существует отдельно от лирического субъекта, от поэта. Ситуация «поэт у окна» в наиболее общем смысле актуализирует семантику *отделенности* смотрящего сквозь окно от того, что происходит за ним, т. е. не контакта пространств, а «соглядательности» лирического субъекта[2]. По всей видимости, именно это особое его состояние и есть состояние, близкое к поэтическому вдохновению.

Как отмечает исследователь социальной семиотики В. П. Гриценко, распространение в эпоху Возрождения окна со стеклом (т. е. в том виде, в котором мы знаем его по сей день) «формировало иные рефлекторные основы восприятия окружающего пространства, так как меняло точку зрения из бытовой сферы на мир, модифицируя семантику восприятия окружающего пространства» [5, с. 202]. «Благодаря окну со стеклом в доме появилась картина реальности, которая рассматривалась теперь отстраненно и несакрализованно» [Там же, с. 198]. Окно, ставшее модельным основанием новоевропейской семиосферы, «непосредственно причастно к начавшемуся в эпоху Возрождения активному процессу повышения роли рассматривания, когда на многих европейских языках “видеть” было приравнено к “понимать” и “знать”. Более того, рама окна, ограничивая определенный фрагмент мира и делая его объектом *отстраненного рассматривания*… (курсив наш. — *Т. А.*) создавала психологическую модель для исследовательских устремлений новоевропейского типа» [Там же, с. 202].

Важное место в лирическом сознании Рыжего занимает проблема *внутреннего* и *внешнего*, *своего* и *чужого*, что более конкретно может быть представлено оппозициями *дома* и *улицы*, *личности* и *двора*, *поэта*

[2] Попутно заметим, что, по словам А. К. Байбурина, сложившаяся в традиционной картине мира семантика окна связана «с темой проникновения во внешнее пространство, оставаясь во внутреннем»; «окно обеспечивает визуальный контакт, который в целом ряде ситуаций оценивается как более предпочтительный по сравнению с прямым контактом» [2, с. 143].

и *среды* (толпы), а также стремлением героя-поэта подчеркнуть свою личностную автономность.

В группе стихотворений Рыжего образ окна участвует в отношениях лирического героя и заоконного мира, символизируя *границу между мирами* — интимным миром героя и миром остальных людей[3]. Чаще всего эти отношения обобщенно можно определить как отчужденность героя от всего внешнего, состояние самоконцентрации, зачастую смешанное с отчаянием. Так, в стихотворении «Ничего не надо, даже счастья…» лирический герой отвергает весь заоконный мир — не только с его эмблематичными яблоней, облаками и небом, но и человеческими участием и любовью, которые не вхожи в личное пространство поэта: «Ничего действительно не надо, / что ни назови: / ни чужого яблоневого сада, / ни чужой любви, / что тебя поддерживает нежно, / уронить боясь. / Лучше страшно, лучше безнадежно, / лучше рылом в грязь» [11, с. 286].

В русской поэзии вполне укоренился образ дерева-друга (дерева-собеседника)[4] за окном. Яркий пример тому — ахматовский клен, что рос за окном ее комнаты в Фонтанном Доме, своеобразный молчаливый собеседник и свидетель жизни поэта, символизирующий связь времен. См. в «Эпилоге» «Поэмы без героя» А. Ахматовой: «…Где, свидетель всего на свете, / На закате и на рассвете / Смотрит в комнату старый клен / И, предвидя нашу разлуку, / Мне иссохшую черную руку / Как за помощью тянет он» [1, с. 351–352].

Подобные образы дерева за окном встречаются и у Рыжего, при этом данный сквозной образ в различных его текстах может модифицироваться. Например, в стихотворении «Не надо ничего, / оставьте стол и дом / и осенью, того, / рябину за окном» [11, с. 272] рябина из «внешнего» мира входит в некий «жизненный минимум» героя Рыжего так же, как, например, тополь у С. Гандлевского: «Возьмите все, но мне оставьте / Спокойный ум, притихший дом, / Фонарный контур на асфальте / Да сизый тополь под окном…» («Без устали вокруг больницы…», 1973 [4]). Однако в стихотворении Рыжего примерно того же времени «Не покидай меня, когда…»

---

[3] Например, в стихотворении Рыжего «Весенней заоконной речи / последний звук унесся прочь — / проснусь, когда наступит вечер / и канет в голубую ночь» [11, с. 371–372] желание лирического героя не совпасть с окружающим миром, который «отстранен» за окно, осуществляется через различие их ритмов жизни, что можно считать классической ситуацией для рефлектирующей личности, поэта, который пишет по ночам.

[4] Здесь можно вспомнить строки С. Есенина «Белая береза / Под моим окном…» [6, с. 29], «Клен ты мой опавший, клен заледенелый…» [Там же, с. 143]; А. Решетова «…И с деревцем, как с девицей, / Тихонько говорю» [10, с. 134] и др.

окно вновь маркирует ту самую границу внутреннего мира героя, который отвергает сострадание Другого, — и потому явленная в образе черемухи протянутая ему рука помощи остается в пределах внешнего мира: «Ни для чего и ни зачем, / а просто так и между тем / оставь меня, когда мне больно, / уйди, оставь меня совсем. // Пусть опустеют небеса. / Пусть станут черными леса. / Пусть перед сном предельно страшно / мне будет закрывать глаза. // <…> А ты останься в стороне — / белей черемухой в окне / и, не дотягиваясь, смейся, / протягивая руку мне» [11, с. 279].

В отличие от повзрослевшего, склонного к абстрагированию лирического героя, «я»-вспоминаемый (лирический герой — мальчик/юноша) обладает возможностью — вероятно, утраченной — преодоления означенной окном границы *своего* и *чужого*, *общего*, я и *мы*: «Бело пространство заоконное — / мальчишкой я врывался в оное / в надетом наспех полушубке» («7 ноября» [Там же, с. 104]). Обыкновение выходить в окно может являться у Рыжего и характеристикой портрета героя-в-прошлом: «Вот здесь я жил давным-давно — смотрел кино, пинал говно и пьяный выходил в окно. В окошко пьяный выходил, буровил, матом говорил и нравился себе, и жил. Жил-был и нравился себе с окурком “БАМа” на губе» [Там же, с. 176]. Таким образом, «окно» в лирическом сознании поэта символизирует не только так называемую «зону отчуждения», но и играет роль своего рода «портала», дающего герою возможность высвобождения, прорыва вовне.

Отметим, что вслед за Т. В. Цивьян исследователи восточнославянской народной культуры, выделяя виды связи дома с внешним миром — регламентированную (через двери, ворота) и нерегламентированную (через окно), пишут: «Нерегламентированная связь издавна считалась для человека или животного нежелательной и опасной, а в ряде случаев была связана с темой смерти». Так, в окно выносили первого умершего в доме покойника, умерших некрещеных детей и взрослых покойников, болевших “горячкой”» [2, с. 141].

В числе ключевых событий жизни поэта Казарин-биограф упоминает, что в 1988 г. (когда Борису было 14 лет) он переживает «потрясение от смерти самоубийцы, выбросившегося из окна (Вторчермет)» [8, с. 299]. Казалось бы, это юношеское впечатление не оставило следа в его поэзии, который был бы отмечен ужасом. Вероятно, это объясняется тем, что ситуация «выхода в окно» впоследствии трактовалась Рыжим гораздо шире. «Выход в окно», как частный случай преодоления предметно выраженной идеи границы, пространства особого семиотического напряжения, является для героя Рыжего актом *инициации* (в традиционной

культуре действительно нередко кореллирующей с темой смерти и перерождения), переходом на принципиально иной уровень и план бытия — это может быть или преодоление собственной замкнутости и включение его в общность «мы» (вектор «навстречу жизни»), или высвобождение из жизненного пространства-вакуума, ставшего западнёй (вектор «навстречу вечности»). Как пример второго вектора можно привести одно из поздних стихотворений Рыжего «Я зеркало протру рукой…», в финале которого поэт (а именно «протрезвевший поэт» — ср. со строками выше: «в окошко пьяный выходил»), словно уходя в оконный проем, растворяется в зеркале (здесь образный синоним «окна»): «Я ближе к зеркалу шагну / и всю печаль собой закрою, / но в эту самую мину- / ту грянет ветер за спиною. // Все зеркало заполнит сад, / лицо поэта растворится. / И листья заново взлетят, / и станут падать и кружиться» [11, с. 252]. Переход лирического сознания на иную ступень саморефлексии отмечается также и сменой точки зрения: местоимение первого лица уступает место слову «поэт», отражающему в данном контексте отстраненный взгляд субъекта на самого себя.

2

Образ окна, будучи свернутой, пока не проработанной ситуацией «поэт у окна», фигурирует в немалом количестве ранних текстов Рыжего, т. е. появляется в его творчестве еще в период поэтического становления. Характерная для стихотворений с общей тематикой «поэт и вдохновение» эта поэтическая ситуация (в ее зачаточном виде) приходит в стихотворения Рыжего как бы до него самого, до его героя, как некая до-индивидуальная данность, «общее место» в поэзии[5]. Молодой поэт интуитивно чувствует «идеальность» этого топоса — «у окна» — для своего лирического героя, юноши-поэта, который ищет вдохновения и постижения бытийных смыслов. Наиболее показателен здесь цикл «Суждения» (1993), где задумчивое созерцание героем заоконных видов является препозицией буквально каждого текста (см.: «Летний вечер в окне, / словно в перепроявленном фото…», «Я везде побывал…», «Я забыл шелест книг…», «Летний вечер в окне. / Словно лошади, яблоки в мыле…» [Там же, с. 305–310]). Однако форма стихотворений Рыжего в эти годы еще не настолько совершенна,

[5] «В “Докторе Живаго”, — пишет А. К. Жолковский, — образ кабинета с окном во всю стену становится своего рода символом поэтического творчества и даже получает сюжетное развитие: поэт, alter ego Пастернака, сначала завидует хозяину кабинета, а затем сам вступает во владение им и создает там свои знаменитые стихи» [7, с. 324].

чтобы в полной мере выразить их содержание — изменение состояния лирического героя у окна, переход на подлинную над-временную медитацию. Это удастся Рыжему несколько позже.

Например, в одном из зрелых стихотворений «Синий свет в коридоре больничном…» вид за окном, наполненный потусторонним, магическим лунным светом, переключает сознание лирического героя с сиюминутного, частного и конкретного *здесь* на более высокий уровень авторефлексии, вводит героя в состояние медитации. Он уже не может принудить себя думать «о самом обычном, о самом простом», а задает бытийные вопросы: «Как же мало ты прожил на свете, / неужели тебе все равно?» Поэтическим антонимом «окна» в этом тексте оказывается неживая картина больничной стены с нарисованной рощей берез — суррогатное, мнимое «окно», что подчеркивается иронической интонацией: «…но порой, иногда / я глаза на минуту закрою, / и открою потом, и тогда, // обхвативши руками коленки, / размышляю о смерти всерьез, / тупо пялясь в больничную стенку / с нарисованной рощей берез» [11, с. 283].

Вариативность ключевых образов поэтического мира Рыжего позволяет выделить синонимичную ситуацию «поэта на балконе» [7, с. 231]. Балкон также может быть назван «идеальным местом» творчества поэта, который принимает функцию медиатора между разными пространствами. Например, еще Андрей Белый писал: «…Я — над Арбатом пустеющим, свесясь с балкона, слежу за прохожими; крыши уже остывают; а я ощущаю позыв: бормотать; вот к порогу балкона стол вынесен; на нем свеча и бумага; и я — бормочу: над Арбатом, с балкончика; после — записываю набормотанное. Так — всю ночь…» [3, с. 139]. Ранний Рыжий выразил это поэтическое состояние почти физического *посредничества* такими строками: «На взгляд мой сползлись минотавры улиц, / шею мою овивают тени оконных рам» [11, с. 297].

Частная ситуация «поэт на балконе» осмыслялась Рыжим еще в стихотворении 1994 г. «…поздним вечером на кухонном балконе…» — с ярким противопоставлением бытового и бытийного: «закурив среди несданной стеклотары, / ты увидишь небеса как на ладони / и поймешь, что жизнь твоя пройдет не даром» [Там же, с. 21]. В более позднем стихотворении «Июньский вечер. На балконе…» Рыжий вновь обратится к данной ситуации, однако углубит медитативную составляющую текста: «Июньский вечер. На балконе / уснуть, взглянув на небеса. / На бесконечно синем фоне / горит заката полоса. // А там — за этой полосою, / что к полуночи догорит — / угадываемая мною / музыка некая звучит. // Гляжу туда и понимаю, / в какой надежной пустоте / однажды буду

и узнаю: / где проиграл, сфальшивил где» [11, с. 207][6]. Здесь состояние сознания лирического героя (как выразился однажды сам Рыжий, «на границе между сном и явью» [Там же, с. 275]) — смешанное с полудремой созерцание заката (а заря также содержит идею границы) — позволяет уловить музыку, которая не прорывается в повседневную жизнь, музыку, которая вызывает и сопровождает постижение истины и позволяет заглянуть за определенную черту бытия, земной жизни. Медитация, таким образом, в постижении некоего *наджизненного смысла* достигает своей цели. Заметим, что вполне блоковская ситуация улавливания субъектом «неземной» музыки («музыки сфер») возникает в стихотворении Рыжего «Осенние сумерки злые…» (отсылка к А. Блоку «Петербургские сумерки снежные…»): «И прошлое как на ладони. / И листья засыпали сквер. / И мальчик стоит на балконе / И слушает музыку сфер» [Там же, с. 215].

Медитативное состояние лирического субъекта, вызванное созерцанием заоконных пейзажей, подчас сопровождается отстранением героя от самого себя: «Не знаю, с кем, зачем я говорю — / так, глядя на весеннюю зарю, / не устаю себе под нос шептать: / “Как просто все однажды потерять…” / Так, из окна мне жизнь моя видна — / и ты, мой друг, и ты, моя весна, / тем и страшны, что нету вас милей, / тем и милы, что жизнь еще страшней» («Взгляд из окна» [Там же, с. 59]). Поэт у окна, погружаясь в авторефлексию, укладывает в один миг взгляда (за окно) созерцание всей своей жизни (ср.: «Со лба стирая пот рукою, / я век укладывал в минуту» [Там же, с. 31]). Обыденные формы существования времени для него становятся неактуальны, он мыслит уже не вчера / завтра, а целой *жизнью*, вдруг совпавшей с *мигом*. Таким образом, экзистенциальная поэтическая медитация «у окна» помогает герою «сделать шаг» в сторону объективации собственного бытия, сначала войти в точку самоконцентрации, отчуждения от внешнего мира, затем подняться над частным, личным — до всеобщего, непреходящего, вечного, что становится условием *понимания* над-временных и над-индивидуальных, бытийных смыслов.

1. *Ахматова А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Екатеринбург, 2005.

2. *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

[6] А. Кушнер проводит параллель между этим, по его словам, одним из лучших стихотворений Рыжего, и стихотворениями В. Ходасевича «Смотрю в окно — и презираю…» и «Элегия» («Деревья Кронверкского сада…»: «И не понять мне бедным слухом, / И костным не постичь умом, / Каким она там будет духом, / В каком раю, в аду каком?») [9, с. 88].

3. *Белый А.* Начало века. М., 1990.

4. *Гандлевский С.* Опыты в стихах [Электрон. ресурс]. URL: http://gandlevskiy.poet-premium.ru/poetry/1973-1994.html#21 (дата обращения: 15.11.2011).

5. *Гриценко В. П.* Социосемиотика. Екатеринбург, 2006.

6. *Есенин С.* Собр. соч. : в 2 т. Т. 2 : Стихотворения, проза, статьи, письма. М., 1990.

7. *Жолковский А. К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 209–239.

8. *Казарин Ю. В.* Поэт Борис Рыжий : моногр. Екатеринбург, 2009.

9. *Кушнер А.* Стихи, переписка, разговоры с Борисом Рыжим // Russian Literature. 2010. Vol. 67, Issue 1, 1 Jan. P. 85–96.

10. *Решетов А.* Избранное : стихотворения, поэмы. СПб., 2009.

11. *Рыжий Б. Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.

И. А. Бужан

г. Тюмень

Восприятие творчества ненецкого писателя Леонида Лапцуя в критике Тюменского региона

Леонид Васильевич Лапцуй (1932–1982) начал писать в 1950-е гг. Его первые стихи в переводах тюменских поэтов Ивана Лысцова, Анатолия Кукарского, М. Лецкина публиковались в журналах «Сибирские просторы» (Новосибирск), «Урал» (Свердловск), в коллективном сборнике стихов тюменских поэтов «Земляки» (Тюмень, 1957). В 1960-е гг. имя Л. В. Лапцуя становится известным широкому читателю. Его стихи публикуют центральные периодические издания «Дружба народов», «Молодая гвардия», «Огонек». К переводам поэзии Л. Лапцуя на русский язык присоединяются литераторы центра — Н. Грудинина, Т. Миницкая, Л. Шкавро и др. В этот же период в Тюменском книжном издательстве выходят первые книги поэта: сборник стихов «Цвети мой Ямал» (1960) и сборник прозы «Рассказы о Ямале» (1962) — на ненецком языке. В Тюмени издается и первая книга автора на русском языке — рассказы «Камень с надписью» (1963) в переводе Т. Миницкой и Х. Васильевой.

© Бужан И. А., 2012

В 1964 г. Л. Лапцуй становится членом Тюменского отделения Союза писателей.

На тюменской земле не только выходят первые книги ненецкого писателя, но и его творчество получает первые критические оценки. В очерке истории ненецкой литературы тюменский филолог Лазарь Вульфович Полонский отметил «несомненную поэтическую одаренность» Л. Лапцуя, называя при этом его сборник стихов «Цвети мой Ямал». Он обратил внимание на успех поэта в жанре интимной лирики. «Сердечность» стихов о любви достигается тем, что их автор «…находит свежие, свои, от души идущие слова, передающие и горечь разлуки и веру в прочность любви». Л. Полонский подчеркивал сочетание патриотического пафоса (гордость за свой народ) с пафосом приобщения к новой жизни в стихах, отражающих становление социалистической действительности на северной земле. Критик писал: «Поэту-ненцу радостно сознавать, что его родной народ, в прошлом обездоленный и бесправный, — ныне участник великих дел, хозяин своей Родины, равный в великой семье народов нашей страны» [15, с. 22–23]. «Самобытность таланта» Л. Лапцуя отметил литературный наставник многих ненецких писателей Иван Григорьевич Истомин: рассказы Л. Лапцуя «…очень лиричны, богаты образами и глубоки по содержанию. Они… убедительно повествуют о возрождении Ямала, о его людях…» [7, с. 5].

Однако в центральной критике утверждали, что тема «отрицания старого» в прозе начинающих писателей Севера изжила себя и в новых социальных условиях «ведет к искажению жизненной картины». Это замечание коснулось и прозы Л. Лапцуя. Был отмечен схематизм в изображении героя в рассказе «Человек родился», когда отношение к народным предрассудкам стало «основным критерием оценки» персонажа. «Путь к современному герою», «новые конфликты» должны «отыскиваться в… процессах становления социалистической морали». Новаторским в этом отношении была признана поэзия Л. Лапцуя, воспевающая «радостный труд ненцев». «Новое слово» писателей-сибиряков связывалось с их обращением к теме природы как к теме «нравственного и эстетического воспитания» человека [3, с. 35–36].

Одобрительный отзыв в центральной печати получила книга «Метели ложатся у ног» (М., 1968), объединившая прозу В. Ледкова и Л. Лапцуя. О рассказах Л. Лапцуя писали, что они «создают… своеобразную летопись жизни ненцев», в них «речь идет о всем новом в жизни и быте ненцев, в их сознании, нравах и обычаях». Подчеркивалось иное художественное преломление темы «отрицания старого» в рассказе «Надпись на камне»,

где «прошлое служит автору для оценки сегодняшнего» [20, с. 17]. Критики центра уловили тяготение писателя «к напряженному, динамичному сюжету», к «остроте проблем и конфликтов». И все же проза Л. Лапцуя характеризовалась как «очень неровная по своим художественным достоинствам». Автора упрекали в «стремлении во что бы то ни стало прийти к счастливому концу, не всегда оправданному ходом событий и логикой фактов» [6, с. 277].

Наблюдения критиков центра были во многом созвучны оценкам тюменских критиков. В. Клепиков обратил внимание на «добротный, живой язык», «точные приметы быта», «своеобычный юмор» прозы Л. Лапцуя. Выделялись наиболее удачные рассказы (в книге их 11) — «Сэвтя» и «Шепот снегов», которые по жанру приравнивались к «маленькой повести». В них автор «не торопится к благополучному концу», избрана интересная тема — «жизнь подростка в интернате». «Отличной новеллой» был назван рассказ «За чертой горизонта», повествующий «о трудном размежевании старого и нового». «Надпись на камне» и «Песня Сэротетто» характеризовались критиком как «песни в прозе». «Энергичным» воспринимался стиль прозы Л. Лапцуя: «короче фраза, обильней употребление глаголов» [8, с. 153–154].

Значимым и в какой-то мере доминирующим критерием оценки литературного произведения национального автора являлось его актуальное, идеологическое звучание в эпоху социалистического строительства. Рецензируя книгу «Метели ложатся у ног», В. Клепиков довольно категорично заключил: «Рассказы Л. Лапцуя (как и повесть В. Ледкова) — не о сегодняшнем дне тундры. Все-таки, к сожалению, о вчерашнем — о годах 30-х и 40-х. <…> Борьба с суровой природой и старыми предрассудками — тема… основательно разработанная, знакомая». Рассказ «Палочки с зарубкой» «…сегодня не просто неинтересен, но и агитационного значения уже не имеет». Писателей призывали к отражению новых тем, проблем и характеров [8, с. 153–154]. Подобные недостатки отмечались и в поэзии Л. Лапцуя: «К сожалению, дня сегодняшнего — конца 60-х — начала 70-х годов — ненецкий поэт Л. Лапцуй касается лишь вскользь, редкими упоминаниями (“бородатый геолог”, “нефтяной фонтан”). Взгляд поэта часто устремлен в минувшее, чтобы сопоставлять прошлое и настоящее» [9, с. 176].

Критика как бы подтягивала творчество писателя-северянина под планку соответствия интернациональной тематике. Обращаясь к сборнику стихов «Голубые снега» (1970), В. Клепиков подчеркивал, что в поэзии Лапцуя «…тема родного Ямала органично сливается с темой старой

и новой жизни ненцев…» [9, с. 171]. Как «социалистическая по содержанию и национальной по форме» оценивалась Е. Матвеевым книга стихов Л. Лапцуя «Мальчик из стойбища» (1972), в которой «весь образный строй — от ненецкого фольклора», а пафос — в «братской благодарности русскому народу» [11, с. 161].

К началу 1970-х гг. Л. Лапцуй признается сложившимся, узнаваемым поэтом. В газете «Красный Север» (Салехард) писали, что поэт «вступил сейчас в полосу большой и серьезной поэтической зрелости». По-прежнему интересными, «особенно для русского читателя», представлялись стихи, в которых изображены «картины повседневной жизни, труда и быта ненецкого народа». Отмечали обращение поэта к исторической теме в стихотворении «Мыс Вавле», отсылавшем ко времени восстания ненцев в 1825–1841 гг. под предводительством Ваули Пиеттомина [19, с. 4].

В 1973 г. в издательстве «Детская литература» отдельной книгой тиражом в сто тысяч (!) экземпляров вышла поэма Л. Лапцуя «Едэйко». Ее адресат — читатели младшего школьного возраста. Произведение получило высокую оценку в центральной печати. С рецензией на поэму выступил известный детский писатель С. Баруздин, что само по себе говорило о признании таланта Л. Лапцуя в этом направлении творчества [1, с. 276].

1970-е гг. — расцвет творчества Леонида Лапцуя. В этот период почти ежегодно выходят поэтические книги ненецкого писателя в переводах В. Афанасьева, Л. Шкавро, В. Фалея, Н. Грудининой, М. Яснова и других литераторов. В регионе с гордостью подчеркивали, что стихи Л. Лапцуя «читают не только в различных городах Союза, но и в Венгрии, Англии, Франции…» [12, с. 275]. Почти каждый выход книги поэта сопровождался критическим откликом тюменского журналиста и писателя Анатолия Омельчука в центральной печати и в прессе других регионов. В рецензии на книги Лапцуя «На струне времени» (М., 1975) и «Победившие смерть» (Свердловск, 1976) он писал о необходимости оценки произведений писателей, представляющих малые народы России, с учетом современного развития их литератур — без скидки «на молодость», на «первый шаг». Возможно, не случайно эта мысль прозвучала на страницах московского журнала «Дружба народов» как своеобразный призыв к взыскательному и правдивому анализу их творчества со стороны критиков центра, оценки которых порой носили комплементарный характер. Первое, с чего начал А. Омельчук свою рецензию на книги стихов Л. Лапцуя 1975 и 1976 гг. — с признания того, что «устное

народное творчество оказало несомненное влияние на его поэзию». Эта мысль — отправная точка для дальнейших рассуждений критика. Во-первых, подчеркивалась народность и национальная самобытность поэзии Л. Лапцуя. «В неторопливом эпическом звучании его стихов слышатся мотивы и ритмы старинных песен и преданий», — писал Омельчук, цитируя «одно из лучших» стихотворений «Язык ненцев». Отмечалось, что «в немногих строках» поэту удается «запечатлеть черты жизни своего небольшого народа» [12, с. 276]. Следует заметить, что еще в 1966 г. Р. Бикмухаметов отметил «лаконизм» художественного письма северных авторов, определив его как стилистический принцип «большое в малом». В пример приводилось стихотворение Л. Лапцуя «Состязание» [2, с. 9].

Истоки «своеобычности» поэзии Лапцуя А. Омельчук связывал с особенностями мировосприятия «аборигенов севера». Он не спешил упрекать поэта «в некоторой описательности, в том, что многие его стихи рождены не чувством, а глазом». «Эта превосходная зрительность» создает у читателя впечатление, «как будто сам северный народ словами поэта рассказывает о приметах своей жизни, быта и среды». Подчеркивая «традиционность тем и сюжетов» стихов поэта, А. Омельчук особо выделил в них тему поколений, любовь к родной земле, «современное преображение тундры». Поэмы автора «Олени бегут на восход», «На струне времени», «Под звездами Ямала», «Победившие смерть», по мысли критика, «точнее было бы назвать балладами», так как «в их основе всегда реальные события и люди»; «их главное достоинство — живая современность». Однако реалистичность поэзии Лапцуя порой не находила должного художественного выражения. Это проявлялось в том, что поэт «иногда слишком торопится поспеть за бегущим днем, и тогда подлинная эпичность, в целом присущая поэту, ускользает, уступая место публицистической скороговорке». Возможной причиной этого недостатка А. Омельчук считал незрелость «художественной мысли, способной внутренне организовать эти масштабные поэтические структуры». И все же признавалось, что «от книги к книге растет мастерство поэта…» [12, с. 276].

Присущую северным поэтам «красочную яркость», «экспрессивность» стиха тюменский филолог и культуролог В. А. Рогачев объяснял их «мудрой дружбой с фольклорной поэтикой». В критическом обзоре тюменской поэзии «Чем крепче ветер…» он выделил стихи Л. Лапцуя, в частности «Пришел геолог русский на Ямал» с его самобытными сравнениями: «…сердце, как рыба резвится», «хочется сердцу парусом виться, чайкой нырнуть в воздушные струи…». В стихах Л. Лапцуя

и ханты Р. Ругина (поэма «Огнедышащий край») им отмечалось «естественное и интересное» звучание интернациональной тематики за счет привлечения поэтики национального фольклора [18, с. 168].

В сборнике стихов и поэм Л. Лапцуя «Радуга жизни» (1978) А. Омельчук ощутил «современную напряженность» традиционных метафор, органичное включение в ткань произведений «примет новой жизни». В поэме «Приехал Ленин», сюжет для которой был взят из ненецкой легенды о приезде Ленина на Ямал, «…сказовая основа не нарушает реалистической ткани, ибо читатель подведен к поэме всем строем предыдущих стихов». Оригинальное образное воплощение ленинской темы критик уловил в стихотворении «Ленинский меридиан», лирический герой которого рад ощущению своего «равенства в человеческом строю». Таким образом, даже ленинская тема оказалась способной высветить «народность поэзии Лапцуя» [13, с. 113].

Сборник стихов Л. Лапцуя «Радуга жизни» — «семнадцатый на счету поэта», как отмечал А. Омельчук. Он писал, что для этого сборника, как и «для всего писательского пути Лапцуя», характерно «движение от сугубо повествовательных интонаций к глубоким раздумьям о нашем бытии», читатель не может не заметить, как «расширяется кругозор поэта, географические границы родины-тундры…». В поэме «Победившие смерть», посвященной ямальским геологам, автор «…не увлекся показом производственных достижений своих товарищей-геологов». В основе произведения — «подлинный случай»: «драматическая история о трех поисковиках месторождений». Несмотря на отмечаемые в книге «Радуга жизни» «длинноты и бескрылую описательность» некоторых стихов, в целом она оценивалась как «свидетельство растущей зрелости поэта» [Там же, с. 114].

На страницах центральной печати тюменский писатель К. Я. Лагунов с восхищением отзывался о поэме Л. Лапцуя «Едэйко»: «…мудрая, яркая поэма, увлекательно рассказывающая о жизни сегодняшнего Ямала, о великой братской дружбе народов нашей Родины, о счастливой судьбе ненецкой детворы…» [10, с. 21].

В 1982 г. жизненный путь поэта Леонида Лапцуя обрывается. Это событие побудило региональных критиков Л. Полонского, А. Омельчука к написанию критико-биографических очерков о жизни и поэзии ненецкого писателя. Надо заметить, что очерки были опубликованы в периодических изданиях других регионов: в журналах «Полярная звезда» (Якутия), «Сибирские огни» (Новосибирск). В этом можно увидеть попытку подчеркнуть значимость личности поэта в общесоюзном масштабе.

А. Омельчук утверждал: «феномен Леонида Лапцуя» помогает «увидеть причины столь бурного подъема и развития всех северных литератур». В очерках подводился своеобразный итог творческой и общественной жизни Л. Лапцуя, в них содержались новые наблюдения над художественными особенностями его произведений. А. Омельчук выделил «постоянный мотив» творчества поэта — «борьба человека за жизнь», «тема борьбы со смертью», во многом обусловленный национальной природной средой: «человек на Севере впрямую противопоставлен природе…». В последние годы «герой поэм ненецкого поэта… — русский педагог, русский геолог, буровик, газовик…». В этом признание поэтом «неизбежности и незыблемости взаимной помощи» русского и ненецкого народов [14, с. 100]. Такие произведения Лапцуя, как «поэма-сказание» «Возрождение Ямала», историческая поэма «Тер» (М., 1983), отразили, по мнению критика, «одну из тенденций современного литературного процесса», в том числе и русской литературы 1970–1980-х гг., — «обращение к национальным истокам». Поэту удалось не только творчески осмыслить, но и переосмыслить «эпос родного народа» и тем самым «углубить духовные ценности народа» в «совершенно новой сфере — в письменной литературе…» [14, с. 99].

«Широким, многообразным и красочным» назвал Л. Полонский «художественный мир поэта» Л. Лапцуя, обращаясь в своем очерке к трем новым книгам, вышедшим в 1982 г. вскоре после кончины их автора, — «Еще звезды не гаснут», «В краю оленьих троп», «На оленьих тропах». Прежде всего критик отметил, что автору удалось живописно представить словом родную тундру, которая «постороннему взору» часто кажется «унылым и бесцветным краем». В своих стихах поэт «рисует пейзажи Ямала». Художественная манера Лапцуя характеризовалась «скульптурностью, осязаемой пластичностью изображения, четкой лепкой деталей» [16, с. 167].

Читая стихи Л. Лапцуя, нельзя не заметить их насыщенность природными образами. Поэт воспевает озера, реки, деревья, животный мир тундры. Как заметил Л. Полонский, эти образы являются не только элементом художественного тропа (к примеру, «кусты темнеют мехом рысьим»), но и становятся темой стиха: «о гордых лебедях», «о верной лайке», «о спасенном олененке». Критик подчеркивал «гуманистический пафос» поэзии Л. Лапцуя, ее пронизанность «любовью ко всему живому… радостным ощущением своей слитности с прекрасной родимой землей…». Отмечался широкий размах поэзии Л. Лапцуя, ее обращенность «к седой старине родной земли, и к трепетной ее современности,

и к будущему…». Причем писатель оказался художественно силен в отображении всех временных пластов. И успех поэта не только в опоре на устное народное творчество, но и «на богатые традиции русской классической литературы». По признанию Л. Полонского, «ни у кого из поэтов индустриальная новь Тюменского Севера не нашла такого яркого воплощения, как у Лапцуя». Произведения «Дыхание земли», «Уренгой», «Первая буровая», «Геологи» и другие «представляют собой поэтическую летопись освоения Тюменского Севера» [16, с. 168–169].

Критики центра (И. Смольников, Л. Шкавро, Т. Комиссарова, Н. Грудинина) в эти годы больше обращались к устно-поэтической стороне творчества ненецкого поэта. Переводчица поэзии Л. Лапцуя Н. Грудинина писала: «Традиции сказителей помогли поэту не только осмыслить историю тундры разумом современного человека, но и создать типические характеры тундровиков, подчеркнуть в образах положительных героев благородные черты, сохраняемые в самые разные времена истории» [5, с. 6].

В 1990-е гг. фольклорное начало в творчестве Л. Лапцуя получает активное осмысление в региональной критике, особенно в работах супруги поэта, ненецкого ученого и педагога Елены Григорьевны Сусой. Ее «Страницы жизни и творчества Леонида Лапцуя» регулярно печатались в газете «Красный Север» под рубрикой «Ежегодные Лапцуевские чтения» [21].

В региональной критике более основательно были рассмотрены вопросы перевода произведений Л. Лапцуя на русский язык. Данный аспект в немалой степени влиял на оценку критиками художественного мастерства поэта. В 1971 г. к этой проблеме с пристрастием обратился В. Клепиков. В переводах Вл. Гордиенко стихов сборника «Тундра» (1970) он отмечал «несвойственные» Л. Лапцую «…ритмы, чуждую для него лексику… натянутые (“модные”) метафоры». Адекватному выражению стиля Л. Лапцуя препятствовали присутствовавшие в переводах его стихов поэтические штампы, языковые небрежности. При оценке стилевой адекватности перевода оригиналу значимым оказывалось сохранение единства стиля произведений переводимого автора у разных переводчиков. Стихи сборника «Тундра» в переводах Н. Грудининой, В. Афанасьева, А. Кухарского были признаны лучшими, так как при чтении их создается «впечатление одного стиля, одного словаря… они чувствуют и умеют передать… манеру Л. Лапцуя» [9, с. 175].

А. Омельчук в рецензии на сборники стихов Л. Лапцуя «На струне времени» (1975) и «Победившие смерть» (1976) писал: «…своеобычность

поэзии Лапцуя прорывается через разные поэтические индивидуальности переводчиков, ни по стилевому рисунку, ни по темпераменту не похожих на него». Причины этого в том, что «русский поэт не может не воспринять насыщенную метафоричность лапцуевского стиха…». Образная система стихов Л. Лапцуя, «воспринятая от эпоса родного народа… настолько явственна и сильна, что в любом переводе (а Лапцуя переводят поэты весьма разнохарактерные и непохожие) она проявляет себя, пересиливает манеру поэта-переводчика, точнее заставляет его настроиться на волну первоисточника. У разных переводчиков Лапцуй звучит сильно и своеобразно — так, что его не спутаешь ни с кем» [14, с. 99].

Критики региона учитывали сложный путь переводчиков в поисках «ключа» к стилевым закономерностям поэзии северян. Непременным условием настоящего межнационального литературного взаимообогащения они считали «встречу» национальных языковых сознаний автора и переводчика. Н. Грудинина признавалась: ей потребовалось более десяти лет, чтобы понять законы художественного мышления Л. Лапцуя. В предисловии к поэме «Тер» она, как переводчик произведения, писала: «У меня… подчас возникало желание допускать вольности, “обогащать” узор стиха современными поэтическими красками. Но автор меня вовремя останавливал. Произведение, созданное на старинной сказительной основе, не должно искусственно расцвечиваться “химией” стихосложения двадцатого века» [5, с. 6]. В. А. Рогачев признавал большую роль Н. Грудининой в творческой судьбе Л. Лапцуя. Ленинградская поэтесса «…нашла практически адекватный метаязык перевода стихов Лапцуя, назвав его переложением по ритмическому корню. При этом допускаются повторы, перебивы ритма, свойственные северному народно-поэтическому строю. Сохранялся и полный состав метафорической звукописи Л. Лапцуя, полная образная палитра выразительных качеств стиха» [17, с. 9].

Высокую значимость творческого наследия поэта в истории культуры Тюменского региона подчеркивал В. А. Рогачев. «История творчества Л. Лапцуя — лиро-эпический песенный дневник дорогих ему людей», — обобщал он, выделяя при этом поэму «Победившие смерть» (1973). По мысли критика, художественное мастерство Л. Лапцуя неотделимо от этапов творческого освоения поэтом устно-поэтического наследия своего народа. Последний период творчества ненецкого писателя (1975–1982) завершился «поэтическим и философско-символическим созданием нового метаязыка», когда «народная ямальская поэзия

возрождается в авторском переложении». «Л. Лапцуй — сам теперь сказитель и одновременно поэт цивилизации XX века» [17, с. 10–11].

В. Рогачев со всей уверенностью утверждал, что «нет в северной литературе равных Л. Лапцую как детскому писателю». В поэме «Едэйко» (1973) «оригинальна и неповторима… художественная энциклопедия ямальского бытия, которую осваивает» ее герой. В поэме «Ири-Дед» (1970) автор поднял тему, которая «почти не имеет аналогов даже во всемирной литературе» — «драматическая судьба подростка-инвалида». Поэма была названа «северной героической сагой» (Там же, с. 15). Однако в региональной критике было немного откликов о поэме «Ири», она лишь упоминалась на страницах рецензий. Е. Г. Сусой более конкретно написала о поэме, о том, что она отражает «жизнь и творчество… писателя Ивана Григорьевича Истомина» и пронизана глубокой человечностью [22, с. 14].

Творчество Леонида Лапцуя продолжает изучаться в образовательных учреждениях области. На страницах газеты «Красный Север» публикуют свои критические отклики давние и новые поклонники таланта ненецкого писателя [4, с. 17].

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что критики Тюменской области активно способствовали становлению писательской индивидуальности Л. Лапцуя, отмечая слабые и сильные стороны его произведений, написанных в разные годы. По глубине литературного анализа критические статьи региональных авторов (писателей, журналистов, культурологов, филологов) не уступали работам авторов из центра. В 1960–1970-е гг. при оценке произведений писателя критики исходили из соответствия их интернациональному содержанию и принципам реалистического письма. Роль критики на данном этапе — популяризаторская. В 1980-е гг. можно наблюдать некоторую разновекторность восприятия творчества Л. Лапцуя. Региональная критика тяготеет к оценке творчества Л. Лапцуя, как поэта-соотечественника, с позиции отражения национальной истории, культуры, истории Тюменского края. В поэтическом тексте ей важно увидеть жизненный опыт автора, воплощающий опыт своего народа. Центральную критику привлекает отражение особенностей национального самосознания автора через выявление соотношения литературного слова и фольклорного источника. Общей тенденцией последних лет можно считать появление критических работ обобщающего характера, в которых выделяются этапы творческого пути писателя, стилевые особенности поэзии в сопоставлении с произведениями русской литературы.

Уникальность национальной поэзии Леонида Лапцуя в ее интернациональности. В ней сблизились и взаимопроникли ненецкий и русский миры. Поэтому с одинаковой силой она волнует и регионального и центрального критика, укрепляя диалог двух культур.

---

1. *Баруздин С.* Закономерность // Дружба народов. 1974. № 2. С. 276–277.

2. *Бикмухаметов Р.* Второе рождение // Лит. Россия. 1966. 14 янв.

3. *Бикмухаметов Р.* Юная Сибирь // Вопр. лит. 1962. № 10. С. 25–42.

4. *Буревестник З.* В стихах Лапцуя правда жизни: Отзыв на книгу «Слово заветное заповедное» // Красный Север. 2006. 4 марта.

5. *Грудинина Н.* От переводчика // Лапцуй Л. Тер : поэма-сказка. М., 1984. С. 3–6.

6. *Данченко И.* Текст // Новый мир. 1969. № 11.

7. *Истомин И.* Л. Лапцуй // Лапцуй Л. Камень с надписью : рассказы / пер. с ненец. Тюмень, 1963. С. 5–6.

8. *Клепиков В.* Двое под одним небом // Урал. 1969. № 2. С. 151–154.

9. *Клепиков В.* Тундра просит песен // Сиб. огни. 1971. № 4. С. 174–176.

10. *Лагунов К.* На Ямале // Лит. Россия. 1981. 3 июля.

11. *Матвеев В.* На едином меридиане // Урал. 1972. № 12. С. 161–163.

12. *Омельчук А.* «О, как тундра прекрасна» // Дружба народов. 1977. № 10. С. 275–276.

13. *Омельчук А.* Вехи времени // Полярная звезда (Якутия). 1980. № 2. С. 112–114

14. *Омельчук А.* Тугого времени струна // Там же. 1983. № 3. С. 96–102.

15. *Полонский Л.* Из истории ненецкой литературы. Тюмень, 1961.

16. *Полонский Л.* «…Сердца людей согреть певучим словом»: Последние книги Л. Лапцуя // Сиб. огни. 1984. № 8. С. 167–169.

17. *Рогачев В.* Спасенный оленем // Лапцуй Л. В. Песнь моя — моей земле : избранное. Тюмень, 2000. С. 3–16.

18. *Рогачев В.* Чем крепче ветер… // Урал. 1977. № 5. С. 165–168.

19. *Сергиевский А.* «Тундра, я к тебе любви не спрячу…» // Красный Север. 1972. 13 дек.

20. *Смирнов Д.* Под одной крышей // Лит. Россия. 1968. 13 дек.

21. *Сусой Е.* Страницы жизни и творчества Леонида Лапцуя // Под сенью Нохар-Юха : альм. салехард. литераторов. Тюмень, 1995.

22. *Сусой Е.* Искусство как универсальный язык общения // Словцовские чтения. Тюмень, 2002. С. 212–213.

В. М. Ванюшев
г. Ижевск

Создание национальной литературы как задача государственной важности (о литературно-организаторской деятельности Т. К. Борисова)*

Трофим Кузьмич Борисов (1891–1943) — писатель, публицист, этнограф, фольклорист, лингвист, общественный и политический деятель, один из создателей государственности Удмуртии. В связи со 120-летием со дня его рождения Указом Президента Удмуртской Республики 2011 г. объявлен годом Трокая Борисова. Трокай — это народное имя, так уважительно-ласково называли его в 1920-е гг. не только в устных беседах, но и в средствах массовой информации.

Жизненный путь Т. К. Борисова оказался трагическим. Его имя надолго было предано забвению. Многократно осужденный, он погиб в застенках карательных органов и был посмертно полностью реабилитирован только в 1989 г. Лишь в последние годы стали появляться обстоятельные публикации о нем. Назовем среди них три книги. В художественно-документальной повести доктора исторических наук К. И. Куликова «Трокай» [1] описывается жизненный путь, деятельность и история реабилитации этой яркой личности. Научно-документальный очерк доктора исторических наук Н. П. Павлова «Трофим Борисов» [2] основывается на огромном количестве архивных документов, публикаций периодических изданий тех времен. Очерк «Трофим Борисов» журналиста С. Т. Шихарева [7] создан на основе воспоминаний родственников и друзей Т. Борисова.

Национальная библиотека Удмуртской Республики в проекте «Народы Удмуртии» материалы об этом выдающемся деятеле очень емко назвала «Трофим Борисов: рыцарь и заложник жестокой эпохи» [4]. Сочетание бескомпромиссной честности перед самим собой, своим народом, большевистской партией в лице самых высоких ее чинов (Сталина, Молотова и др.), лично помогавших в решении политических задач и неоднократно спасавших от клеветнических нападок шовинистически

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

© Ванюшев В. М., 2012

настроенных противников, с одной стороны, с упорным стремлением вывести свой народ из многовековой темноты, используя легитимные, властные структуры, создать условия для активизации его собственных устремлений к книжной культуре и безбедной жизни — с другой, и постоянные душевные и физические страдания от репрессивных мер власть имущих, — такова сложная, насыщенная многообразными событиями жизненная стезя этого человека.

Начиналась она, казалось бы, со счастливых случайностей. Замеченный благодаря своим способностям сын неграмотных крестьян из удмуртской деревни Кизеково Алнашской волости Елабужского уезда Вятской губернии, получив материальную помощь от людей известного купца Прикамья Ф. В. Стахеева, окончил Елабужское городское, а затем Казанское техническое училища, экстерном сдал экзамены гимназического курса и поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Здесь он начинает интересоваться этнографией, ему удается даже опубликовать статью об удмуртах в журнале «Живая старина».

Вынужденный прервать учебу по болезни, Борисов перевелся на медицинский факультет Казанского университета. Выбор профессии, как пишется в проекте Национальной библиотеки, был обусловлен и социальной необходимостью: удмуртский народ надо было не только учить, но и лечить [4, с. 2].

В Казани Борисову удается получить немалый заряд для будущей деятельности: он участвует в работе Первого съезда малых народностей Поволжья, организованного Обществом мелких народностей Поволжья и состоявшегося в мае 1917 г. Центральное место в работе удмуртской секции, председателем которой был известный удмуртский просветитель и педагог И. С. Михеев (1876–1937), а секретарем Т. К. Борисов, занял вопрос об организации народного образования: введения преподавания в начальных классах на удмуртском языке, распространения среди удмуртов специального и общего среднего образования, подготовки учительских кадров для национальных школ. Эти вопросы, так же, как самоорганизация удмуртов, учет национальных особенностей их быта и культуры в государственном строительстве, для Т. К. Борисова стали программными на всю жизнь. Именно за стремление реализовать их законными путями, через определенные партийные постановления и государственные планы, в частности резолюцию по национальному вопросу, принятую в 1921 г. на X съезде РКП(б), возненавидели его противники и преследовали — вначале открыто (решения пленумов и съездов Удмуртской

областной партийной организации), впоследствии исподтишка, клеветнически инкриминируя ему бытовые и служебные преступления.

В Казани сформировались и идейно-политические убеждения Т. К. Борисова. «Он становится убежденным марксистом, — пишет Н. П. Павлов, — готовым твердо стоять за социально-политические идеалы партии (большевиков. — *В. В.*), в которую вступил вскоре после окончания университета. В то же время он вошел в круг удмуртской научной интеллигенции, взявшейся за решение тех проблем народа, которых не касалась политика государства. Под влиянием этой интеллигенции у Борисова формируется отношение к своему народу, прежде всего святое чувство сыновнего долга — «помочь своему народу в просвещении» [2, с. 13].

Выполнение этой программы довольно круто началось весной 1918 г., когда Борисов, демобилизовавшись из армии, вернулся в родные места. На состоявшемся в конце мая съезде Советов крестьянских и рабочих депутатов Елабужского уезда он был избран председателем уездного исполкома. А в конце июня Борисов был уже в Москве в качестве делегата V Всероссийского съезда Советов, где впервые непосредственно общался с такими видными должностными лицами нового государственного аппарата, как председатель ВЦИК Я. М. Свердлов и председатель СНК В. И. Ленин. «После завершения съезда, — пишет Н. П. Павлов, — Борисов решил зайти в Наркомнац. <…> Прежде всего нужно было поговорить об открытии учительской семинарии для удмуртов и заручиться финансовой поддержкой» [Там же, с. 18]. Этот вопрос обсуждался еще накануне зимой. Но дело не было доведено до конца. Молодой председатель уездного исполкома проявил завидную настойчивость. «Борисов пришел в Наркомнац — нарком не принял, — пишет исследователь. — Пришел второй раз — результат тот же. Он стал буквально осаждать это учреждение. <…> Кое-как Сталин принял его» [Там же]. Визит оказался результативным. Было решено выделить средства для открытия двух удмуртских учительских семинарий. Руководителем одной из них, Елабужской, назначен Т. К. Борисов. Практикующий врач (он был первым удмуртом, получившим высшее медицинское образование), заведующий удмуртской семинарией, председатель уездного исполкома, редактор только что организованной партийной газеты на удмуртском языке «Гудыри» («Гром»)…

Такова была неподъемная ноша неугомонного сына народа. Тут еще разруха, Гражданская война, которые также потребовали немалых сил Борисова. В биобиблиографическом словаре «Писатели

и литературоведы Удмуртии» так представлена деятельность Борисова в те годы: возглавлял Елабужский уездный ревком; в 1919 г. был организатором Всеудмуртского рабоче-крестьянского съезда в г. Сарапуле, на котором избран комиссаром Центрального комиссариата по делам удмуртов; с октября 1919 г. — заместитель комиссара Удмуртского комиссариата при Наркомнаце РСФСР; в 1920 г. организовал Комиссариат по делам удмуртов в г. Сарапуле; был инициатором созыва Всероссийской конференции коммунистов-удмуртов, на которой обсуждался вопрос об организации автономной области [3, с. 23], и она, как известно, декретом ВЦИК и СНК была создана 4 ноября 1920 г.

В краткой статье нет возможности раскрывать конкретные дела, которые выполнялись Т. К. Борисовым на той или иной должности. Однако обойтись одними перечислениями также невозможно. Вслед за Н. П. Павловым остановимся на двух наиболее характерных примерах.

В июле 1921 г. состоялся Первый съезд Советов Удмуртской автономной области. В отчетном докладе о работе облревкома и областного отдела народного образования, которыми руководил Т. К. Борисов, было сказано, что они сумели наладить связи с уездами, что их работа была лучше, чем других отделов. В докладе самого Борисова говорилось, что организация Удмуртской автономной области нужна для того, чтобы культурное развитие удмуртов было организовано на строго научной основе, «для чего необходимо научное изучение языка, нравов, обычаев путем привлечения для этого ученых и самих удмуртов. В основу культурного развития удмуртов должно быть положено пролетарское направление, исходящее из областного центра Ижевска, как крупного пролетарского центра. Поэтому на культурное развитие рабочих Ижевска, на поднятие их профессионального уровня должно быть обращено самое серьезное внимание. Борисов выдвигает также задачу — установить тесный контакт между органами экономическими и органами Наркомпроса, ибо без этого невозможно строить школы, театры и другие очаги культуры. Неотложными являются также задачи — организация музейной и театральной работы, ликвидация неграмотности взрослого населения, улучшение материального положения работников просвещения» [2, с. 137].

На областной конференции учителей, состоявшейся в августе того же года, Т. К. Борисов выступил с докладом о работе облоно. «В этом же месяце по предложению Борисова облисполком выносит решение: немедленно приступить к ремонту школ. Областной комитет партии по заявлению Борисова предоставил 25 мест для удмуртов в открывшемся в Ижевске рабфаке. В Ижевске начинает работать педтехникум, открытый

на базе переведенных из Сарапула трехгодичных педкурсов. <…> Начинается подготовка ко второму Всероссийскому съезду удмуртских работников просвещения. На заседании коллегии облоно рассматривается и утверждается программа, выработанная по изучению истории удмуртского народа. Готовится к изданию книга по истории удмуртов» [2, с. 139]. Тогда же государственными решениями организуется удмуртская литературная студия. В ее президиум избираются Т. К. Борисов (председатель), Кузебай Герд (К. П. Чайников) и П. Н. Баграшов [Там же].

Таким образом, планы подготовки будущих национальных писательских кадров включаются в широкую программу деятельности властных структур, направленную на всестороннее повышение культуры народа.

Т. К. Борисов, политический деятель широкого масштаба, с самого начала своего трудового пути придавал решающее значение литературе в общей культуре народа. Еще при редакции газеты «Гудыри» в Елабуге, когда он возглавлял ее работу, вместе с талантливейшим поэтом своего времени Кузьмой Чайниковым — Кузебаем Гердом — он организовал литературную студию, которая вырастила ряд будущих классиков удмуртской литературы, таких, например, как Даниил Майоров, Иван Дядюков. Борисов руководил подготовкой к Первому съезду удмуртских писателей (1921), был инициатором создания ВУАРП (1926), общественно-политического и литературного журнала «Кенеш» (1926), до сих пор публикующего первые произведения лучших произведений удмуртских писателей.

Несмотря на свою непомерную занятость политической деятельностью, Борисов сам писал как публицистические статьи, стихотворения, так и научные труды. Известны такие его книги, как «Грамматика вотского языка» (1921), «Песни южных вотяков» (1929), первый удмуртский толковый словарь «Удмурт кыллюкам» (1932). Он составил первую антологию удмуртской поэзии «Удмурт стикотворенняес» на южном наречии [6] и «Удморт кылбур'ес» на северном наречии удмуртского языка [5].

До сих пор эти издания удостаивались лишь попутных перечислений в ряду других книг, тогда как они представляют собой яркие репрезентативные явления своего времени, что подтверждается и идейно-тематическим планом включенных произведений (Гражданская война; противостояние богатых и бедных; преодоление невежества, темноты, стремление к просвещению), и обилием диалектной лексики в текстах (общего литературного языка удмуртов еще не было), и сбивчивым правописанием слов (узаконенных норм в этом плане также не существовало), и составом представленных авторов. «Кылбуръёсын зырдыт шока вакыт» («В стихах эпоха дышит жарко») — так назвал автор данных

строк свою недавнюю статью об этих книгах. Обе они открываются вступительными словами составителя, отмечающего наступление новой эры, открывающей пути для развития книжной культуры народа. В той и в другой книге напечатаны три стихотворения самого составителя, а также стихи Кузебая Герда и Ашальчи Оки и ее брата Айво Иви. Составитель постарался представить как можно более широкий круг авторов поэтических произведений, опубликованных в литературной периодике того времени. В книги вошли стихотворения, басни как «южных» писателей, таких как Михаил Шахмаев, Никифор Корнилов, Константин Яковлев, так и «северных» — Василия Максимова, студента Вятского пединститута Якова Ильина, в силу сложившихся обстоятельств впоследствии на долгие годы вычеркнутых со страниц печати. Этим он решал двуединую задачу: с одной стороны, оказывал поддержку представителям формирующейся молодой национальной литературы, с другой — способствовал духовному росту читателей.

Данная статья представляет собой лишь беглую, первоначальную постановку проблемы. Тема «Трофим Борисов и история удмуртской литературы», конечно же, требует нового, более тщательного исследования.

---

1. *Куликов К. И.* Трокай : повесть. Ижевск, 1990.

2. *Павлов Н. П.* Трофим Борисов : науч.-док. очерк. Ижевск, 1994.

3. Трофим Борисов (1891–1943) // Писатели и литературоведы Удмуртии : биобиблиогр. справочник / сост. А. Н. Уваров. Ижевск, 2006.

4. Трофим Борисов: рыцарь и заложник жестокой эпохи [Электрон. ресурс]. URL: http://unatlib.org.ru/content/borisov/borisov1.htm

5. Удморт кылбур’ес : сб. вотских стихотворений на северном наречии. Вятка, 1919.

6. Удмурт стикотворенняес : сб. вотских стихотворений / под ред. Т. К. Борисова. Елабуга, 1919.

7. *Шихарев С. Т.* Трофим Борисов : очерк. Ижевск, 1990.

И. Е. Васильев
г. Екатеринбург

Лирическое творчество Ашальчи Оки*

Ашальчи Оки по праву считается основоположницей удмуртской литературы, завоевавшей известность еще в 1920-е гг. — время расцвета ее поэтического дарования, растоптанного сталинскими репрессиями. Дважды побывавшая в застенках (в 1933 и 1937 гг.) с обвинениями в «буржуазном национализме» и «контрреволюционной деятельности», писательница получила неизлечимую травму — прививку против творчества, результаты которого, как оказалось, столь легко превращались в обвинительные вещественные доказательства. Страх парализовал волю и творческие устремления поэтессы, и она перестала писать стихи. А начинала она с публикаций, рассчитанных на массовую аудиторию: ее первые стихи были напечатаны в газетах «Гудыри» («Гром») и «Виль синь» («Новый взгляд») в 1918 г. Потом стали появляться статьи, очерки, рассказы. Ее художественный дар заметил другой родоначальник удмуртской словесности — Кузебай Герд, который издал стихотворные книги Ашальчи «Сюрес дурын» («У дороги») — в 1925 г. в Москве и «О чем поет вотячка» — в собственных переводах на русский язык в 1928 г. в Глазове. В сопроводительных заметках к книгам он очень высоко отзывался о достоинствах поэзии Ашальчи. Герд отмечал, что произведения Ашальчи выражают чувства и настроения многих людей, радуют светлым лиризмом и чистотой. Стихи Ашальчи, отображающие судьбу и переживания «вотячки», особенно значимы для женщин: «Ашальчи Оки пишет не только о себе, она пишет о всех удмуртских женщинах. Сквозь ее стихи, как сквозь открытое окно, вглядываешься в сердца девушек-удмурток… Ашальчи Оки… открыв свое сердце нараспашку, чтобы все в нем видели всё, раскрывает перед нами сердца многих тысяч удмуртских женщин» [1, с. 11]. Какие же черты женского мира представлены в поэзии Ашальчи Оки?

Ашальчи Оки не случайно называют удмуртской Ахматовой: будучи родоначальницей удмуртской женской поэзии, она, подобно Ахматовой,

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

© Васильев И. Е., 2012

«научила женщин говорить», и говорить прежде всего о любви. Как и Ахматова, Ашальчи стремилась выразить переживания, чувства и состояния женской души, достигая психологической достоверности и художественной убедительности простой и в то же время емкой системой поэтических средств. Истоки этой системы в народном творчестве. Из фольклора пришли в поэзию Ахматовой и Ашальчи песенность, синтаксические повторы и психологический параллелизм.

У обеих поэтесс тема любви многогранна, а образ любимого сложен. Так, Ашальчи пишет: «Иногда ты ласковый, /иногда ты — злой! /То как царь небесный! /То — волшебник злой… /То вдруг слово скажешь — /в небо вознесешь! /А другое скажешь — /и в обрыв столкнешь…» [1, с. 95]. Двойственность и неопределенность облика и поведения возлюбленного рождают мотив сплетения любви и смерти, свойственный любовной лирике: «Скажи, ты любишь ли меня /Или погубишь ты меня. /Язык твой говорит: “Люблю”, /Глаза же: “Обману, сгублю”. /И верит ум твоим глазам, /А сердце верит тем словам» [Там же, с. 88]. Ради любви, становящейся смыслом существования, героиня Ашальчи готова на любые жертвы: «Сердце плачет, напевает /И дрожит, как струны гуслей… /Если милый не полюбит, /Мое сердце круглым камнем /Пусть утонет в синей Каме» [Там же, с. 108].

Лирическая героиня Ашальчи — человек скромный, избегающий прямых самооценок. Ее бесхитростность, чистоту и неопытность в любовных делах выдают детали, опосредующие поэтическое переживание (вспыхнувший на щеках румянец как реакция на привет от возлюбленного в стихотворении «Салам», наивные попытки скрыть, что одно из двух одновременно написанных писем предназначено любимому человеку в стихотворении «Два письма»: «Одному-то к подруге /Дорога письму, /А второму письму — /Не откроюсь к кому» [1, с. 118]). Она наделена способностью мечтать и надеяться на лучшее: «…Когда слышу я голос весны, /Вижу сны, рой обманчивых снов… /Верю снова я им, отвечаю на зов, /Забываю всю горечь потерь. /“Счастье все впереди!” — говорю, /Жду чего-то, горю…» [Там же, с. 77], ее внутренний мир богат (душа «словно бабочка луговая», сердце «словно звонкие гусли», чувство «как золотая монета» [3, с. 19]), она хотела бы отправиться на поиски счастья («Если бы была возможность, /Далеко бы умчалась, /Весь мир бы объехала, /А счастье свое нашла» [Там же]). Но все ее лучшие устремления и надежды наталкиваются на препятствия. Главное из них — застенчивость как социально-психологическая черта: «Есть болезнь, про нее / Знают все, без сомненья, /и удмурты ее /Называют стеснением. /Оттого

я грустна, /И гляжу я угрюмо, /Что скрывает она /мои лучшие думы» [1, с. 50]. Мучительная робость мешает общению с любимым, подругами, препятствует наслаждению радостями жизни, молодости, веселья. Поэтому и душевные качества не могут проявиться (у души-бабочки оказываются сломаны крылья, у сердца-гуслей оборвана струна, а чувства скованы цепью). Ощущение безысходности формируют также и тяжелые условия жизни, пережитки в сознании людей, бесправное положение удмуртской женщины в семье, против чего протестует своими стихами Ашальчи Оки («Как собака…», «В доме пьяницы»).

Ашальчи поздно вышла замуж и родила лишь в 1930 г. Может быть, этим объясняется отсутствие в ее стихотворном творчестве тем брака, деторождения и материнства, столь развитых в женской поэзии. Тем не менее детский мир и детское сознание интересовали проработавшую пять лет в школе Ашальчи Оки, свидетельством чего является серия рассказов про детей, созданная в 1920-е гг. («Новая прялка», «Миколка», «В страду», «Счастье Анисьи», «Перепелка» и др.) и стихотворение «Маленький Микаль» (1925). Написанное с теплым юмором последнее произведение рисует образ малыша, изо всех сил пытающегося казаться большим и старающегося быть полезным своим близким: «Теперь я вырос, /Теперь я сам /Работать буду /По целым дням» [Там же, с. 144]. Стихотворение раскрывает мысли и действия маленького Микаля, значимые для процессов становления и развития его характера.

Время, когда Ашальчи начинала свой путь писателя, было трудным и опасным: революция, германская и Гражданская войны. Эти события до предела накаляли обстановку, стимулировали обращение к гражданским и политическим темам, однако у Ашальчи стихи с социально-политической направленностью единичны. Пожалуй, только одно стихотворение звучит как ответ на злободневные вызовы современности. Это стихотворение «Руку дай!». В нем поэтесса от имени всех вотячек обращается к некоему собирательному лицу, предупреждая, что он в чести у всех и любим, если ведет в новый светлый мир, и оказывается врагом, если закрывает путь к счастливой жизни и обрекает на издавна сложившееся тусклое, бескрылое существование (пьянство, бытовые неурядицы) и тяжкий домашний труд. Казалось бы, выбор сделан — это модернизация, городской комфорт. Однако знакомство с другими стихотворениями показывает, что сельская жизнь для Ашальчи привлекательнее городской. В стихотворении «Здесь, в больших городах…» показано, сколь неуютно ей в городе: ей не спится здесь («Здесь, в больших городах, /По ночам иногда /Почему-то уснуть /Я никак не могу» [Там же, с. 135]), прогулки

по городу только усиливают чувство одиночества и пробуждают воспоминания о родных местах («Я, вотячка, одна /Вспоминаю поля, /Наши гурты и лес, /Синь далеких небес» [1, с. 135]), и стихи, рожденные в городе, оказываются лишенными красочности и жизненной полноты («Но зачем-то они /Здесь, в больших городах, /Как цветы, что в тени, /Бледно так расцвели» [Там же, с. 136]).

Конфликт социального и природного издавна присутствует в поэзии. Имеет место он и в лирике Серебряного века на Урале. Сошлюсь на творчество шадринской поэтессы Елизаветы Виноградовой, ищущей отдохновения от городской суеты и душевного очищения на лоне природы: «Красивые слова и гадкие поступки. /Душа моя устала от борьбы, /А там, в полях синеют незабудки, /Ручей поет: прости всех и люби!.. /Я не боец… простите, люди-братья! /Из города давно уйти пора. /Природе-матери открою я объятия, — /Вернулась дочь заблудшая твоя!..» [2, с. 69].

Не то у Ашальчи. Ее лирическая героиня вовсе не городская жительница, рвущаяся на природу. Она деревенская, изначально живет преимущественно природно-естественной жизнью. Семейно-родовое, природное и личное сливаются в нерасторжимую целостность (поэтому, кстати заметить, у Ашальчи нет пейзажных стихотворений: она не смотрит на природу со стороны, а живет в ней). В стихотворении «У дороги» лирическая героиня, последовательно обращаясь к отцу, брату, сестре и матери, просит одного — не повредить стоящую у дороги березу, другого — не косить травы над рекой, третью — не рвать цветы в поле, четвертую — не замутить ручейка, потому что это все — как бы посмертные части ее тела: «береза — это стан мой стройный», «травы — это мои косы», «васильки… — это мои очи», «ручеек хрустальный — это будут слезы, пролитые мной» [1, с. 40–41].

Одушевление природы звучит и в стихотворении «Цветы купавы», героиня которого, разговаривая с цветами, извиняется за то, что вынуждена срывать некоторые из них для венка, посредством которого надеется вылечить от хвори младшего брата. Болезнь описывается с использованием природных реалий: «Земляничные щеки его / потускнели, /а глаза-васильки /уже помертвели» [Там же, с. 62]. Выздоровление брата позволит ему отождествиться с цветами, вернуться в природу: «И тогда с братишкой снова /На луга мы побежим /И среди цветов купавы /Как цветы мы станем с ним» [Там же, с. 61]. Это желание слиться с природой, жить по ее законам свидетельствует о наличии рудиментов языческого сознания, народных верований и представлений, уходящих корнями едва ли не в племенной тотемизм. Так, в стихотворении «Кто

же ты?» герой, восхищаясь красотой девушки, сравнивает детали ее облика с чертами и свойствами представителей животного мира и объектами природы: парчовое платье напоминает ему наряд гибкой ящерки, кудрявые пушистые волосы позволяют сравнить с легкой бабочкой, глаза похожи на звезды. В финале стихотворения происходит странное для немифологизированного восприятия отождествление — как бы превращение девушки в сову: «Кто же ты? /Может, сыч ты лесной? /Вечерком над рекой /Приходи, познакомься со мной!» [1, с. 102]. Учитывая эти и аналогичные примеры, следует согласиться с мнением исследовательницы Р. И. Яшиной: «Основной уровень сознания лирической героини Ашальчи Оки в 20-е годы преимущественно соответствует уровню сознания удмуртской женщины того времени, который можно охарактеризовать как переходный от фольклорно-традиционного, мифологического к социально-психологическому» [3, с. 25].

В таком сознании родина предстает как родовое место, «родная земля»: «Нет дороже земли, /Чем родная земля. /Как мне милы они, /Лес, покосы, поля! /Я скучаю по ним /На чужой стороне. /Край, где я родилась, /Всюду помнится мне» [1, с. 126–127]. Открыто выраженное отношение к малой родине делает стихотворение искренним, наполняет его лиризмом.

Даже тему творчества и писательского ремесла Ашальчи раскрывает через картины природы отчего края. Поэтическое состояние она ощущает как нечто органичное, природно-естественное: рождение стихов подобно шелесту колосьев поспевающей нивы, немолчному журчанию реки, пению соловья («Ты спросил у меня…»).

Таким образом, лирика удмуртской писательницы обладает несомненными поэтическими достоинствами, благодаря чему сохранила свою художественную актуальность до сегодняшнего дня.

1. *Ашальчи Оки*. Чыртывесь = Ожерелье: Кылбуръёс : стихи на удм. и в пер. на рус. яз. / сост. и авт. вступ. ст. А. А. Ермолаев. Ижевск, 1998.

2. *Голдин В. Н.* Елизавета Гадмер плюс сто одна поэтесса Урала конца XIX — начала XX веков. Екатеринбург, 2005.

3. *Яшина Р.* О лирической героине поэзии Ашальчи Оки // Вопросы истории и поэтики удмуртской литературы и фольклора. Ижевск, 1984.

А. Н. Вытушняк
г. Санкт-Петербург

Языковые средства в формировании основных смысловых сфер в лирике Бориса Рыжего

Среди разнообразных подходов к анализу художественного текста заслуживает внимания и подход, выявляющий роль отдельных языковых средств в сложении текста как смыслового целого. В настоящей работе в качестве материала исследования выступает лирика Бориса Рыжего, рассматриваемая как единый текст.

При описании смыслового пространства лирики Бориса Рыжего[1] отправным моментом стало рассмотрение прежде всего языковой стороны текстов, а именно выделение предикативной основы и наблюдение над семантикой и способами выражения субъекта и предиката, а также выявление особенностей функционирования предикатной лексики. При необходимости мы обращали внимание и на контекст употребления данных языковых средств, их грамматические характеристики, а также на особенности композиционного строения рассматриваемых текстов.

Если имена в позиции субъекта обозначают объекты, наполняющие моделируемый в тексте мир, то предикаты одновременно определяют характер отношений между этими объектами и выявляют точку зрения субъекта, наблюдающего и осмысляющего действительность. Выделенные в ходе анализа предикаты были объединены на основе общности языковой семантики в смысловые сферы, речь о которых и пойдет в настоящей работе.

Стоит отметить, что лирика Бориса Рыжего в большой степени носит оценочный, интерпретативный характер — черта, проявляющаяся, в частности, в особенностях композиционного строения текстов. Дело в том, что в стихах Бориса Рыжего воспроизводится не *процесс* восприятия и переживания некоего фрагмента действительности, а *результат* его восприятия и осмысления, интерпретации и оценки, закрепленный в виде репродуктивного изображения (образа-кадра или образа-картины), представляющего собой единицу линейной композиции. Выстраиваемый

[1] В качестве материала исследования были взяты два поэтических сборника — «И всё такое» (СПб., 2000) и «На холодном ветру» (СПб., 2001). По мере необходимости привлекаются примеры из текстов, не вошедших в названные сборники.

© Вытушняк А. Н., 2012

в тексте образ — это результат концептуализации некоего опыта. Это может быть творческое осмысление прошлого или настоящего, но в любом случае, какой бы модус не реализовывался в том или ином конкретном тексте (модус воспоминания или воображения, сотворения нового пространства), перед читателем предстает вымышленный, виртуальный мир. Таким образом, представляется интересным присмотреться повнимательнее к воссоздаваемому в текстах Бориса Рыжего миру, который, заимствуя черты мира реального, преображается до неузнаваемости, отражая прежде всего внутренний мир лирического субъекта.

Выделенные в ходе анализа смысловые сферы составили семантические оппозиции, в целом организующие смысловое пространство лирики Бориса Рыжего:

1. Реальность — ирреальность;
2. Статика — динамика;
3. Мир — антимир.

Оппозиция реального и ирреального реализуется в характерном для Бориса Рыжего представлении тем памяти (в виде особого ментального мира) и поэтического творчества как «золотой» лжи («И скулы сводит, что в ложь и только влюбиться можно» [3, с. 20]), как чистой игры фантазии художника. Таким образом, данная оппозиция связана с характером представления категории субъекта в текстовом пространстве.

Вторая оппозиция связана с характером построения репродуктивного изображения и с особенностями воплощения в текстах даннного автора пространственно-временного континуума. Если попытаться его кратко охарактеризовать, то это некий калейдоскоп сцен, изображений, образов персонажей, которые, будучи статичны, занимают отведенное им замкнутое, ограниченное пространство, в то время как лирический субъект совершенно свободно перемещается из одного временного плана в другой, из реальности — в иные миры и т. д.

Наконец, третья оппозиция отражает поиски добра и человечности в мире как установку автора и связана с оценочным началом.

Предикат, таким образом, связан с категорией субъекта, принимает непосредственное участие в формировании пространственно-временного континуума, а также выступает как средство создания образа мира, выражения авторской модальности. Что касается воспроизводимой в тексте действительности, то она представляет собой непосредственную проекцию внутреннего мира лирического субъекта, это подчеркивается, в частности, зеркальностью композиции, когда лирический субъект присутствует одновременно и в зоне диктума — как лирическое «я»

(одновременно как субъект речи, субъект-деятель и субъект-наблюдатель), и за пределами текстового пространства — как внешний наблюдатель (прием совмещения точек зрения):

Мы гуляем, палим из наганов
Да по газовым фонарям…
…
Расплескался по ветру флаг.
А всегда только так и было.
И вовеки пребудет так:
Вы — стоящие на балконе
жизни — умники, дураки.
Мы восхода на алом фоне
исчезающие полки [2, с. 10].

В данном случае репродуктивное изображение-кадр становится способом воплощения в структуре лирического текста обобщенного смысла (формулируется своеобразный лирический вывод-обобщение).

Лирический субъект, как сторонний наблюдатель, отделенный от описываемых им событий, находясь в некоем вневременном пространстве, наблюдает за происходящим извне — эффект, создаваемый с помощью целого ряда композиционных средств. Здесь следует отметить характер построения репродуктивного плана, когда действительность описывается как увиденная откуда-то сверху; зеркальность композиции как наиболее типичный прием построения текста; часто — устремленность предметов и людей ввысь, к небу — «тополь, в пустое небо устремлен», «светофоры смотрят в небеса» и т. д.; воссоздание особого виртуального пространства с помощью специальных графических приемов, противоречий на уровне грамматических форм и т. д. Лирический субъект благодаря всем этим средствам предстает как особая пограничная фигура, принадлежащая иному миру, инвертированному по отношению к миру реальному.

1. Реальность — ирреальность

Поэзия осмысляется Борисом Рыжим как преодоление границ земного существования, путешествие в «иное», что проявляется как в составе языковых средств, наполняющих словесное поле текста, так и в смысловых приращениях, которые эти средства получают в контексте авторского творчества. Так, среди предикатной лексики большую долю занимают предикаты со значением движениия, перехода, а в целом среди языковых и композиционных средств — средства с семантикой конца и с семантикой пересечения границы.

Земная жизнь человека проходит на границе с иным, истинным миром, который незримо присутствует совсем рядом с человеком — незримый, но столь же реальный. Этот настоящий мир живет по определенным законам, и человек также им подчинен. На то, что переход осуществляется за пределы земного, указывают синтаксические распространители предиката с семантикой движения — «путем небесно-голубым», «бездны на краю», «скользя по краю», «в невразумительную даль» и т. д.

Семантика перехода в иное находит свое выражение в самых разнообразных текстовых средствах — композиционных (текстовая рамка и ее пересечение; фоновые образы с семантикой границы — «заката полоса», «небо» и т. д.; актуализация финала как имитация недоговоренности, а также как изобразительный прием, передающий идею оборванности движения, когда слово остается недописанным), языковых (сочетаемость языковых единиц: «въедем в восьмидесятые годы» и т. д., слова и словообразовательные форманты соответствующей семантики: «отзвучало», «отстучало», «строчки двигались к концу»), а также на содержательном уровне (лейтмотивные ситуации смерти, похорон). Этот смысл пронизывает тексты Бориса Рыжего, поэтому перечислить все многообразие средств, его выражающих, не представляется возможным.

Нахождение на границе с иным миром подчеркивается также соединением в диктумном пространстве текста образов различной природы — относящихся к миру людей и к иному миру. Так, в ряде текстов встречается прием одушевления абстрактных понятий — «жизнь», «смерть» и т. д. Персонифицируясь, они выступают наряду с лирическим субъектом-деятелем и другими персонажами в роли субъектов-деятелей:

А) Судья, вы забыли о смерти,
Что смотрит вам через плечо… [2, с. 26]

Б) Жизнь — сволочь в лиловом мундире —
Гуляет светло и легко,
Но есть одиночество в мире
И гибель в дырявом трико… [Там же, с. 26]

В) …жизнь вообще и в частности, она меня умнее.
А что еще? А то еще, что, вопреки злословью,
она проста. И если, пьян, с последнею любовью
к щеке уста прижал и все, и взял рукою руку, —
она поймет. И, предвкушая вечную разлуку,
не оттолкнет [Там же, с. 22].

Помимо представления о близости мира реального и мира иного в лирике Бориса Рыжего большое место занимает смысловое поле памяти. Категория памяти выступает в личностном плане как стремление вернуть время (ушедших близких, а также собственную юность), а в плане самом обобщенном — как попытка отразить в стихах время, сохранить память о нем. В тексте категория памяти реализуется прежде всего на уровне организации модусного плана, когда весь текст строится в модусе утверждения реальности прошлого (а сам текст организуется с помощью предикатов существования):

Но мальчик был, хотя бы для порядку,
Что проводил ладонью по лицу… [3, с. 7]

Невозможность вернуть прошлое часто переживается как острое ощущение неуверенности в том, что все, что хранит память, было на самом деле («Когда бы знать наверняка, что это было в самом деле…» [4, с. 159]). Непосредственным выражением данного переживания в лирике Бориса Рыжего становятся не только грамматические формы утверждения или отрицания, но также разнообразные повторы, передающие попытку лирического субъекта убедить самого себя в реальности хранящихся в памяти картин некой безвозвратно ушедшей в прошлое действительности:

А) 10-й класс —
все это было, было, было:
мир, мир объятия раскрыл, а
нет, не для нас… [3, с. 46]

Б) Ты танцевала. Я точно помню, ты танцевала… [Там же, с. 20]

2. Динамика — статика

Предикаты положения в пространстве и движения, воплощающие оппозицию статики-динамики в лирике Бориса Рыжего, в первую очередь выстраивают образ-кадр, помогая автору расположить объекты относительно друг друга, в плане же семантики данное противопоставление связано прежде всего с идеей изменения. Так, с помощью предикатов положения в пространстве прошлое изображается как неизменное, навечно сохранившееся в памяти (и тогда идея статичности, неизменности приобретает положительную окраску), однако статичной видится и реальная действительность, и тогда неизменность осмысляется как косность, отсутствие живого начала.

Статичность, неизменность становится основным концептуальным признаком изображаемого мира реального, который осмысляется как застывший в своей неизменности:

…Есть дом шестнадцатиэтажный,
под домом тополь или клен
стоит ненужный и усталый,
в пустое небо устремлен;
стоит под тополем скамейка… [2, с. 33]

Если мир осознается как статический, лишенный способности к изменению, то лирический субъект, напротив, отличается способностью к непрестанному перемещению и пересечению всевозможных границ. Способностью к движению наделяются также образы, объективирующие тему поэзии (образы облаков, листвы, «синий облак дыма», неизменно сопровождающие лирического субъекта, и т. д.). Таким образом, идея движения непосредственно связывается с представлениями автора о поэтическом творчестве.

Преображающее воздействие поэзии воплощается как раз в динамизации мира, когда объекты приобретают свойство изменяемости, подвижности:

Я шел за снегом, размышляя о
Бог знает чем, березы шли за мною.
С голубизной мешалось серебро,
мешалось серебро с голубизною [Там же, с. 34].

Не случайно именно движение, жест часто вводит поток воспоминаний («Когда бутылку подношу к губам…», «В полдень проснешься, откроешь окно…»).

Динамичность присуща также времени, как разрушительной и неумолимой силе, над которой человек не властен («Но мальчик… стихи записывал в тетрадку, в которой строчки двигались к концу» [3, с. 7]). Изменяется и лирический субъект, и это изменение становится главным событием текста и выражается в соединении планов прошлого и настоящего: «Вот здесь я жил давным-давно — смотрел кино, пинал говно… И очень мне не по себе, с тех пор, как превратился в дым, а также скрипом стал дверным…» [2, с. 43].

Противопоставление движения и статики воплощается не только в семантике соответствующих слов (предикатов со значением движения или положения в пространстве), но и композиционно, в смене

компонентов композиции. Часто строение текста в лирике Бориса Рыжего воспроизводит пространство ментального мира лирического субъекта, как бы имитирует работу памяти, представляя смену различных образов как последовательность кадров в киноленте. Такое строение реализует концептуальную метафору «жизнь — кино» (метафора, подчеркивающая в земной жизни человека такие ее стороны, как неотвратимость конца, а также подчиненность некоему сценарию, воле режиссера):

В полдень проснешься, откроешь окно —
двадцать девятое светлое мая:
господи, в воздухе пыль золотая.
И ветераны стучат в домино.
Значит, по телеку кажут говно.
Дурочка Рая стоит у сарая,
и, матерщине ее обучая,
ржут мои други, проснувшись давно.
Но в час пятнадцать начнется кино.
Двор опустеет, а дурочка Рая
станет на небо глядеть не моргая.
И почти сразу уходит на дно
памяти это подобие рая.
Синее небо от края до края.

1998 [4, с. 172–173]

Первая часть стихотворения строится как ряд статических образов-картин, которые в совокупности создают цельный образ действительности — прошлого, как бы застывшего в своей неизменности (что подчеркивается глагольными формами настоящего времени, функцию которых можно определить одновременно как имперфективно-процессуальную и имперфективно-характеризующую — «стучат», «кажут», «ржут» [1, с. 27]). Пока в фокусе внимания находится изображаемый мир, идея статичности поддерживается указанными глаголами с семантикой сохранения состояния. Мир статичен и существует как бы сам по себе, неизменный и не подчиняющийся действию времени, однако неожиданно описание динамизируется с помощью глаголов в аористивной функции, вводящих идею изменения, движения («начнется», «опустеет»), а также переносящих акцент на фигуру субъекта-наблюдателя. Интересно отметить характер появления его в структуре текста. В тексте выделенным, акцентированным оказывается персонаж диктумной зоны — дурочка Рая. Она единственная не включается в круговорот событий, нарушающих неподвижность изображаемого мира, но остается неизменной в своей

статике. Символично при этом, что она смотрит в небо («станет на небо глядеть не моргая»), как бы устремлена ввысь, а образ неба в литературе не только связан с представлениями об идеале, но и выступает как вариант образа зеркала. Дурочка Рая, таким образом, оказывается зеркальным отражением самого лирического субъекта, который смотрит на изображаемый мир как бы извне, с другой стороны зеркала.

3. Мир — антимир

Данная оппозиция связана с реализацией оценочного смысла. В структуре текстов Бориса Рыжего можно выявить как фрагменты, связанные с воплощением некоего идеала (фрагменты прошлого), так и фрагменты, имеющие ярко негативную окраску, которая во многом создается при помощи предикатой лексики.

Можно сказать, что с выражением трагического мироощущения связан целый комплекс языковых средств, рисующих окружающий мир в негативном свете, — как мир жестокий и лживый, где связи между людьми трагически разорваны, а человек несвободен. Это мир, лишенный духовного начала, мир-механизм.

Идея обезличенности мира передается при помощи номинаций людей. Люди в таких текстах обозначаются не по имени, но по роду занятий или по национальности:

А) Ардаки с маратами… [2, с. 25]

Б) Тургрупа чинно проходила,
Несли узбеки арбузы… [Там же, с. 27]

В) Идет на работу кондуктор,
шофер на работу идет… [Там же, с. 9]

В негативно окрашенных фрагментах часто подчеркивается зависимое, несвободное состояние человека. Действия людей обозначаются глаголами направленного действия (т. е. имеют цель), однако в контексте функционируют как действия несвободные, механические, вызванные некой посторонней волей, а сами люди оказываются лишь частями механизма, подчиненными какому-то внешнему закону, определяющему их существование. Мир мыслится как механизм, бездушная машина, а человек — лишь марионетка в руках злых сил, и лирический субъект (субъект-персонаж, принадлежащий диктумной сфере) также оказывается сопричастен общей для всех людей участи:

Еще не погаснет жемчужин
соцветие в городе том,
а я просыпаюсь, разбужен
протяжным фабричным гудком.
Идет на работу кондуктор,
шофер на работу идет…
…А я, собирая свой ранец,
жуя на ходу бутерброд,
пускаюсь в немыслимый танец
известную музыку под.
Как карлик, как тролль на базаре,
живу и пляшу просто так… [2, с. 9]

В другом стихотворении этот же мотив (мотив человека-марионетки) получает реализацию уже непосредственно на содержательном уровне — лирический субъект воображает собственную смерть, после которой жители Свердловска сделают из него марионетку («Нарядят механическую куклу, / Придав движеньям грусть…» [4, с. 239]).

Представление о том, что человек лишен свободной воли и подчинен воздействию неких неназванных сил, получает реализацию и в других языковых средствах — в частности, предикатах негативного воздействия, с помощью которых формируется образ земной действительности. Объектом разрушительного воздействия в лирике Бориса Рыжего выступает человек: «дядя Паша, контужен фугаскою он». Что же касается субъекта, то он чаще всего остается неназванным, а соответствующая позиция в грамматической структуре — незаполненной, однако общий контекст лирики Бориса Рыжего позволяет предположить, что субъектом такого воздействия может выступать сама жестокая действительность, лишенная духовного содержания.

В эту же смысловую сферу входят конструкции с незаполненной позицией субъекта действия: неопределенно-личные предложения, указывающие на присутствие неких сил, которые управляют всем в мире (А), а также неопределенные местоимения (Б), подчеркивающие неизвестность этих сил лирическому субъекту:

А) Не хотите, хотите ли,
и меня, и меня
до отверстия в глобусе
повезут на убой
в этом желтом автобусе
с полосой голубой [3, с. 24].

…но стоит такая тишина,
словно где-то четко понимают,
будто чья-то участь решена… [3, с. 28]

Б) Только чей-то локоточек
Пошатнул часы песочные.
Эх, посыпался песочек… [2, с. 25]

Иногда источник разрушительного воздействия называется (так, в текстах упоминаются «злые твари», «подземные твари», образы чудовищ):

Шумите, подземные твари,
Пускайте по лицам мазут [Там же, с. 9].

Эти неизвестные и таинственные силы получают свое воплощение также в лейтмотивных образах-символах (репродуктора, который «играет мотив неприличный как будто бы сам по себе» (!), фабричного гудка):

…а я просыпаюсь, разбужен
протяжным фабричным гудком… [Там же, с. 9]

Интересен пример, где слово «музыка» соединяется с предикатом негативного воздействия и при этом употребляется в безличной конструкции с семантикой стихийного действия (т. е. в роли субъекта воздействия выступает некая неназванная стихия):

Музыкальной неразберихой било фраера по ушам… [Там же, с. 11]

Предикаты звучания также встраиваются в эту *смысловую сферу*, формируя образ антимира. Описывается не просто звук, но звук интенсивный и неприятный для слуха: «гремят», «свистят», «ревет» и т. д. Если обратиться к текстам, не вошедшим в рассматриваемые в данной работе сборники, то можно видеть, что часто такие предикаты организуют целые фрагменты и даже стихотворения, в большей степени передающие именно оценочный смысл, а не формирующие чувственно воспринимаемый образ: «Дребезжат самосвалы, убийцу повели убивать палачи…» [4, с. 224].

Антимиру противостоит мир, где, напротив, связи между людьми сохранились, и эти связи также передаются с помощью номинации людей — с помощью разнообразных форм имен собственных, часто уменьшительных, отражающих ласковое, сочувственное отношение

автора к человеку: «дядя Сева», «Евгений Лысов» — «Женя», «Серега», «Серж» и т. д.

Во фрагментах, описывающих идеальную действительность, какие-то счастливые моменты (чаще всего это прошлое), время циклично, нелинейно, а ведущая роль принадлежит предикатам со значением ненаправленного, лишенного цели действия: «слоняться», «шататься», «прикуривать на ветру», «жить и лениться», «сопляки на спортплощадке гоняют мяч» и т. д.

Итак, на основании анализа предикатной лексики были выявлены ключевые оппозиции, которые организуют смысловое пространство лирики Бориса Рыжего и объединяют вокруг себя комплексы языковых средств соответствующей семантики. Все они связаны прежде всего с фигурой лирического субъекта, особенностями его видения и осмысления окружающего мира.

1. *Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.

2. *Рыжий Б. И* всё такое. СПб., 2000.

3. *Рыжий Б.* На холодном ветру. СПб., 2001.

4. *Рыжий Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.

Н. Б. Граматчикова
г. Екатеринбург

Северный край России в этнографических очерках С. В. Максимова*

Сергей Васильевич Максимов (1831–1901) оставил обширное литературное наследие (его собрание сочинений насчитывает 20 томов), представляющее собой большей частью этнографические очерки — результат его путешествий по Российской империи. Оставшись писателем «второго порядка», С. Максимов не привлекал к себе пристального внимания литературоведов[1], между тем автор он интересный, дотошно любознательный, видевший свою задачу в осуществлении знакомства народа с самим собой.

Из сочинений Максимова очевидно, что территория России заселена крайне неравномерно и столь же неоднородна ее ментальная проекция: центральные губернии России представляют собой сеть «уделов» промысловых артелей, жестко закрепленных за ними неписанными договорами, однако чем дальше на Север, тем реже стоят «вешки». В очерках о Костромской губернии («Лесная глушь»), описывая поездки к Архангельску, Максимов пишет о нарастающем ощущении оторванности, «затерянности», отмечает эффект замедления движения вообще, который проявляет себя и в смене ритма жизни, в изменяющемся чувстве времени. Путешествие к северу географическому сопровождается у него погружением в более ранние временные слои, прежде всего это касается языка. Эти территории, население которых невелико и в целом живет достаточно обособленно от основной массы носителей русского языка и культуры, часто являют феноменальную способность сохранять прежнее, уже ушедшее в других областях, состояние быта и языка. Далее — на берегах Онеги, Печоры, Мезени, Белого моря — расположен уже просто географический «край света», северная оконечность России. Первое и наиболее сильное ощущение там — непреходящее ощущение предельности,

* Исследование выполнено в рамках комплексной интеграционной программы УрО РАН «Литературные стратегии и индивидуально-художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX — первой трети XX в.».

[1] Нам известна монография С. Плеханова [2] и несколько статей обзорного характера, например А. Фокеева [3].

© Граматчикова Н. Б., 2012

нахождения на грани бытия, «в шаге от смерти», как пишет Максимов в своей книге «Год на Севере» (1859). Мотив «прощального взгляда природы», «последней улыбки», «повсюдной смерти» — один из устойчивых в книге, он сопровождает читателя и автора с начала и до конца повествования.

Бескрайность, удаленность пространства, изображаемого Максимовым, подчеркивается парадоксами его восприятия[2], а также искажением привычных вещей, принимающих необычный вид и свойства. Северное море и сама близость к нему меняют окружающее: «Море выбросило на берег только то, что оно долго носило по волнам своим: истертое, *измятое и видоизмененное совершенно* (курсив наш. — *Н. Г.*). Даже можжевельник… имеет здесь желто-зеленый, болезненный вид. Ширина березки втрое превосходит высоту» [1, с. 28]. Туда, в бесконечную даль моря уносит на льдинах промысловиков, увлекшихся охотой или свежеванием добытого зверя, и их исчезновение есть форма смерти, не видимая никому[3].

Особенность изображения северного пространства у Максимова — *диффузность*: смешение водной стихии и суши. Земная твердь и вода часто меняются местами, чередуются, иногда до полного неразличения[4]. Дороги идут по морскому дну («…по куйпоге ехать завсегда выгодней:

---

[2] Максимов приводит любопытные свидетельства моряков о трудности плавания в условиях «плоского» берега и кристально прозрачного воздуха: ориентир видим, но кажется замершим на горизонте, что порождает сомнения в его реальности (или в реальности движения) даже у бывалых, но имеющих малый опыт плавания в северных водах моряков.

[3] «Тут вон со зверем ломаешься, хитришь, бьешь его: ум теряешь и сметку всякую, а на ту пору, глядишь, ветер оторвал твою льдину от припая да и понес в голомя. Сгоряча-то это тебе не в примету, а очнешься — руками махнешь, крестное знамение на лоб положишь, родителей, коли есть, вспомянешь, знакомые, какие на ум взбредут; сердцем опять надорвешься, глаза зажмуришь и поплывешь наудачу, куда ветер несет. На этот случай нам остров Моржовец подспорье хорошее… А то уносит в океан, так там и погибают. Вот оттого-то безрассуднее, бесчеловечнее наших тюленьх промыслов других больше и на свете нет…» [с. 50–51].

[4] Впрочем, смешение не ограничивается прибрежными областями. В лесу также господствует хаос: «Дорога пошла по Соловецкому острову… гладким, исправленным полотном. По сторонам ее потянулся лес со всею обычною обстановкою, невычиненный, со множеством неприбранного валежника. Во многих местах лес этот отдавал решительною дичью. <…> Сосняк перепутан с ельником, даже кое-где между ними проглянула лиственница…» [с. 129]. В Печорском крае «лесные участки, имеющие мелкую почву, особенно мокроватую, буквально загромождены валежником. Буреломы и ветровалы увлекли за собою и здоровые приспевающие деревья и молодняк. Они не только засорили местность, но и загородили путь вывозки дальнейших лесов, и без того уже в изобилии заваленных колодами. Тут нет ни въезда, ни проезда» [с. 385].

и кони не заматываются, и твоей милости не обидно. Горой-то… всего бы обломало» [с. 59]), ибо во время отлива морское дно ровнее прибрежной суши. Реки не только служат средством связи, но и затрудняют движение, настолько они перегорожены камнями, так много изматывающих волоков. «Чирка — не речка, а ярый поток, сплошной, клокочущий порог, усеянный каменьями», на Цыльме «порогов… множество, и иные из них весьма опасны», зато селений нет на 300 верст [с. 370]; Онегу «всю… словно нарочно, какие-то богатыри закидали бесчисленным множеством крупных камней, перебор которых иногда сплошным рядом чуть не доходит от одного берега до другого, противоположного. Четыре раза в сутки все эти уродливо-каменные переборы, производящие на глаз неприятное, тяжелое впечатление, высоко покрываются прибылой с моря водой, и потом опять, почти те же двенадцать часов, мечутся на глаза обывателям обнаженные серые камни, в иных местах сопровождаемые длинными желтыми запесками» [с. 79]. Реки останавливают врагов, служа природным препятствием. Так, Мезень не пустила в глубь России англичан: «…Река, знать, его наша не подпустила. Мелководна ведь она у нас, пройти-то ему, знать, не под силу было…» [с. 30]. Есть пороги и между островами: «едва одолимые» Железные ворота стерегут проход между Большой и Малой Муксалмами.

Реки загорожены камнями, как море островами: острова и «полое» (открытое) море перемежаются в равных долях: так, из Кеми до Соловков автор едет 30 верст среди островов и 30 верст — открытым морем. Береговая линия извилиста и часто условна: «…среди зелени… лесов светлеют зеркальным блеском *то несомненные озера, то врезавшиеся в берег морские губы, которые так легко принять за озера*» [с. 131]. Деревни и города окружены непролазными болотами, где вода и суша нерасторжимы в принципе. Вот описание Онеги: «Единственная улица города, по которой можно еще ездить на лошадях (все другие, три или четыре, заросли травой и затянулись кочками, представляя вид недавно высушенного болота), была когда-то выстлана досками, но теперь представляла ужасный вид гнили, с трудом преодолимый путь к цели…» [с. 79]. Сыпучие пески засыпают Усть-Цильму и Пустозерск: «Ивняк, покрывающий иловатые берега, вместо того, чтобы предохранять их от обнажений летучего песка, свойственного внутренним местностям тундр, настолько бессилен, что вовсе не делает ему предопределенного: Пустозерск засыпан песком чуть не по самые трубы, Усть-Цыльма тоже страдает от него и уже успела пересесть на другое место» [с. 385].

Решающую роль в распределении земных богатств и населения у Максимова играет природа, это она «полагает предел» возделыванию злаковых культур, без которых не мыслит себя русский человек; она же на Севере дает вместо привычного ***поля — море***. От моря зависят, с него кормятся, на него надеются, им живут. Отпирает и закрывает северный край ***климат***, смена зим и лет. «Посещение Печоры летом — подвиг; поездка туда зимою — обыкновенное дело переезда по такому тракту, на котором выставлены обывательские лошади» [с. 366]. При этом морозы и снегопады могут как открывать дороги («Городок Мезень нашел я в средине ноября месяца 1856 года уже *закиданным глубокими снегами, давшими мне возможность, при крепких, постоянных морозах, проехать по тундре из Пинеги на Кулой прямо, не делая огромного крюка* по так называемой Нижней Тайболе» [с. 28]), так и прерывать всяческое сообщение с «большим миром» («На зиму… *месяцев на восемь острова Соловецкие совсем запирает: на них тогда ни входу, ни выезду не бывает во все это время*. Сначала мутят море бури такие, что и смелый и умелый не суется. Попробовал архимандрит за почтой в Кемь послать — все потонули» [с. 115]). Делая сложным привычное для других территорий, Север делает реальным невозможное: так, промысловики, люди исключительной твердости духа и умения, могут бежать на лыжах (ламбах) по воде, покрытой шугой («мелколедяной кашей»)[5].

Климат меняет и социальные реалии: ярмарка необычно тиха, неопределима внешним взглядом, ибо проходит по домам немногочисленных торговцев[6], тогда как весеннее половодье порождает род гуляния в Соломбальском портовом селении, потешая «карнавальскими играми в карбасах и лодках»[7].

Долгий лютый ***мороз изменяет*** кажущуюся «прирожденной», постоянной ***природу*** привычных ***вещей***, их свойства. Так, в описании

---

[5] Амбивалентность авторского отношения к холоду ярко выражена в его размышлении по приезде в безлюдную Тайболу: «Из туземцев не видать ни души: может быть, холод, закрутивший 28 градусами, тому причиной; может быть, нет никого дома и все на промыслах…» [с. 29].

[6] Северная ярмарка из всенародного гуляния, красочно описанного Максимовым («Нижегородская ярмарка»), превращается в тихую, скрытую для постороннего глаза торговлю: «По домам торгуют: коё свои же, кто с достатком, кое с Волока наезжают. Человек с пяток есть ли, полно всех-то торговых?» [с. 30].

[7] После «карнавала» парадоксальность сохраняется, ибо при избытке воды — нехватка питьевой: «Наступило время мути́цы — той грязной, желтой, густой воды, которая, по крайней негодности к употреблению, запасливыми хозяевами заменяется водой, заготовленной раньше ледоплава» [с. 57].

опыта шестилетнего выживания четырех промысловиков на острове Шпицберген обращают на себя внимание изменившиеся в холоде свойства вещей и материалов: «глотание снегу», вместо замерзшей воды, «не только не утоляло жажды, но даже доводило ее до адской муки»; «ледяные куски делались твердыми, как стекло». Дым в пургу превращался в «неумолимого врага»: «Чем морознее становилось на дворе, тем непрогляднее в избе; каменка при этом испускала пурпурово-красные пары, дыхание человека походило на выстрелы из маленького пистолета. <…> Кислая капуста замерзала на манер слюды, слоями; можно было разрубать ее только ломом. Одно масло да сало твердели слабее; их раскалывали крепким долотом. Мясо и солонина застывали крепким камнем — и топору они не давались. Дышать было очень приятно, но высовывать язык далеко нельзя… Мигнуть один раз стоило большого труда, голые руки как бы обваривало кипятком, и ножик в кармане жегся, как тлеющий трут» и т. д. [с. 55].

Подобная мена свойств вещного мира не может не привести к смещениям других категорий. Претерпевают изменения ***гендерные*** сценарии. Прежде всего, Максимов отмечает необыкновенную силу характера, ум, деловые качества «крепких сердцем» «северных женок», ввиду опасного промысла мужчин часто и подолгу остающихся в одиночестве. Мужчины также обнаруживают некоторые, не свойственные им в других областях России, качества: «Архангельские поморы до того любопытны и подозрительны, что во всякой деревне являются толпами и в одиночку опрашивать всякого: куда, зачем и откуда едет, и всякой подробностью жизни нового лица интересуются едва ли не больше собственной. В *этом поморские мужики похожи на великорусских баб и нисколько на мужиков*, почти всегда сосредоточенных на личных интересах и более молчаливых, чем любознательных» [с. 60]. Интонация трогательного, сердечного прощания в очерках Максимова принадлежит тоже мужчине: автор приводит текст писем Якова Елисеева — охотника, умершего голодной смертью на острове неподалеку от родных мест[8]. К слову, женщины не уступают в глубине и силе чувств. Так, жена одного из уже упомянутых промысловиков, проживших робинзонами на острове 6 лет и 3 месяца, — кормщика

[8] Вот одно из трех писем, вырезанное на доске Яковым Елисеевым и адресованное жене Прасковье: «Пашенька! как унесло нас — четвертое воскресенье и понедельник; ты не пришла; тепло было. Ходили по Осинке, дожидали вас, вы не приехали; бог с вами! Панюшка, тощи стали! карбас отлучился (оторвало ветром), 15 верст ниже льды; по тонколедице пришли» [с. 107].

Алексея Хилкова — «шла по мосту. Увидев и узнавши отпетого и оплаканного мужа, она на радостях потеряла голову, заметалась и, в нетерпении свидеться с ним поскорее и обнять его покрепче, забыла про мостовые перила и бросилась с мосту прямо в воду. Ее, однако успели спасти и приняли на подоспевшую лодку» [с. 55].

Смещаются и границы оппозиции ***человеческое / животное (звериное)***. О мим-адаптации охотника и добычи написано много, мы ограничимся лишь констатацией этого приема в описании северных промыслов у Максимова. Чрезвычайно выразителен, например, рассказ о том, как «облукавливают нерьпу», с которой «по-христиански-то, по-православному не сладишь»: «Зверь помечется, побесится: видит — человек что нерьпа, свой брат, — возьмет да и ляжет, успокоится и отворотится. Тут ей и пуля горячая!..» [с. 50]. И далее: «Облукавленный зверь — пропащий зверь» [Там же]. Не менее интересны описания станционных избушек на северных дорогах и их сторожей с явными чертами зооморфизма в облике и поведении. Одинокие старики, живущие подаянием, месяцами не видящие хлеба, добрые, незлобивые, забывающие ввиду редкости использования язык — не только русский, но и родной, зырянский, — находятся на периферии человеческого мира, в шаге от домовых, леших и др. Есть у Максимова и «избушки на курьих ножках» — промысловые избушки, в описании которых он подчеркивает не иноэтнический элемент (как это свойственно новейшей неомифологии Урала), а как раз их традиционную для русского фольклора функцию — служить вехой на границе миров.

Сюрпризы ждут нас и в ***царстве животных***. Место самого опасного хищника в центральной России — волка — здесь захвачено комарами и оводами. Волки редко нападают на людей (сыты), комары же заедают насмерть, как это происходит с двумя детьми, ушедшими в тундру за ягодами. Оленей приходится увозить на лето на острова, где они «теряют… свою шерсть», спасаясь от оводов, и «успевают одичать за все лето до такой степени, что трудно даются в руки» [с. 116]. Отношения между домашними и дикими животными часто достойны удивления: так, поскольку известна неукротимая злоба диких оленей, питаемая к домашним, то хозяева отпускают последних с сетями на рогах, и когда дикие олени набрасываются на своих собратьев, ведомые этой таинственной неприязнью, то запутываются в сетях, становясь легкой добычей людей. Или многолетняя история взаимоотношений чаек и ворон по прилете на Соловецкие острова, воспринимаемая паломниками как диво: «В мае… как начнет отходить земля… прилетает чайка одна сначала, передовая. Сядет она на соборную колокольню и кричит долго-предолго,

шибко-прешибко; покричит часок, другой, третий — улетает. Дня через два — через три налетает этих чаек несосветимая сила, проходу от них нету, сами увидите! живут они на острову все лето, детей (чабарами зовут) тут же и выводят. Монахи и богомольцы их хлебом кормят, и *чайки эти совсем ручными делаются, а ведь пугливая, дикая птица от рождения*. Вот вам и первое диво! <…> Осенью прилетают вороны, с чайками драку затевают. Идет у них тут кровопролитие большое, чаек много бывает побито. Чайки улетают с острова все до одной, остаются хозяевами вороны во всю зиму, а по ранней весне и они тоже улетают, тут драки не бывает. Так ведь вот диво-то какое!» [с. 115–116]. Вообще, возможно, в силу меньшей населенности территории, отношения с животным миром на севере часто равнозначимы отношениям с людьми (причем не только для промысловиков и не только по отношению к собакам и оленям). Так, эпизод встречи англичан с монастырским козлом на Заяцких островах становится частью истории войны: «Отсюда отправлены были в монастырь парламентеры с просьбою снабдить их пароходы баранами. Архимандрит отказал. Англичане высадились на один из Заяцких островов, и именно на тот, где паслись в то время бараны. Часть их была поймана, не давался долго один козел, но когда был схвачен, лизал руки у врагов, своих владетелей. За такую ласковость англичане отпустили козла, не взявши его с собою» [с. 132–133].

Север в очерках Максимова — это ***преддверие царства смерти***, и в самом прямом смысле; граница живого и мертвого здесь проницаема, «перфорирована».

Некоторая часть людей здесь находится в состоянии социальной смерти — это арестанты[9]. Зимой арестанты покидают камеры, получая «свободу» наравне с монахами, ибо все находятся «под надзором» северной зимы, прерывающей всякое сообщение с внешним миром[10]. Рубежи сакрального охраняются высшими силами: «Прямо против монастырских ворот находилась третья часовня, называемая Просфоро-Чудовою. “На этом месте, — объясняли мне монахи, — новгородские купцы обронили просфору, которую дал им праведный отец наш Зосима. Пробегала

[9] Мы сознательно опускаем здесь тему монастырской жизни, которая также может быть рассмотрена в контексте смещенной, относительно обыденного, границы живого / мертвого.

[10] «…Монастырь на всю осень, на всю зиму, на всю весну заперт бывает; никаких таких сношений с ним нет. На ту пору они арестантов из казематов выпускают — которые гуляют по монастырю, которые в церковь заходят» [с. 115].

мимо собака, хотела есть, но огонь, исшедши из просфоры, попалил ее”» [с. 129].

Голоса умерших звучат на Севере наравне с живыми: письма жене, вырезанные на досках умирающим от голода Яковым Елисеевым, — единственное свидетельство его отношения к семье и жизни вообще. Девушка-сирота, утонувшая в море, являясь мужикам во сне с просьбой найти тело и предать его земле, беспокоит односельчан после смерти больше, чем при жизни. На пути в Ижму, на берегу Цыльмы Михаил Федорович Истомин, попутчик Максимова, переживает встречу с покойным дедом-священником и пропавшей в годовщину исчезновения деда на том же самом месте бабушкой, едва не сгинувшей в лесах у Топозера [с. 368–370].

Надо сказать, что Север уравнивает всех и вся (не только людей), подобно тому, как это делает смерть. В детальном описании Максимовым промысловых избушек — последних «вешек цивилизации» на пороге необжитого мира — это особенно хорошо заметно. На их постройку идет «праховый лес», где «рядом с тоненьким березовым бревешком, которое умела подрезать в половодье льдина, ложится и лиственный брус, обтесанный для благородных кораблей: *честь всем одинакова*. Стены мшат… Устанут щипать мох в пазы, *кладут все, что попадается под руки*…» [с. 153]. Они открыты всем, большинство из них не имеет хозяина и запоров.

Память человеческая, как кажется, тоже попадает там в общее «диффузное», затягивающее и растворяющее все поле, которое, как море, стирает следы. Теряется могила печорского благодетеля — князя Палавандова, равно как и могила богатыря-разбойника Туголукого, на которую «всякий проезжий и прохожий обязан бросить щепу, ветку, камень», пребывает в небрежении, обретя «лишь небольшой холмик, аршина два вышины и сажень в диаметре» [с. 367].

Итак, мир Русского Севера у Максимова, будучи добросовестно проработан в этнографическом плане, обнаруживает явные мифологические черты мира «чужого», включенные в общий научно-популярный стиль повествования. Однако смещение границ важнейших оппозиций и понятий — вещь абсолютно объективная: очевидно, у человека нет иного способа зафиксировать «чужое», кроме как первоначально обозначить его смещения относительно «своего». Таким образом, нужно признать, что этнографическая очерковая проза XIX в. включала в себя и вполне мифологический, архаический дискурс, который в полной мере коррелировал с теми практиками освоения территории, к которым прибегало пришлое

русское население. Так, например, по свидетельству С. Максимова, в безвыходных ситуациях промышленники неизменно старались «быть верными завету своих праотцев и в сооружении деревянного креста полагать всю надежду на лучшею долю», вместо «бездейственного положения на голом и безлюдном острове». «Целой артелью меньше чем в сутки сооружается крест и вырезывается на нем приличная надпись с именем страдавшего и годом сооружения», причем «*все в голос говорят, что если и не становился попутным ветер после этого, то уж никогда более в это плавание не мешал*» [с. 98]. Действенность и несомненность таких отношений с миром пронизывает всю книгу очерков Максимова «Год на Севере», однако дальнейшее размышление над проблематикой концепта смерти, сопряженного с верой, чудесами и др., уже выходит за рамки данной статьи.

---

1. *Максимов С. В.* Избр. произведения : в 2 т. М., 1987. Т. 1. Далее в тексте статьи при ссылке на это издание в квадратных скобках указываются только номера страниц.

2. *Плеханов С. Н.* Охота за словом. М., 1987.

3. *Фокеев А. Л.* Сергей Васильевич Максимов: Биография. Анализ произведений [Электрон. ресурс] // Фокеев А. Л. Проза XIX века. URL: http://www.licey.net/lit/znamenie/maksimov

Г. А. Григорьев

г. Екатеринбург

Депутатская переписка П. П. Бажова (на материале фондов Объединенного музея писателей Урала)

Эпистолярное наследие П. П. Бажова в фондах Объединенного музея писателей Урала представлено довольно крупной коллекцией писем, насчитывающей около 900 документов. Из них почти 800 — это документы, непосредственно связанные с деятельностью П. П. Бажова

© Григорьев Г. А., 2012

в качестве депутата Верховного Совета СССР, которым он являлся с 10 февраля 1946 г. и до конца жизни, т. е. 1950 г., будучи переизбранным на второй срок.

В статье дается тематический обзор архивного материала депутатской переписки Бажова, который необходим в силу чрезвычайно малой освещенности этого вопроса. Литераторы такого уровня редко имели столь значительный политический авторитет, обладали столь высоким уровнем доверия со стороны власти.

«Большая советская энциклопедия» формулирует обязанности депутата таким образом: «Депутаты Верховного Совета ведут большую работу по организации выполнения законов и постановлений правительства, по разъяснению избирателям принятых Верховными Советами актов, политики партии и Советского государства. Регулярно проводятся встречи депутатов с избирателями; депутатами ведется личный прием граждан». Таким образом, депутат, по сути, вынужден соблюдать интересы и государства, и народа, что, пожалуй, в любое время является объективно тяжелой задачей. Но в этой же статье раскрывается суть механизма работы Верховного Совета: «Обращения депутатов Верховного Совета в государственные, общественные органы, предприятия и организации по вопросам, связанным с выполнением ими депутатских обязанностей, подлежат неотложному рассмотрению. Законодательством СССР установлено, что руководители государственных и общественных органов, предприятий, учреждений несут *личную ответственность за своевременное рассмотрение и правильное решение вопросов* (курсив наш. — *Г. Г.*), поставленных в письмах депутатов Верховного Совета СССР» [5]. Из чего можно сделать вывод как о большой ответственности занимающего такую должность, так и о достаточно широких возможностях — депутат получает действительное право влиять на решения если и не правительственной верхушки, то всей подчиненной ей структуры государственного аппарата.

При просмотре всего корпуса депутатских писем П. П. Бажова можно с уверенностью утверждать, что он был образцовым депутатом, который на протяжении ряда лет проводил внушительную работу, несмотря на многие усложняющие дело обстоятельства.

Период депутатства П. П. Бажова приходится на сложнейшие в советской истории послевоенные годы. Его работа проходит в условиях разрухи, экономических проблем в стране, масштабной военной и производственной демобилизации, демографического кризиса. В связи с этим на первом месте среди проблем, затрагиваемых в депутатских запросах П. П. Бажова, стоит проблема поддержки инвалидов Великой

Отечественной войны и семей погибших военных. Просьбы «оказать возможное содействие» в улучшении материального положения, поиске работы, улучшении жилищных условий этих категорий граждан составляют самую большую тематическую группу.

«Вопрос об увольнении с заводов для меня самый трудный», — признается П. П. Бажов в одном из писем другому депутату [2]. Второй по количеству запросов является именно эта проблема. В годы войны огромное число семей было разбросано по самым разным городам страны не только в связи с военной мобилизацией, но и с мобилизацией производственной. Армия нуждалась в мощной поддержке со стороны заводов. Экстремальные темпы работы обеспечивались в первую очередь людскими ресурсами. Население, не мобилизованное на фронт, концентрировалось вокруг крупных промышленных точек. Интересы семьи в эту пору редко учитывались, что вполне объяснимо. Но война закончилась, демобилизация военных началась, а перед заводами встала новая задача — обеспечивать решение проблем, связанных с восстановлением экономики страны. Нужда в военной силе исчезла, а проблема нехватки рабочих кадров осталась. Рабочие продолжали находиться вдали от родины, семьи, дома. Страдала семья, как правило, оставшаяся без единственного кормильца, страдали заводы, так как «отпуск иного рабочего равносилен остановке всего производства» [Там же].

Просьбы помочь уволиться с завода, на котором человек оказался во время войны, тогда как семья живет в другом городе, а то и области, приходили к депутатам в большом количестве. П. П. Бажов, обладавший достаточными полномочиями, вынужден проделывать большую работу для принятия справедливого решения. «Тут чуть не в каждом случае приходится принимать во внимание очень многое, что тебе здесь не видно и не известно в должной степени. Полностью верить заявителю нет права, так как он может выгодное себе выставить, а невыгодное вовсе затенить или замолчать. С другой стороны, не всегда можно ждать правильного решения и от директора завода, который заинтересован в том, чтобы привычные рабочие, даже самые малоквалифицированные и легко заменимые, оставались на своих местах как можно дольше. <…> Своим избирателям я так откровенно и пишу, что не могу решить для себя их вопроса и обращаюсь с ходатайством к дирекции завода. Не совсем это ладно, но иначе, по-моему, невозможно, так как каких-нибудь норм здесь не установлено, а интересы нормального действия наших предприятий требуют строгого подхода к увольнению каждого отдельного рабочего и тем более квалифицированного. <…> Демобилизация предприятий

ведь гораздо сложнее, чем демобилизация армии. По возрастным группам здесь не отпустишь» [2].

Беспрецедентное послевоенное положение страны совершенно не отменяло и таких извечных бед, как денежный, квартирный и земельный вопрос. Неподъемные налоги, отсутствие доплаты за вредность, алименты с мужа, уехавшего на Дальний Восток, ссуда на корову — усугубленные общей нищетой и разрухой такие проблемы зачастую равнялись вопросам жизни и смерти, и Бажов не мог отказать в помощи. Однако здесь и возникает, пожалуй, самая неприятная часть депутатской работы — настоящая борьба с государственным аппаратом.

«Если все, что изложено в прилагаемом заявлении гр. Соловьевой, правда, то работников суда г. Полевского приходится считать обломками кадров Шемякина суда: теряют документы, нагло выдумывают причины затяжки дела, а судоисполнитель твердо помнит лишь о том, кому он подчинен и совершенно безразлично относится к тому, что он должен делать.

Очень прошу Вас принять срочные меры по данному заявлению, которое, на непривычный глаз кажется вопиющим, и о результатах не отказать мне в сообщении» [4]. П. П. Бажов пишет это письмо, реагируя на заявление матери пятерых детей («муж погиб еще в 1935 году, старшего сына потеряла во время войны, второй — служит, остальные все при мне»). Заявление избирательницы Соловьевой — весьма показательная ситуация — не самая простая, но и далеко не самая запутанная.

«Я встретила бездушное отношение к моим просьбам и нуждам отдельных лиц, а именно в 1943 году я вынуждена была для содержания детей продать единственную корову гр. того же города Охлупиной, которая дала мне письменное обязательство в том, что стоимость коровы уплатит в известный срок, при чем надо отметить, что гр. Охлупина имеет мужа, работающих детей и сама работает, т. е. материально живут во много раз лучше, чем я. Прошел год, гр. Охлупина мне денег не отдает». Соловьева полтора года предпринимает попытки вернуть деньги, обращаясь с заявлениями к прокурору, в нарсуд, в редакцию «Уральского рабочего». В нарсуде документы теряются, дело растягивается на многие месяцы. После очередной серии жалоб и заявлений оказывается, что «дело получило законную силу, но оно спокойно лежало в столе у судоисполнителя Степанова». Не помогает Соловьевой ни обращение к начальнику Управления Наркомюста, ни к судье («даже не приняла, а только накричала на меня, что я еще вздумала жаловаться»). Отказывает отдел по оказанию содействия семьям погибших фронтовиков — «тов. Курчавин даже внимания не обратил — дело не мое». Соловьева снова обращается

к прокурору с заявлением. «Он пишет резолюцию судоисполнителю: немедленно решить вопрос о исполнении исполнительного листа. Степанов посмотрел и вернул обратно: — Я прокурору не подчиняюсь, и заявление не принял. Что делать? — не знаю» [3].

Ответ на запрос П. П. Бажова по приведенному письму не сохранился. Необходимо заметить, что во всей коллекции депутатской переписки не более 20 документов, содержащих ответы на депутатские запросы. На основании этих документов можно сказать, что большая часть просьб депутата удовлетворялась в той или иной степени, но также встречаются случаи отказа, ввиду совершенно неправомерной претензии заявителя.

И все же П. П. Бажов не тонет в море вопросов такого характера. С помощью писателя совершаются по-настоящему большие дела. По свидетельству Л. Каминской, «делом поистине государственной важности можно считать письмо депутата в Совет Министров СССР с просьбой кредитовать строительство тепловой электростанции на базе Чувашского торфоболота, что создавало новые перспективы промышленного и сельскохозяйственного развития района» [1, с. 32]. При участии П. П. Бажова получили свет жители поселка Краснояр. Он выступает в поддержку строительства новой железнодорожной линии от ст. Красноуфимск, берет под свой контроль строительство школы в Сажино и в трудный момент приходит на помощь: по личной просьбе писателя для стройки выделяют грузовые машины, бензин, стройматериалы [Там же]. Письма, связанные с этим направлением деятельности депутата П. П. Бажова, также представлены и в фондах Объединенного музея писателей Урала.

Немаловажной частью депутатской деятельности П. П. Бажова являлась поддержка специалистов в своей области. Среди писем депутата с просьбой «оказать содействие в улучшении материального положения ценных работников» встречаются имена краеведа В. П. Бирюкова, поэта К. Г. Мурзиди, писательницы О. И. Марковой, камнереза К. С. Аверкиева.

Нужно заметить, что работа с сотнями писем, десятками посетителей велась далеко не только в приемные часы (П. П. Бажов принимал по четвергам, с двенадцати до трех часов). Избиратели прекрасно знали домашний адрес своего депутата. Здесь, в доме на Чапаева, и осуществлялась основная работа по заявлениям, помощниками же были лишь жена писателя, Валентина Александровна, и дочь, Ариадна Павловна. Тяжелая, порой изнурительная депутатская работа с письмами избирателей, разрешением самых запутанных вопросов, вторжением порой в совсем неизвестные области стала для П. П. Бажова серьезным испытанием,

настоящей проверкой на прочность всех его знаний и суждений о мире. Сейчас, с расстояния десятилетий, мы видим в этом периоде некую кульминацию жизненного и творческого пути П. П. Бажова, когда вся удивительная цельность и вместе с тем самобытность писателя стали феноменом исторического масштаба.

В частном разговоре П. П. Бажов, рассказывая о своем депутатстве, делился с собеседником: «Приходится в некоторых делах проходить хорошую школу, я доволен, я живу этой самой своей миссией, я чувствую прилив сил» [1, с. 32].

1. Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007.

2. Депутатская переписка П. П. Бажова // Объединенный музей писателей Урала. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. КП 11218/1090/542.

3. Там же. Ед. хр. КП 11218/1090/576.

4. Там же. Ед. хр. КП 11218/1090/578.

5. *Калинычев Ф. И.* Депутат Верховного Совета СССР // Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978.

П. Д. Достовалова

г. Екатеринбург

Литературные объединения Уральского университета в 1950-е гг.*

Авторы статьи, посвященной литературным объединениям Екатеринбурга (опубликована в сборнике «Литература Урала: история и современность» [2]), выделяют следующие этапы развития литературного объединения Уральского университета:

1933–1938 гг. — первоначальный период работы. Активными членами кружка были В. Занадворов, А. Авдюшев, Б. Долинов. Всего кружок насчитывал около 15 начинающих литераторов.

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

© Достовалова П. Д., 2012

1942–1945 гг. — военный период. Кружок возобновляет свою работу. Из известных нам руководителей можно назвать Л. А. Гладковскую, заведующую кафедрой русской и зарубежной литературы. Членами кружка выступали студенты историко-филологического факультета и факультета журналистики. В это время в кружке — не более 10 человек. Из него вышли такие известные писатели и ученые, как В. Очеретин, Е. Богат, Л. Коган.

1946–1947 гг. — литературно-творческий кружок, руководитель — М. Л. Мамаева, староста — Г. Пиньжаков. 10 из 16 членов кружка — участники Великой Отечественной войны (в том числе Г. Краснов, В. Шустов).

1947–1955 гг. — литературно-творческая группа университета насчитывает 20 человек. Старосты кружка — Л. Шкваро, Ю. Леонов. Руководителем кружка был старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Уральского университета Б. Закс.

В 1959–1961 гг. в кружке уже около 25 студентов, руководитель — Л. Кищинская. Среди самых известных членов кружка — В. Кочкаренко, Н. Мережников.

Рассмотрев различные материалы о деятельности кружка, мы посчитали необходимым расширить рамки послевоенного периода с 1945 до 1949 г. Аргументом в пользу такого решения выступает альманах студенческого объединения «Наше творчество», который выпускался с 1947 по 1949 г., причем состав группы в это время менялся лишь в незначительной степени.

В 1950-е гг. в университете возникло уже несколько литературных групп, поэтому можно выделить ряд подэтапов:

1949–1956 гг. — объединение, продолжающее деятельность кружка 1940-х гг. В начале 1950-х гг. его руководителями были Л. Румянцев (печатался еще в альманахе 1947 г.) и Ю. Леонов.

1956 г. — неформальное объединение, находившееся вне официальной литературной группы и выпустившее журналы «В поисках» и «Всходы», включавшее оппозиционно настроенную по отношению к власти молодежь. Это было абсолютно новое для университета явление.

1959–1961 гг. — литобъединение под руководством Л. А. Кищинской.

Состав студенческих объединений постоянно менялся, а вместе с этим менялись темы, идеи и качество текстов.

История университетского объединения в 1950-е гг. восстанавливается по статьям университетской газеты «Сталинец», сохранившимся

документам и свидетельствам очевидцев (стенограмм заседаний и сборников не сохранилось).

2 ноября 1951 г. состоялось очередное собрание, на котором были приняты новые члены: Ю. Леонов и Г. Лазутина [13]. В 1952–1955 гг. литературное объединение Уральского университета насчитывало более 20 человек, среди которых нам известны Анатолий Балабаев, Владимир Зуев, Анатолий Кукарский, Иван Грибушин, Феликс Овчаренко. Старостой литгруппы стал Юрий Леонов. 27 ноября 1952 г. произошло объединенное заседание литературно-творческой группы университета и кружка критики и рецензии, которое «явилось началом содружества двух кружков, работавших до этого порознь» [9]. На заседании обсуждались стихи студента 3-го курса отделения журналистики Б. Соколова. Среди присутствующих был и преподаватель кафедры истории литературы В. И. Тимофеев (вероятно, в то время координирующий работу кружка критики).

В отчете о деятельности кружка в 1954 г., опубликованном в газете «Сталинец», Ю. Леонов пишет: «Деятельность литгруппы многогранна. Ежегодно издается альманах “Наше творчество”, проводится конкурс на лучшее литературное произведение. Недавно начал выходить бюллетень литгруппы “Первые страницы”, рассказывающий о творчестве начинающих авторов» [10]. К сожалению, результаты творчества объединения в эти годы сохранились лишь в немногочисленных заметках и публикациях в университетской газете.

В «Сталинце» часто публиковались произведения Б. Соколова, Э. Молчанова, Ф. Овчаренко, Е. Фейрабенда, К. Никитенко. Публиковался также Иван Грибушин, ставший впоследствии преподавателем кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета.

Темой одного из его стихотворений, «В сосновом бору», становится событие Гражданской войны: расстрел подпольщика колчаковцами. В следующей своей публикации Грибушин обращается к жанру сонета. В первом из них лирический герой переживает, что из-за болезни не может находиться рядом со своими товарищами:

Сейчас, наверное, опять они
Зерно с грузовиков на склад сгружают,
Солидно говорят об урожае,
О видах на погоду в эти дни.

Но не менее важно для автора, что его лирический герой (авторское alter ego) — поэт:

А я лежу с тетрадкою в тени,
Пишу стихи, хоть боль в руке мешает,
О видах на погоду, урожае,
Чтоб хоть в стихах быть там же, где они [4].

Идея коллективизма является центральной в сонетах «Болезнь» и «Галка», однако заметим, что сам коллектив сравнивается со стаей галок: самое страшное для лирического героя — оторваться от стаи, выпасть из нее:

Но только пусть не приведется мне
Упасть, отстать, как тот комок в стерне,
Когда друзья в движении, в полете [5].

Грибушин избегает скрытых и трудно воспринимаемых метафор, все образы предельно ясны. Автор сам объясняет обилие черного цвета в стихотворении «Галка»: «…черна, как одиночество». Два сонета, стоящие рядом, дополняют друг друга, но для первого основой становится реальная ситуация, а во втором та же идея передана иносказательно.

К сонетам И. Грибушина близок по своей идее рассказ Ю. Леонова «После дождя», опубликованный в том же номере [11]. Главный герой рассказа (Костя) получается письмо от матери с известием о том, что отец пропал вместе с изыскательной партией. Молодой человек ощущает свое бессилие, поскольку находится очень далеко от дома и никак не может поддержать мать. Отвлечься от грустных мыслей об исчезновении отца Косте помогают не разговоры неизвестного старика и даже не стихи, прочитанные ему маленьким ребенком. Спасает совместный труд: Костя видит застрявшую в грязи машину и сразу берется за лопату. Мысль о том, что его отцу тоже обязательно кто-нибудь поможет, так же, как он помогает неизвестным людям, дарит Косте надежду. «Нет, не погибнет отец, среди людей», — жизнеутверждающе звучит главная мысль произведения [Там же]. Пока рядом с человеком есть хоть кто-то, он не пропадет: братство, коллектив всегда спасет попавшего в беду. Человеку важно ощущать себя полезным обществу, только тогда он может быть счастлив.

Несколько иначе идею коллективного счастья осмысляет Э. Молчанов в стихотворении «У друзей»:

— От счастья двух
Зависит счастье многих… [12]

Уже здесь появляются настроения эпохи «оттепели»: общее счастье возможно только тогда, когда каждый обретает личное счастье.

В то же время, в середине 1950-х гг., на отделении журналистики и филологическом факультете появилось объединение людей, настроенных критически по отношению к власти. Это не было литературным объединением в привычном понимании этого слова: не проводилось регулярных собраний, не было руководителя. Но вместе с тем студенты, объединенные одной идеей, выпускали журнал и предлагали свои варианты дальнейшего развития страны.

О тех, кто осмелился критиковать власть и высказывать свою точку зрения, вспоминает в интервью М. П. Никулина: «Эти люди были начитаны гораздо серьезней, чем следующее поколение и нынешнее…»[1]. В критике власти Майя Петровна видит не протест, а желание выразить себя, выстроить свою жизнь в соответствии с собственными представлениями о свободе.

Один из участников оппозиционно настроенной группы, К. Белокуров, в своих воспоминаниях пишет: «Исходной точкой пробуждения и роста оппозиционных настроений стал доклад Н. С. Хрущева о культе личности на XX съезде. Активными стали те ребята, для которых слова Хрущева уже не были откровением: наивных было больше, и общее возбуждение умов захватило их не в меньшей мере, но дальше идеи гласности, свободной критики партийных и комсомольских руководителей они не пошли. <…>

Первой ласточкой общего пробуждения после XX съезда среди гуманитариев УрГУ еще к началу летней сессии 1956 года стал литературно-публицистический машинописный журнал “Всходы”. В нем были стихи, рассказы и, кажется, две статьи» [1, с. 221–223]. В первом номере издания была опубликована статья Г. Федосеева «Поэзия настоящего», где автор критиковал политику партии в области литературы и искусства: «… пошлость канонов и узость существующих рамок стали настолько очевидными, что общество не могло не почувствовать, как сдавливают его эти деревянные колодки, и поняло, что их надо сбросить…» [14, с. 30]. В этой же статье автор отмечает, что перестраховка и жесткий формализм не дают выхода настоящим талантам.

Одновременно с этим выходил и другой журнал — «В поисках» (первый номер — 20 октября 1956 г.).

[1] Интервью взято автором статьи весной 2011 г.

Публикации в журнале были довольно остры и не избегали политических тем:

Мой не слышен голос в хоре
Тех, имеющих «счастливый дар»
Воспевать бездушно, глупо зори
Коммунизма за солидный гонорар [3].

Уже 18 ноября 1956 г. редколлегию вызвали в партбюро Уральского университета. В 1957 г. студенты, имеющие отношение к журналу (Константин Белокуров, Адольф Нечаев, Григорий Федосеев, Юрий Хлусов), были отчислены за «клеветнические заявления, несовместные со званием советского студента» и осуждены по 58-й статье. Приговоры были разными: А. Нечаеву — год, Ю. Хлусову — три года, К. Белокурову — четыре, В. Колтышеву — пять. Г. Федосеева отправили на принудительное лечение. Юрий Хлусов умер в психиатрической больнице в 1967 г., а Григорий Федосеев после принудительного лечения в специальной психиатрической лечебнице в 1961 г. учился на математико-механическом факультете МГУ. Его дальнейшая судьба неизвестна.

В 1959–1961 гг. под руководством Л. А. Кищинской (1927–1967) в университете существовал студенческий кружок советской поэзии, критики и рецензии. Предметом обсуждения стали рукописи Свердловского книжного издательства. Сама Лидия Александровна постоянно интересовалась современной литературной ситуацией, публиковала статьи в газетах «Сталинец» и «Вечерний Свердловск». В 1959–1961 гг. в кружок Л. А. Кищинской входило около 25 человек, среди них — В. Кочкаренко, В. Мартыненко, Б. Марьев.

В. Кочкаренко (1940–1976) начал печататься в городских газетах еще на первом курсе (в 1960 г. в газете «На смену» от 12 января было опубликовано его стихотворение «Сибирь»). Впоследствии его стихи печатались в газетах «Наука Урала», «Вечерний Свердловск» и журнале «Урал». При жизни был выпущен только один сборник стихов поэта — «Леса поют» (1975).

Для лирики В. Кочкаренко характерно обращение к теме подвига и преодоления: так, в балладе «О спичке» человек превозмогает себя и находит силы бороться с северным ветром и морозом, собранные дрова спасают ему жизнь:

Дальше расскажет любой другой,
Кто в тундре скитался, вам,

Как человек боролся с собой,
Как собирал дрова.
…И она, наконец, зажглась,
Жаля в глаза метель,
С тундрой огромной с глазу на глаз —
Маленький Прометей [8].

Преодолевает себя и лирический герой другого стихотворения, пастух:

Он шел, выплевывая пургу,
И кожа сошла с обмороженных губ,
И он сказал себе: «Не могу!»,
И следующий сделал шаг [7].

Героями стихотворений становятся участники финской войны, полярники и капитаны. Закономерно, что, осмысливая действительность в романтическом ключе, поэт обращается к жанру баллады («Четыре северные баллады» были опубликованы в газете «На смену» в 1961 г.). Лирический герой В. Кочкаренко противостоит трудностям и пытается изменить мир к лучшему. Тем вечным, что всегда будет дарить человеку силы, в его стихах становятся природа и любовь, причем они неразрывно связаны друг с другом:

В тебе так много от весны:
На голубые глаз проталины
Ресницы
Иглами сосны
Нападали,
В снегах протаяли [6].

Становление поэта пришлось на эпоху оттепели, поэтому он смотрит на мир с ощущением предельной свободы, воспринимает его как «чистый лист, где мог бы он писать свой стих».

Для студентов, входивших в литгруппу Л. А. Кищинской, характерны устремленность к личностному началу и интерес к частной жизни человека, диктующие повышенный лиризм в произведениях. Это общее влияние эпохи оттепели, которое отразилось на авторах студенческого литературного объединения.

Факт существования в Уральском университете в 1950-е гг. нескольких литературных объединений, одно из которых было неофициальным, говорит о том, что у студентов были разные взгляды, разное отношение

к власти. Многие еще боялись открыто критиковать политический режим, но уже с 1956 г. года в университете появились люди, которые почувствовали свободу и захотели открыто выразить свою точку зрения.

Литературное объединение университета 1950-х гг. помогло раскрыться таким поэтам, как Константин Белокуров, Владимир Кочкаренко и Борис Марьев. Впоследствии эти имена стали известны всему Свердловску.

---

1. *Белокуров К. К.* Хрущевские «заморозки» // Уральский государственный университет в воспоминаниях. Екатеринбург, 2000.

2. *Блинов В. А., Васильев И. Е., Журавлева Н. С. и др.* Литературные кружки и объединения Екатеринбурга (статья для энциклопедии «Екатеринбург») // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008. С. 280–290.

3. В поисках // ЦДООСО. Ф. 161. Оп. 27. Д. 57. Л. 24–25.

4. *Грибушин И.* Болезнь // Сталинец. 1955. 7 нояб.

5. *Грибушин И.* Галка // Там же. 1955. 7 ноября.

6. *Кочкаренко В.* В тебе так много от весны… // На смену. 1960. 30 янв.

7. *Кочкаренко В. О* пастухе // Там же. 1961. 22 нояб.

8. *Кочкаренко В. О* спичке // Там же.

9. *Леонов Ю.* Обсуждение творчества студентов // Сталинец. 1952. 4 дек.

10. *Леонов Ю.* Первые шаги // Там же. 1954. 28 марта.

11. *Леонов Ю.* После дождя // Там же. 1955. 7 нояб.

12. *Молчанов Э. У* друзей // Там же.

13. Сталинец. 1951. 7 нояб.

14. *Федосеев Г.* Поэзия настоящего // Всходы. 1956. См.: ГААОСО. Ф. 1. Оп. 2. Д. 26262. (Документы приводятся по данным фонда музея УрГУ.)

С. О. Драчева
г. Тюмень

Хоррор по-тюменски: сборник «Сибирская готика» Олега Архипова

В 2010 г. сборник коротких повестей ужасов «Сибирская готика» тюменского автора Олега Архипова номинировался на «Книгу года», но, к великому возмущению поклонников творчества писателя, он был отмечен только в номинации «Самая популярная книга» как наиболее коммерчески успешный местный литературный проект, однако без присуждения приза конкурса — «Серебряной литеры». Конечно, к работам данного прозаика можно относиться по-разному. Отказ в признании О. Архипова его сторонники объясняют консервативностью региональной литературной и филологической элиты, которая «свою культурную функцию… понимает, прежде всего, в охранительном ключе», априори оставляя победу за признанными корифеями, такими, как, «например, Анатолий Омельчук или Анна Неркаги» [6]. Хотя, с другой стороны, и чтящиеся в качестве «низких» жанры: фэнтези, детектив, ужасы и др., — имеют своих признанных классиков (Э. По, А. Кристи, Дж. Р. Р. Толкин, М. Шелли), что подтверждает тот факт, что даже популярная литература может быть качественной. Собственно, на вопрос, настолько ли самобытен О. Архипов как писатель, что ему можно «простить любые языковые огрехи» [4], мы и попытаемся ответить.

Указанный сборник включает три повести: «Занавес тьмы», «Status Quo» и «Сибирскую готику», которая, по мнению автора, выполняет консолидирующую функцию. Все произведения различны между собой по фабуле, поджанру, пространственно-временной организации. Так, «Занавес тьмы» создан по всем правилам литературной готики, приближаясь к классическому готическому роману: в центре внимания находится «старинный… дом — выведенное за пределы бытовой реальности архитектурное сооружение, сюжетообразующими чертами которого выступают замкнутость, интенсивность и запутанность пространства и времени. …пространство и время разрабатываются как ирреальные, непредсказуемые и зловещие: события… таинственны и пугающи. Специфической чертой развертывания времени становится власть прошлого,

© Драчева С. О., 2012

актуализирующегося в настоящем» [5, с. 192]. Традиционный готический фон является сценой для развития сюжета, имеющего два источника. Первый, связанный с планом настоящего, строится на литературной формуле, определяемой Дж. Кавелти как «тайна» (детектив): дилетант Аким Стрельцов помогает майору милиции Марине Симоновой в расследовании череды загадочных смертей сотрудников ЧОПа в охраняемом ими особняке XIX–XX вв. Второй же, переплетающийся с ним, обращен в прошлое и восходит к фольклорному жанру городской легенды — повествованию о невероятных, имевших место в реальности жутких событиях, часто служащих предупреждением о грядущей страшной опасности: в 1908 г. хозяин проклятого дома покончил жизнь самоубийством из-за банкротства и трагической гибели детей.

«Status Quo» тяготеет к terror gothic (триллеру), выражаемому в градационном усилении эмоционального напряжения. Текст строится по типу романа о мести: беспокойный дух, прибегая к излюбленному приему потусторонних сил — запугиванию, — добивается согласия молодого человека помочь ему в убийстве бывшего напарника, виновного в его смерти. В повести также трансформируется сюжет о Золушке: «Добрый Фей» не только выполняет всю, в том числе грязную, работу, но еще награждает бедного водителя несметными богатствами убиенного начальника, отводит от него подозрения милиции и становится его пожизненным ангелом-хранителем.

«Сибирская готика» же являет собой horror gothic («страшилку», «ужасы»), сюжет которого образует литературная формула alien, или «повествование о чужих»: поиски пропавшей туристической группы заканчиваются для спасательной экспедиции страшным открытием: раз в несколько лет в сибирской тайге образуется разлом пространства, через который в наш мир проникают уродливые существа — слепни, утаскивающие в свое измерение заблудившихся грибников, жителей окрестных деревень и пр.

Примечательно, что жанровую принадлежность своих произведений сам автор определяет как «индустриальный трэш-хоррор» [3]. Здесь с ним трудно не согласиться. О. Архипову интересен урбанистический фон: основные события как сборника «Сибирская готика», так и предыдущих произведений (роман «Слезы мертвеца», 2004–2005; сборник рассказов «Нижнее время», 2009) разворачиваются в городе Тюмени, реже — в его окрестностях. Само слово «Тюмень» ни разу не фигурирует в текстах, однако топос реконструируется по ряду знакомых каждому тюменцу урбанонимов и ойконимов, упоминаемых в повестях:

Александровский парк [2, с. 98], школа милиции [Там же, с. 102], улицы Широтная [Там же, с. 142] и Воровского [Там же, с. 148], деревня Беркут по Ялуторовскому тракту, располагающаяся у заповедных лесов, славящихся грибными и ягодными местами [Там же, с. 159]. Тюменский топос также образуется опосредованно благодаря топониму Екатеринбург (герой «Занавеса тьмы» возвращается оттуда из командировки [Там же, с. 39, 62]), а также квазилокативному слову «печенюшка» [Там же, с. 93, 94], которое фигурирует в сборнике не только в качестве прозвища одного из второстепенных персонажей, но и неоднократно возникает как лексико-стилистический пассаж автора.

Разрабатывая действие в условиях узнаваемого пространства, писатель тем не менее пытается избежать буквальности. Так, например, основываясь на принципе звуковой аналогии, можно предположить то, что один из самых известных тюменских деятелей торговли — Иван Колокольников — явился прототипом кровожадного призрака Игнатия Толоконникова; но эта аналогия разрушается автором сведением о том, что дом последнего располагался недалеко от Александровского парка, куда часто ходили гулять дети купца. Или покровителем местного театра вместо действительного — Андрея Текутьева называется некто Сергей Сафронов. Трансформируется также и история самого драмтеатра. В 1922 г. театр Текутьева, построенный на улице Челюскинцев, был уничтожен огнем; труппу перевели в бывшие текутьевские соляные склады на улице Первомайской, где она проработала до середины 2000-х гг.; в 2008 г. состоялось открытие здания на площади 400-летия Тюмени, а старое помещение театра, как не представляющее исторической ценности, было разрушено (в народе долго бытовало мнение о том, что на самом деле данная акция несла собой задачу передела дорогой земли в историческом центре города). В сюжете О. Архипова эти события преломляются в аспекте криминальных бизнес-предприятий середины 1990-х гг.: здание поджигают, чтобы освободить землю под новую офисную застройку.

Литературное самоопределение как «трэш-хоррор» обосновано следующими свойствами творчества писателя. Во-первых, мотив «ужасного» является не инструментом, а целью изображения — «“ужасное” ради “ужасного”» [8, с. 190]: даже заявления О. Архипова о том, что работа над сборником предварялась изучением городского архива и в основу произведений положены произошедшие, но не нашедшие объяснения события, не позволяют утверждать, что описанная деформированная реальность становится способом символического осмысления автором окружающей его действительности.

Сказанное выше подтверждается и следующим свойством архиповской прозы: все три текста, имеющие фольклорно-литературную основу, оказываются, по сути, интермедийными, так как в них использованы принципы не словесной, а кинематографической изобразительности. Этот художественной перенос обусловлен сильным влиянием на почерк писателя его биографии: «Надо отметить, что “заболел” кинематографом я очень давно. Прекрасно разбирался в экшн-фильмах, заинтересованно смотрел в сторону малобюджетных боевиков. Ежедневно я просматривал, если позволял трудовой график, по несколько игровых фильмов» [1]. Таким образом, в своих произведениях О. Архипов делает ставку на стремительность, концентрацию и количество действия: на страницах книги призраки-покойники, чужаки и зомби активно чередуются друг с другом, предстают в новых пугающих ипостасях: так, демон из «Занавеса тьмы» сначала возникает с кроваво-красным белком глаз и полным отсутствием зрачка [2, с. 77], а через десяток страниц они оказываются зашитыми красными нитками с запекшейся кровью [Там же, с. 89].

Автор акцентирует внимание читателя именно на подробностях изображения ужасного, что осуществляется посредством техники нагнетания (амплификации) [7, с. 29] за счет использования глаголов движения и кратного действия (*споткнулся*, *упал*, *схватил*, *накинулась*, *рвались вперед и* др.), образности с семантикой «страх, ужас» (*в ужасе*, *страшный крик*, *жуткую и убийственную какофонию*; ср.: «Ужас крепким и хлестким болевым приемом схватил молодого человека» [2, с. 128]).

Особое значение приобретают кинематические речения [7, с. 32]: жесты боли, отчаяния, страха и т. п., передающие эмоционально-напряженное состояние персонажа: «Стрельцова трясло вместе с охранником, который, вытаращив бешеные и испуганные глаза, надрывно кричал, внося сумятицу и ужас в сознание присутствующих: “Они меня убили! Они меня убили!”» [2, с. 58]. Активно используются звуковые эффекты, пугающие и раздражающие: «неприятные и противные звуки, которые были сродни хрусту костей» [Там же, с. 23]; «И в ту же секунду в ушах Стрельцова взорвалось: ужасно громко закричали — рьяные и мощные глотки орали, свистели и вопили» [Там же, с. 110].

Образность произведений О. Архипова сводится к максимальной объективации ужасного, затрагивающей визуальный, аудиальный, одорический, кинестетический и кинематический аспекты. В создании образов «чужих» и сюжетных поворотах очевидно влияние фэнтезийных фильмов категории В: «Призрак дома на холме» (сюжет о семье приведений — «Занавес тьмы»), «Звонок» и «Проклятие» (образ призрака-демона

с опущенными на лицо длинными волосами — старуха в «Занавесе тьмы» и девушка в «Status Quo»), «Чужие», «Дагон» и «Человек-акула» (образы чужих, убивающих и / или пожирающих мужчин и использующих женщин для продолжения рода; их дети рождаются, разрывая живот матери, — «Сибирская готика»), «Хищник» (сюжет о борьбе в условиях леса спецотряда с пришельцами из иного мира — «Сибирская готика»), «Сквозь горизонт» (мотив самоослепления персонажа под воздействием инфернальных сил — «Занавес тьмы») и др. Открытые финалы этих фильмов переносятся в тексты, демонстрируя неизбежность и непобедимость зла.

Российский боевик 1990-х гг. также ощутимо сказался на авторской манере О. Архипова. В частности, повесть «Status Quo» проводит идею «жизни по понятиям» и распределения жизненных благ «не по закону, а по справедливости»: мысль, высказанная в эпохальной дилогии А. Балабанова «Брат», о том, что «сила — в правде», находит свое выражение в виде торжества «добра» (комиксного «конкретного парня» Молота) над «злом» (иудой Николаем Захаровым, убившим ради денег своего друга и босса). В этой связи можно говорить о том, что О. Архипов в какой-то степени писатель несовременный: «непростые события социальной депрессии девяностых годов, трагически отразившихся на судьбах целого поколении» [3] до сих пор, так или иначе, являются предметом его художественной рефлексии вследствие их непосредственного влияния на личность автора. Поэтому ужасы О. Архипова несут отпечаток автобиографичности. Например, в повести «Сибирская готика» главный герой — Андрей Калинин, 90-килограммовый спортсмен-здоровяк, — ассоциируется с образом самого автора, который в 1991 г. «ушел в бодибилдинг», приумноживший, по словам писателя, такие его личные достоинства, как «прекрасная физическая подготовленность, выносливость и сила воли» [1]. Даже несмотря на то, что действие может разворачиваться в наше время, произведения сохраняют антураж «лихих 90-х»: в той же «Сибирской готике» встреча детектива со Спириным, местным бывшим «братком», а ныне уважаемым представителем крупного капитала, происходит в стереотипизованной обстановке — кабинете, находящемся между баром и спортклубом, где на силовых тренажерах упражняются атлеты-«качки», по совместительству — крутые мужики [Там же] по особым поручениям: «В углу стучал по мешку седовласый ветеран в майке цвета хаки. Он неторопливо перевел свой взгляд в сторону… Калинина и произнес одно-единственное слово: “Куда?” — “Георгий

Иванович ждет меня", — спокойным тоном ответил Андрей. Боец кивнул…» [2, с. 176].

В завершение разговора о талантах Олега Архипова можно резюмировать, что писатель тяготеет к тому типу унифицированной художественности, которая диктуется массовой культурой: очевидное влияние американского фэнтезийного и российского криминального кинематографов несомненно и отражено в книге настолько широко, что представляющий интерес региональный материал (городские легенды, местные страшилки и т. п.), к сожалению, теряется под обилием стереотипных образов и предсказуемых сюжетных коллизий.

1. *Архипов О.* Обо мне [Электрон. ресурс]. URL: http://arkhipovoleg.ru/bio/ (дата обращения 01.10.2011).

2. *Архипов О.* Сибирская готика. Тюмень, 2010.

3. *Архипов О.* Слезы мертвеца : роман. [Электрон. ресурс]. URL: http://arkhipovoleg.ru/books/sm/ (дата обращения: 01.10.2011).

4. *Глумова Н.* От автора — к читателю: тернии тюменского книгоиздания [Электрон. ресурс]. URL: http://www.newsprom.ru/Analitika/131556324321067/Ot_avtora_k_chitatelju_ternii_tjumenskogo_knigoizdanija.html (дата обращения: 01.10.2011).

5. *Заломкина Г. В.* Специфика фантастического в литературной готике // Вестн. СамГУ. 2009. № 7 (73). С. 192–197.

6. *Ломтев А.* О конкурсе «Книга года» [Электрон. ресурс]. URL: http://arkhipovoleg.ru/review/83/ (дата обращения: 01.10.2011).

7. *Обнорская М. Е.,* Полосина Е. В. Техника создания саспенса в романах М. Стюарт // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 4 (16). С. 29–33.

8. *Самородницкая Е. И.* «Роман ужаса и тайны»: рецепция «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум» Т. Де Квинси в России // Новый филол. вестн. 2007. Т. 5, № 2. С. 189–200.

С. А. Елтышев, С. Ю. Королева
г. Пермь

«Надя, поплачь…»: заметки о современном бытовании похоронно-поминальных причитаний в Чердынском районе Пермского края*

В сборниках фольклора, собранного на территории Пермского края и изданного в 2000-е гг., традиция прикамской похоронно-поминальной причети характеризуется иногда как относительно целостная, изоморфная, мало вариативная [5, с. 60]. Между тем материалы фольклорных экспедиций, проведенных в 1996–2011 гг. сотрудниками лаборатории культурной и визуальной антропологии Пермского государственного научного исследовательского университета (рук. Е. М. Четина) на территории Северного Прикамья, позволяют говорить о существовании нескольких локальных вариантов причетной традиции (по предварительным данным, карагайско-ильинского, чердынского, юрлинско-кочевского — как минимум). Все они заметно различаются по мелодике, набору типичных мотивов («общих мест»), степени импровизационности и связанной с ней форме исполнения (индивидуальная / коллективная). Ряд отличий обусловлен структурой похоронно-поминальной обрядности, также ощутимо варьирующейся на обследованных территориях и связанной, в свою очередь, с этноконфессиональной принадлежностью (русские — коми-пермяки; мирские — старообрядцы).

Сравнительный анализ локальных вариантов прикамской похоронно-поминальной причетной традиции представляется актуальной фольклористической задачей. Наша статья направлена на описание одного из них — чердынского — в том виде, в каком он предстает по записям 2009–2011 гг. В ходе полевых исследований нами были обследованы центральная часть Чердынского района с населенными пунктами по рекам Колва и Вишера (пгт Ныроб, пос. Рябинино, с. Искор, Камгорт, Бигичи, Редикор. Д. Серегово, Урол, Корнино) и его юго-западная часть

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ и Министерства промышленности, инноваций и науки Пермского края, проект № 10-04-82418а/У («Семейная обрядность Северного Прикамья (по следам фольклорных экспедиций И. В. Зырянова)»).

© Елтышев С. А., Королева С. Ю., 2012

вдоль Камы (пос. Курган, с. Пянтег. Д. Амбор, Б. и М. Долды, Усть-Уролка, Коэпты, Исток). Материалы экспедиции легли в основу данной работы.

По мнению некоторых специалистов, плачи, «представленные во фрагментарных вариантах конца XX — начала XXI в., вряд ли могут вызвать особый интерес исследователей» [3, с. 67]. Мы бы не стали утверждать это столь категорично; по-видимому, многое здесь зависит от выбранного ракурса. Современные записи позволяют отследить динамику угасания локальной традиции, установить набор типичных для нее формул и мотивов, а также обнаружить, как на их «языке» описываются новые реалии (и какие именно). Наконец, иногда стадия угасания традиции характеризуется любопытными новообразованиями (конечно, речь идет не о тексте причитания, а о новом контексте его бытования).

Как и повсеместно в России, похоронно-поминальные причитания в Прикамье быстро выходят из обихода. В центральной части Чердынского района информанты вспоминают, что плачи можно было услышать еще в 1990-е гг.; за последние 10 лет традиция эта практически угасла. За исключением с. Редикор (территориально тяготеющего к юго-западной части района и входящего в Пянтежское сельское поселение), тексты похоронно-поминальных причитаний записаны здесь только в одном населенном пункте — пос. Рябинино. Три информанта (все — переселенцы из других мест) воспроизвели нам тексты причети и показали, как приблизительно они должны исполняться. В каждом из этих случаев наблюдается разная степень сохранности причитаний и разные формы их актуализации.

Т. Я. Мовчан слышала плачи на похоронах и поминках, но сама их ни разу не исполняла. Записанные от нее тексты сильно трансформированы; по сути, это фрагментированный прозаический пересказ, в котором сохраняются некоторые традиционные формулы: «*Ой, умерла ты, моя голубушка, / Умерла ты, моя кумушка, / Оставила ты малых деточек, / Оставила ты родную сноху, / Сыночка ты на кладбище оставила…*»; «*Ой, кумушка моя дорогая, / Зачем же ты меня оставила одну, / Я ведь старше тебя…*». Здесь реализуется лишь один мотив — мотив «сиротства» родственников, знакомых и оставшихся без матери детей (см. сходный вариант в сборнике «Голуби на часовенке» [5, с. 65]). Информант не указал, к какой именно части обряда приурочены эти фрагменты, однако ряд поэтических особенностей, таких как инверсии, повторы и обилие усилительных частиц, указывают на повышенный эмоциональный тон, что в большей степени характерно для похоронных плачей. Примечателен

тот факт, что информантка смогла не только воспроизвести слова причитания, но и продемонстрировать, как оно исполняется. Это позволяет охарактеризовать ее как пассивного носителя традиции, который в результате сильного эмоционального потрясения (смерть близкого человека) вполне может исполнить плач публично, в ходе реального обряда.

Второй информант, А. А. Лашкова, переехала в Рябинино в связи с замужеством и живет здесь с 1950 г. Эта пожилая женщина — единственная, кто в последние годы «сказывал плачи» (в том числе в 2009 г., когда состоялось наше интервью). Причитаниям она научилась именно в Рябинино, так как в Уроле их никто не исполнял: молодое поколение «не интересовалось», а старожилы уже умерли. «Много слов» переняла от двух женщин: одна приезжала из деревни на похороны односельчанина; другая, из с. Редикор, помогала соседке и куме информантки хоронить мужа. По признанию А. А. Лашковой, первый раз она причитала на похоронах сестры, второй раз — когда хоронили куму и близкую подругу Марию (поскольку та *предварительно взяла обещание* обязательно «поплакать» над ней). Больше исполнительница причитать не хочет, мотивируя это тем, что все ее сверстники уже умерли и что «плакать» для нее — слишком «тяжелое занятие». Тем не менее от А. А. Лашковой было записано два похоронных и два поминальных плача, приуроченных к разным стадиям похоронно-поминального цикла (информантка исполнила их в манере, близкой к речитативу).

В тексте похоронных причитаний центральное место занимают мотивы подготовки к «дальней дороге» и переселения в «новый дом» — «без окон, без дверей»: «*Куда же ты снарядилася, / Да куда же ты сподобилася / Из своего теплого гнездышка, / От твоей любимой доченьки / Да любимой сношеньки, / От внучат и правнуков? / Сделали тебе домик без окон да без дверей, / Никогда ты из него не выйдешь, / Никого из нас не увидишь*». Отдельно следует отметить мотив «вестки-грамотки», характерный для особой разновидности похоронных плачей: его исполняют чужие, пришедшие проститься с умершим, пока гроб еще находится дома: «*Пошлю-ка я с тобой да вестку-грамотку / До родимой до маменьки. / Неси же ты, неси да не урони, /В леса темные да моря синие, / Неси да передай прямо в руки. / Не пером написано да не чернилами, / А слезами моими горькими да по лицу моему белому*». Исследователь М. Д. Алексеевский отмечает, что «в опубликованных русских причитаниях такой мотив [передачи привета] встречается редко, в то время как для карельской традиции он очень типичен» [1, с. 47]. Что касается Северного Прикамья, мотив «вестки-грамотки» не встречался нам

в Ильинском и Карагайском районах и на территории Коми-Пермяцкого округа (см., к примеру: [4, 2, 9]). В Чердынском же районе, как показали исследования 2011 г., он известен повсеместно, где сохраняется традиция причитаний, о чем будет сказано далее. (Заметим, что сходный мотив, но с противоположной семантикой, зафиксирован на Южном Урале: здесь мать просит «добрых людей» передать умершему сыну «письмы-грамотки», написанные «не пером, не чернилами, / а своими горючими слезьми», но никто этого не делает и сын не шлет ответной «весточки» [7, с. 28–29].)

Плач на 9-й и 40-й дни в исполнении А. А. Лашковой лаконичен (и, по-видимому, воспроизведен не полностью): «О*й, подуйте-ка да ветры буйные, / Да разметите пески желтые, / Грянь гром и молния, / Расколи доску гробовую. / Ой, встань-ка ты, моя родимая мамонька, / Упрись во свои белы рученьки, / Встань на свои резвы ноженьки, / Открой свои очи ясные…*» Из всех текстов, записанных от нее, наиболее развернутым является причитание, исполняемое на Семик: «*Не спалася темна ноченька да не дремалася, / Ждала я тебя да дожидалася, / Выходила я на широку да на дороженьку, / Смотрела во все четыре стороны, / Ждала да дожидалася. / Выходила я на высокое крылечко, / Выносила я во левой-то руке свечку восковую, / А во правой-то чарочку горькую, / Ждала тебя да дожидалася. / Расплескалася горька чарочка, / Догорела восковая свечка, / А ты не пришла да не села на лавочку тесаную, / Не подошла ко столу дубовому, / Не подала ты никому, ни друзьям, ни товарищам чарочку горькую. / Нет для тебя, видимо, ни входу, ни выходу / Из-под сырой да земли-матушки*». Текст этого причитания отличается особой поэтичностью, использованием традиционных символов («свечка восковая», «чарочка горькая»). Относительная легкость, с которой информант воспроизвел плач, свидетельствует о высокой степени устойчивости текста.

В третьем из зафиксированных нами случаев происходит любопытная модификация традиции, возможная лишь в стадии угасания. А. С. Пестереву порекомендовали нам как известную частушечницу и «знатока старины»; в ходе беседы она рассказала о плачах и прочла в речитативной манере несколько фрагментов, практически полностью состоящих из формульных выражений («общих мест»): «*Отходили у тебя резвы ноженьки, / Отработали белы рученьки, / Отсмотрели очи ясные… / На кого ты меня покинула…* (комментарий информанта: «Это если матери читаешь»)*… Ни у края, ни у берегу / Непокрытая хоромина…* (это если муж умер)*… / Ты куда же это собрался / От родных*

да от лета теплого…» К этому же фрагменту, по ее словам, присоединяется мотив вестки-грамотки, если поминают соседей или знакомых: «*Ты неси-ка да вестку-грамотку / Ты моему да другу милому, / Как живу я горе горькое, / Горе горькое, горемычное*». В ходе дальнейшего разговора А. С. Пестерева показала свой «смертный узел» (вещи, приготовленные ею для похорон и хранящиеся в специальном чемодане). Среди положенных туда предметов обнаружилось два листа, один из которых представлял собой ксерокопию печатного текста «Завещание умирающей матери» (современный духовный стих, известный по множеству записей; см., к примеру [8, с. 247]), а второй — рукописный текст похоронного плача. Как оказалось, информантка записала его собственноручно; словам причитания предшествовала приписка, адресованная дочери: «*Надя, поплачь*». Приведем этот текст, сохраняя орфографию и пунктуацию оригинала: «*Ты вставайко родима мамонька. Собрала ли ты дорогих гостей не на пир да не на беседушку. Проводить тебя в последний путь во сырую землю-матушку. Отходили резвы ноженьки отработали белые рученьки, отглядели ясные оченьки. Ты последние часы-минуточки во своем-то да теплом гнездышке*».

Как и в случае, о котором мы узнали от А. А. Лашковой, здесь имеет место *предварительно оставленное завещание* (но не устное, а письменное) «поплакать» на похоронах. Примечательно, что ни дочь А. С. Пестеревой, ни она сама никогда плачей не исполняли; кроме того, информантка не владеет традиционной манерой оплакивания и, соответственно, не может этому научить. Однако наличие самого факта причитания оказывается для нее важнее, чем вопрос о форме его исполнения (дочь может просто *прочитать* записанные слова — публично или наедине с умершей матерью, вслух или про себя). Очевидно, что в этом случае какая-либо импровизационность (считающаяся неотъемлемым признаком жанра [10, с. 104–105]) полностью исчезает, поскольку письменный (фиксированный) текст ее не предполагает. Тенденция к устойчивости причитаний, в частности их перевод в *письменную форму*, уже отмечалась исследователями, изучающими традицию в стадии угасания. Так, на Русском Севере зафиксированы случаи, когда плакальщицы записывают собственные или чужие «слова» после их исполнения [1, с. 43]. Но ситуация, когда текст плача составляется и записывается предварительно, причем для исполнения на собственных похоронах, по-видимому, описывается нами впервые.

По степени сохранности причетной традиции от центральной части Чердынского района существенно отличается территория камского право- и левобережья. Плачи здесь до сих пор исполняются и предполагают

импровизацию; в ряде населенных пунктов (с. Редикор. Д. Коэпты, Усть-Уролка, Б. Долды, пос. Курган) есть женщины пожилого возраста (обычно по одной), которых периодически зовут причитать по умершему (с некоторой долей условности их можно назвать «профессиональными» плакальщицами). С двумя из них, к сожалению, нам не удалось встретиться; с остальными были записаны большие информативные интервью. Кроме того, среди экспедиционных материалов содержится множество рассказов и комментариев, полученных от «непрофессиональных» плакальщиц и свидетелей обряда, благодаря которым можно лучше представить специфику данной микролокальной традиции. Рассказы эти касаются предписаний и запретов, связанных с исполнением плачей, характеризуют «правильную» манеру «приплакивания», отмечают наиболее интересные случаи импровизаций (отражающих конкретные жизненные обстоятельства и потому надолго остающихся в памяти присутствовавших). Собранные материалы находятся в стадии обработки и осмысления; здесь мы представим небольшую их часть, дающую общее представление о традиции и степени ее сохранности (тоже, конечно, сильно нарушенной — даже по сравнению с серединой прошлого века).

Важно отметить, что в юго-западной части района плохо налажено транспортное сообщение с центром (г. Чердынь); особенно актуальна эта проблема для жителей камского правобережья, представляющего собой относительно изолированный куст деревень, которые объединены в единое Усть-Урольское сельское поселение (с административным центром в пос. Курган). Возможно, в связи с этим современная городская культура медленнее вытесняет из местного обихода элементы традиционной обрядности. Так, обращает на себя внимание бóльшая — по сравнению с центральной частью района — дифференцированность обрядовой терминологии. Если в Рябинино и его окрестностях исполнение похоронно-поминальной причети обозначается словами «*плакать*» и «*плачи сказывать*», то здесь эти выражения обозначают только причитания невесты на девичнике (о которых в центральной части района уже практически не помнят); плач же «по покойнику» называется словом «*приплакивать*»; смешения разных наименований информанты старшего возраста не допускают.

На территории камского левобережья нами было выявлено два значимых для изучения причетной традиции информанта: это Ю. М. Габова и М. К. Шишигина, проживающие в с. Пянтег. Обе не являются «профессиональными» плакальщицами, однако от них было записано по несколько текстов причитаний и подробные комментарии, касающиеся

бытования жанра. По словам Ю. М. Габовой, она часто слышала причитания на похоронах в д. Шишигино (правый берег), куда вышла замуж. Сама «приплакивала» дважды — по матери и мужу. Традиционно считается, что на похоронах и поминках причитать должны сами родственники («чужих людей» приглашают «сказывать плачи» на девичнике перед свадьбой). Особенность исполнения причитаний определяется характеристикой, которую информантка дала голосу причитающего: он должен быть «*мертвецким*» (т. е. плачущим): «*Ну дак не так же высказывашь, как щас говоришь, конечно. Как вроде плачешь <…> Такой голос, как мертвецкой, выводишь. Сам уж такой голос выводишь*». При этом Ю. М. Габова, как и другие жительницы здешних мест, подчеркивает импровизационный характер плачей: «*Кажный свое горе по-своему выговариват. Плачет и высказыват. Кажный свое*». Знание разнообразных традиционных формул и способность импровизировать она связывает с особым талантом, который есть не у всех: «*Ну вот кто такой талантливый, дак много че присказыват, умеет кто говорить. <…> Просто талантливые есть, а есть, которы ниче не знают, так просто так плачут, ниче не говорят*» (высоко оценивают способность импровизировать и другие информанты). Поскольку интервью проходило в ситуации, далекой от реального обряда, записанный от Ю. М. Габовой текст похоронного плача «свернут» до набора типичных формульных выражений: «*Мамонька, ой, да ты моя роди-имая! / Ты ну куда это уе-ехала? / С кем же ты меня, да мамонька, оста-авила? / <…>* (далее говорит обычным голосом). *Всем своим кумушкам-подруженькам ты накажи, чтоб меня никто не обижал, детей моих никто не обижал…*» (если плач адресован мужчине, упоминаются «друзья-товарищи»). Более развернутым (и, по-видимому, более устойчивым) является текст поминального причитания, которое исполняется дома на 9-й и 40-й дни: «*Вот собрала я тебе поминочки, /<Созвала дорогих гостей> / Наварила я тебе пиво пьяное, / Напокупала тебе вино горькое, / Я тебя ждала еще, дожидалася, / Выходила я да на круто крыльцо, / Смотрела я да на четыре-те стороны, / Все тебя ждала да дожидалася… / <…> В правой-то рученьке у меня была чарочка, / А в левой-то рученьке да у меня горела свеченька. / Чарочка-то у меня да распляскалася, / А свечечка-то у меня да потухалася*». Здесь ситуация несостоявшейся встречи реализуется с помощью уже известных мотивов «расплескавшейся чарочки» и «потухшей свечи» — по-видимому, типичных для данной микролокальной традиции (см. текст А. А. Лашковой). Привела Ю. М. Габова и фрагмент семикового плача, исполняемого на кладбище: «*Гряньте, громы громкие, / Расколите вы да*

гробовую доску. / Выйди-ка ты, родима мамонька, / <Расскажу я тебе все горе> / Погляди-ка ты на все четыре стороны, / Как гуляют твои кумушки-подруженьки / <…> Никто уж не пожалеет, / Никто меня не встретит, / Никто меня не проводит».

Интересным образом были записаны причитания от М. К. Шишигиной, уроженки д. Яранина, проживавшей после замужества в д. Печинки (обе — на правом берегу). Поначалу она сообщила, что плачей не знает, и лишь после нескольких бесед неожиданно рассказала, как «приплакивала» по первому мужу: «*Дорогой мой, милая моя ладушка, / Пришла смертынька, окоротила тебе резвые ноженьки, / Оборвала белые рученьки. / Вставай-ка, милый ладушка, / Открой-ка очи ясные, / Вставай-ка на резвые ноженьки, / Упирайся на белые рученьки, / Погляди-ко, все приехали / Да все друзья твои товарищи / <…> Пришла весна красна, / Прилетели гуси-лебеди, / Пташечки да куропташечки. / Ты пошел да не по той пути-дороженьке… / Да во сырую мать-земелюшку / Из своей да светлой горенки, / Из своего да тепла гнездышка*» (мотив оставленного «тепла гнездышка» и «не той пути-дороженьки» фиксировался здесь ранее: [5, с. 60]). Упомянула информантка и «вестку-грамотку», передачу которой местные жители воспринимают как реальный акт коммуникации с умершим: «*У кого какое горе — так и высказывают. Вестку-грамотку да че да передают. <…> Пример вот, умер: “Передай-ко да вестку-грамотку, как живу да я да маюся <со своим да милым дитятком>, скажи да расскажи моей-то да милой ладушке”. Он и рассказыват. Да, на том свете. Ишшет ее и рассказыват!*» По-видимому, установление подобного контакта до сих пор во многом определяет прагматику этой разновидности похоронного плача и способствует его популярности на обследованной территории.

О том, как умерший «получил» подобную «вестку-грамотку», рассказала «профессиональная» плакальщица В. И. Шаламова, жительница правобережной старообрядческой д. Усть-Уролка: «*…у меня мама померла и во сне мне не виделась. Когда она <еще> не умерла, она сказала: “Я тебе, Валя, во сне сниться не буду, потому что мне отец видится во сне, дак к беде, не буду тебе <сниться> ни к плохому, ни к хорошему”. А тут умирает у Анны Александровны <соседки> мама. Ну, я вот так же тетке Насте поприплакивала, говорю ей: “Тетка Настя, вот передай там мамке, да расскажи, как я живу, пускай-ка она привидится мне во сне. Да расскажу ей, какое у меня горе”. Сын у меня был в армии, и мне тогда было так тяжело! И она ведь мне в ту ночь привиделась во сне. А Сережка у меня сын <был>, вперед же утонул, и она вещи*

детские вешает. Я говорю: "Ты что?". А она: "Дак я же с Сережей вожусь", — типа того, что Сережа со мной. И вот так я с ней наговорилася, и вот с той поры она больше не видится мне во сне». В данном случае потребность «поговорить» с покойной матерью была вызвана драматичными жизненными обстоятельствами (гибель маленького сына, призыв в армию старшего, затяжная болезнь самой информантки); примечательно, что «вестка-грамотка», переданная «на тот свет», способствовала тому, что умершая мать единственный раз «нарушила обещание» и приснилась дочери.

В. И. Шаламова — самая молодая из плакальщиц, о которых нам довелось узнать (ей 55 лет). Жители Усть-Уролки и соседних деревень считают ее довольно талантливой исполнительницей причитаний (одним из показателей мастерства является для них переданная «вестка-грамотка» с последующим сном). Правда, представители старшего поколения отдают предпочтение покойной А. Ф. Сторожевой: «Ее слова даже в книжке напечатали» (в действительности, из 4 опубликованных плачей Фокеевне принадлежит лишь один [5, с. 67]; по-видимому, помимо объективного мастерства умершей, на восприятие старожилов влияет авторитет, которым пользовалась А. Ф. Сторожева, а также тот факт, что ей посвящена вышедшая недавно книга [6]). Говоря о плачах, пожилые старообрядцы подчеркивают их «необязательный» характер в структуре похоронно-поминального обряда («лучше помолиться за умершего, его душе больше пользы будет»). В. И. Шаламова тоже отмечает необходимость молитв, однако субъективно «приплакивания» для нее очень значимы, что, возможно, обусловлено индивидуальными жизненными обстоятельствами: «*Горе заставило приплакивать*».

Причитать она начала после смерти сестры, в 23-летнем возрасте; слова в основном переняла от мамы. В дальнейшем «приплакивала» на похоронах матери, сына, многих близких людей, некоторых маминых сверстниц. Информантка говорит об особой манере, которая требуется для исполнения плачей: «*Нет, нет, не так ведь, как обычно говоришь, и не так, как поешь. А приплакивать совсем по-другому, конечно. Не с отрывами, но и не так, как песня поется*». В ходе интервью, однако, от нее были записаны самые краткие и фрагментарные тексты, что объясняется, во-первых, высокой степенью импровизированности ее причитаний, а во-вторых, потребностью в особом эмоциональном состоянии, которое дает только реальный обряд: «*Мне надо если над кем-то, так не смогу*». Примечательно, что на территории Чердынского района — в отличие, к примеру, от Карагайского — ни один информант не мотивировал отказ

исполнить причеть опасением «накликать смерть», хотя подобные представления фольклористы привыкли считать едва ли не универсальными.

Итак, различная степень сохранности похоронно-поминальных плачей в Чердынском районе Пермского края в немалой мере обусловлена географическим фактором, в частности налаженностью транспортного сообщения с районным и краевым центрами. В населенных пунктах, расположенных по трассе Рябинино — Чердынь — Ныроб, причетная традиция почти сошла на нет; один из последних случаев публичного оплакивания умершего датируется 2009 г. При этом стадия угасания традиции характеризуется здесь специфическими явлениями: плачи исполняются по предварительному устному или письменному «завещанию» родственников и подруг; зафиксирован случай самостоятельной записи причитания, которое нужно произнести на похоронах; импровизационность практически утрачивается, тексты тяготеют к устойчивости. Факт исполнения причитаний воспринимается сельчанами среднего возраста уже как редкий, даже экзотичный случай. Иная картина наблюдается в юго-западной части района, удаленной от центра: здесь плачи бытуют более интенсивно и включают элемент импровизационности; помимо более разнообразного «фонда» типичных формул, сохраняется комплекс предписаний и запретов относительно ситуаций исполнения (нельзя «плакать» в воскресенье / на 9-й день / с наступлением темноты), а также представления о нормативной манере «приплакивания» («мертвецкий» голос). Можно говорить, что для сельчан пожилого возраста этот жанр по-прежнему выполняет наиболее характерные функции, в числе которых психотерапевтическая (проживание ситуации горя с наименьшими для психики последствиями) и своего рода «коммуникативная» (установление нормативных контактов с загробным миром).

Список информантов

Габова Юлия Михайловна, 1935 г. р., род. в д. Мелехина Чердынского р-на, проживает в с. Пянтег; записано там же в 2011 г.

Лашкова Анфиса Александровна, 1930 г. р., род. в д. Б. Урол Чердынского р-на, проживает в пос. Рябинино; записано там же в 2009 г.

Мовчан Тамара Яковлевна, 1941 г. р., род. в д. Кушпелёва Чердынского р-на, проживает в пос. Рябинино; записано там же в 2009 г.

Пестерева Анна Сергеевна, 1932 г. р., род. в д. Аниковская Чердынского р-на, проживает в пос. Рябинино; записано там же в 2010 г.

Шаламова В. И., 1956 г. р., род. и проживает в д. Усть-Уролка Чердынского р-на; записано там же в 2011 г.

Шишигина Мария Кондеевна, 1937 г. р., род. в д. Яранина Чердынского р-на, проживает в с. Пянтег; записано там же в 2011 г.

1. *Алексеевский М. Д.* Похоронно-поминальные причитания Русского Севера: проблемы собирания и современное состояние традиции // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Сыктывкар, 2008. Вып. 4. С. 36–45.

2. *Бахматов А. А., Подюков И. А., Хоробрых С. В., Черных А. В.* Юрлинский край: Традиционная культура русских конца XIX–XX вв. Кудымкар, 2003. С. 149–197.

3. *Иванова Т. Г.* Фольклор похоронно-поминальных обрядов // Живая старина. 2010. № 3. С. 66–68.

4. *Подюков И. А.* Карагайская сторона: Народная традиция в обрядности, фольклоре и языке. Кудымкар, 2004. С. 179–196.

5. *Подюков И. А., Хоробрых С. В.* Голуби на часовенке: Сказки и песни деревни Усть-Уролка. Пермь, 2009. С. 59–67.

6. *Подюков И. А., Чагин Г. Н., Шляхова С. С.* Фокеевна : док. повесть. Пермь, 2009.

7. Похоронно-поминальные традиции на Южном Урале / авт.-сост. Т. И. Рожкова, С. А. Моисеева. Магнитогорск, 2008.

8. Фольклор Судогодского края. М., 2001.

9. *Четина Е. М., Роготнев И. Ю.* Символические реальности Пармы: Очерки традиционной культуры Пермского края. Пермь, 2010. С. 189–214.

10. *Чистов К. В.* Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 101–114.

Н. С. Журавлева

г. Челябинск

Первый съезд писателей Урала 1934 г.

В процессе оформления советской литературы многие современники и исследователи ключевое значение придавали I Всесоюзному съезду писателей (17 мая — 1 сентября 1934 г.), завершившему процесс унификации художественного метода (соцреализм) и организационной формы коллективного творчества в виде Союза советских писателей (ССП). Для избрания его делегатов прошли областные и республиканские съезды писателей: 1 представитель от 10 членов местных ССП. Право быть избранным и выбирать получили «писатели, беллетристы, поэты,

© Журавлева Н. С., 2012

драматурги и критики, стоящие на платформе советской власти и стремившиеся участвовать в социалистическом строительстве» [4].

Инициатива проведения съездов писателей на всех уровнях, от областных до всесоюзного, как и текущий контроль, принадлежали ВКП(б). Так, Уралобком поручил подготовку областного съезда парткомиссии из 12 человек, в которую вошли литераторы Н. Харитонов, Б. Горбатов, И. Панов [18]. О съезде писателей Урала было заявлено еще 20 мая 1933 г. в связи с намеченным созывом Всесоюзного съезда. Дату его проведения перенесли из-за неподготовленности как со стороны общесоюзного, так и многих местных оргкомитетов (ОК) ССП. Председатель уральского ОК Н. Харитонов отмечал невнимание центральной и местной печати, отсутствие анкет для составления списков. Он признавал, что соцсоревнования литкружков идут очень слабо, «несмотря на то, что мы приняли героические усилия, разослали бесконечное количество писем, телеграмм…» [7]. Видимо, организационные трудности так и не были преодолены, ведь намеченный на 12 июня 1934 г. съезд писателей Урала не состоялся. Судя по плану, требовалось провести литдекадники, заседания с театрами, ОГИЗом, военными частями, отправить литбригады на заводы Челябинска, Кургана, Тагила, Тюмени, Перми, издать газету «Литературный Урал». Непродуктивность работы ОК также объяснялась неоднократным переносом даты проведения Всесоюзного съезда. Сохранились сведения, что его запланировали на 25 июня, поэтому Уралобком постановил созвать областной съезд 18 июня [9].

Первый съезд писателей Свердловской, Челябинской и Обь-Иртышской областей проходил 18–22 июня 1934 г. в Свердловске. В его работе принимали участие делегаты от Москвы — В. Ермилов, В. Гусев, В. Инбер, Н. Дементьев, Б. Горбатов, Я. Смеляков, от Ленинграда — А. Прокофьев, Б. Корнилов, от Западной Сибири — Непомнящих и Лихачев, от Донбасса — Беспощадный и Черкасский. Многих из них избрали в президиум (39 человек) [10]. Пригласили около 70 поэтов и 40 критиков Урала, всего 115 делегатов. От имени Всесоюзного ОК выступал В. Ермилов. 19 июня Н. Харитонов докладывал о состоянии литературы Урала. 20 июня состоялись прения по поводу их докладов. 21 июня слушали В. Инбер и В. Гусева. 22 июня заключительное слово держал В. Ермилов [17].

Большинство тем конференции отражали широкий круг проблем советской литературы и перекликались с вопросами, затронутыми на I Всесоюзном съезде писателей. Так, В. Гусев назвал типичным не только для уральцев отставание поэзии от прозы, при этом заметив, что «ни

в одной области, ни в одном крае РСФСР после Москвы и Ленинграда такой поэзии, как на Урале нет» [14, с. 148]. «Резко выраженными творческими индивидуальностями», переросшими свою область, он назвал поэтов Н. Куштума, Б. Ручьева и Г. Троицкого, а пермяков Б. Михайлова и В. Каменского — примыкающими к этой «первой шеренге».

И. Горев обозначил главный изъян профессиональной критики на Урале — «присюсюкивание» с авторами из-за боязни их обидеть. Критику он сравнил с «благонравным существом в бархатных штанишках, которое больше всего боится драки» [12, с. 144]. «Безграничную снисходительность» критиков К. Боголюбова, И. Астахова и А. Ладейщикова он объяснял «кровными интересами литературного движения», нежеланием «портить отношения с писателями». Самих же авторов И. Горев укорял в «тусклой скорописи», поверхностном пересказе событий, самовлюбленности и зачастую пошлости. Очевидно, что избавление от всех этих недостатков делегаты съезда связывали с избранием нового правления оргбюро ССП и мудрым руководством партии.

Теме развития национальной литературы, актуализированной М. Горьким на I Всесоюзном съезде писателей, посвящались выступления М. Лихачева (коми-пермяцкая) [15, с. 151] и Х. Аминова (татарская) [1]. Общими недочетами их признавались малая информированность населения о произведениях, медленное привлечение молодежи, отсутствие профессиональной критики, игнорирование со стороны руководства литдвижением. Правда, татарские писатели преуспели чуть больше: если в УралАПП их насчитывалось 5–6, то теперь — 50, возникло около 15 литкружков на предприятиях, с 1927 г. татаро-башкирской секцией выпущено 7 альманахов и около 20 книг [1, с. 152].

При этом, независимо от национальности, уральские писатели уделяли мало внимания оборонной тематике, что признавалось серьезной ошибкой из-за угрозы империалистической войны. Многие произведения на военную тему непродуманны, написаны только потому, что «писателю были нужны деньги, а редактору — выпустить журнал» [3, с. 155]. Надежды на искоренение этих недостатков возлагали на деятельность Дома Красной армии в Свердловске, где оборудовали кабинет красноармейского писателя, а в январе 1934 г. открылись двухнедельные курсы руководителей красноармейских литкружков.

О значении поэзии в воспитании военно-патриотического духа у молодежи страстно говорил К. Реут, приехавший на съезд прямо с боевых учений. Также выступали А. Бондин, А. Кореванова, Н. Куштум, П. Хорунжий, П. Бажов, о чем вспоминал делегат съезда А. Лозневой.

Он писал, что на сцене клуба Профинтерна висел огромный макет книги «Я люблю» А. Авдеенко и чуть меньше макет сборника Б. Ручьева «Вторая родина». На второй день съезд прервал работу: через Свердловск из Владивостока в Москву проезжал поезд с участниками челюскинской эпопеи. Колонна писателей с красным знаменем приветствовала героев на вокзале, читали стихи [16, с. 79].

В резолюции I областного съезда писателей Урала одобрялась политическая линия Всесоюзного ССП и учреждались премии за создание произведений, «достойных нашей великой социалистической эпохи». А. Авдеенко (роман «Я люблю») получил 3 тыс. руб., А. Бондин (роман «Лога») и Б. Ручьев (книги стихов «Вторая родина», «Песня о страданиях подруги») — по 2 тыс. руб., А. Кореванова (роман «Моя жизнь») — 1,5 тыс. руб., А. Маленький (книга стихов «Бой»), Н. Добычин («Рассказы о нашем городе») и Х. Аминов (книга стихов) — по 1 тыс. руб. Согласно постановлению № 585 от 20 июня 1934 г., распределением этих средств занимался глава Свердловского облисполкома В. Ф. Головин [6]. Главная задача областных съездов — избрание делегатов на I Всесоюзный съезд писателей — также была выполнена. Представлять Урал доверили Н. Харитонову, Б. Горбатову, И. Гореву, В. Виноградовой, А. Авдеенко, Б. Ручьеву, А. Бондину, Н. Куштуму, К. Реуту, А. Маленькому, Х. Аминову и И. Астахову [5].

Этот съезд ускорил процесс формирования областных отделений ССП на Урале. Так, уже 5 июля 1934 г. на заседании Свердловского ССП обсуждался вопрос о приеме в члены союза. Было подано 50 заявлений: 18 человек стали членными союза, 16 человек — стажерами (кандидатами), а кандидатуры 17 человек отклонили [11]. Эти кандидатуры, скорее всего, постоянно обсуждались — в ГАСО сохранилось несколько списков. К примеру, перед областным съездом перечень рекомендованных в члены ССП включал 33 человека, а кандидатов в члены ССП и литактива — 83 человека [8]. Вероятнее всего, за право быть избранным, а тем более поехать в Москву на I Всесоюзный съезд писателей, в Свердловском отделении ССП разгорелась нешуточная борьба.

Документы не отражают мотивы вступления литераторов в ССП. Можно согласиться с В. Антипиной, считавшей, что большинство литераторов стремились в ССП для получения материальных благ и стабильности. Этот вывод она сделала на основании анализа писем и протоколов заседаний [2]. Такое утилитарное отношение писателей и поэтов к творческому союзу, по мнению Т. М. Горяевой, было во многом спровоцировано руководителями Политбюро ЦК ВКП(б). В частности, после

постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. массовая ликвидация литературных организаций и ограничение их издательской деятельности обусловили тяжелую социальную обстановку и даже бедность в среде мастеров слова [13, с. 241]. Идеологическая атмосфера в СССР в 1930-е гг., непростое материальное положение и социальная незащищенность литераторов стали факторами, обусловившими их вступление в ССП.

Таким образом, создание ССП СССР и его областных отделений с коммунистической фракцией и организационной структурой, копирующей строение ВКП(б), утверждение соцреализма как единственного художественного метода, возможность творческого и физического выживания только в рамках Союза советских писателей, Союза советских художников, Союза советских архитекторов превращали эти творческие союзы, по выражению И. В. Сталина, в «приводные ремни» партии, а самих деятелей литературы и искусства — в послушных проводников ее политики.

1. *Аминов Х.* Татарская литература // Штурм. 1934. № 7.

2. *Антипина В.* Повседневная жизнь советских писателей в 1930-е — 1950-е гг. М., 2005.

3. *Белоконь*. Оборонная литература // Штурм. 1934. № 7.

4. ГАСО. Ф. Р-1615. Оп. 1. Д. 5. Л. 26.

5. Там же. Л. 82.

6. Там же. Л. 97.

7. Там же. Д. 6. Л. 7.

8. Там же. Д. 7. Л. 5.

9. Там же. Д. 9. Л. 95.

10. Там же. Д. 12а. Л. 1.

11. Там же. Д. 13. Л. 7.

12. *Горев И.* Говорите писателю правду // Штурм. 1934. № 7.

13. *Горяева Т. М.* Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. М., 2009.

14. *Гусев В.* Советская поэзия перед съездом писателей // Штурм. 1934. № 7.

15. *Лихачев М.* Коми-пермяцкая литература // Там же.

16. *Лозневой А.* Еще тогда, в первой пятилетке // Встреча с другом. Книга о Борисе Ручьеве: Воспоминания. Статьи. Стихи. Челябинск, 1976.

17. Уральский рабочий. 1934. 22 июня.

18. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 13. Д. 31. Л. 92.

Т. И. Зайцева
г. Ижевск

Мифологическое начало в повести удмуртского прозаика Никвлада Самсонова «Рок»*

В удмуртской литературе Никвлад Самсонов (В. Я. Самсонов, 1946–2002) представляет поколение писателей, пришедших на смену «шестидесятникам». Не подвергая сомнению вопрос о связи национальной литературы с жизнью, Самсонов ищет новые пути для передачи взаимоотношений «мира и человека». В понятия «реальность», «жизнь» он вкладывает свое понимание их художественного воспроизведения. Особенности изображения им жизни и человека связаны с созданием модели мира с опорой на национально-мифологическую традицию.

Исследователи литературы народов России говорят о том, что особенностью современной национальной прозы является широкий диапазон ее жанровых модификаций: роман-притча, роман-миф, повесть-мистерия, рассказ-миф и др., «что обусловлено реактуализацией онтологии и поэтики мифа» [2, с. 85]. В удмуртской литературе, как правило, мифологичность проявляется не в создании новых синкретических жанров, но в качестве приема, позволяющего дополнить выведенные в художественном произведении те или иные ситуации, коллизии, обстоятельства прямыми или контрастными параллелями из фольклора. Особо часто наши писатели используют образы-символы, намекающие на мифологическое истолкование изображаемого, сильно их желание наделить свое произведение художественными особенностями древних фольклорных текстов. Таким образом, мифологический пласт обнаруживает себя в произведениях удмуртских авторов в своеобразном синтезе с фольклорными структурами и построениями.

Проблема литературно-фольклорных связей в современной удмуртской литературе может быть рассмотрена на примере анализа повести Никвлада Самсонова «Рок». Эта повесть стала для писателя своего рода итоговой, ее поэтика вобрала в себя разные уровни его мировоззренческих, мотиво-тематических, эстетических аспектов творчества. В начале

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

© Зайцева Т. И., 2012

1990-х гг. Самсонов переживает разлад с миром. Со свойственной ему внутренней потребностью в красоте и справедливости, вобравшей в себя романтические идеалы «шестидесятников», он остро ощущает нарастающую дисгармонию смены эпох, ищет для себя духовного «убежища», уезжает в деревню, где начинается поиск истины, веры, Бога. Писатель углубляется в напряженные раздумья о будущем своего народа, человеческих пороках, противоборстве смерти и жизни.

Повесть «Рок» посвящена проблеме наказания человека, перечеркнувшего законы совести и заглушившего в себе нравственные законы предков. Герой повести — палач, бывший сотрудник КГБ, старик Оберъян (Аверьян), оказывается перед финальным подведением итогов своей жизни. Однако мир мертвых отторгает Оберъяна, земля-матушка не желает принимать грехов этого страшного бесчестного человека. «А тебе вот, Аверьянушка, со своей смертью не встренуться…», — было сказано душегубу [3, с. 221]. С неотвязной кошмарной ясностью возникают перед ним лица умерших людей, судьбы которых он переломал, изувечил. Стало реальностью проклятье друга детства Онтон Васьлея, который по вине Оберъяна попал в немецкий тыл, затем по его же доносу десять лет отбывал в холодных якутских концлагерях, а вернувшись в деревню, снова находился под наблюдением энкавэдэшника. Если бы Самсонов просто написал историю преступлений «власть имущего», то им был бы создан привычный вариант злодеяний отрицательного героя. Писатель выводит удмуртскую прозу на качественно иной уровень, исследуя национальную философию жизни и смерти, философию неистребимой веры народа в рок, в невозможность уйти от наказания.

Важной формообразующей силой повести «Рок» является мифологическое мировосприятие. Писатель устанавливает прямую и непосредственную связь сознания своих персонажей, включая и себя, повествователя, с всеобщим родовым сознанием народа, которому свойственно ощущение присутствия в мире высшей моральной силы, упорядочивающей законы вечной справедливости: человеку всегда уготована расплата за грехи. Извечная субстанция реализуется в доле, роке, судьбе.

Один из главных структурных принципов художественного построения повести связан с бинарной оппозицией, которая является основной характеристикой древнего мышления и находит выражение в «основополагающем мифе» [1, с. 215]. Осмысление судьбы реализуется через систему фундаментальных оппозиций: земное/небесное, бренное/вечное, жизнь/смерть, явь/призрак и др. Состояние природы и внутренние ощущения Оберъяна также построены на поэтике контраста. Природа

в повести Никвлада Самсонова находится в величественном спокойствии, герой же не вписывается во вневременную гармонию вселенской жизни, отвергается всем окружением. Человек, несущий в себе зло, обрывает связи с космосом, ибо окружающий мир перестает освещаться светом, который он излучает. Герой повести «…покойницкой желтизной отливает. Такой же, как гробовые доски…» [3, с. 219].

Предметы, входящие в мир произведения, также рождают определенный ассоциативный ряд, восходящий к архаическим образам. С каждым из образов-знаков, введенных в текст повести, связано множество фольклорных мотивов: с полнолунием — мотив оживления и активных действий всякой нечисти; с воротами, на которых не может удавиться Оберъян, — мотив границы между своим и чужим пространством, между жизнью и смертью; березу можно рассматривать как вариант мифического «древа», посредством которого душа замученного узника Васьлея общается с Оберъяном. Едва ли можно считать явлением случайным то, что писатель, рисуя картины детских лет героя, использовал художественный прием передачи характера юного Оберъяна посредством ассоциации его внутренних движений с повадками волка. Связь манер героя с ухватками волка отражает древнейшие тотемные представления. В старину волк воспринимался удмуртскими крестьянами как опасность: скопление волков в окрестностях деревни предвещало войну, вой волков пророчествовал голод или другую беду, алчность волка представляла большую угрозу для скота и т. д.

Содержание многих эпизодов, частей повести представляет собой различные видения, миражи, галлюцинации, в которые погружено сознание Оберъяна. Он слышит мерзкие звуки и нечеловеческий смех летающей над его домом колдуньи Опасьи, видит непривычные очертания предметов-призраков, улавливает их пугающие шорохи. Пустота бессмертной жизни для Оберъяна становится тяжелее смерти физической.

Мифу свойственна цикличность повествования, кольцевая композиция. В повести «Рок» также присутствует кольцевая композиция, и можно наблюдать некую композицию кольца-круга, по которому происходит движение жизни героя. Время и пространство образуют в повести непрерывный и неразрывный процесс, умереть для героя — значит воссоединиться со своими сверстниками. Отсюда и особое течение времени в повести, которое, кстати, как бы и не движется. «Возвращение» героя заканчивается самоубийством, в финале повести Оберъяну удается затянуть на шее «умыкнутую от милицейской еще таратайки сыромятную шлею».

Повесть Никвлада Самсонова «Рок» — один из редких для удмуртской литературы примеров самобытного отражения мифологического сознания, предопределяющего возникновение новых отношений между литературой и фольклором.

1. *Золотарев А. М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.

2. *Паранук К. Н.* Жанровые особенности современного адыгского романа об историческом прошлом: мифопоэтический аспект // XXII Пуришевские чтения: История идей в жанровой истории / отв. ред. Е. Н. Черноземова. М., 2010.

3. *Самсонов В. Я.* Мой дом выше твоего : повести, рассказы / пер. с удм. А. Демьянова. Ижевск, 1995.

Н. С. Запорожцева

г. Сарапул

«Сарапульский Чехов»: писатель С. Н. Миловский-Елеонский (к 150-летию со дня рождения)

Сергей Николаевич Миловский (1861–1911) — незаслуженно забытый пензенский писатель-беллетрист, плодотворно работавший в городе Сарапуле Вятской губернии с 1895 по 1911 г. под псевдонимом Сергей Елеонский. «Бытописатель духовенства» — ярлык, прочно закрепившийся за Миловским благодаря критику Измайлову. Действительно, писатель, выросший в духовной среде, получивший классическое духовное образование и возглавлявший Сарапульское духовное училище, писал о среде, которую отлично знал. Но круг интересов Миловского не ограничивался жизнью духовенства, он был успешным педагогом, любил и знал литературу, театр, состоял в переписке с ведущими писателями века, был активным участником общественной жизни бурно развивающегося уездного города Сарапула.

Священнослужителей задевали нелицеприятные портреты духовных отцов из рассказов Елеонского. Кроме того, они не могли простить

© Запорожцева Н. С., 2012

духовному учителю смертный грех самоубийства. Начиная с 1920-х гг. духовенство в нашей стране последовательно уничтожалось, и рассказы о нем не только не пользовались популярностью, но были запретной темой. Все это явилось препятствием для распространения и популяризации произведений С. Миловского. Что же представляет собой его творчество?

В конце XIX — начале XX в., в годы духовного кризиса русской литературы, когда уходили великие мастера А. П. Чехов. Л. Н. Толстой, писательство, как и все общество, искало пути выхода из кризиса. С. Миловский избрал свой особый путь в литературе и следовал ему до конца жизни, несмотря на жесткую критику такого корифея, как М. Горький, за слабость идеологии, т. е. за то, в чем именно была сила писателя. Своя стезя Миловского — это неспешный рассказ о маленьких людях клира одного какого-нибудь сельского прихода или тружениках-учителях духовной школы, их маленьких радостях и огорчениях, долготрудной карьере, зависти и сомнениях, корысти и вражде. Жанр рассказа, возрожденный Чеховым – кумиром Миловского, — здесь был как нельзя кстати. Рассказ Миловского своеобразен. Это длинное многословное повествование, исподволь вводящее читателя в суть дела, с мягким юмором описывающее коллизии в среде духовенства. Эта уходящая Россия дорога писателю, дороги и незадачливые дьячки, пономари, диаконы, бурсаки и семинаристы. Да и к священникам, являющим собой главную мишень иронии писателя, он весьма снисходителен. Ему, поповичу, трудно отделить себя от духовенства. Чувство сострадания к людям, которое писатель вложил в свои рассказы, питает читателя, создает незримую межпоколенную связь его с гоголевско-чеховским рядом маленьких людей посреди огромной равнины равнодушной, а порой враждебной среды. Большинство рассказов писателя печальны, многие трагичны, отражая болезненно-хрупкую душевную организацию Миловского. В последнем рассказе («Волшебник») эпическое повествование переходит в нервную скоропись, усиливаются драматические ноты и трагичность финала.

За 16 лет жизни в Сарапуле С. Миловский написал около 60 рассказов и очерков, выпустил три книги [1–4]. У него была своя система работы со словом. Он ходил на пристань и там, в толпе, записывал местные словечки для будущих рассказов. Рано осиротевший, прошедший долгий путь ученичества в духовном училище, семинарии и академии, он не придумывал героев своих рассказов — помнил их. Добродушный отставной солдат Андрей Пареный, сторож духовного училища, наделенный врожденной педагогической мудростью; pater noster Чуриловский — гроза

плохих учителей и нерадивых учеников; заклятые враги Подоплекинского училища выпивоха Поспелов и скряга-законоучитель о. Матвей, которых примирил только приезд и смерть молодой учительницы Машеньки; единичный философ, смотритель Никодим Петрович, обнаруживший изъян в своей системе «Вожделенного преуспеяния» и вред зубрежки для маленького талантливого Бабушкина. Вдохновенно писал Миловский рассказ-легенду о запретной любви православного сельского учителя к марийской девушке-язычнице Качук.

Название одного из рассказов — «Неизреченный свет». По-евангельски это свет Преображения, доступный лишь немногим. Лучами Преображения светятся лики святых угодников, их световидными энергиями пронизаны жизнь и деятельность русских подвижников от Сергея Радонежского и Серафима Саровского до наших современников. Этим же Неизреченным светом наполнены жизнь, творчество и трагический уход С. Миловского. Апофеозом жизни и творчества писателя стал рассказ «Хрустальное яблоко». Пропавшая горячо любимая игрушка из пленительного детства — символ хрупкости и драгоценности творчества человека-созидателя.

Занятый хозяйственными училищными хлопотами, Миловский рвался в литературу, но бытовые путы останавливали его. Он писал другу — режиссеру П. П. Гайдебурову: «Два года до пенсии осталось. Пенсию семье, пусть справляются, а сам хоть голодать, но на люди, в настоящую жизнь, в настоящую работу. Да у меня еще архиереи не тронуты, теперь не решаюсь, опять выследят. А какой материал…» Не успел… Ушел, не реализовав множество замыслов, затравленный безденежьем и кознями обывателей, расшифровавших его псевдоним, измотанный многолетней работой без отдыха, обострившимся неврозом, осуждением епархии. Он написал на смерть «русской чайки» В. Ф. Комиссаржевской: «Общая участь сравняла Веру Федоровну с великими русскими покойниками под одной общей крышей, где написано: “Неисчерпанные”. Когда только русский человек умрет так, чтобы на последнем его венке можно было написать: “Отдал земле все, что взял от неба”». Эти слова, посвященные любимой актрисе, можно адресовать самому Миловскому. Если бы не груз педагогических и хозяйственных забот смотрителя, не ушел бы Миловский таким «неисчерпанным», а сыграл бы более яркую роль в русской литературе. Но и теперь он остается одним из лучших писателей, осветившим жизнь закрытой для общества касты русского духовенства.

К 150-летию писателя школьным музеем Сарапула проведены краеведческие исследования о жизнедеятельности С. Н. Миловского, уточнены дата и место его рождения, составлена родословная. Собраны произведения писателя, разбросанные по дореволюционной периодике, и издан первый том избранных рассказов С. Н. Миловского, его очерки, письма, некрологи и воспоминания о талантливом писателе, добровольно ушедшем из жизни сто лет назад.

1. *Елеонский С.* Рассказы. СПб., 1904. Т. 1.
2. *Елеонский С.* Рассказы. СПб., 1911. Т. 2.
3. *Елеонский С.* Священье. Машенька. М., 1908.
4. *Миловский С. Н.* Хрустальное яблоко. Сарапул, 2011.

Р. Л. Исхаков
г. Екатеринбург

Идеологема «Идель-Урал» в свете концепции «культурного гнезда» (К вопросу о перерастании культурного гнезда в культурный центр)

Ранее нами были рассмотрены различные аспекты жизни и творчества известного булгаро-татарского писателя-эмигранта Гаяза Исхаки (1878–1954) [6–11, 13]. В данном исследовании мы обращаемся к очерку Гаяза Исхаки «Идель-Урал». На то есть формальные причины. 2013 г. будет ознаменован двумя юбилейными датами, касающимися автора: исполняется 135 лет со дня рождения писателя и 80 лет со дня выхода в свет его очерка «Идель-Урал». Очерк, дающий общее представление о политической истории татар, вышел в 1933 г. на татарском языке в Берлине, затем в Париже на русском и французском языках (1933), в Токио на японском (1934), в Варшаве на польском (1938), в Лондоне на русском (1988). В 1992 г. очерк был издан отдельной книгой в городе Набережные Челны Республики Татарстан [14]. Перевод очерка на русский язык выставлен на сайте Татарской электронной библиотеки [15].

© Исхаков Р. Л., 2012

Очерк состоит из введения, двух частей и заключения. Первая часть включает в себя пять глав, вторая — четыре. По общему объему первая часть значительно меньше второй, так как в основном представляет собой развернутую историческую справку, содержащую сведения о политическом развитии тюркских племен со времен Великого переселения народов. Вторая же часть представляет собой описание исторических событий, касающихся татарского народа, через призму восприятия автора. В первом прочтении очерк может быть оценен как триединое целое — феномен политической публицистики, утопизма, феномен организованного в литературно-публицистическом жанре татароцентричного национального менталитета.

Но нас более всего интересует заданный этим произведением содержательный дискурс мифологемы «Идель-Урал» в отечественной литературе и публицистике, ибо проблемы, поднятые в творчестве Гаяза Исхаки, актуальны и сегодня. В конце XX в. идею самостоятельного национального государства возродили необулгаристы (клуб «Булгар аль-Джадид», 1988; Булгарский национальный конгресс, 1990; «Товарищество Булгар» (Азиатско-Европейский трансконтинентальный альянс булгар), 1991). Идеологема «Идель-Урал» продолжает вызывать широкий интерес. Так, на наш запрос «Гаяз Исхаки “Идель-Урал”» в мае 2011 г. поисковая программа Яндекс нашла 3 210 сайтов.

Гаяза Исхаки в первой половине XX в. знал, без преувеличения, весь татарский (и не только татарский) мир. Великий татарский поэт Габдулла Тукай написал стихотворение «Кем ул?» («Кто он?», 1907) [29], посвященное Гаязу Исхаки. Его сравнивают с писателями уровня Льва Толстого [1]. Максим Горький в переписке 1914 г. предложил ему как крупному знатоку написать очерк о татарской литературе [21] (кстати, данный факт, приведенный в журнале «Вопросы литературы» в конце 1980-х гг., во многом способствовал творческой реабилитации писателя). Преследуемый большевиками, Гаяз Исхаки в составе мирной делегации «Штата Идель-Урал» уехал в 1919 г. на Парижскую (Версальскую) мирную конференцию и так и не вернулся на родину. С 1939 г. до конца своей жизни он оставался в Турции. Все творческое наследие Гаяза Исхаки во второй половине XX в. было насильственно изъято из литературного и научного оборота.

Сегодня его творчество получает научное осмысление в диссертационных исследованиях Г. Ф. Губайдуллиной, Г. К. Исмагиловой, А. Каримовой, И. С. Мансурова, М. Сахапова, Х. Шагбановой, Р. Яруллиной

[3, 5, 16, 19, 25, 28, 30]. Профессор Казанского университета Р. К. Ганиева составила программу изучения его творчества [20].

Мы уверены, что выдвинутая Гаязом Исхаки идеологема «Идель-Урал» может быть плодотворно рассмотрена в свете концепции «культурного гнезда» Пиксанова-Гревса [2, 23, 24] (Н. П. Анциферов, С. В. Бахрушин, В. В. Богданов, М. М. Богословский, Е. И Дергачева-Скоп, А. А. Мансуров, П. Н. Сакулин, А. Н. Свободов. Л. С. Соболева и др.).

Понятие «культурное гнездо», по мнению доктора филологических наук Л. С. Соболевой, было разработано в России на излете исторического периода, в котором развивалась политика местного самоуправления. По ее мнению, в конце 1920-х гг. потребовалось теоретическое осмысление плодотворности местной культуры.

На этот же период приходится самопрезентация Урало-Поволжья. Гаяз Исхаки на 1-м Всероссийском мусульманском съезде в Москве (1–11 мая 1917 г.) выдвинул идею национально-культурной автономии для тюрко-татар Поволжья и Приуралья — создание Урало-Волжского штата (*Идел-Урал Штаты*). Идея Гаяза Исхаки была поддержана как 2-м Всероссийским мусульманским съездом (Казань, 21 июля — 2 августа 1917 г.), так и национальным парламентом — Национальным собранием тюрко-татар Внутренней России и Сибири (*Милләт Меджлиси*) в Уфе (20 ноября 1917 г. — 11 января 1918 г.). Национальный парламент Милләт Меджлиси принял решение о создании национального государства (Урало-Волжского штата, или Идель-Урал штата); на календаре было 29 ноября 1917 г. Согласно проекту, представленному 3 января 1918 г. Галимзяном Шарифом и принятому Милләт Меджлиси, в состав этого государства предполагалось вхождение Казанской и Уфимской губерний и частей Вятской, Оренбургской, Пермской, Самарской, Симбирской губерний.

В период с 22 ноября 1917 г. по 12 апреля 1918 г. в Урало-Поволжье создавались предпосылки культурно-национальной автономии. Идель-Урал — тюрко-исламский регион в Восточной Европе, охватывающий территории нынешних Татарстана и Башкортостана. В татароязычной литературе этот термин используется для обозначения всех тринадцати субъектов Поволжья и Приуралья, являющихся исторической родиной тюрков Урало-Поволжья: Чувашии, Марий Эл, Татарстана, Башкортостана, Мордовии, Удмуртии, Самарской, Ульяновской, Челябинской, Оренбургской, Саратовской, Волгоградской и Астраханской областей. Сегодня они — субъекты Российской Федерации входят и в Приволжский

федеральный округ, хотя исконными идель-уральскими землями являются, по сути, три: Чувашия, Татарстан и Башкортостан.

Планировалось сформировать крупное государственное образование с населением 15 млн 351 тыс. человек (по переписи 1926 г.), «из которых тюрко-татары составляют 7,848 млн, русских — 4,290 млн, народов финно-монгольского племени — 2,712 млн, немцев — 0,502 млн (приводится по тексту очерка. — *Р. И.*)». Высказывались предложения о включении в состав Урало-Волжского штата и территорий Самарской и Астраханской губерний, чтобы получить, таким образом, выход к Каспийскому морю. Все народы штата, их языки и религии признавались равноправными.

Идея создания самостоятельного государства народов Поволжья не нова. В середине XIX в. появилась идеология булгаризма, центральным положением которой выступает возрождение булгарской идентичности татарского народа и булгарской государственности [27, с. 490]. 27 апреля 1917 г. в Казани состоялся 1-й съезд волжских булгарских мусульман «Фирка-и-наджийа», определяемый как первый съезд Волжского Булгарского государства [12]. Булгары хотели создать Булгарскую республику [22].

Эти факты доказывают высокую степень развития региональной идентичности в Урало-Поволжье, возросшей до идеи собственной государственности. Гаяз Исхаки, ссылаясь на имена историков Карла Фукса, Газиса Губайдуллина, на примере литератора Исмаила Гаспринского описывает «штат Идель-Урал» как регион издревле высокой культуры. Такое понимание, на наш взгляд, укладывается в лоно концепции «культурных гнезд». Идея привлечения к изучению региональной культуры категории «культурного гнезда» неоднократно звучала на научных конференциях не только на Урале [26], но и в Сибири [18].

Этот подход имеет немаловажное значение для изучения культуры Идель-Урала, что обусловливается евразийским геостратегическим положением. «Маргинальность» его заключается в том, что для европейцев этот регион — Азия, для народов Азии — восточная оконечность Европы.

Для этого есть все предпосылки. История становления понятия «культурное гнездо» в работах краеведов, историков, литературоведов подробно рассмотрена в статье В. Н. Алексеева и Е. И. Дергачевой-Скоп [4]. Следует, по мнению Пиксанова и Гревса, изучить все культурные «явления и движения» в провинции: просвещение, печать, журналистику, театр, искусство, архитектуру, социально-экономические, государственно-правовые аспекты ее жизни и т. д.

Н. К. Пиксанов выделил несколько признаков культурного гнезда. Во-первых, наличие устойчивого круга деятелей духовной культуры на данной локальной территории. Во-вторых, определенные явления культуры должны иметь временную протяженность, реализованную в преемственности поколений [24]. Причем различные стороны духовного творчества должны находиться друг с другом в органическом взаимодействии. Л. С. Соболева перечисляет 5 основных черт культурного гнезда [17]:

1. Многогранность проявлений культурного потенциала.

2. Преемственность и наличие внутренних личных связей между членами сообщества, приводящих к созданию творческих объединений.

3. Общественное признание высокого статуса деятельности по формированию локального духовного пространства.

4. Опора на собственные кадры при сформировавшемся стремлении к дальнейшему развитию культуры.

5. Культурному гнезду свойственно растущее самосознание, которое формирует чувство гордости и местного патриотизма.

Все эти черты применимы к локусу Идель-Урал. Это позволяет нам выделить еще одну черту, связанную с механизмом перерастания культурного гнезда в культурный центр — *этолого-культурные (этнические) особенности легитимации культурного гнезда*. В 1920-е гг. националами СССР было предложено несколько проектов тюрко-татарского государства. Мулланур Вахитов (1885–1918) вместе с И. В. Сталиным подписали Положение о Татаро-Башкирской Советской Республике. Военно-политический деятель Ильяс Алкин был председателем Коллегии по созданию Урало-Волжского штата. По проекту Мир-Саида Султан-Галиева «Соображения об основах социально-политического и культурного развития тюркских народов Азии и Европы» в так называемое «Туранское государство» включались тюркоязычные республики Средней Азии, а также Татарская и Башкирская АССР. Все три проекта остались нереализованными, судьба трех его лидеров сложилась трагически. М. Вахитов был казнен противниками большевиков. М. Султан-Галиев после многих лет преследования был расстрелян в 1940 г. в Москве. И. Алкин казнен по приговору Верховного суда в 1937 г.

15 ноября 1917 г. Башкирское областное (центральное) шуро (совет) объявило башкирскую территорию автономной частью Российской Республики. В ответ 19 мая 1920 г. ВЦИК и СНК РСФСР, реализуя обещанную декларацию на самоопределение, приняли постановление «О государственном устройстве Автономной Башкирской Советской Республики» (АБСР), в 1920 г. — Автономной Татарской Советской

Республики (АТСР), обсуждался проект создания Татаро-Башкирской Советской Республики.

Национальный вопрос, в том виде, в каком он исторически сформировался, казалось, был решен. Идея государства «Идель-Урал» явно противостояла процессу советского национального строительства. Поэтому его судьба, как и забвение очерка Гаяза Исхаки «Идель-Урал», на долгие годы была предопределена.

Культурный центр рождается на основе культурного гнезда при обретении культурной инициативой официального статуса и государственной поддержки. Это позволяет рассматривать очерк «Идель-Урал» как манифест, как способ разбалансировать систему и перевести ее на какой-то новый этап развития. Во многом рождение культурного центра определяется теми задачами, которые возлагает на культуру власть. В культурном центре могут сталкиваться и сливаться культурные потоки, что создает многоликую картину духовной жизни.

Очерк Гаяза Исхаки «Идель-Урал» представляет собой реперную точку в литературном ландшафте России. Пример Гаяза Исхаки, как и судьбы В. Набокова, И. Шмелева, Б. Зайцева, А. Ремизова, М. Алданова, А. Аверченко, В. Ходасевича и др., показывает, что российскую словесность (литературу, журналистику) впереди ожидают новые открытия — «возвращенная литература» народов России. Гаяз Исхаки в 1951 г. составил библиографию собственных литературных произведений. В списке 58 названий произведений и 11 наименований периодических изданий. В Институте языка литературы и искусства им. Г. Ибрагимова (Казань) готовится 15-томное собрание сочинений Исхаки. Уже вышли пять томов и ведется интенсивная работа по завершению этого проекта. Так, не получили еще должного научного анализа жизнь и творчество, общественная деятельность писателей и поэтов татарского зарубежья: Хусаина Габдюша, Сании Гиффат, Хасана Хамидуллы, Наили Бинарка, Рашита Рахмати Арата, Шагвали Келеули Илдера, Мингаза Исмагили, Ахмата Гирея, Гаухара Туганая, Шигапа Нигмати, Ахмата Лябиба Карана, Лейли Садри.

---

1. *Ахунов А.* Гаяз Исхаки: «Кто он? Кто он, кто нашу нацию взрастил?» [Электрон. ресурс]. URL: http://www.turklib.uz/?category=articles&altname=hayaz_ishaki_kto_on_kto_on_kto_nashu_naciyu_vzrastil

2. *Гревс И. М.* Очередные задачи краевого культуроведения // Краеведение. 1928. Т. 5, № 6. С. 368–376.

3. *Губайдуллина Г.* Языковые и стилистические особенности ранней художественной прозы Гаяза Исхаки : автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 2001.

4. *Дергачева-Скоп Е. И.*, *Алексеев В. Н.* Концепт «культурное гнездо» и региональные аспекты изучения духовной культуры Сибири // Культурное наследие Азиатской России : материалы I Сиб.-Урал. ист. конгр. (25–27 нояб. 1997, г. Тобольск). Тобольск, 1997. С. 3–8.

5. *Исмагилова Г. К.* Лексика романов Гаяза Исхаки «Нищенка», «Мулла Бабай» : автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 2008.

6. *Исхаков Р. Л.* Библиография и политическая реабилитация деятелей эмиграции: (На примере татарского писателя Гаяза Исхаки) // Университетская библиотека: отвечая на вызовы времени : материалы Седьмой межрегион. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 1–2 дек. 2010 г.) [Электрон. ресурс]. URL: http://elar.usu.ru/bitstream/1234.56789/3136/1/2010_26_2_Ishakov.pdf

7. *Исхаков Р. Л.* Идея штата «Идель-Урал» как алгоритм решения проблемной ситуации // Этносы и культуры Урало-Поволжья: история и современность : материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. молодых ученых (Уфа, 21 окт. 2010 г.). Уфа, 2010. С. 88–94.

8. *Исхаков Р. Л.* Кульбиты российской памяти («Возвращение» татарского писателя Гаяза Исхаки) // Книжное дело: достижения, проблемы, перспективы – III : материалы Междунар. науч.-практ. интернет-конф. (Екатеринбург, УрФУ, март 2011 г.). Екатеринбург, 2011.

9. *Исхаков Р. Л.* Мажит Гафури и Гаяз Исхаки // Творчество Мажита Гафури — источник идей справедливого общества и мира: (К 130-летию со дня рождения Мажита Гафури) : сб. материалов Межрегион. науч.-практ. конф., посвящ. 130-летию со дня рождения классика тат. и башк. лит., первого народного поэта Башкортостана Мажита Гафури (16 дек. 2010 г.). Уфа, 2010.

10. *Исхаков Р. Л.* Первый опыт дипломатии: (Делегация штата «Идель-Урал» на Парижской мирной конференции 1919–1920 гг.) // Россия и исламский мир: история и перспектива цивилизационного взаимодействия : сб. ст. и материалов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 120-летию Карима Хакимова (Уфа, 24–26 марта 2011 г.). Уфа, 2011. С. 65–70.

11. *Исхаков Р. Л.* Прообраз федерального округа: (К истории штата «Идель-Урал») // Ойкумена : регионовед. журн. (Владивосток ; Находка). 2010. № 4. С. 83–90.

12. *Исхаков Р. Л.* Формирование мифа «Идель-Урал» в текстах тюркской периодики XX века [Электрон. ресурс] // Идель-Урал: что это такое? Материалы круглого стола 31 мая 2010 г. URL: http://www.islamnews.ru/news-24667.html

13. *Исхаков С. М.* Российские мусульмане и революция (весна 1917 г. — лето 1918 г.). М., 2004.

14. *Исхакый Г.* Идел-Урал. Набережные Челны, 1992 (на тат. яз.).

15. *Исхакый Г.* Идель-Урал [Электрон. ресурс]. URL: http://kitap.net.ru/ishaki.php (дата обращения: 17.04.2011).

16. *Каримова А.* Идейно-эстетическая эволюция проблемы феминизма в творчестве Гаяза Исхаки : автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 2000.

17. Концепт «культурное гнездо»: методология исследования // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. / отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург, 2006. С. 112–113.

18. Культурное наследие Азиатской России : материалы I Сиб.-Урал. ист. конгр. (25–27 нояб. 1997, г. Тобольск). Тобольск, 1997.

19. *Мансуров И. С.* Татарская литература зарубежья и творчество Гаяза Исхаки периода эмиграции : дис. … канд. филол. наук. Уфа, 2005.

20. Мирас. 1998. № 5. С. 63–78.

21. *Нуруллин И.* Два письма Горького // Вопр. лит. 1988. № 4. С. 180–183.

22. Первой была Булгарская республика! [Электрон. ресурс]. URL: http://www.bulgarlar.com/dvizsenie/page/1918respublika.html.

23. *Пиксанов Н. К.* Два века русской литературы. М., 1923.

24. *Пиксанов Н. К.* Областные культурные гнезда : историко-культурный семинар. М. ; Л., 1928.

25. *Сахапов М.* Творчество Гаяза Исхаки и татарская литература XX века : автореф. дис. … д-ра филол. наук. Казань, 1999.

26. *Тагильцева Н. Н.* Проблема изучения культурных гнезд Урала // Первые Татищевские чтения : тез. докл. и сообщ., Екатеринбург 14–15 нояб. 1997 г. Екатеринбург, 1997. С. 186–189.

27. Татарская энциклопедия : в 6 т. Казань, 2002. Т. 1.

28. *Шагбанова Х.* Становление творчества Гаяза Исхаки (1897–1910 гг.) : автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 1989.

29. Эль-гасрель джадид. 1907. № 5, 25 мая (на тат. яз.).

30. *Яруллина Р.* Идейно-эстетическое своеобразие творчества Гаяза Исхаки (1897–1906 гг.) : автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 1998.

А. В. Кубасов
г. Екатеринбург

Очерк А. П. Гайдара «3 000 вольт» в смысловом пространстве газеты «Уральский рабочий»

История жизни Аркадия Гайдара в Свердловске уложилась в три месяца. В найденной домовой книге есть указания на сроки пребывания писателя в городе: он был прописан 20 февраля 1927 г., а выписан 21 мая 1927 г. В течение этого времени писатель являлся сотрудником «Уральского рабочего». В газете у него было свое постоянное место — нижний правый угол первой полосы, так что Гайдара можно признать одним из первых колумнистов уральской газеты, имевших свою колонку, вернее, «полуподвал». По наблюдениям современников, писал Гайдар «необычайно быстро, в состоянии какой-то молниеносной сосредоточенности, полностью выключаясь из окружающей обстановки, как бы шумна она ни была» [6, с. 3]. За короткий срок работы в Свердловске Гайдар опубликовал в «Уральском рабочем» более десятка фельетонов и один очерк «3 000 вольт», который и будет предметом нашего рассмотрения.

Вначале проанализируем очерк как самодостаточный текст, вне ближнего и дальнего смысловых контекстов. Обратимся, прежде всего, к названию очерка, состоящему из числительного и физического термина. Заголовок рождает определенные читательские ожидания, связанные с научной или производственной сферами. В. И. Тюпа отмечает, что «заглавие текста неотделимо от сущности произведения, и потому оно есть само произведение, то есть *эквивалентно* именуемому (курсив везде наш. — *А. К.*)» [9, с. 8]. Тема и интрига очерка Гайдара задаются им в заглавии номинативного типа. Ключевой смысл заголовка — высокое напряжение.

Начинаются «3 000 вольт» с нарушения очеркового канона: вместо традиционно точного указания на время и место описываемого события задаются условные координаты: «*Как-то раз* редактор одной из провинциальных газет призвал меня к себе и начал отчитывать следующими словами…» [1]. Неопределенность вполне соответствует формирующейся соцреалистической установке, согласно которой в жизни советского общества существуют «отдельные недостатки» при обилии несомненных

© Кубасов А. В., 2012

достижений. Средством умаления негативных явлений является перемещение их в пространственную и временную неопределенность. Вспомним в этой связи ставший крылатым запев из советского сериала: «Если *кто-то кое-где* у *нас порой* честно жить не хочет». Кроме того, континуальная неопределенность — одна из примет сказки («в некотором царстве в некотором государстве жили-были»). Другая структурная примета сказки — разнообразная троичность. Есть она и в очерке Гайдара. Рассказчик оказывается в положении героя-искателя, который только с третьего раза выполняет то, что от него требовал «отрицательный» редактор-бюрократ. Обычно сказочному герою-искателю дается такое задание, которое требует от него напряжения всех сил. Столь же сложное требование предъявляет рассказчику «редактор *одной из* провинциальных газет»: «Что это вы, дорогой товарищ, все больше сенсационными разоблачениями занимаетесь, пишете всё в отрицательном смысле, совершенно игнорируя светлые стороны текущего момента. Всё это говорит о том, что вы еще недостаточно прониклись духом пролетарского миросозерцания, а поэтому езжайте сейчас же на собрание месткома кулечной фабрики и на заседание фабзавкома и РКК. Это вдохнет в вас бодрость, и вы, *как прозревший слепой*, увидите светлые стороны, как они есть, в натуральном виде»[1]. Приведенный монолог редактора важен не только для дальнейшего сюжета очерка, но и для осмысления фигуры героя-рассказчика. Редактор «классовым чутьем» чувствует в своем подчиненном «чуждый элемент», который должен «перековаться», перевоспитаться, знакомясь со «светлыми сторонами текущего момента». Особость рассказчика заключается в отсутствии у него необходимого «пролетарского миросозерцания», благодаря которому все вокруг воспринималось бы им позитивно и оптимистически. Рассказчик пытается честно выполнить то, что от него требуют. Он едет сначала на кулечную фабрику, а потом на спичечную. Отметим здесь скрытый прием литотизации: оба производства предполагают то, что точнее всего назвать словом «мануфактура», мелкое ручное производство. Это необходимо для последующей эксплицитной гиперболизации. Неудачные попытки рассказчика найти светлую сторону новой действительности завершаются в условном давнопрошедшем времени, которое можно назвать художественным плюсквамперфектом. Форма «отбивки» вводной части усилена вынесением итога в отдельный

[1] По мнению С. Гинца и Б. Назаровского, вступительная часть очерка является едва завуалированным объяснением Гайдаром своего конфликта с редактором пермской газеты «Звезда», который закончился отъездом писателя в Свердловск [2, с. 232].

абзац: «*Это было давно*, и тогда на почве высказанных мною *пессимистических взглядов* у меня с редактором вышли серьезные разногласия» [1, с. 1]. Новый статус рассказчика ознаменован произошедшим с ним когда-то, тоже в неопределенном прошлом, превращением пессимиста в оптимисты. Все последующее содержание очерка есть скрытая апология совершенной перековки.

Главная часть очерка контрастирует с вводной континуальной определенностью. Даются точные указания на время, место и участников события: «Вчера в три с половиной часа дня техник Силанов подошел к доске генераторного пульта, спокойно повернул рычажок, и 3 000 вольт, бесшумно ударив провода, полились горячим потоком на заводы Свердловска». Слово «вчера» в контексте газеты приобретает точный указательный смысл. Если газета вышла 11 февраля 1927 г., то событие произошло 10 февраля того же года.

Особенность позиции рассказчика заключается в том, что он отказывается от принятого в таких случаях пафосного тона. Основанием сдержанности служит не только характер его личности, но и отсутствие ложной патетики в самом событии, которое не стало поводом для обычных в таких случаях митингов и речей: «Не было сказано по этому поводу ни одной торжественной фразы, ни обширного доклада о международном положении и кознях английских соглашателей, не было ни одного лишнего человека, кроме 8 очередных рабочих, незаметно распылившихся по разным концам огромного, сверкающего огнями здания. Была *деловая напряженность*, простая и четкая, как ток, проходящий через мраморную доску пульта». Рассказчик сочувственно передает будничность события, которое противостоит утомительной казенной праздничности. Заголовок, передающий тему напряжения, перекликается с выражением «деловая напряженность». Очевидно, что напряженность восьми рабочих, управляющих огромными потоками энергии, эквивалентна тем же 3 000 вольт, текущим в проводах.

В 1927 г. материал, в котором отражены достижения «текущего момента», должен был каким-то образом отметить роль коммунистической партии. И здесь рассказчик старается не вставать на котурны. Он пишет о работе местного самоуправления: «Прошлому горсовету рабочими был дан наказ — пустить станцию. Горсовет сделал все, что мог, и, несмотря на целый ряд затруднений, добился всё-таки, что в последний день, в тот день, когда его полномочия истекали и начинались новые перевыборы — новые наказы, с электростанции брызнул в город первый ток» [Там же]. Рассказчик раскрывается как прогрессист, признающий

технический прогресс магистральным путем к общественному процветанию и благополучию: «*Люди уступили первенство машинам*, и еще ярче и еще подчеркнутей становится видной эта простая, почти суровая скромность тех, которые влили сегодня в проволочные жилы города живительную электрическую кровь» [1, с. 1]. Одним из знаков эпохи вскоре станет слово «индустриализация», о которой и повествуется в очерке.

Личность рассказчика в очерке не менее важна, чем событие, о котором он пишет. В его сознании происходит сдвиг. Замыкая композиционное кольцо, рассказчик в финале мысленно возвращается к редактору, который когда-то давал ему задание осветить «светлые стороны текущего момента». По мнению рассказчика, дух эпохи гораздо ощутимей в огромном зале электростанции, «нежели на торжественных собраниях, в которых [он] не мог уловить того, чего от него требовали». Этими словами и заканчивается очерк.

Еще недавно о Гайдаре-журналисте писалось, например, так: «За короткий срок вокруг большевистской печати вырос многочисленный отряд журналистов – верных помощников партии. К концу 1925 г. сельских, военных и рабочих корреспондентов насчитывалось в стране более 150 тысяч. В числе этих 150 тысяч “проводников ленинских дел и ленинских книг» был и Аркадий Гайдар” [7, с. 3–4]. Сменить подобную точку зрения на противоположную равнозначно такому же упрощенному подходу к личности писателя. Очевидно, что Гайдар-журналист был человеком своего времени, и, конечно, он «верный ленинец», но не столь ортодоксальный и однозначный, как многие его современники.

Зачастую публицистические произведения классиков анализируют в отрыве от того контекста, в который они были когда-то вписаны и на фоне которого воспринимались. Будучи включенными в книжку писателя или в собрание сочинений, они претерпевают незаметные смысловые трансформации, несмотря на аутентичность текста. Еще раз возьмем в руки тридцать четвертый номер «Уральского рабочего» за 11 февраля 1927 г. Какой контекст окружал очерк Гайдара? Что мог прочесть в газете тогдашний свердловчанин?

Общая шапка, определявшая главную тему номера, вынесена на первую полосу и выделена шрифтом — «**ВЧЕРА НАЧАЛИСЬ ПЕРЕВЫБОРЫ СВЕРДЛОВСКОГО ГОРСОВЕТА. В** час первого собрания заработали турбины новой электростанции. **Горсовет IX созыва выполнил наказ»** [11, с. 1].

Очерк Гайдара — один из материалов этого раздела, он размещен на первой полосе, но оказался в качестве «подвала» под материалом Якова

Гринвальда, озаглавленным «Новая электростанция начала работать». Для Гринвальда пуск электростанции — один из важных пунктов, выполненных уходящим горсоветом. Если Гайдар дает предельно обобщенное изображение события, вписывая его в контекст общих изменений, происходящих в стране, то взгляд Гринвальда гораздо у́же и провинциальней. В его заметке больше уральских реалий, больше привязки к «текущему моменту»: «Итак, новая электростанция начала жить. Берёзовская станция ушла в резерв. В новую сеть включены питавшиеся от нее электроэнергией трансформаторы. Вчера к новой сети был присоединен уже район улицы Карла Либкнехта от Делового клуба до площади Мести со всеми прилегающими кварталами. Через месяц-полтора весь город будет озарен электрическим светом своей новой станции, радуя трудящихся огромной победой, одержанной Свердловским городским советом» [4, с. 1]. На фоне заметки Гринвальда очерк Гайдара раскрывает свое тяготение к художественности.

Посмотрим на другие материалы номера газеты глазами «концепированного читателя» (термин Б. О. Кормана). Основной официальный материал расположен на третьей полосе. Это Постановление Совета народных комиссаров РСФСР по докладу Уральского областного исполнительного комитета. Пятый пункт этого постановления прямо соотносится с материалом первой полосы: «Считать необходимым немедленно приступить к постройке Челябинской и Егоршинской электрических станций и к расширению Кизеловской, поручить Государственной плановой комиссии и Высшему совету народного хозяйства обеспечить указанные работы достаточными средствами и бесперебойным отпуском их» [8, с. 3]. На первой полосе дан комментарий к этому документу «К постановлению СНК по докладу Уралсовета», подписанный Л. Гольдичем. Основные выводы комментария звучат так: «Значение Урала в общей экономике нашей страны огромно. Урал является важнейшим промышленным центром Республики и основной срединной базой СССР. В интересах всей страны в целом необходимы максимальные усилия в направлении дальнейшего развития и укрепления уральского хозяйства и в первую голову его индустриализации» [3, с. 1]. Пройдет некоторое время, и Твардовским будет найдена формула, концентрированно выражающая особость нашего локуса: «Урал — опорный край державы».

Одна из советских традиций, сохраняющаяся кое-где и поныне, — орнаментация газетно-журнальных материалов цитатами из речей или работ руководителей государства. Для газет, выходивших в 20-е гг. прошлого века, особенно для выпусков, связанных с политическими

событиями, такие цитаты были почти обязательны. Первая полоса номера «украшена» цитатами из Ленина и Сталина, причем сталинская цитата дана выше ленинской. Место их расположения является знаковым: партийная иерархичность соблюдается везде неукоснительно. После цитат следуют лозунги-призывы. Сталинские слова, посвященные значению Советов, заканчиваются призывом: «Ни одного избирательного голоса нетрудовым элементам!» Ленинские слова как бы продолжают слова Сталина и завершаются призывом, который по смыслу стыкуется с предыдущим лозунгом: «Избирай в совет кандидатов, выдвигаемых Коммунистической партией». На четвертой полосе помещена цитата из речи В. Молотова. Казалось бы, эти и другие материалы имеют косвенное отношение к очерку Гайдара, однако весь номер газеты — это своего рода сверхтекст, в котором каждый материал не только автономен, но смыслово связан со всеми остальными текстами. Именно на их фоне осознается сдержанность и умеренность позиции автора очерка «3 000 вольт».

Авторы книги об уральском периоде в жизни Гайдара справедливо пишут о том, что писатель отдавал явное предпочтение жанру фельетона, а не очерка. Объясняют они это соответствием жанра «тогдашнему настроению и характеру начинающего журналиста. Очерк требовал гораздо более спокойного размеренного подхода к теме. А Гайдар был экспансивен. Ему хотелось быстрого действия. Фельетон как раз давал возможность быстрее врываться в жизнь» [2, с. 94]. К сказанному стоит добавить, что очерк предполагает, что автор находится внутри события, а фельетонист всегда занимает позицию «извне» события или факта. Очерк и фельетон допускают сочетание публицистического дискурса с художественным. Различие их, пожалуй, в том, что фельетон дает автору большую степень свободы для художественного начала. В Гайдаре-журналисте исподволь вызревал Гайдар-беллетрист.

5 апреля 1927 г. в жизни молодого писателя произошло важное событие: в газете «Правда» была опубликована статья «Преступление Гайдара», перепечатанная «Уральским рабочим». В статье, в частности, говорится: «Гайдар, популярнейший в округе фельетонист пермской “Звезды”, присужден к семи дням лишения свободы, замененным общественным порицанием. Причем нарсуд 2 участка г. Перми, разбиравший это дело, избрал мерой пресечения подписку о невыезде» [5, с. 1]. Далее корреспондент констатирует, что «общественного порицания не получилось. Наоборот, общественное мнение восстало против приговора суда. Общественное мнение оказалось на стороне Гайдара. Рабочие ряда крупнейших заводов, рабселькоровское окружное совещание, областная

газета “Уральский рабочий” высказались в защиту Гайдара» [5, с. 1]. Суть возникшего судебного разбирательства связана с тем, что, по мнению одного из героев фельетона, Гайдар избрал оскорбительную для его личности форму. Речь в том фельетоне шла о неком следователе Филатове, который «помимо служебной работы, выступал по вечерам в низкосортном кабаке “Восторг”», т. е. фактически перед теми, с кем он был призван бороться. Заканчивалась статья вопросами: «Может быть, нарсуд изменит меру пресечения? Может быть, вообще в согласии с общественным мнением суд найдет возможным пересмотреть свое несомненно ошибочное решение» [Там же]. Как бы то ни было, но очевидно, что суд в Перми стал одной из причин того, что Гайдар оттуда перебрался в Свердловск, а статья в «Правде» подтолкнула его к следующему шагу. После публикации статьи в «Уральском рабочем» появится только три фельетона Гайдара. Правда, в 103-м номере будет дан анонс: «С 10 мая начинает печататься в “Уральском рабочем” повесть Гайдара “Лесные братья”» [10, с. 5]. Повесть будет идти в каждом номере до 10 июня, но Гайдара к этому времени в Свердловске уже не будет. Уральский эпизод в творческой биографии писателя закончился.

В заключение укажем на перспективы исследования материалов «свердловского эпизода» в жизни Гайдара. Они связаны с расширением смыслового контекста. Фельетоны и очерк, всего двенадцать текстов, опубликованных в «Уральском рабочем», могут быть рассмотрены как нечто целое, объединенное общей авторской позицией и общим стилем.

1. *Гайдар А.* 3 000 вольт // Урал. рабочий. 1927. № 34, 11 февр. С. 1.

2. *Гинц С. М.*, *Назаровский Б. Н.* Аркадий Гайдар на Урале. 2-е изд. Пермь, 1968.

3. *Гольдич Л.* К постановлению СНК по докладу Уралсовета // Урал. рабочий. 1927. № 34, 11 февр. С. 1.

4. *Гринвальд Я.* Новая электростанция начала работать // Там же.

5. *Двинской Е.* Преступление Гайдара // Там же. 1927. № 80, 8 апр. С. 1.

6. *Неверов Л.* Аркадий Гайдар в Свердловске. К пятнадцатилетию со дня смерти // Там же. 1956. № 253, 26 окт.

7. *Орлова Н. Н.* [Вступ. ст.] // Гайдар А. История о неуловимом билете : рассказы, очерки, фельетоны. М., 1965.

8. Постановление Совета народных комиссаров РСФСР по докладу Уральского областного исполнительного комитета // Урал. рабочий. 1927. № 34, 11 февр. С. 3.

9. *Тюпа В. И.* Произведение и его имя // Литературный тест: проблемы и методы исследования. VI : Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н. Д. Тамарченко : сб. науч. тр. Москва ; Тверь, 2000.

10. Уральский рабочий. 1927. № 103, 30 апр. С. 5.

11. Там же. № 34, 11 февр.

Т. Л. Кузнецова

г. Сыктывкар

Короткий рассказ — одна из малых форм коми прозы рубежа XX–XXI в.: особенности жанра*

Особенности художественного осмысления современности находят выражение и в жанре короткого рассказа (произведения А. Вурдова, А. Мишариной, А. Одинцова, А. Попова, А. Ульянова, Ю. Яковлева и др.)[1]. «…Времена эпопей — времена уверенности в познаваемости мира, социального и природного, времена “к. р.” (короткого рассказа. — *Т. К.*) — времена мистики, чувства непознаваемости мира, полного безвластия над тайнами общества и природы», — думается, к вполне справедливой мысли приходит критик Н. Елисеев [3, с. 190].

Художественная организация короткого рассказа, как, видимо, и других малых форм коми прозы, весьма непростая. Отличительная особенность ее в том, что она сугубо индивидуальна. Короткий рассказ — в высшей степени отражение субъективного видения мира: произведения каждого автора представляют особое художественное явление. Действительно, «…почти каждый автор, написавший хотя бы несколько произведений малой прозы, создает собственную жанровую и структурную модель этой формы…» [6, с. 275].

Среди коротких рассказов особое место занимают произведения, воссоздающие личный опыт писателей, запечатлевающие их воспоминания. Лирический тон и юмор, передающие теплое отношение автора,

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

[1] Подобные жанровые формы В. И. Тюпа называет микрорассказами и сверхкороткими рассказами [9, с. 214].

© Кузнецова Т. Л., 2012

определяют тональность этого типа рассказа. Большая часть произведений — рассказы, повествующие о курьезном происшествии, которое основывается на недоразумении, досадном недопонимании. Так, повествователь в коротких рассказах И. Ногиева («Как это по-русски?», 2004; «На уроке», 2004 и др.), А. Одинцова («Овца с крестом на шее», 1997; «Проучил», 1997; «Вылечили», 1997; и др.) не обнажает своего отношения, но именно нейтральный тон, отсутствие развернутого комментария вызывают комический эффект.

Весьма своеобразный характер имеет природа коротких рассказов Ю. Яковлева. Его короткий рассказ — в полном смысле этого слова минирассказ: от «обычного», классического рассказа произведения Яковлева отличаются только объемом. В произведениях, связанных с воспоминаниями о детстве, родных местах, изображаемая картина словно освещена лучистым взглядом автора (рассказы «Пара туфель», 2002; «Репин», 2002; «След войны», 2002).

При том, что в коротких рассказах А. Ульянова автор концентрирует внимание на конкретном происшествии, в них ярко выражено мироотношение автора. В коротких рассказах Ульянова нашла выражение некая полнота лирического ощущения жизни, какой нет в его рассказах с развитой фабулой. Всепоглощающее добро, тихая радость, наполняющие произведения Ульянова, рождают у читателя светлое чувство. Рассказы Ульянова — своего рода откровение: настолько личные, сокровенные чувства и ощущения в них обнажены. Так, тайное желание подростка побывать на рыбалке, тихая радость и гордость выражены в рассказе «В половодье» (2003). Теплое чувство наполняет душу героя рассказа «Гнездо трясогузки» (2003) при участии в добром деле — заботе о птичьей семье, и автор рассказывает об этом трепетно. Автор любуется миром детства, с доброй улыбкой наблюдая его особенности.

Циклы коротких рассказов В. Лодыгина и А. Вурдова — особое явление малой коми прозы периода порубежья. Осмысляя драматичную современность, писатели обращаются к народному опыту, фольклорным источникам, пытаются познать народный характер, основы традиционной культуры. Так, в цикле рассказов А. Вурдова «Плывут по течению — поднимаются против течения (удорские разговоры — побасенки)» (2007) изображение курьезных, комических происшествий освещено теплым, любовным отношением. В нелепых ситуациях открываются сила и слабость народного характера, вечное, несокрушимое движение жизни; в представлении автора народ велик даже в несообразностях, столь часто рождаемых повседневной будничностью. «Вот каким был Бомӧ Микӧл: и забавный, смешной, странный, и поющий, и трудолюбивый, и умный,

и хороший. И горькую воду любящий», — пишет автор об одном из героев (рассказ «Бомӧ»). Малая проза Вурдова наделена некой эпической силой, органично сопряженной с его отношением к миру. Образ Макся Егора — главного героя цикла рассказов В. Лодыгина «Макся Егор шутит» (2007) — имеет прототип; устные рассказы о реально существовавшем лице, послужившем прообразом для создания литературного персонажа, и ныне бытуют в Усть-Куломском районе Республики Коми [7, с. 13–16; 8, с. 226].

Примечательно, что художественные поиски малой прозы нашли весьма выразительную авторскую форму в коротких рассказах цикла «Капельки жизни» А. Попова. Начав публиковать небольшие рассказы под заглавием «Капельки жизни», писатель из года в год выпускает в свет произведения, формирующие цикл.

Своеобразие коротких рассказов А. Попова в том, что семантика изображенных в его произведениях повседневных, знакомых читателю житейских ситуаций получает некое обобщающее значение. Автор строит текст таким образом, что немногословное повествование, вербально не выражающее отношение автора, рождает подтекст. То обстоятельство, что автор не находит нужным индивидуализировать характеры, обогащать деталями и незаметными на первый взгляд подробностями изображаемую картину, также придает ей обобщенный характер. Так, сюжет о том, как чудодейственное лекарство, которое герой произведения передал матери, а та — своему отцу, вновь попало к нему («Лекарство», 1991), насыщается глубоким, даже символическим значением, в нем охарактеризованы извечные, сущностные, непреходящие жизненные ценности. В рассказах-эпизодах, связанных с глубинными явлениями жизни, неожиданно раскрываются особенности внутренней жизни героев, своеобразие их психологии («Письмо», 1987; «Думы», 1987; «Отдых», 1987; «Сны», 1994). Так, в рассказе «Сны» при отсутствии черт индивидуализации открываются переживания, ощущения героя. Обращаясь к традиционному приему раскрытия внутренней жизни героя — изображению сна, открывая потаенные сферы сознания, автор удивительно точно и достоверно воссоздает житейские, узнаваемые перипетии. Особую художественную роль играет композиционная структура рассказа, в частности, финал, а также эффект неожиданности (неожиданный поворот мысли, действия), что характеризует особенности художественного мышления писателя (произведения «Думы», «Сны», «Комары» (1987), «Отдых»). Думается, данная особенность композиции указывает на генетическую связь короткого рассказа с новеллой [5, с. 246] (хотя, на наш взгляд,

в целом новеллистичность не характерна для художественного мышления А. Попова).

Одна из особенностей психологизма коротких рассказов А. Попова в том, что автор не прибегает к индивидуализации характера; его психологизм характеризует, изображает утвердившееся, принятое обществом явление. У читателя создается впечатление, что автор ведет речь о вечном, воссоздавая жизнь в ее неизменности. Наличие заключительной фразы выражает и стремление автора подытожить, сделать выводы; многие из произведений данного цикла содержат подобную концовку. Думается, в исследовании особенностей художественного мышления А. Попова важно отметить, что автор чувствует необходимость в назидании; дидактизм скрыт: будучи не выражен вербально, он ощутим в особенностях художественного воссоздания картин жизни. Видимо, тяготение к постановке общезначимых, нравственных проблем, а также определенные особенности художественного мышления А. Попова позволяют вести речь о близости некоторых элементов его коротких рассказов к притчевым (думается, не вполне правомерно Г. К. Лисовской все рассказы цикла А. Попова «Олöм войтъяс» отнесены к притче [4, с. 120]). Более того, из-под пера А. Попова выходят короткие рассказы, аллегорические образы героев которых насыщены символическим значением: это собственно притчи (их не так много: рассказы «Комары», 1990; «Деревья», 2001). Изображая убедительные в своей предметности сцены, автор насыщает их глубоким содержанием.

Для данного типа рассказа, с одной стороны, характерна свойственная притче простота[2], с другой — эффект отсутствия авторского отношения при описании действий и событий. Заключительная часть произведения, в которой скрыта мораль (налицо близость данной формы малой прозы и с басней)[3], привносит ощущение емкости и смысловой насыщенности.

Тяготение к ситуативному юмору, внешнему комизму, что характерно для А. Попова, обусловило рождение рассказов — комических происшествий, вошедших в цикл «Капельки жизни». Несообразности, вызывающие комический эффект, воссоздают изменчивый в противоречивости лик жизни. Так, в рассказе «Каверза» (1991) шутливый розыгрыш открывает характер человека неугомонного, действенного, готового к неожиданным

[2] «Тропеистика в притче предельно упрощена» [1, с. 43].

[3] В частности. Л. С. Выготский, различая прозаическую и поэтическую басни, к первой относит притчу [2, с. 137].

метаморфозам. К данной жанровой разновидности короткого рассказа близка еще одна из форм миниатюристики — короткие рассказы цикла «Сельчане с Вишеры шутят» (1991) А. Попова (рассказы «Вот ведь не зная-то», «Язь, сынок, язь»). Комический эффект в данных рассказах, вызванный курьезностью ситуаций, создается лингвистическими средствами (использование диалектизмов, полисемии, омонимии).

Итак, короткий рассказ, в полной мере раскрывая художественные возможности малой прозы, представляет собой сугубо индивидуальную художественную организацию: произведения каждого из писателей — особое художественное явление. Изображая происшествие, случай из прошлого, авторы ощущают необходимость в выражении чувств и ощущений: воспоминания в данном случае — одна из форм осмысления опыта. Будучи связан с традициями устного народного творчества, рассказ насыщается и комическими красками. Наряду с изображением комических происшествий, эпизодов жизни, освещающих глубинные, значимые явления, особенности внутренней жизни героев, рассказ тяготеет и к притчевым формам.

1. *Береговская Э. М.* Поэтика современной притчи // Филол. науки. 2007. № 1. С. 40–49.

2. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968.

3. *Елисеев Н.* «К. р.», или Прощание с юностью // Новый мир. 2000. № 11. С. 185–202.

4. *Лисовская Г. К.* Внутрижанровая типология коми советского рассказа 60–80-х годов // Жанровое развитие коми фольклора и литературы на современном этапе. Сыктывкар, 1988. С. 113–121. (Тр. ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН ; вып. 45.)

5. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

6. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

7. *Рассыхаев А. Н.* Проблемы возникновения и бытования поздних устных нарративов (на примере коми анекдотических рассказов о Макся Егоре) // Вестн. Ин-та яз., лит. и истории Коми НЦ УрО РАН. 2005. № 1 (1).

8. *Рочев Ю. Г.* Анекдот // Республика Коми : энцикл. : в 3 т. Сыктывкар, 1997. Т. 1.

9. *Тюпа В. И.* «Дракон» Е. Замятина и жанровая природа рассказа // Лицо и стиль : сб. науч. ст. Екатеринбург, 2009. С. 211–217.

М. В. Курочкина
г. Пермь

Устные истории прикамских сел и деревень в системе локального и семейного фольклора (на материале современных записей)*

Как отмечают исследователи, память народа «способна хранить значительный комплекс событий и фактов, и поэтому в ней в конечном счете объективируется историческое… самосознание» [5, с. 4]. В то же время очевидно, что память эта имеет избирательный характер и выступает как «ценностный фильтр» (О. М. Фишман), в результате чего в исторических преданиях, топонимических и бытовых легендах, вообще в мифопоэтической традиции как таковой «сосредоточивается некая символическая реконструкция прошлого, а не хронологическая его последовательность» [4, с. 73]. Подобный материал дает исследователю возможность реконструировать так называемую «малую историю» (Н. А. Криничная) этнической, этнографической или локальной общности, необходимую для самосознания этой общности и ее существования «как историко-культурной единицы» [Там же, с. 74]. Современная социокультурная ситуация характеризуется размыванием традиционных этнических, конфессиональных и локальных идентичностей, чему в немалой мере способствует разрушение фольклорной системы; тем важнее, как нам кажется, отслеживать динамику жанров, воплощающих локальную историческую память.

Основная цель нашей работы — познакомить с некоторыми полевыми материалами, собранными в 2009–2011 гг. фольклорной экспедицией филологического факультета Пермского государственного научного исследовательского университета (рук. С. Ю. Королёва) на территории Чердынского района. Одна из частных задач заключалась в сборе сведений (фольклорных текстов, бытовых рассказов, комментариев и т. п.), отражающих локальное самосознание местных жителей; как своего рода

* Работа выполнена под руководством канд. филол. наук, доц. кафедры русской литературы Пермского государственного научного исследовательского университета С. Ю. Королёвой. Исследование проводилось при поддержке гранта РГНФ и Министерства промышленности, инноваций и науки Пермского края, проект № 10-04-82418а/У («Семейная обрядность Северного Прикамья (по следам фольклорных экспедиций И. В. Зырянова)»).

© Курочкина М. В., 2012

«микроуровень», сюда включались и представления о семейной истории. Собранные материалы позволяют показать актуальное состояние традиции, связанной с историческим фольклором, а также обнаружить вариативность и динамику тех легенд и преданий, которые ранее уже записывались на обследованных территориях.

На начальном этапе работы перед нами встала задача систематизировать то многообразие текстов, которое удалось записать. В отечественной фольклористике одним из авторитетных остается подход, реализованный в работах Н. А. Криничной, когда классификация строится с учетом основных сюжетов и мотивов, отнесенных к различным историческим персонажам и событиям. К нашему материалу, однако, оказалось целесообразнее применить классификацию, предложенную в работе Г. Н. Чагина «История в памяти русских крестьян Среднего Урала в середине XIX — начале XX века» [5]. Автор основывается на *масштабности* исторических событий, которые легли в основу преданий и легенд: он начинает с представлений крестьян о событиях Священной и всемирной истории, постепенно переходя к историческим событиям общенационального и регионального значения (материалом служат тексты, известные по источникам конца XIX в., а также записи XX в. вплоть до 1990-х гг.). В число территорий, к которым приурочены рассмотренные сюжеты, входит и современный Чердынский район.

В задачи наших полевых исследований не входил сбор материалов, отражающих взгляд на библейские события и всемирную историю; в связи с этим записанные тексты можно распределить по двум основным группам: 1) предания и легенды, отражающие события общенациональной истории (и, заметим, всегда при этом непосредственно касающиеся данного региона); 2) предания и легенды, связанные с событиями локального масштаба (здесь речь идет в основном об истории конкретных сел и деревень — основании населенного пункта, первопоселенцах и т. д.). Именно во второй группе происходит иногда «пересечение» системы локального фольклора с фольклором семейным. Остановимся на каждой группе подробнее.

1. Исторический фольклор, основанный на событиях общенационального масштаба. Как справедливо отмечал Г. Н. Чагин, в сознании крестьян «выделялись и сохранялись те факты… общенациональной истории, которые каким-то образом соотносились с судьбами населения» [Там же, с. 150]. Наши записи позволяют говорить, что сегодня историческое событие остается в памяти местных жителей лишь постольку,

поскольку оно *напрямую* связано с их регионом и – конкретнее — с определенными населенными пунктами.

Хронологически первое значимое событие, которое отражено в собранных материалах, связано с ***крещением Прикамья***; в устной истории его часто связывают с фигурой ***св. Стефана Великопермского***. Подобный сюжет был зафиксирован, к примеру, в селе Бондюг, куда, по легенде, Стефан приплыл с верховьев Камы на большом камне; на этом месте выросло большое дерево и был поставлен крест, позднее перенесенный в часовню; в память о событии местные жители проводили на берегу молебны в честь святого [5, с. 98–99]. В записанной нами легенде фигура Стефана связывается с с. Большие Долды: «*А этот Стефан Пермский плыл на этом плотике, плыл до деревни Долдов, это все правда. Это и наши родители знали, и долдинцы… Он проповедовал всю эту веру христианскую. Они давай его камнями кидать. А Кама была тогда очень близко, почти на самом берегу жили. И вот стали кидать, и Кама отошла от них, и они без воды остались*» (А. А. Зарубина, 1939 г. р.. Д. Усть-Уролка). Примечателен этиологический характер сюжета, объясняющего, почему жители Долдов «живут у воды, но без воды» (ближняя к реке улица расположена на крутом берегу с неудобным спуском).

Большое значение имеют для местных жителей истории о ***русских первопоселенцах***, некогда пришедших сюда в поисках лучшей доли с других территорий; здешнее население произошло «от них», почему и называет себя «*челдоны*»: «*Беженцы все были, вот и челдоны*» (А. И. Изимбалюк, 1933 г. р., с. Пянтег); «*Так вот челдонами и звали тех людей. Я еще маленькая говорю: “Мама, почему челдоны?” — “Это на челнах плыли люди”. Вверх, говорит, поднимались, искали места, где обосноваться. Прозвали вот так вот челдоны*» (Р. М. Кушнина, 1949 г. р.. Д. Амбор). Охотно рассказывает о них и мужская часть населения. Иногда появление русских поселенцев и основание ими новых деревень связывается с ***сибирским походом Ермака***: «*Ермак плыл по Каме и высаживал больных на берег. Так и деревни появлялись*» (М. Е. Мазурова. Д. Усть-Уролка). В частности, считается, что оставшиеся здесь участники Ермакова похода, которые женились на местных девушках, основали две правобережные деревни, расположенные по соседству друг с другом, — Яранина и Коэпты («*с четырех семей они начались*»).

Сохраняются в памяти жителей Чердынского района и воспоминания о том, что некогда у их предков была необходимость защищаться от неприятеля. По-видимому, из числа местных исторических преданий можно выделить обширную тематическую группу, имеющую отношение

к так называемому «***татарско-вогульскому следу***». Известно, что на протяжении XV–XVI вв. Чердынь и ее окрестности не раз подвергались нашествию воинственных манси и сибирских татар; один только чердынский кремль за время своего существования (с 1535 г.) выдержал 11 серьезных осад [1, с. 4]. Крупные по местным меркам сражения происходили и в других селениях (Искор, Урол и др.), включая территорию современного Соликамского района (д. Верх-Боровая, г. Соликамск). В Чердынском районе битвы с татарами и вогулами до сих пор вспоминают, при этом зачастую соотносят их с татаро-монгольским нашествием XIII в., поскольку это событие известно современным жителям много лучше из школьного курса истории. «Татары» двух разных исторических эпох смешиваются друг с другом и с «вогулами» (манси) — аборигенами края. В результате они нередко предстают в обобщенном, исторически не конкретизированном образе «каких-то врагов»: «*Когда-то давно там, видимо, была большая битва, какие-то враги к ним пришли*» (д. Амбор).

Особенно часто это происходит в преданиях, записанных в юго-западной части района (вдоль р. Камы), — удаленной, по-видимому, от основных мест сражений. Здесь образы врагов выступают иногда в «сниженном» виде (они глупы, их удается обмануть); не исключено, что сюжеты эти восходят к исторически более ранним временам (возможно, имеют коми-пермяцкое происхождение) и лишь позднее связываются с событиями XVI в. Вот предание о «*темном лесе*», которое было зафиксировано Г. Н. Чагиным в с. Большие Долды в 1972 г.: «Когда на нашу деревню шли татары, лес-то на другом берегу они приняли за больших людей. Да по дороге они нашли еще берестяной пестерь. Долго рассматривали пестерь и решили, что это лапоть местных жителей. <…> Врагов охватил неописуемый страх. Большой лапоть и рослые люди-богатыри — разве устоишь против такой силы. Татары побоялись разгрома, собрали свои приготовления и уплыли вниз по Каме. Стороной обошли Большие Долды и напали на Тарново» [5, с. 116]. По свидетельству собирателя, в память об этом событии жители берегли прибрежный лес от пожара, не разрешали вырубать в нем ели и пихты. Примечательно, что точно такую же историю рассказывали и в д. Найденово, расположенной выше по течению; здесь старики охраняли другой «*темный лес*» [Там же].

В 2000-е гг. это предание зафиксировано в виде двух самостоятельных сюжетов; один из них приурочен к д. Малые Долды: «*А вот на Малую-то Долду тоже шли, я это тоже слыхала… Ходит это* <один из врагов> *и увидел пестерь <…>. Его увидел, пришел и говорит им: “Ой, какие там люди большие, я видел там лапоть большущий-большущий!”*

И воротились, не пошли» (В. Г. Калинина, 1931 г. р., род. в Малых Долдах, проживает в д. Амбор). Второй сюжет связывается с д. Амбор, а точнее, с местом «*у пи́хтов*», расположенным неподалеку от деревенской окраины: «*Вот только слышала, опять тоже от мамы, что там вот за деревней пихты росли, большие, дак сюда, говорит, в саму деревню не зашли* <враги>, *забоялись, что здесь очень крупный народ… Вот эти пихты даже хранили, не разрешали валить*» (Р. М. Кушнина. Д. Амбор).

По сообщению бывшего учителя истории О. И. Новиковой из с. Пянтег, в начале 2000-х гг. она слышала от старожилов-амборцев о битве, произошедшей когда-то в окрестностях деревни: «*Там есть место, где даже выкапывали кольчуги и стрелы. И на том месте, видимо, где убитых похоронили, в лунную ночь люди слышали разные звуки. Как будто кони стучат копытами, люди кричат, раненые, видимо, стонут да что…*» К сожалению, во время нашей работы в Амборе записать подобный сюжет уже не удалось. Некоторые отголоски суровой исторической эпохи, связанной с угрозой набегов, сохраняются и в с. Пянтег. Здесь на берегу Камы расположена деревянная Богородицкая церковь-часовня, предположительно 1617 г. постройки. Некоторые местные жители (особенно мужчины) склонны считать, что первоначально это была смотровая башня с видом на реку, откуда могла прийти потенциальная угроза: «*Эта башня от старости уже оседает в землю. Она ведь выше была. Она осела, ушла в землю на длину дверей, говорят. Эти-то двери потом уже выпилили*» (В. П. Патрушев, ок. 50 лет, с. Пянтег).

В центральной части района «татарско-вогульский след» выражен более отчетливо. С ним, в частности, связывается предание о кладе, якобы зарытом в лесу, на месте под названием Городище (в окрестностях заброшенной д. Кушпелева): «*…Может быть, здесь какое-то городище древнее было, я вот это не знаю. <…> Раньше коровы паслись там, так вот ходили. “Куда пошли?” — “На Городище искать”. И там по Городищенской тропе… там бабка одна у нас была, она все рассказывала. Вот эти татары были тут какое-то время, вот татары приходили, грабили людей и прятали где-то, какие-то клады были. А вот там да за кляпой березой*» (Г. С. Орловская, 1940 г. р., род. в д. Кушпелева, проживает в пос. Рябинино).

Гораздо чаще, однако, в записанных здесь преданиях говорится о сражениях с татарами. Так, в соседней с Кушпелевой д. Урол рассказывают о битве на поле Побоище, после которой жители покинули разрушенное врагами поселение (бывший городок Урос, сейчас так называемый Пустой Урол) и основали новую деревню неподалеку от прежнего

кладбища: «*Поле называли Побоище. Говорили, что вот татары воевали.* [А с кем?] *Так с русскими. Говорили, что находили там боевые доспехи, кольчуги, наконечники. <…> И говорят, что на том месте город Урос был. Русский. И вот в* <новой> *деревне-то, в Уроле, где живем, где дом наш был, гора маленька. Там находили… Чемов заспорил с мужиками… заспорил в праздник летом, что вот здесь черепа человечьи, здесь люди похоронены. И он выкопал два черепа. Мама рассказывала. <…> Прямо в деревне. Видать, там Урос был, город, а захоронение было здесь, потому что в городе мало хоронят, все равно хоть километр*» (сестры А. М. Королева, 1935 г. р., и В. М. Чистюхина, 1939 г. р., род. в д. Урол, проживают в пос. Рябинино).

На представления жителей д. Урол о своей истории отчасти влияют печатные источники; примечательно, что и в этом случае знания носят размытый характер, типичный для фольклорного мышления. В одном из подобных рассказов в качестве врага фигурирует «чудь» (так в популярной литературе называют иногда исконное коми-пермяцкое население): «*У нас тут даже часовня есть из Пустого Урола, где чудь наступала. В этой часовне потом работал магазин, он закрылся… <…> Про чудь это мы в книжке читали, у нашего папы была книжка, не помню, как называлась. <…> Побоище за Пустым Уролом. Чудь-то там проходила, и была битва. А потом из Уроса сюда переселились люди…*» (Л. Н. Макарова, 1953 г. р.. Д. Урол). Примечательный в этом отношении вариант предания был записан от знатока местной топонимии, бывшего колхозника А. Н. Загородских (1941 г. р.); здесь происходит контаминация двух популярных исторических сюжетов и наступавших «с Чердыни» вогулов разбивает Ермак: «*Ну тут это когда вогулы… Они все шли с Чердыни. Все разгромили. Это во времена Ермака. А побоище, видимо, было дальше немного, потому что оно и называется Побоищем. Такой там холм, а щас там лесом все заросло… <…> Пушки находили, ну эти, на спину привязывались человеку… Стреляли ядрами. Все по этой территории как шли, так и громили их.* [Получается, что наши победили?] *Да конечно! Ермак-то шел. Он тут где-то как раз проходил. Ну, он шел в Сибир и все это расчищал. Даже в Сибир ходил. Там и татары, и все вместе было, все сборишше*».

С памятью об интересующих нас событиях связано предание о *«русском» и «татарском» лесах*. Сюжет этот относится к старинному селу Искор и находящимся рядом с ним двум небольшим рощам, известным еще по источникам XIX в. По сведениям Г. Н. Чагина, население называло их также *островками*: ближний «русским» или «убиенным»,

дальний — «татарским» или «чудским»; считалось, что защитники Искора, павшие в битве с неприятелем, похоронены в ближнем [5, с 102]. Материалы наших экспедиций позволяют говорить, что сведения эти сохраняются по сей день: «*Русский и татарский лес. Там кладбища были. Там даже часовенка в русском лесу, крест был. Говорят, туда раньше на праздник какой-то ходили*» (А. М. Королева, пос. Рябинино). Помнят местные жители и о сражении (при этом леса упоминаются как места дислокации двух войск): «*…там воевали татары с русскими, в одном лесу русские заседали, в другом татары*» (С. Пешехонов, с. Искор). Источники XIX в. содержат сведения об одном из персонажей — участнике сражения. Уральский историк А. А. Дмитриев в работе 1881 г. кратко упоминает о «битве русских с татарами при каком-то князе Коре» [1, с. 7]; подробнее излагает это предание В. Попов в 1891 г.: «Услыхал он <царь Кор> однажды, что недалеко от его городка грабят и жгут селения ногайские татары. Он собрал… людей, вооружил их и послал навстречу ногайцам, чтоб не допустить последних до Искора. <…> Отряд Кора был разбит; ногайцы преследовали бежавших искорцев, подступили к их городку и осадили его. Искорцы… срубали и катали на осаждавших бревна, бросали в них каменья и т. п., но наконец ослабели. Ожесточенные ногайцы, взяв городок, перебили всех жителей и самый городок разрушили» [5, с. 102]. В записях 2000-х гг. содержатся лишь отрывочные упоминания о защите Искорского городища: «*…когда татары поднимались на эту гору, они* <искорцы> *сбрасывали туда бревна, склон довольно крутой был*» (Н. Я. Уварова, 1942 г. р., с. Искор). Однако предание о Коре здесь все еще бытует: «*Когда татары напали, Искор был там, где Узкая Улочка. И тяжело стало искорятам отбиваться. И послали этого, полковника, за подмогой куда-то там в Чердынь. Она же круче была, чем Пермь, в те времена. И где-то он здесь в этих местах…* <пропал>. *У него фамилия Кор была. Вот и стало Искор — "искали Кора"*» (С. Пешехонов, с. Искор). Зафиксированный вариант интересен тем, что включает в себя так называемую народную этимологию топонима Искор (в действительности название произошло от коми-пермяцкого «из + кар» — «каменное городище») и встраивается тем самым в ряд топонимических преданий.

2. Исторический фольклор, связанный с событиями локального масштаба. Фольклорная ***история основания*** многих населенных пунктов «производится» нередко от того значения, которое местные жители вкладывают в их названия (обычно имеющие коми-пермяцкое происхождение и потому непонятные). Путем так называемой народной этимологии объясняется, к примеру, наименование старинного села Пянтег,

созвучное русскому слову «пенек». Записанные предания и легенды об основании Пянтега связываются поэтому с неким пнем: «*Пянтег, это я слыхала или в книжке читала, как поселились с самого начала, был тут такой пень большой – большущий пень, вот на этом пне и поселились*» (В. Г. Калинина. Д. Амбор).

Два различных сюжета, услышанных от старожилов, пересказала О. И. Новикова: «*...будто бы раньше жил какой-то мужчина, он жил в другом месте, и у него сгорел дом. Он отправился по реке искать новое место для дома и нашел здесь на берегу подходящее. Оно было на возвышении и, видимо, показалось ему похожим на большой пень. И он решил основать здесь село*». Второй сюжет носит легендарный характер и объясняет причину постройки деревянной Богородицкой церкви: «*Здешние жители плохо верили в Бога. Они ведь и крещение не хотели принимать, все отказывались да отказывались. И даже когда их крестили, они плохо молились, а грешили много. И Господь послал им наказание: начался у них падеж скота, засуха, неурожаи, детей мало рождалось, стали умирать от болезней. И им сказали, что для прощения, чтобы эти беды закончились, они должны построить церковь. Пянтежане согласились, но начали спорить, где ее ставить. Спорили-спорили, так и не выбрали место, разошлись по домам. А здесь Большой родник из берега бьет, знаете? Утром женщины пошли туда полоскать белье и увидели, что в этом месте к берегу приплыл большой пень, а на нем — икона Божьей матери. Тогда они и поняли, где им церковь строить и какую*».

Различные объяснения даются и названию д. Амбор (примечательно, что в обоих случаях оно воспринимается как результат фонетического искажения): «*Слыхала так: был здесь бор, жила Анна. Надо было на Анбор — "Аннин бор", а назвали Амбор*» (В. Г. Калинина. Д. Амбор); «*Сначала здесь типа амбаров были, стояли домики. Ну, амбары. И вот потом постепенно стали селиться люди, стали строить дома, и вот так вместо амбаров стал Амбор. Ударение по-другому сделали*» (Р. М. Кушнина. Д. Амбор).

Сохраняется в некоторых деревнях и память о ***первопоселенцах*** (по-видимому, реальных лицах). Так, название старообрядческой в прошлом д. Корнино местные жители производят от имени Корнила: «*Когда Кама сменила русло, по ней сюда люди приплыли, Корнил и Макар. По имени первого назвали деревню, а первой фамилией в деревне была Макаровы*» (М. С. Михалева, 1929 г. р.. Д. Корнино); «*А чего-то слыхала, что Корнил жил, и от этого, видимо, назвали. Ничего о нем больше не знаю*» (К. С. Михайлова. Д. Корнино).

В некоторых случаях легенды и предания об основании деревень либо о сакральных объектах (обычно часовнях) существует одновременно в двух системах — как часть локального и ***семейного фольклора***. В определении последнего мы склонны согласиться с И. А. Разумовой, которая разделяет «фольклор семьи» как «совокупность традиционных текстов, бытующих в отдельно взятой семье», с одной стороны, и «семейный фольклор», т. е. «специфические разножанровые тексты, семантика и функции которых определяются осмыслением феномена родства, самосознанием группы и формами семейного уклада», — с другой [3, с. 20–21].

В нашем случае сюжеты о локально значимых событиях и явлениях становятся частью семейного фольклора тогда, когда в нем фигурируют представители старших поколений (прадеды, деды, реже — родители) из семьи информанта. Такова, к примеру, легенда об основании д. Кушпелева: «*Мама рассказывала, по преданиям еще дедов, как наша деревня возникла. Сначала был построен один домик только, за речкой. А потом, ходили же в Чердынь да че, переходили дорожку, тропинки все равно были в эту сторону. Они пошли один раз, на пне обнаружили икону. Они посмотрели — это была икона Успенья Божьей Матери. Они взяли эту икону, унесли домой. Через какое-то время кто-то снова пошел и снова обнаружил эту икону, опять на этом же пне. И они решили переселиться с той стороны, с бора, переселиться выше. Здесь они разработали поля, построили часовню. И вот эту часовню назвали тоже в честь иконы Успенья Божьей Матери*. <…> *Как начали строиться, Ивановы строились к северу* <от часовни>, *а Дутловы — к югу. И у нас вроде как был Дутловский конец и Ивановский конец. Мама у меня была Иванова, а папа дутловский. Там многие потом переженились*» (Т. Я. Мовчан (Дутлова), 1941 г. р., род. в д. Кушпелева, проживает в пос. Рябинино). Важно подчеркнуть, что в числе нескольких семей, которые основали деревню, был и дед информантки, вынужденный отделиться от своего отца, чтобы разработать новые пахотные земли. Сегодня легенда об основании Кушпелевой функционирует исключительно как часть семейной истории переселенцев, потому что деревни больше не существует.

В пос. Рябинино нами была записана легенда следующего содержания: «*Раньше в праздник, мама говорила, бабы стряпают, мужики идут Богу молиться. Мама все говорила, вот зимой ходили в эту часовню… Идут наши старики, мужики ли, смотрят, уже там свет горит, поют. Он говорит: “Погляди, вахрушата уже вперед нас пришли, поют”. Зашли, а там никого и ничего нет. А то шли — огонь горит, поют. Место намоленное было, там крест какой-то явился, там вот надо было строить* <часовню>» (А. М. Королева, пос. Рябинино). Текст был

записан от переселенки из д. Урол, где в настоящее время этот сюжет уже забыт. В семейном фольклоре информанта он сохраняется, так как связан со значимыми фигурами матери и ее дяди — очень верующего человека, который «видел на небе буквы славянские» и предсказывал будущее, поскольку «много книг читал церковных». Сама информантка и ее сестра в молодости были атеистками, но с возрастом пришли к вере (сын сестры даже стал священником).

Итак, материал, собранный в Чердынском районе, позволяет судить о состоянии фольклорной традиции, формирующей локальное самосознание местных жителей. Коллективная память сохраняет сведения о событиях и фигурах общенационального масштаба, которые тесно связаны с региональной историей: христианизацией и заселением края (Стефан Пермский, Ермак; истории о первопоселенцах), набегами манси и сибирских татар. Отметим, что тематическая группа преданий, отражающих так называемый «татарско-вогульский след», до сих пор исследована недостаточно: не определен круг входящих в нее сюжетов, не выявлен полностью ареал бытования. Что касается событий локального масштаба, в основном они представлены в сюжетах об основании и наименовании населенных пунктов, в рассказах о «святых» местах (где явился крест, икона и т. п.). Зачастую локальный фольклор тесно переплетается с семейным и продолжает бытовать как узкое знание нескольких семей. К сожалению, нужно констатировать, что обширный пласт исторического фольклора выходит из бытования в связи с быстрым исчезновением малых деревень (д. Корнино, Амбор, Б. и М. Долды, Яранина, Коэпты, Исток) или уходом старожилов — хранителей традиции (с. Пянтег, Редикор. Д. Урол). Запись многих из представленных текстов можно считать собирательской удачей; уже через некоторое время их вряд ли можно будет зафиксировать повторно.

1. Защитники Перми Великой / авт.-сост. Ю. А. Бастылев, М. И. Ветчакова. Пермь ; Чердынь, 2007.

2. *Криничная Н. А.* Русская народная историческая проза: вопросы генезиса и структуры. Л. , 1987.

3. *Разумова И. А.* Потаенное знание современной русской семьи. М. , 2001.

4. *Фишман О. М.* Локальная история в преданиях и легендах тихвинских карел: историческая память как категория культуры // Фишман О. М. Жизнь по вере: Тихвинские карелы-старообрядцы. М. , 2003. С. 73–111.

5. *Чагин Г. Н.* История в памяти русских крестьян Среднего Урала в середине XIX — начале XX века. Пермь, 1999.

В. К. Лебединский
г. Челябинск

Новая культурная география в аспектах литературного краеведения и гуманитарного градоведения

По мнению многих видных исследователей и специалистов по эпистемологии, современные гуманитарные науки испытывают значительный сдвиг в своих методологиях, связанный с усилением пространственно-географической компоненты. В результате этого процесса многие их прежние мыслительные матрицы, основанные на исторических принципах рассмотрения материала, дополняются новыми способами его осмысления, которые можно условно рассматривать как географические. При этом они все активнее используют такие «метафоры пространства», как «ситуационное знание» (концепт, введенный так называемой феминистской теорией), «локализованная субъективность» (из культурологии), и такие метадисциплинарные категории, как «глобализация», «диаспора», «неоколонизация», «постколониализм» и т. п.

Многие гуманитарные специалисты связывают этот пространственно-географический сдвиг в методологии своих наук с бурным развитием культурной географии, влияние которой распространилось сегодня далеко за пределами сферы географии. Иногда ее называют новой культурной географией, отделяя от традиционно понимаемой географии, тоже занимающейся аспектами культуры. В отличие от традиционной, новая культурная география рассматривает пространство прежде всего как некий социальный продукт, а значит, результат экономического и культурного производства, который как бы скрывает условия своего формирования, представая как некая натуральная данность.

В соответствии с принятым в отечественной науке многоуровневым членением общественной географии, новая культурная география делится на собственно культурную и когнитивную, которые подразделяются на 4 субдисциплины, соответственно — этнокультурная, эколого-культурная, социокультурная, хозяйственно-культурная; имажинальная (образная), сакральная, поведенческая, мифогеография, которые, в свою очередь, делятся на разделы – конкретные направления исследований. Методологически новая география основана главным образом на трех

© Лебединский В. К., 2012

базовых концепциях: 1) французского постструктурализма, 2) марксизма, 3) британской политэкономии, а ее научный инструментарий во многом заимствован из социологии, культурологии и даже филологии. Ее центральной идеей, столь актуальной для гуманитарных наук, выступает так называемое «производство пространства», впервые показанное в одноименной работе французского исследователя Анри Лефебра (1974) и затем обстоятельно рассмотренное в книге американского географа Эдварда Соуджея (Соджи) «Постмодерные географии: Повторное утверждение пространства в критической социальной теории» (1989). В последней как раз излагается постулат о необходимости реабилитации географического мышления для современного гуманитарного знания и социальной теории, так как современную эпоху Э. Соджи, следуя за М. Фуко, назвал эпохой пространства: «Мы живем в эпоху одновременности, эпоху непосредственного соседства, эпоху близкого и далекого, бок о бок, рассеивания и рассредоточения» [цит. по: 14, с. 17].

В свою очередь, в реалиях нормализации развития сложившегося социально-экономического положения в России, на наш взгляд, исключительно приоритетно изучение проблем из сферы урбанизации, поскольку они включают в себя фактически весь спектр задач по модернизации нашей страны и общества. Это следует из того факта, что сегодня в результате экстенсивной советской урбанизации порядка ¾ населения РФ проживает в городах, которые зачастую так и не стали полноценными центрами окружающих территорий, соответствующими своим размерам, оставаясь в основном «рабочими слободами» при «цехах» отраслевых структур. Этим обусловлена низкая эффективность использования их экономического и общественного потенциала, что подрывает целостность национального экономического пространства. Таким образом, постсоветским городам требуются разносторонние рекомендации, способствующие решению проблем их оздоровления от тяжелых экономических, экологических и социальных недугов как залога устойчивого развития всей нации. Сегодня урбанистика — важное интегрирующее направление в современной науке, и города — объекты и предметы изучения широчайшего круга наук, причем в основном социально-гуманитарной направленности. Для последних они интересны тем, что являются сложными, «в высшей степени парадоксальными социальными системами и в то же время средоточиями культурно-цивилизационных достижений, полями острых политических битв, пространствами особого стиля в мышлении и языке» [8, с. 17].

При этом география занимает весьма специфичное положение в отношении урбанистики: на первый взгляд важность ее методик для этого направления в целом не кажется значительной вне сферы собственно геоурбанистики, но, с другой стороны, в ее разработке активно участвуют также и многие междисциплинарные направления, в которые неотъемлемо входит география. Это и экология, и глобалистика, и геопрогноз, и общая регионалистика, а также новая культурная география. Последняя, будучи самым молодым из них, в нашей стране пока только начинает свои конкретные исследования городов. Она имеет в силу своей специфики целую внутреннюю систему частных междисциплинарных направлений для исследований совместно с гуманитарными и собственно географическими дисциплинами, являясь и сама одним из важных интеграционных направлений в постнеклассической эпистемологии.

В настоящее время, в связи с разработкой в нашей стране новой культурной и когнитивной географий, призванных, по мнению ряда эпистемологов, привести географию в целом (как науку) к постмодернистским (постнеклассическим) научным принципам, эти направления получили развитие уже на новых философских основах в работах многих ученых-географов конца XX — начала XXI в. Это означает и особую актуальность, плодотворность исследований взаимосвязей естественно-научных и гуманитарных знаний. Так, в отечественных гуманитарных науках особую актуальность обрели теперь исследования социокультурных процессов современности, а стало быть, и их пространственный (географический) акцент на фоне традиционного или временного, т. е. исторического. При этом интегрирующая роль культуры рассматривается как важнейшее средство регуляции в сфере и общественных отношений, и повседневного (обыденного) поведения.

В результате возникает деятельностный подход к изучению тех или иных феноменов культуры, когда она трактуется как совокупность форм, способов, средств и неких результатов человеческой деятельности, возникших в определенных исторических условиях на конкретном рассматриваемом пространстве. И здесь уже в качестве очень важной составляющей для исследований культуры в регионах или городах выступает так называемое литературное краеведение. Так, связь между ним и семантикой отечественной культурной традиции вполне очевидна, поскольку именно российская литература с ее исканиями смысла жизни и поступков всегда аккумулировала в себе опыт исторического становления нашей нации на основе высоких моральных принципов и непреходящих духовных ценностей. При этом многоаспектные географические

образы земель, регионов и конкретных городов представляются как бы пропущенными через художественное сознание писателей, убедительно доказывая приоритет в их творчестве гуманистического потенциала изучаемого пространства, рассматриваемого с позиций гуманитарной и когнитивной географии.

В наши дни, однако, этот исторически сложившийся важный механизм общественного воспроизводства национальной культуры на основе уникальных традиций воспитания человека переживает серьезный кризис в условиях «натиска» современных СМИ с их «глобальной» прозападной ориентацией, а также низкопробностью в жанровом содержании. Как отмечают многие исследователи, знакомые с этой проблематикой, именно провинциальная культура — основная сила России, регионы хранят еще тот «золотой запас» духовности народа, тот «набор» социальных ценностей, который поможет и в нынешней сложной геополитической ситуации помочь сохранить нашу нацию как территориальную общность людей, способную к самоорганизации (развитию) и самовоспроизводству [13]. Обязательным условием представляется включение литературного краеведения и других основных видов регионального художественного искусства в план стратегического развития региональной культуры России как необходимой альтернативы вестернизации и средства для заполнения возникших духовных пустот в национальной культуре.

Литературное краеведение — это, по сути, та же история литературы, но отличающаяся некоторой спецификой в подборе материала и акцентах его рассмотрения. Это значит, прежде всего, что художественная литература, отражая, познавая и оценивая действительность, ее живой исторический процесс, должна быть обращена к тому ее пространственному участку, который именуется краем (шире — регионом, у́же — городом или муниципалитетом), эстетически «открывает» его. При этом бытовое поведение людей, сама история или природа, перенесенные в художественный контекст, обретают уже не только эстетическую значимость. Став основой культурного творчества, они выступают, по мнению академика Ю. М. Лотмана, «носителями сюжетного развития» повседневной жизни [10]. Именно через литературное краеведение соотношение художественного сюжета и образцов повседневного поведения конкретизируется в содержании культурного контекста региона или города для различных исторических эпох, когда культурная традиция становится его семантическим (символически значимым) определителем.

Как справедливо отмечает видный градовед Г. М. Лаппо, «особое отношение литературы к городу объясняется многими причинами»

[8, с. 66]. Среди них: 1) сюжетообразующая, когда город становится местом действия для самых разных литературных произведений, являясь поистине неиссякаемым источником сюжетов для писателей как территориально сконцентрированная модель исторической динамики развития общества для каждой конкретной эпохи; 2) исследовательская, когда, «изучая город, писатели нередко вели настоящую научную работу»; 3) эстетическая, поскольку и само любование красотами городов, или стремление к описанию антропогенных ландшафтов, представленных в городах с наибольшей полнотой, вдохновляло литературно одаренных людей, а также иных художников на создание порой подлинных шедевров художественного искусства (художественной культуры). Иногда город и сам становится литературным героем. Это можно сказать прежде всего о Москве, Санкт-Петербурге, Париже, Лондоне, Риме, Венеции, Праге, Вене, Киеве, Тбилиси и многих других «вечных городах с их бессмертными героями» [Там же, с. 67]. Однако важно не забывать, что не только крупные столичные города и центры культуры могли стать предметом описания, «божества и вдохновения» для писателей той или иной эпохи.

Вот почему необходимо опираться на знание литературы о провинциальном городе при рассмотрении вопросов построения гуманитарного образа интересующего города, освещаемого главным образом как раз в рамках гуманитарной (новой культурной) и когнитивной географии. В силу той важности, которую имеет художественная литература для построения гуманитарных образов, при рассмотрении произведений очень важна герменевтика (теория философской интерпретации), по сути, являющаяся ключевым методом исследования краеведческой литературы, так или иначе формирующей образ места. Ее применение — результат ориентации в такого рода исследованиях исключительно на гуманитарно-научные знания с характерными для них рефлексивностью, социальной и ценностной предметностью, целостностью восприятия и культурологической обусловленностью (культурной сообразностью). Как хорошо известно, главная научная особенность любого художественного произведения заключается как раз в том, что отражение в нем действительности опосредовано знаково-символическими конструкциями, которые фактически и являются для него, как правило, доминирующими носителями информации (в той или иной форме), предметный смысл которой зачастую оказывается скрыт от субъекта познания. В связи с этим возникает необходимость правильного понимания и интерпретации при установлении такого типа выражения смысла.

Таким образом, методику моделирования гуманитарно-географического либо когнитивного образа можно в целом рассматривать как основополагающий принцип развития так называемой географической герменевтики, поскольку на сегодня все более важной фундаментальной тенденцией развития новой культурной географии становится именно изучение представлений об интересующем географическом пространстве, в данном случае — пространстве смыслов в различных культурных контекстах, образов конкретных местностей и территорий, на которых живут люди как носители культуры с присущей ей в той или иной мере спецификой, в том числе и те, кто выражает в своих художественных произведения сущность духовной культуры на этих пространствах.

Именно в контексте такого рассмотрения пространства через художественные образы философская герменевтика и входит в современную постмодернистскую географию, став для нее одним из основных методов и прежде всего утвердившись в недрах так называемой новой культурной географии. В свою очередь, в силу того, что общий уровень знаний по краеведческой, т. е. местной, литературе остается в РФ еще очень низким, то создание гуманитарного образа вынуждает концентрировать внимание только на интерпретации самых ярких художественных литературных образов рассматриваемого города в тот или иной период его исторического развития, обращаясь в ряде случаев даже к документальной кинохронике. Поэтому при его конструировании можно воспользоваться более доступным специальным теоретическим материалом, посвященным топонимии, историческому и современному городскому фольклору, а также мифогеографии, включая современные мифы (палимпсест). Такого рода сведения достаточно важны, поскольку могут быть использованы в качестве основы для объяснения механизма восприятия городской среды с целью перехода в исследованиях на более высокий уровень отражения той образной реальности, которую представляет собой изучаемый город. При этом определенным образом вскрываются и особые механизмы влияния на человека самой городской среды, предполагая необходимость ознакомления исследователя с поведенческой географией, наряду с формированием важного умения ориентироваться в культурном (социокультурном) пространстве города — как родного, так и любого другого, беспристрастно и объективно рассматривая его образы и окружающую социальную жизнь.

Очень существенное значение для гуманитарного градоведения имеет и само базовое представление рассматриваемого города как историко-географической системы, прошедшей определенные стадии в своем

формировании и росте, которые, как правило, соответствуют в общем главным эпохам и этапам развития страны. Это вполне закономерно следует из принципа о том, что пространство и время — наиболее естественные и органичные координаты культуры, так как любая культура всегда имеет свои уникальные пространственные и временные измерения. При этом они выражаются не только в конкретных природных (географических) условиях, в которых развивается данная культура на рассматриваемой территории, но и в определенных типах образов этого пространства, порождаемых самой изучаемой культурой. По мнению профессора культурологии Д. Н. Замятина, видного теоретика в области гуманитарной и когнитивной географии, эти координаты и создают методологические предпосылки моделирования гуманитарных образов [6]. При этом определенные виды и формы таких образов являются существенным характерным компонентом как для конкретной рассматриваемой культуры, так и для культуры в целом, т. е. взятой в абстрактно высоком смысле. В то же время эти образы и сами оказывают значительное влияние на формирование и развитие культуры на данной территории, что находит выражение в свойственных только ей некоторых уникальных признаках и феноменах.

В связи с этим в первоочередную задачу гуманитарного градоведения входит ознакомление с достаточно подробными источниками по физической и социально-экономической географии изучаемого города, его истории и культурному наследию, дополняемыми также картографическими приложениями, данными внутригородской топонимики, историческими мемуарами, т. е. воспоминаниями известных людей, доступной официальной статистикой, важными документальными сведениями и живописными изображениями из прошлых времен. При этом репрезентация образов города и любой другой территории может быть успешной только при соблюдении ряда методических условий.

Так, во-первых, сначала следует выстроить схему презентации гуманитарного образа, поскольку при его конструировании, когда автор описывает места по субъективно выделяемым лично им символическим доминантам, она выглядит принципиально иначе. В таком случае следует обращать внимание и на иного рода позиции, которые были подробно прописаны и обобщены в отечественной гуманитарной науке в монографии И. И. Митина «Комплексные географические характеристики. Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов» (2004) [12], а также в кратком виде представлены в методической статье Н. Ю. Замятиной «Использование образов мест в преподавании

страноведения и градоведения» (2004) [7], где указаны главные критерии, необходимые для создания легко воспринимающегося и запоминающегося образа пространства.

Во-вторых, в случае с презентацией, т. е. реконструкцией образа города, важно четко представлять сущность понятия «географический образ города», делая акцент на содержании определения «географический». Для того чтобы этот образ был действительно таким и, значит, отличался, например, от литературного или архитектурного, необходимо обратиться к классическим географическим подходам изучения определенных явлений и процессов в пространстве, изложенным в сводном виде в работе В. П. Максаковского «Географическая культура» (1998) [11], что вполне закономерно применительно к образу города.

Следует по возможности четко выяснить для себя базовые критерии собственно его «географичности», принятые в отечественной гуманитарно-географической науке. Так, Н. Ю. Замятина полагает, что гуманитарным образом любого географического объекта является та часть представлений о нем, которая построена на атрибутивной основе [7]. В свою очередь, атрибутивное знание — это «знание-оценка характеристик мест и регионов вместе с информацией, позволяющей сравнивать различные места между собой» [3], а Д. Н. Замятин дополняет это еще и критерием позиционирования образа изучаемого города в структуре более крупных образных систем — от региона расположения до страны в целом — по принципу ассоциативных знаний и распространенных представлений [6].

Это, кстати, и само по себе является весьма интересной и востребованной сегодня в России гуманитарной научной проблематикой, тесно связанной с прикладным брендированием и имиджевой репутацией регионов и городов. В свою очередь, при презентации гуманитарного образа города предполагается использование шести базовых географических подходов, всесторонне охватывающих предмет изучения города с позиции самой географии, которые были предложены для этой цели в 2005 г. В. В. Чихичиным (с опорой на их полный свод у В. П. Максаковского): 1) пространственный (территориальный); 2) комплексный (на базе классической схемы Н. Н. Баранского в работе «Об экономико-географическом изучении городов»; 3) исторический (отражение процесса формирования и развития образа города); 4) типологический (установление наиболее существенных характеристик объекта изучения); 5) системный (рассмотрение основных территориальных подсистем города); 6) прикладной (методические рекомендации и разработка положительного финансово-экономического имиджа и политического бренда территории).

Среди негеографических подходов, необходимых для исследования гуманитарного образа города или территории, наряду с аксиологическим и ментально-топографическим, предполагающим опросы общественного мнения относительно восприятия или оценки каких-то фактов и данностей городского пространства, часто применяют архитектурно-символьный, искусствоведческий и экономический подходы — каждый со своим специфическим методическим наполнением репрезентации материала. Так, с позиций первого из них архитектурные стили и отдельные ансамбли — это лицо города, отраженное через его фасадные картины, образ которого понимается как совокупность наиболее привлекательных мест и знаковых объектов, запечатленных на фотографиях, открытках и в путеводителях и являющихся символами данного города [2]. Исследованию такого рода образов в нашей стране посвящены специальные работы А. Э. Гутнова и В. А. Глазычева (1990 [5] и позднее), А. И. Иконникова (1996) и О. И. Вендиной (2000) [2].

Следующий, искусствоведческий, подход заключается в рассмотрении города как фона, источника вдохновения и порой главного персонажа в ряде произведений художественного искусства. При этом обычно изучаются лишь образы городов в литературе, представлению которых оказывают мощную поддержку материалы, собранные именно литературным краеведением. В отношении литературных образов городов наиболее полное теоретическое руководство в нашей стране представляет собой работа Н. П. Анциферова «Непостижимый город» (1991) [1].

Созданы, впрочем, и методики, позволяющие исследовать образ города в преломлении других форм художественной культуры. На наш взгляд, наибольший интерес здесь представляет коллективная монография «Город и искусство: субъекты социокультурного диалога» (1996). В ней затронуты важные общие проблемы социокультурного характера, такие как: 1) «город в формировании духовной сферы общества и искусство в структурировании действительности города»; 2) «архитектура в образовании социокультурного пространства и духовного напряжения города»; 3) «город и театральная система»; 4) «городская среда в образах изобразительного искусства»; 5) «музыка как форма отношений в городе» [4].

Последний, экономический, подход к рассмотрению гуманитарного образа города утвердился совсем недавно. Его суть заключается в том, что город нужно представить с сугубо экономической точки зрения, где ключевой момент — это постулат о том, что правильно сформулированный экономический образ, т. е. имидж города, — такой же важный ресурс его

перспективного развития, как и экономико-географическое положение (ЭГП), промышленный потенциал или факт наличия высококвалифицированных кадров и базы по их подготовке. При этом от того, какие черты преобладают в представлениях о городе, в значительной мере зависят его инвестиционная, миграционная и туристическая привлекательность, а значит, и возможности его дальнейшего развития.

В такого рода исследованиях всегда очень важно наряду с объективно позитивным брендированием стараться предлагать и вероятные варианты «оздоровления» существующего образа города или же региона в целом. Теоретически все это вполне осуществимо, учитывая огромный спрос городов нашей страны на объективно-положительный экономический имидж и колоссальные возможности по его репрезентации через СМИ. В этом ключе может быть особо показательным исследование Н. Ю. Замятиной «Изучение образа города как социально-экономического ресурса (на примере г. Рыбинска)» (2003).

При изучении гуманитарно-географических образов важно всегда помнить, что, руководствуясь предлагаемыми негеографическими, т. е. сугубо гуманитарно-научными, методами и частыми методологическими подходами, главный акцент в любых работах должен быть всегда географически детерминирован (завязан на карту), определять характер изложения и репрезентацию специализированных знаний, полученных с помощью данных методов.

Таким образом, при использовании семантического анализа и прочих методов когнитивной географии существенно упрощается также важная гуманитарная задача, связанная с установлением сложной взаимосвязи между художественными произведениями и местами, вдохновившими авторов на создание этих произведений, поскольку еще академик Д. С. Лихачев утверждал, что понять литературу, не зная мест, где она родилась, не менее трудно, чем понять чужую мысль, не зная языка, на котором она выражена [9].

При этом местное и общенациональное, так же как индивидуальное и общечеловеческое, в серьезных произведениях художественной литературы находятся в тесном взаимопроникновении и служат одной цели — воплощению огромной по масштабности проблематики исторического опыта становления нации на основе моральных принципов и духовных ценностей. Так, лучшие отечественные литературные традиции, связанные с описанием того или иного города и края в целом, органично входят в общероссийскую литературу. Это означает, что литературное краеведение и местное искусствоведение, изучая особенности художественной

жизни края или города, способствуют сами по себе активизации местных моделирующих возможностей культуры.

Стало быть, знание литературной и художественной истории города или края, ее распространение и популяризация проецируют как раз тот культурный контекст, ознакомление с которым является важнейшим средством гуманитарного моделирования как общей, так и предметно конкретизированной культурной активности на местах. Поэтому если художник родился и сформировался в определенном месте, то большое значение обретает многоаспектное изучение культурного, экономического и социального окружения, определившего его творческое становление.

Кроме того, социальный контекст является хранителем и передатчиком определенного набора культурных ценностей. В итоге можно говорить о создании проектов по сохранению местного литературного и художественного наследия как важном условии поддержки воспроизводства локальной традиционной культуры, имеющем особый смысл и для современной региональной культуры, и для национальной культуры в целом, ибо оно предполагает участие в реализации этих проектов самой широкой аудитории. К такого рода деятельности могут быть привлечены школы, вузы, библиотеки, литературные кружки, издательства и прочие структуры.

В свою очередь, гуманитарное градоведение призвано представить объективно существующий образ города, способствовать оптимизации его имиджа и решать культуросообразные проблемы урбанистики в сфере научно-практического диалога.

1. *Анциферов Н. П.* Непостижимый город. СПб., 1991.

2. *Вендина О. И.* Геополитическое положение России: представления и реальность / под ред. В. А. Колосова. М. , 2000.

3. *Голд Дж.* Психология и география: основы поведенческой географии. М. , 1990.

4. Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М. , 1996.

5. *Гутнов А. Э.*, *Глазычев В. А.* Мир архитектуры (лицо города). М. , 1990.

6. *Замятин Д. Н.* Метагеография: пространство образов и образы пространства. М. , 2004.

7. *Замятина Н. Ю.* Использование образов мест в преподавании страноведения и градоведения // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альм. М., 2004. Вып. 1. С. 311–326.

8. *Лаппо Г. М.* География городов. М. , 1997.

9. *Лихачев Д. С.* Необходим справочник «Литературные места России» // Лит. газ. 1980. 12 марта.

10. *Лотман Ю. М.* Феномен культуры. Тарту, 1978.

11. *Максаковский В. П.* Географическая культура. М., 1998.

12. *Митин И. И.* Комплексные географические характеристики: Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов. Смоленск, 2004.

13. *Поелуева Л. А.* Средства массовой информации в культуре переходного периода. Саранск, 2004.

14. *Чихичин В. В.* Географический анализ образов городов Ставропольского края. М., 2008.

М. А. Литовская

г. Екатеринбург

Кедра Митрей: образ классика-основоположника в современной словесности*

Функционирование современной литературы как социального института в принципе предполагает, что классика — «ядро» национальной словесности — выполняет в обществе функцию, в частности, своеобразного аккумулятора ценностно значимых для данного общества смыслов, воплощенных в образно-символической форме. Значительная роль, которую классика играет в обществе, неизбежно приводит к необходимости регулярно совершать в отношении классических текстов и их авторов разного рода символические жесты, подчеркивающие их общественное влияние [1, с. 9–42; 3, с. 272–287]. Знаками социального почтения являются, например, переиздания текстов и включение их в списки обязательного для всех чтения, т. е. в первую очередь в школьную программу, называние именами классиков улиц и разного рода общественных учреждений, установка памятников, превращение в особенные, специально обозначенные мемориальными досками и барельефами, места их пребывания, создание мемориальных домов или усадеб-музеев, наконец,

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

© Литовская М. А., 2012

привлечение имен классиков для придания тому или иному месту символического статуса.

Вследствие особой значимости именно классическое наследие оказывается максимально стереотипизированным, так как каждый конкретный тип общества предлагает свою «правильную» и «окончательную» интерпретацию жизненного пути и творчества художника, а также ее широкое распространение. По справедливому замечанию М. Загидуллиной, происходит своеобразная редукция творческих результатов писателя, признанного классиком, когда его жизнь и творчество сводятся к набору нескольких общих примет, выделяющих его в ряду других авторов, занимающих аналогичный статус [2].

Особенно энергично этот процесс происходит при осмыслении опыта основоположников той или иной литературы, так как сложившаяся в истории культуры символика начала предполагает почти обязательное «упорядочивание» образа, его включение в «пантеон» создателей признанных классическими текстов разного масштаба: от регионального до мирового. Редуцированный образ «основоположника» формируется обычно на пересечении научных изысканий и предания, устойчивой традиции и актуальных общественных (в отдельных случаях государственных) требований; он закрепляется в нарративах, создаваемых и воспроизводимых экскурсоводами и журналистами, преподавателями литературы и их учениками, другими художниками — профессиональными и самодеятельными. Подобные нарративы из-за их широкой распространенности и общепринятости представленных в них оценок редко становятся предметом рефлексии, хотя представляют интерес как своеобразный промежуточный итог интерпретационной работы конкретных исследователей и коллективной памяти.

Рассмотрим на нескольких примерах, каким предстает типовой образ выдающегося писателя и деятеля культуры, одного из основоположников удмуртской литературы Кедра Митрея. Научная биография Кедра Митрея (Дмитрия Корепанова) создана немалыми усилиями многих удмуртских литературоведов. И начальный, и конечный этапы его жизни крайне слабо документированы, а новые биографические документы продолжают периодически появляться по мере открытия архивов.

Будущий писатель родился в 1892 г. в многодетной крестьянской семье, с 1899 по 1904 г. учился в церковно-приходской школе, потом в Зуринском двухклассном училище, в 1907 г. поступил в Казанскую учительскую инородческую семинарию. Это типичный для начала XX в. путь для одаренного мальчика из социальных «низов». Российское

правительство в ограниченном количестве готовило кадры «местной» интеллигенции, определяя «местность» по классовому и этническому признакам. Дмитрий Корепанов соответствовал требованиям, негласно предъявляемым к потенциальным представителям формируемого сословия. Молодой человек был явно интеллектуально одарен, а также обладал необходимыми прилежанием, вниманием, покладистостью. Учение представляло для него высокую ценность, он осознавал открывающуюся перед ним социальную перспективу — стать транслятором «высшего» знания, а также собирателем и обработчиком «народной мудрости», поэтому энергично знакомился с русской культурой, интересовался народными обычаями, фольклорными текстами, готовя себя в будущем не только учить народ всему, что знаешь сам, но и учиться у него. Подобная перспектива требовала особого — энциклопедически широкого — образования, чтобы учитель был в состоянии отвечать на разнообразные запросы своих учеников и их родителей.

Нетипичным в судьбе Дмитрия Корепанова стал выразившийся в открытых разногласиях с руководством семинарии духовный кризис внешне вполне успешного молодого человека, который уже сделал достоянием публики свои оригинальные тексты на русском и удмуртском языках, т. е. был подготовлен к стезе двуязычного просветителя. В итоге в 1911 г. его исключают из семинарии, экзамены на звание учителя ему удается сдать только через несколько лет. Однако исключение послужило толчком к окончательной обработке рукописи повести «Дитя больного века», текст которой изначально, видимо, представлял собой типичные для письменно образованного юноши, к тому же сориентированного на писательскую деятельность, автопсихологические заметки об истоках его духовного кризиса, но в итоге развился в полноценную автобиографическую повесть. В тексте, явно опирающемся на жанровые традиции романа воспитания, осуществлена попытка генерализации собственного опыта (крестьянский мальчик на тернистом пути обретения полноценного знания).

Получив первые опыты очеркового, социально-психологического, автопсихологического письма, Кедра Митрей берется еще за одну задачу, типичную для писателей, занимающих сходное положение в литературном процессе. Речь идет о творческой переработке родного фольклора. В 1912 г. он одновременно сдает экзамен на звание учителя, тем самым формально завершая свое образование, и работает над стихотворной трагедией «Эш-Тэрек».

Февральская революция застала его в Иркутске, с ноября 1917 г. он работает в штабе Сибирского военного комиссариата. Сложно сегодня сказать, испытывал ли Д. Корепанов сомнения по поводу того, на чьей стороне воевать, события жизни начинающего писателя периода Гражданской войны, как у большинства его сверстников, слабо документированы. Жизнь в ситуации активных военных действий, смена властей, призывной возраст молодого человека, до этого никогда активно не занимавшегося политической борьбой, — все мало способствовало формированию биографии несгибаемого большевика. Другое дело, что позже, в автобиографиях, которые будут во множестве писаться по разным поводам, писатель попытается сгладить свои, скорее всего, вынужденные метания этого времени. В этом он также был не одинок: автобиографии большинства писателей — его ровесников, оставшихся в Советской России, постоянно правились ими, «приглаживаясь» по мере ужесточения предъявляемых к «инженерам человеческих душ» политических требований.

В 1920 г., после демобилизации, Кедра Митрей сначала живет в Вятке, затем в Игре, в 1923 г. переезжает в Ижевск. Мирный этап его биографии также был в известной степени предопределен происхождением и предшествующим опытом. Образованный удмурт из бедных крестьян, учитель, прошедший армейскую и партизанскую «школы», т. е. имеющий определенные организаторские навыки, наконец, человек, хорошо владеющий пером и устной речью, равно знающий удмуртский и русский языки, — подобный набор качеств был нечастым в начале 1920-х гг. В 1922 г., вступив в партию большевиков, Корепанов был буквально обречен на профессиональную организаторскую работу, и это занятие, судя по всему, его увлекло, тем более что он сумел увидеть в нем те возможности, о которых мечтал еще до революции. Он входит в «костяк» удмуртской интеллигенции, на сей раз уже советского образца.

Неудивительно, что основными направлениями организаторской работы для дипломированного учителя оказались просвещение и журналистика. С 1921 г. Д. И. Корепанов работает в Зуре, в Дебесах в отделах народного просвещения, а с 1923 г. — в редакции газеты «Гудыри» («Гром») сначала литсотрудником, затем — с 1924 по 1928 г. — редактором. Перечисление должностей, занимаемых Д. И. Корепановым, впечатляет разнообразием и ответственностью. С 1923 по 1929 г. он является членом Удмуртского облисполкома, с 1925 по 1928 г. — членом пленума Удмуртского обкома ВКП(б), с 1924 по 1926 г. — членом президиума пленума облпрофсоюза. В 1930-е гг. он учится в аспирантуре Московского научно-исследовательского программно-методического института,

работает доцентом Удмуртского пединститута и завсектором удмуртского языка и литературы в УдНИИ, а потом и его директором, избирается председателем правления Союза писателей. Включившись в активную общественную работу, Кедра Митрей публично размышляет о новой жизни, удмуртском народе, о развитии удмуртского языка, формирует исследовательские и образовательные программы по языку, фольклору и литературе, предлагает пути развития национального самосознания удмуртов.

Казалось бы, при огромной загруженности (деятельность, которой занимался Д. И. Корепанов, отнюдь не была представительской, она требовала не только личного присутствия, но постоянной разработки новых концепций, планов, их корректировки, проверки успешности реализации) и постоянно растущей семье писатель должен был оставить художественное творчество. Но периоды взлета национального самосознания порождают сходный тип разносторонних личностей — теоретиков и практиков родной культуры. Он много переводит, в 1924 г. выходит в свет трагедия «Идна-батыр», в 1926 г. — повесть «Вужгурт» и сборник «Из-под туч на солнышко», в 1928 г. опубликована поэма «Юбер-батыр», в 1929 г. выходит в свет роман «Тяжкое иго» — первый исторический роман в удмуртской литературе.

Таким образом, Кедра Митрей (наряду с Кузебаем Гердом) выполняет важнейшую миссию — становится своего рода культурным героем удмуртов. Он предоставляет национальной литературе тексты разных жанровых и стилевых направлений, по сути дела, в одиночку проходя за нее исторический путь, необходимый, чтобы приблизиться к реалистическому типу письма, тогда, видимо, казавшемуся ему вершиной литературного развития. Во всяком случае, реализм позволял осуществлять то, к чему он стремился как писатель и общественный деятель: предложить свое видение истории удмуртов в жизнеподобных повествованиях; изобразить своеобразный удмуртский быт; сделать пригодные для современного употребления обработки удмуртского фольклора, чтобы связать бесписьменное прошлое удмуртов с советским настоящим, фольклорную условность с натуралистическим описанием быта и нравов; наконец, нарисовать привлекательные с точки зрения людей 1920–1930-х гг. народные типажи.

Художественные тексты, созданные Кедра Митреем, могут показаться не слишком оригинальными, если рассматривать их в контексте других литератур, идущих по сходному пути, но, судя по всему, писатели, подобные Кедра Митрею, стремились показать, что их народ переживал те же коллизии, что и другие, а значит, его духовный и исторический

опыт принципиально не отличается от духовного опыта народов-соседей, в том числе и считавшихся более развитыми. Им приходится всем строем своей творческой деятельности доказывать, что отсутствие письменности не есть отсутствие духовной жизни, что неграмотные персонажи испытывают всю полноту чувств, а переживаемые ими страсти символически уравнивают их с персонажами «классической», например русской, литературы. Подобная литература акцентировала внимание на универсально-национальном и социально-классовом. При этом, конечно, в ней не могли не отразиться как специфические удмуртские реалии, так и представления автора об этнических проблемах, видимые изнутри этноса, но слабо замечаемые снаружи [4, с. 249].

Титаническая творческая деятельность одаренного журналиста и общественного деятеля отчетливо проявляла позицию Кедра Митрея по целому ряду спорных проблем, в частности по проблеме национальной политики. Смена политических интерпретаций, государственная установка на поиск внутренних врагов приводили то к восхвалению писателя-основоположника, то к жесткой его критике. 16 сентября 1937 г. в «Удмуртской правде» появляется редакционная статья «Буржуазный националист во главе Союза писателей», 21 сентября 1937 г. Кедра Митрей был арестован, после чего начался последний трагический этап его жизни. 11 ноября 1949 г. писатель скончался в больнице с. Чумаково Михайловского района Новосибирской области.

В 1956 г. произошла посмертная реабилитация. Семье была возвращена часть рукописей, отобранных при обыске[1]. В 1965 г. вышла первая после смерти книга «Избранное», тексты писателя включили в школьную и вузовские программы по литературе, написано несколько его биографий, постоянно пополняется число статей о жизни и творчестве писателя [Там же, с. 331–338].

Таким образом, Кедра Митрей, с самого начала примерив свою биографию к «больному времени», стал сначала активнейшим его деятелем, а потом и жертвой. Являясь, по сути, писателем, формирующим жанровую полноту удмуртской литературы, Кедра Митрей был объявлен классиком-основоположником. С одной стороны, это стимулировало научное изучение его творчества, активную архивно-розыскную и интерпретаторскую деятельность филологов, историков, краеведов, с другой — инспирировало появление текстов, задающих «популярный» образ классика,

[1] По мнению Г. Д. Корепанова, было утеряно большое количество сказок, книга «Бесермяне», дневники, подготовительные работы, ученические тетради [4, с. 274].

поддержку определенных стереотипов его восприятия. Проблема формирования образа Кедра Митрея как писателя-классика, вне сомнения, ждет своих исследователей, мы же рассмотрим несколько современных текстов, свидетельствующих, на наш взгляд, о том, что «редукция» образа писателя состоялась, а «массовый» образ его оказался закрепленным в устойчивой системе оппозиций и утверждений.

Идеологическая нагрузка, которая возлагается на писателя-классика в литературоцентричном обществе периода подъема национального движения, предполагает создание из фактов его творческой биографии образа героя народного духа, соразмерного гениям других народов (Кедра Митрей как удмуртский Чехов, Горький и т. п.). На Кедра Митрея как на основоположника удмуртской литературы возложена обязанность формирования картины национальной истории в наиболее значимых ее моментах, определения ключевых представлений этой истории (Кедра Митрей как бытописатель, социальный аналитик и создатель программ по истории удмуртской литературы и литературному образованию в удмуртских школах). Он выступает как один из создателей неких узаконенных как образцовые образно-символических форм, переосмысляющих мифологические и религиозные каноны, легендарные сюжеты, фольклорную символику и метафорику. «Крестьянский сын из удмуртского села, Дмитрий Корепанов, благодаря упорству и таланту, поднялся на вершины энциклопедических знаний: в его художественном мире пересеклись три культуры: удмуртская, русская и европейская (был женат на образованной и просвещенной польке), владел удмуртским, русским, коми, английским языками. Стал образцом для подражания для многих поколений писателей. <…> В характере Кедра Митрея сконцентрировались лучшие национальные черты своего народа», — пишет активный исследователь и популяризатор творчества Кедра Митрея З. Богомолова [4, с. 7].

В рассчитанных на широкого читателя биографиях Кедра Митрея выделяются начальная и завершающая части, как уже отмечалось выше, наименее документированные. Чаще всего воспроизводится вполне типичный рассказ о крестьянском пареньке, который с котомкой за плечами пешком пришел учиться, благодаря труду и таланту стал одним из основоположников родной литературы, затем прошел крестный путь репрессированного, чтобы годы спустя после смерти занять свое место в культуре Удмуртии как классик.

Народный поэт Удмуртии Олег Поскребышев в стихотворении «Кедра Митрею» создает предельно обобщенную картину судьбы удмуртского классика: «В тисках забот, / Сквозь частокол невзгод / Шел к людям

он, /любя родной народ. <…> Все сделанное им — /большой залог, /Что он создать и много / больше мог. /Но, словно ток / пустить через себя, / Бессудный суд — была его судьба» [4, с. 98]. Ему вторит Елена Красноперова: «Через многие невзгоды / Он прошел и лишь тогда /К правде отыскал дорогу, / Но какой она была!» [Там же, с. 290].

Более детализированно, с опорой на широко известные факты биографии писателя ту же схему воспроизводит Н. Тяптин в стихотворении «Памятник Кедра Митрею»: «Им кажется, что он еще вчера /с мальчишками, вихрастый непоседа, гонял все ненавистного Чера — / спасал от бед свой дом и дом соседа. / Сибирский тракт листвой берез звенел, / когда в Казань он на учебу ехал, / и долго лес игринский вслед гудел / ему своим осенним гулким эхом. / <…> Как много сделал этот человек! / И сколько б взял еще высот он с боем, / когда б не наш жестокий, подлый век, /его вдруг в жизни сделавший изгоем. / Безжалостный свирепый ураган /на десять лет унес его в изгнанье / и бросил в рабство в страшный Магадан / бездушным палачам на поруганье» [Там же, с. 317].

Главным делом и жизненным достижением крестьянского мальчика стала литература: «С упорством пахаря на ниве дней / Стал сеять слово он / в сердца людей. / И поднималось колосом оно. / Давая думам новое зерно» (О. Поскребышев); «Все, что видел он на свете, / Что когда-то пережил, / Все, как было, в сером цвете — / В книжки он переложил» (Е. Красноперова); «Простой удмуртский мальчик из села / На крыльях знаний так сумел подняться, /свершил такие славные дела, / какие многим ныне и не снятся! /Какой талант ему был Богом дан! / Впервые им представлены в натуре /трагедия, и повесть, и роман / в удмуртской молодой литературе. / Прозаик, драматург, лингвист, поэт, / и фольклорист, и очеркист, и критик… / Он как удмуртский университет, / с науками был связан сотней нитей» (Владимир Тяптин); «И нитью чуткого стиха, /И ярким словом прозы, /Он заставлял сердца стучать, / И проливались слезы» (Ольга Сажина).

Источник литературных текстов писателя, согласно канону биографии основоположника, лежит в народной мудрости, усвоенной и заново воплощенной писателем. В. Владыкин, называя Кедра Митрея «немеркнущим самоцветом», выстраивает такую линию его судьбы: «Кедра Митрей постепенно становился самим собой. Он неистово учился и переучивался. Особенно многому он научился у своего народа. Мучительно размышлял о его исторической судьбе. Так родились “Дитя больного века”, “Тяжкое иго”, “Вужгурт содрогается”. А еще до этого он выпустил из забвения на волю удмуртских батыров: Эш-Тэрек, Идну-батыра,

Юбер-батыра» [4, с. 13]. Это положение подтверждают и стихотворения: «На нарах с ним — Юбер-батыр –впритык, / Идна-батыр, Дангыр — его герои. /И песней сердца милая Дыдык / его спасала горькою порою» (Владимир Тяптин).

Тексты писателя — основоположника национальной литературы не могут не быть созвучны чувствам своих соплеменников, так как он, хоть и является «великаном» [Там же], в первую очередь сын своего народа: «Пускай воды немало утекло, / Озябшим — в стужу от него тепло, / А истомленным — он добавит сил, / А краю своему / Он — милый сын». Сыновняя связанность Кедра Митрея с родным краем проявляется в природном соучастии в его судьбе. В наивно-непосредственной форме это выражено в стихотворении В. Тяптина: «Ликует вся игринская земля, / горит огнем осенних ярких красок, / и вновь Кедра Митрею тополя / звенят словами дедушкиных сказок. / <…> Береза старая пыталась зашагать / к нему в Сибирь, куда он вновь был брошен, / да не смогла — упала, словно мать, / узнав, что он снегами запорошен. / <…> Шумите громче над Игрой, ветра, / чтоб каждый куст в округе встрепенулся! / Ликуй, Лоза! Ликуй и пой, Игра! / Твой верный сын к тебе навек вернулся!»

Главное человеческое качество Кедра Митрея — его бунтарство, проявляющееся в постоянной готовности противостоять уготованной ему судьбе крестьянского паренька, тихого учителя, неграмотного удмурта, лишенного собственной литературы. «Под гнетом властного отца, / Как яркий лучик света, / Наперекор ветрам пришло / «Дитя больного века»» (Ольга Сажина). «Спокойной роли семинариста с его последующей сытой жизнью он предпочел жизнь бунтаря, изгоя. Правда, понимал ее несколько романтически. Мечтал, когда по его родной Чепце пойдут пароходы, создал проект ее судоходства, строил почти настоящие воздушные шары и чуть на спалил лавку местного богача, увлекся газетным делом и даже успел выпустить один или два номера» [Там же]. «Души бунтарской дух неистребимый» сделал Дмитрия Ивановича Корепанова писателем-первооткрывателем и «батыром», сражавшимся за свой народ и его право говорить от своего имени.

Современные популярные нарративы о Кедра Митрее демонстрируют высокую степень клишированности, в них появляются устойчивые, характерные для подобного рода рассказов мотивы и сюжетные линии. «Дорогой сын», «прославивший родимый край», творивший «добро и радость», «бунтарь», подобный героям-богатырям из фольклорных сказаний и его собственных текстов, который «на свою Голгофу, как Христос, взошел — распяты книги, честь и имя!», чтобы потом «в бронзе»

вернуться к «родным» Лозе и Игре. «Древний» удмуртский народ, благодаря Кедра Митрею, обрел свою записанную историю. Юность бунтаря, кровно связанного со своим народом, и трагическая судьба, типичная для человека XX в., — вот основные составляющие редуцированной биографии одного из основоположников удмуртской литературы.

Практически во всех современных нарративах для широкой публики обходится «советская» часть биографии писателя, непосредственно связанная с партийным и государственным строительством. Важнейшая составляющая жизни Д. И. Корепанова — его самоопределение как государственного деятеля, качество текстов Кедра Митрея, специфика общественной ситуации, в которой формировался писатель, задачи, которые он перед собой ставил, специфические черты его эстетики — все это в итоге переносится в «академическую» биографию автора и историю удмуртской литературы. Остается надеяться, что постепенно выработанные в ученых дебатах идеи будут облечены в формулы, приемлемые для широкой аудитории, которая получит представление об образе классика удмуртской литературы, выходящее за рамки популярно-биографической традиции.

---

1. *Дубин Б.* Классика, после и рядом. М. , 2010.

2. *Загидуллина М.* Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001.

3. *Компаньон А.* Демон теории. М. , 2001.

4. *Шкляев А. Г.* «…Мы все время добивались справедливости…» : [беседа с сыном Кедра Митрея о неизвестных страницах его жизни] // Опаленный подвиг батыра: жизнь и творчество Кедра Митрея : воспоминания, статьи и письма, посвящения и произведения Кедра Митрея /сост. З. А. Богомолова. Ижевск, 2003. С. 272–275.

А. М. Меньщикова
г. Екатеринбург

Поэзия П. И. Заякина-Уральского: к вопросу о существовании модернизма на Урале*

Литературная жизнь Урала второй половины 1900-х и 1910-х гг., когда в столичной культуре доминирует искусство модернизма, характеризуется развитием газетно-журнального дела, а отнюдь не расцветом поэзии и поиском новых форм для осмысления стремительно движущейся действительности. Согласно «Хронике литературной жизни Урала», «Екатеринбургская неделя» — первая городская газета — вышла в 1879 г., но уже к 1896 г. стала убыточной и была заменена ежедневной газетой «Урал». Интерес к газетно-журнальному делу возрастает к середине 1900-х — началу 1910-х гг.: в это время выходят первые номера «Екатеринбургской газеты» (1906), «Уральского края» (1906), «Уральского рабочего» (1907), «Голоса Урала» (1912) и других изданий. И. Е. Васильев, характеризуя поэтическую ситуацию рубежа 1910–1920-х гг., отмечает: «Уральская поэзия… существовала в основном на страницах периодических изданий. Поэтические книги и сборники почти не издавались. Крупных творческих индивидуальностей не было. Стихотворная продукция создавалась любителями и носила массовый самодеятельный характер» [3, с. 358].

Примечательно, что наряду с самодеятельной региональной поэзией в газетах нередко перепечатывались материалы столичной прессы, в том числе произведения авторов-модернистов. Так, почти мгновенную реакцию вызывало футуристическое искусство как наиболее радикальное на тот момент: в региональных газетах выходили публикации, в основном обличительного, иронического характера, обращенные как к самим «будетлянам», так и к их возможным последователям. Среди таких откликов — фельетоны В. Чекина, пародии В. Вегенова и др. Лишь в 1917 г., когда футуристы выступили в Екатеринбурге, параллельно с сатирическими фельетонами, продолжающими обличать поэтов, в газете «Уральская жизнь» выходит ряд альтернативных статей уральского журналиста С. Виноградова, где говорится о признании их творчества искусством.

* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры русской литературы УрФУ Е. К. Созиной.

© Меньщикова А. М., 2012

В это же время в «Зауральском крае» публикуется лекция П. Когана, вышедшая в столичной прессе, — «От мечты к действительности в русской литературе», где футуризм рассматривается как полноценное поэтическое течение [6, с. 230].

Таким образом, новое искусство, если ориентироваться на уральскую прессу, вплоть до конца второго десятилетия воспринималось как нечто инородное, неправильное, абсурдное, в лучшем случае, вызывающее неоднозначную реакцию. Именно поэтому упоминание в литературной хронике за 1909 г. о публикации книги стихов П. И. Заякина-Уральского «Облачко», в которой можно обнаружить влияние модернизма, заслуживает особого внимания [4].

В источниках советского периода П. И. Заякин-Уральский характеризуется как исключительно «большевистский поэт», что не противоречит логике и характеру его творчества. В «Избранных стихотворениях» — сборнике, вышедшем в 1935 г., уже после смерти поэта, напечатана специфическая подборка стихов, написанных в разное время, вошедших в разные сборники, но содержащих один и тот же круг идей — борьба за свободу и вера в победу света над тьмой. Подкрепленные победой большевиков стихи, написанные еще до Первой мировой войны, зазвучали ровно, в одной тональности, утратив полутона и возможность иных интерпретаций. Многие стихи не вошли в «Избранное», затерявшись в малотиражных, единожды выпущенных сборниках.

В рукописи статьи[1], посвященной творчеству Заякина-Уральского, Н. В. Барковская говорит об однообразии его поэзии (в отличие от прозы) и, справедливо отмечая декларативность, обилие абстрактной лексики, традиционные силлабо-тонические размеры, используемые поэтом в стихах, заключает, что его поэтика далека от приемов, применяемых поэтами Серебряного века. Тем не менее ранние стихи, вошедшие в книгу «Облачко», но не включенные в «Избранное», содержат ряд черт, которые, являясь самодостаточными в разные культурные периоды, в сочетании друг с другом характерны для поэзии именно Серебряного века и мироощущения рубежа веков в целом.

1. Ощущение неустойчивости, шаткости, дисгармоничности земного мира, который характеризуется автором как «мятущийся», а в некоторых контекстах синонимичен «сумрачным безднам». Действительность воспринимается поэтом то в мажорных тонах, когда уверенность в будущем

[1] В окончательный вариант статьи [1] не была включена та часть текста, в которой Н. В. Барковская говорит о поэзии П. И. Заякина-Уральского.

не подлежит сомнению, то — чаще – в мрачных, упаднических, декадентских. Ср.: «Будет царство света! Сгинет царство тьмы!» и «Слились, враждуя, в нем [мире] жизнь и тленье, / И созиданье, и разрушенье»; «Но есть вера, что придет весна свободы, / Будет жизнь и чище и светлей» и «Все поведаем, что знаем / о борьбе добра со злом, / И откроем, как страдаем / Мы на поприще земном. /И от них [звезд] узнаем сами / Все о светлой жизни их» [4, с. 6, 9, 12]. Последний из процитированных фрагментов созвучен строкам О. Мочаловой, которые В. Брюсов, по ее свидетельству, «запомнил… с одного прослушанья и после читал их другим, как образец декадентства: “Не верю, что земля кругла, / Она совсем остроугольна. / И, если бы звездой была, / Мне не было б так мутно-больно…”» [7, с. 13].

Обманчивая жизнь не позволяет сбыться мечтам лирического героя: в его трагическом мире все устремления обречены. Тема несбывшихся мечтаний, потухших устремлений нередко воспроизводится через мотив смерти/увядания: «Но, прекрасные мечты, / Мало сделать мне дано! / Жизнь — мороз, а вы — цветы, / Вам увянуть суждено»; «Золотой моей весны / Легкокрылые мечты, / Вы — обманчивые сны, / Вы — поблекшие цветы…» [4, с. 9].

Подобные чувства были свойственны лирическому герою романтизма. Серебряный век синтезировал культурное наследие предыдущих эпох, в том числе и романтической. Неприятие окружающей действительности побуждает героя выразить протест, вступить в борьбу, чтобы изменить мир.

2. Жизнь воспринимается поэтом как обман, игра. Поэт использует важнейший элемент образной системы Серебряного века — театральную маску как ширму и элемент обманчивой реальности: «Жизнь обманчива, как маска, / Быстротечна, как цветы, / Привлекательна, как сказка, / Прихотлива, как мечты…»; «Все в нем [нашем мире] покрыто какой-то тайной, / Все в нем бывает игрой случайной» [Там же, с. 8–9].

Образ маски, мотивы карнавала и маскарада встречаются в поэзии большинства модернистов, однако каждый автор вкладывал в них особую семантику. Строки Заякина-Уральского кажутся интонационно близки «Маскараду» М. Кузмина: «Сердца раны — лишь обманы, / Лишь на вечер те тюрбаны / И искусствен в гроте мох. // Пусть минутны краски радуг — / милый, хрупкий мир загадок, / Мне горит твоя дуга!» [5, с. 46].

3. Устремленность лирического героя к далеким, сказочным мирам, в которых, в отличие от неприемлемой земной действительности, царят равновесие и гармония: «С каждым днем нам жить скучнее / На тоскующей земле. /Улетим, мой друг, скорее / На воздушном корабле. /…Насладимся

счастьем новым / И восторгом неземным. /…И, сроднившись с их [звезд] мирами, / Будем чужды зол земных» [4, с. 5–6]. Показателен романтический образ воздушного корабля, который переносит лирического героя в чудесный, райский мир небесных нив, звезд, золотых светил. Можно предположить, что образ восходит к славянскому языческому летучему кораблю, с помощью которого Китоврас похитил Зарю-Зарянницу [9, с. 176]. Романтическое устремление к фантастическим, внеземным мирам ассоциативно сближает стихотворение Заякина-Уральского с известными стихотворениями поэтов Серебряного века, такими как, например, «Звезда Маир» Ф. Сологуба, «Долины сна» К. Бальмонта, «Жираф» Н. Гумилева и др. В приведенном выше «декадентском» стихотворении О. Мочаловой есть строфа: «Мне нежно дорог Млечный Путь, / Его туманные волокна, / Так хочется в него нырнуть, / Когда смотрю я ночью в окна».

4. Отношение к городскому пространству как к жестокому, губительному миру прогресса, который четко противопоставлен природному пространству, оказывающемуся единственно комфортным для человека. Например, в стихотворении «В городе» встречаются следующие строки: «Много светлых и радостных снов / Эта жизнь погребла. /Рвусь, как узник, из тяжких оков / В глушь родного угла, / Чтобы жить без тревог и страстей / В захолустной тиши, / Жить в кругу простодушных людей, / Дорогих для души» [4, с. 31–32]. Механизмы, станки — символы нового времени — приносят разрушение и гибель как природе, так и человеку. В стихотворении «На заводе» изображен страшный, инфернальный механизм, способный поглотить человека, превратить его в тень: «Корпус черный, запыленный, / Ярким газом освещенный, / Люди — тени. Пот с них льется. /Суматоха. Гул и грохот, / Точно злобный адский хохот, / Непрерывно раздается. /Молот грозно громыхает, / Печь огромная пылает, / Дышит все огнем и паром. /Лязг железа. /Гул машины. /Льется пот и гнутся спины, / Достается хлеб не даром» [Там же, с. 34].

Тема антиурбанизма, оппозиции деревни и города возникла и была разработана в русской литературе еще в XVIII–XIX вв. и не является достижением собственно Серебряного века. Однако в совокупности с иными чертами, присущими модернистской поэзии, тема города как особого механистического, электризованного пространства, часто жестокого к человеку, становится элементом новой образной системы. В качестве примера показательны строки из стихотворения А. Блока «Фабрика»: «Я слышу все с моей вершины: / Он медным голосом зовет / Согнуть измученные спины / Внизу собравшийся народ» [8, с. 73]. Кроме

того, для Заякина-Уральского тема производства, завода была актуальна и в силу происхождения, поскольку Урал, где он родился, — прежде всего горный, заводской край.

При частичном сходстве способа выражения, образной системы, мироощущения Заякина-Уральского с образами и интонациями столичной культуры отличительная особенность его поэзии состоит в том, что это не искусство ради искусства, но искусство, призванное воздействовать на угнетенный класс, облегчать словом тяготы жизни, о которых говорится в его стихах. Призывы поэта должны, по его убеждению, вдохновлять на борьбу с «царством тьмы»: «Не могу побороть / В пользе песни сомненье, / …Я бы пел, если б знать, / Что я с песней унылой / Стану ближних сзывать / На борьбу с темной силой» [4, с. 14]. Примечательно, что тираж сборника «Северная муза», вышедшего практически одновременно с «Облачком» в 1908 г., был уничтожен за явный «подрыв всех устоев» и «оглашение в печати сведений, ведущих к ниспровержению установленного в государстве политического строя» [2, с. 169]. Такое понимание задач поэзии свойственно многим уральским поэтам, и в этом отношении Заякин-Уральский — типичный представитель литературы региона первого двадцатилетия XX в. Мир грез, к которому стремится его лирический герой, не столько порождение субъективного понимания идеала, воссозданного поэтом-теургом, сколько выражение надежд на свержение «царства тьмы», на торжество справедливости и установление равенства людей.

И. Е. Васильев, обозначая свойственные большинству местных авторов поэтические приемы, отмечает: «…в стихах отчетливо присутствуют элементы жанра *утопии* (часто скрещенные с элементами *инвективы*, митингового *воззвания*, лозунгового *призыва* и т. д.)» [3, с. 359].

Революционные интенции поэта, стремление к равенству и свободе воплощаются в творчестве Заякина-Уральского через приемы, разработанные еще в XIX в., однако активно воспринятые поэзией Серебряного века, для которой характерен синтез элементов различных художественных методов. Немногочисленность стихов, в которых обнаруживаются черты модернистского искусства, позволяет предположить, что столичные веяния оказали определенное влияние на Заякина-Уральского, однако были восприняты им не как самодостаточные, а лишь как дополнительные средства выражения социальных идей, характерных для предреволюционных лет.

1. *Барковская Н. В.* Образ завода в творчестве П. И. Заякина-Уральского // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 274–282.

2. *Блюм А.* По следам «Северной музы» // Урал. 1962. № 6. С. 168–170.

3. *Васильев И. Е.* Жанровое развитие литературы региона в советскую эпоху // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург, 2010. С. 358–381.

4. *Заякин-Уральский П. И.* Облачко. СПб., 1909.

5. *Кузмин М. А.* Стихотворения. М. , 2005.

6. *Меньщикова А. М.* Проблема восприятия футуризма на Урале (на материале региональной прессы) // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2008. Вып. 4. С. 226–232.

7. *Мочалова О.* Голоса Серебряного века. М. , 2004.

8. Поэзия Серебряного века : стихотворения. М. , 2004.

9. Свято-русские веды. Книга Коляды. М. , 2001.

О. Л. Наконечная

г. Екатеринбург

«Несказки» седого Урала

«Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора: учебное пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета». Под этим названием в 1974 г. вышла в Уральском государственном университете им. А. М. Горького скромная книжечка профессора Веры Петровны Кругляшовой, ставшая уже библиографической редкостью, итог многолетней собирательской и исследовательской работы по изучению уральского рабочего фольклора, в особенности жанров «несказочных».

Отношение к жанрам несказочной прозы (преданиям, рассказам-воспоминаниям, легендам, быличкам) было довольно долгое время неоднозначным в международной и российской фольклористике, велись дискуссии о содержании терминов, жанровом своеобразии, функциях, методике собирания и изучения. В уральском фольклоре жанры несказочной прозы,

© Наконечная О. Л., 2012

в особенности предания, широко бытуют. По мнению В. П. Кругляшовой, именно предания составили специфику уральского фольклора, в них «сосредоточился и активно воспринимался каждым новым поколением позитивный исторический опыт трудового народа. Предания формировали представления людей о действительности прошлого» [2, с. 4].

Экспедициями Уральского государственного университета им. А. М. Горького, начиная с 40-х гг. прошлого века, был собран значительный материал фольклорной прозы, требующий изучения. Автор книги поставила перед собой следующие задачи: «1. Отобрать и систематизировать тексты преданий. 2. Выявить основные тематико-сюжетные группы уральских преданий, их возникновение и развитие, их связь с представлениями горнозаводского населения. 3. Выявить процессы и идейно-художественные особенности, характерные для жанра преданий» [Там же, с. 5]. К анализу были привлечены записи преданий, найденные в архивных фондах, этнографических сборниках, различных косвенных источниках, но большую часть материалов составили записи преданий фольклорного архива УрГУ. Выводы, изложенные в работе, стали значительным научным вкладом в теорию и методику их изучения.

Предшествующие работы Веры Петровны Кругляшовой «Предания реки Чусовой», «Фольклор на родине Д. Н. Мамина-Сибиряка» отразили многолетний опыт ее собирательской работы, глубокое знание народной жизни, любовь к родному Уралу, уважение к людям труда. В этих работах осмысливалось само понятие «несказочная проза», выявлялись характерные жанровые особенности преданий, легенд, быличек, рассказов. В своих исследованиях она опиралась на труды таких уважаемых фольклористов, как В. Я. Пропп, К. В. Чистов, Н. И. Кравцов, В. П. Аникин, Б. Н. Путилов, Н. П. Колпакова, С. Н. Азбелев, В. К. Соколова, развивая их теоретические положения на материале рабочего фольклора Урала. Общепризнанным является ее вклад в методику собирания рабочего фольклора, которая предполагает стационарное наблюдение за бытованием фольклора определенного региона, где ведется запись фольклорных текстов; систематически, на протяжении нескольких лет прослеживается динамика его развития, что позволяет выявить устойчивый круг тем, сюжетов, образов, тесно связанных с социально-профессиональной спецификой данного региона. Характеризуя предание как «разновидность эпического искусства, экспрессивно-изобразительного» [Там же, с. 16], В. П. Кругляшова предпринимает научную классификацию текстов по тематическому принципу, «но с обязательным подключением к тематической классификации психолого-эстетических критериев» [Там же, с. 17].

Из общего количества привлеченных к анализу текстов выделены три больших раздела преданий, тематика которых отражает общественный интерес к важным с точки зрения народа сферам жизни: 1. Предания о новых землях и народах. 2. Предания о труде, о горнозаводском деле. 3. О борьбе за социальную свободу.

Характеризуя жанровую природу преданий, она обращает внимание на такие их особенности, как установка рассказчика на правдивость, достоверность, обязательную связь с историческим фактом далекого прошлого при наличии тем не менее вымысла и домысла. «В преданиях содержится не история, как таковая, а народные представления об истории в широком понимании этого слова (включая историю труда)» [2, с. 6]. Зачастую эта народная историческая правда гораздо более приближена к реальным событиям, чем изложенная официальными историками. При этом вымысел и домысел, присутствующие в предании, делают рассказ еще более достоверным и значимым, интересным для далеких потомков. Подчеркивая важность информативной функции этого жанра, она рассматривает ее в неразрывном единстве с эстетической функцией, утверждая, что «выполнить свою информативную роль предание могло и может только потому, что информативный аспект сочетается в природе преданий с аспектом эстетическим. Отрывать одно от другого — значит насильственно препарировать идейно-художественную целостность преданий» [Там же, с. 16].

Этот вывод тоже нужно было доказывать в полемике с другими фольклористами. Как писал Н. И. Кравцов, «в современной фольклористике, где справедливо подчеркивается многообразие функций фольклорных жанров, явно недооценивается значение эстетического начала в них: лишь то, что фольклор является искусством, т. е. то, что он в состоянии с большой силой выражать и возбуждать эмоции и передавать особенности изображаемых явлений действительности, дает ему возможность служить многообразным целям» [1, с. 88–89].

В. П. Кругляшова на материале уральских преданий доказала справедливость этого мнения, увидев эстетическое начало «как в отборе жизненного материала, так и в реализации его в сюжете и образах» [2, с. 17], показав на конкретных примерах, что «они отражают не все многообразие жизни, а отбирают материал из действительности. Отбор жизненного материала осуществляется на основании общественных запросов, в которых значительную роль играют эстетические представления (точнее, психолого-эстетические)» [Там же, с. 18]. Эта позиция ученого долгие годы имела и своих сторонников, и оппонентов.

В последующих публикациях, в частности, в сборниках «Фольклор Урала», которые выходили на протяжении двадцати лет в Уральском университете под редакцией В. П. Кругляшовой, она развивала и углубляла свои наблюдения над фольклором различных производственных объединений рабочих, определив главную тему рабочего фольклора — тему труда, которая раскрывается в устном творчестве различных профессиональных групп, прежде всего в жанрах несказочной прозы. В статье «Об идейно-эстетической сущности рабочего фольклора», опубликованной в сборнике «Фольклор Урала. Современный фольклор старых заводов» (1984), она пишет: «Величайшее общекультурное значение рабочего фольклора состоит в том, что в нем изображен труд как деяние, формирующее духовную сущность человека» [5, с. 5], а главный объект изображения — человек труда во всех многообразных связях с окружающим миром. В сборнике «Предания и легенды Урала», вышедшем в Средне-Уральском книжном издательстве в 1991 г., она конкретизирует свои наблюдения: «Множество рассказов воссоздали внутренний мир наших земляков с их бескомпромиссной честностью в работе, законной гордостью своим трудовым умением, с их живым, острым, при случае насмешливым умом. Постепенно развертывалась грандиозная народная летопись рабочего Урала» [4, с. 7].

Таким образом, был намечен еще один плодотворный путь исследования уральского фольклора — собирание и изучение профессионального фольклора. В научный оборот вошли такие понятия, как «поэтика профессии», «институт заводских стариков», — эти выражения П. П. Бажова, знатока уральского фольклора, стали в работах Веры Петровны научной терминологией, необходимой для решения задач, поставленных в процессе изучения рабочего фольклора. Важное место в исследованиях занимает систематизация материала по тематико-сюжетному принципу. Автор констатирует, что «методико-морфологические принципы анализа преданий достаточно сложны и окончательно еще не установлены», и ставит задачу «приблизиться к морфологическому изучению преданий» [2, с. 19]. Подытожив все сказанное в фольклористике по этой проблеме, автор излагает свое четкое понимание таких структурных единиц, как сюжет, мотив, варианты сюжета, мотива, понятие «цикл», и апробирует свои теоретические положения на конкретном анализе художественного мира преданий. Итоги проведенного исследования стали значительным вкладом в изучение несказочной прозы и содержат следующие основные выводы:

1. «Предания — это исторический жанр. В преданиях отражена и оценена трудовым народом жизнь, ставшая историей. Все предания посвящены трем основным сферам жизни: труду, социальной борьбе, освоению новых земель в борьбе и труде. Эти жизненные сферы питали и определяли тематику, сюжетику, систему образов преданий».

2. «…Интерес к трудовой деятельности в преданиях постоянен. <…> История труда показана в преданиях в типических судьбах, действиях, поступках представителей разных социально-профессиональных групп горнозаводского населения».

3. «Процесс создания и бытования преданий осуществляется на основе общественных запросов и потребностей, в которых значительную роль играли психолого-эстетические представления. <…> В предания проникало то, что помогало в труде и борьбе, воспитывало людей и в то же время разнообразило жизнь, удовлетворяло любознательность. <…> Основная функция преданий — эстетико-информативная».

4. «В художественном мире преданий все достоверно, но это особая, фольклорная достоверность. Фольклорная достоверность преданий соответствует представлениям народа о лице или событии».

5. «При изучении преданий региона в историческом аспекте, с учетом особенностей познающей жизни социально-профессиональной среды, отчетливо выявляются социально-психолого-эстетические основы отбора жизненного материала, определяющего сюжетный состав преданий, их эмоциональную атмосферу».

6. «В них нашла свое отражение одна из важных особенностей этико-эстетических воззрений народа — уважение к труду, восхищение искусным трудом».

7. «Жанр преданий имеет систему традиционных образов, сюжетов, мотивов».

8. «Традиционны взаимоотношения в преданиях между художественным образом и сюжетикой. Сюжеты развиваются в определенном направлении вследствие содержания образа. Содержание образа, соотносимого с конкретно-исторической тематикой, обусловливает отбор сюжетов из традиций, их повторяемость».

9. «Цикл — совокупность сюжетов и мотивов на одну тему, выявленная в результате собирания и изучения и способствующая многогранному показу центрального образа».

10. «Сюжет и мотив в преданиях относительно устойчивы, что создает ситуативную прочность преданий. <…> Широкого простора для импровизации предания не открывают, так как скреплены сюжетной

ситуацией и основным содержанием образа, хотя варьируют в зависимости от социально-профессиональной среды и ее этико-эстетических представлений, от времени, от рассказчика и от условий рассказывания. Однако варьирование не ведет к переосмыслению образа (при условии бытования текста в однородной социальной среде)».

11. «Предания — это не сухая информация и не иллюстрация к жизни (хотя информационная функция в них очевидна), а своеобразное открытие жизни прошедших эпох средствами повествовательного искусства устного слова».

12. «Содержание в преданиях устойчивее, чем форма их. <…> И тем не менее в ней прослеживается своя традиционность. Для стиля преданий характерен целый ряд устоявшихся моментов, в частности, предметная детализация образа или события за счет весьма характерных, выразительных подробностей».

13. «Традиционны связи русских преданий с преданиями других народностей, как соседних, так и весьма отдаленных, находящихся на различных хронологических уровнях (в темах, героях, сюжетах, мотивах)» [2, с. 163–167].

В. П. Кругляшова касается еще одного важного вопроса относительно жанра преданий — их генезиса, намечая дальнейшие пути исследования, она пишет: «В своем развитии от древних веков к новым предания опирались на традиции других жанров. В частности, нам представляется заслуживающим внимания вопрос об отношении преданий поздних веков — 18, 19, 20 к былевой традиции» [2, с. 166]. Известный специалист в области исторического эпоса Е. М. Мелетинский убедительно доказал, что «героический эпос в отличие от народной сказки тяготеет к историческим, национальным, государственным масштабам. Его история тесно связана с процессом формирования народностей и древнейших государств. <…> Даже в мифологических образах эпос выражает народный взгляд на историю» [3, с. 423]. Очевидно, что предания, продолжая былевую традицию, также являются предметом этнографического и исторического знания, освещают историю народа, историю русского самосознания, историю России.

---

1. *Кравцов Н. И.* Проблемы славянского фольклора : сб. ст. М. , 1972.

2. *Кругляшова В. П.* Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора. Свердловск, 1974.

3. *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и исторические памятники. М. , 1963.

4. Предания и легенды Урала. Свердловск, 1991.

5. Фольклор Урала. Современный фольклор старых заводов : сб. ст. Свердловск, 1984.

Ю. С. Подлубнова

г. Екатеринбург

Уральская драматургия 1920–1930-х гг.: общий обзор*

Как пишет режиссер и исследователь театральной жизни на Урале А. Панфилов, характеризуя начало 1930-х гг., «принципиально новое явление этих лет — возникновение постоянных драматических, музыкальных, детских и национальных театров в наиболее крупных промышленных центрах Урала» [6, с. 77]. В 1920–1930-е гг. количество театров на Урале неуклонно росло. В 1926 г. здесь насчитывалось 20 драматических театров. В 1927 г. Центральный комитет Пролеткульта организовал в Свердловске филиал Московского рабочего театра. В 1928 г. в Свердловск переехал театр «Красный факел». В 1930 г. начали на постоянной основе работу Свердловский драмтеатр и ТЮЗ. В 1931 г. — драмтеатр в Кизеле, в 1932 г. — в Магнитогорске, в 1936 г. — в Березниках и т. д. Театр становился популярным видом досуга. В театральную работу, по свидетельству И. Келлера [5, с. 16], охотно включалась уральская молодежь. И, разумеется, театр уже в 1920-е гг. поставлен под контроль: новые театры изначально создавались как государственные учреждения, в стране активно работал Главрепетком, все постановки проходили его оценку и цензурирование. Театр был эффективным инструментом для пропаганды и агитации.

Так, в постановлении XII съезда РКП(б) говорилось о необходимости «усилить работу по подбору соответствующего революционного

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

© Подлубнова Ю. С., 2012

репертуара, использовав при этом, в первую очередь, героические моменты борьбы революционного класса». Отсюда расцвет героико-революционной драмы, пришедшийся на 1920-е гг. По всей стране шли «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Мятеж» Д. Фурманова и т. д. Недавнее героическое прошлое Уральского региона было представлено в пьесах «Юные герои» А. Бондина, «Боевики» А. Баранова и И. Келлера, «Красная эстафета» М. Анчарова и С. Балина. Именно в рамках героико-революционной драмы происходила художественная адаптация тех общих мест советской риторики, которые в последующем, уже будучи адаптированными, составят ядро соцреалистического канона.

К примеру, в пьесе «Юные герои» А. Бондин обострил уже традиционный для литературы 1920-х гг. конфликт двух миров: мира белых, крайне чуждых своему народу, и мира красных, олицетворяющих этот народ. При этом важно, что действие новой пьесы происходит на Урале. Здесь фигурируют прииски, заводы, дремучие леса, передается региональный колорит. Например, один из положительных героев, находясь в лесу, говорит: «Люблю слушать ручейки. Они точно рассказывают о чудесных кладах, что лежат в земле. Много вложено природой в землю нашего Урала… золото, платина, железо… И все это, Федя, должно быть наше» [3].

Не менее тенденциозна пьеса «Боевики» А. Баранова и И. Келлера. «Боевики» главным образом базируются на историческом материале: в основу пьесы положены события 1905–1907 гг. в Уфимском уезде. Главный герой Костя Пылаев — «обобщенный тип нескольких уральских боевиков (Гузакова, Калинина, Литвинцева и др.). Он партизан в лучшем смысле слова. Для него обычная повседневная работа — непонятна» [1, с. 35]. В пьесе создается образ революционера, который проходит через испытания, уготованные властью, и гибнет. Историческая линия пьесы формирует определенное отношение к царскому прошлому региона, которое в рамках советской риторики не может получить какой-либо иной оценки, кроме негативной.

При этом показательно, что первые события «Боевиков» связаны с 1905 г., последние происходят уже в 1930 г. Это сообщает пьесе настоящий эпический размах. Перед нами панорама уральской жизни дореволюционного, пореволюционного и раннего советского времени.

Так, современен для 1920-х гг. спор Пылаева и Мирона, партийца, который руководит боевиками. Мирон упрекает Пылаева в том, что тот слишком стихиен и не желает подчиняться дисциплине. Возможно,

именно по причине своей стихийности Пылаев гибнет (такова судьба большинства стихийных героев советской литературы), в то время как Мирон остается жить и впоследствии участвует в стройках социализма. Современна сама фамилия Пылаева, который словно бы горит в пламени революции, но не проходит ту «перековку», «переплавку» в настоящего коммуниста, которая является ключевым концептом советской литературы 1920–1930-х гг. Наконец, сцены, в которых изображены споры о нефти, необходимости ее добычи в регионе, а затем первая пятилетка, когда нефть пошла из-под земли на построенной вышке, — это уже текущая современность с ее производственной героикой.

Ставка на современность в данной пьесе важна — героико-революционная драма в ее исключительно революционном варианте, посвященном Октябрю, в конце 1920-х гг. перерождалась в иной вид драматургии. Писатели либо уходили в поисках революционной тематики в более древнюю историю (можно вспомнить В. Каменского, отреагировавшего на революционную эпоху пьесой из жизни «народной вольницы» «Стенька Разин», а в 1930-е гг. создавшего «Емельяна Пугачева» и «Ивана Болотникова»), либо обращались к героике современности.

Основная часть опубликованных в 1930-е гг. в регионе пьес, посвященных современности, была производственной (яркое исключение составила лишь пьеса А. Наврозова «Возвращенцы», затрагивавшая также типичную для эпохи и ее литературы проблему перевоспитания правонарушителей). Именно в 1930-е гг. были созданы «Причины» А. Баранова и И. Келлера, «Лейся, металл!» А. Баранова, «Стройфронт» А. Завалишина, «Пролог» А. Исетского. К группе производственных пьес примыкает и «Телефонада № 23» А. Бондина, судя по всему, «увидевшая сцену» еще в 1920-е гг.

Уральские пьесы, с одной стороны, вписывались в ряд производственных пьес своего времени: «Гудок» А. Афиногенова, «Голос недр» В. Билль-Белоцерковского, «Рост» А. Глебова, уральских по материалу «Время, вперед!» В. Катаева, «Поэма о топоре» Н. Погодина и т. д. С другой стороны, в силу последовательного воплощения элементов соцреалистического канона пьесы были явлением не только художественным, но и общественно-политическим. Уральская производственная литература в целом и драматургия в частности утверждала статус региона как форпоста индустриализации, места, где будни героичны.

Основным сюжетом уральской производственной драматургии стала борьба на пути к социализму (будь то строительство Магнитки, как в пьесах «Красная эстафета» М. Анчарова и С. Балина, «Стройфронт»

А. Завалишина, или плавка меди, как в «Причинах» А. Баранова и И. Келлера и т. д.).

В пьесе А. Баранова «Лейся, металл!» борьба разворачивается вокруг трансформаторной стали. Как пишет К. Боголюбов, пьеса «рассказывает о превращении героической иллюзии в героическую действительность» [2, с. 108], ибо создана она на основе реальной производственной победы ударников ВИЗа, освободивших страну от необходимости покупать трансформаторную сталь за рубежом. В пьесе есть разделение на положительных героев-ударников и инженеров-врагов, есть борьба, есть трудовой подвиг. Как и во многих произведениях 1920–1930-х гг., конфликт пьесы помещен внутрь семьи. Дочь инженера Германа Фрида, увлеченная Рубежовым, уходит на завод и подключается к общей работе с печами. Таким образом, производственная победа, по законам литературы времени, сопровождается победой идеологической.

Драматургия 1920–1930-х гг., следуя за сталинской риторикой, тщательно моделирует образ современника. Как пишет В. Гудкова, пьесы этого времени «переполнены положительными героями с красными от недосыпа глазами, судорожно хватающими на бегу пищу, сутками (неделями и даже месяцами) не видящими своих близких, валящимися с ног от усталости и болезни» [4, с. 175]. Именно такие герои наполняют уральскую драматургию сталинской эпохи (Петр Артемов из «Телефонады № 23», Борис Светлов из «Пролога» и т. д.).

В целом, развиваясь предсказуемо, уральская драматургия успешно осваивала соцреалистический канон, делая ставку на героику прошлого или современности, выбирая производственный ракурс, воспевая труд передовиков производства и всячески клеймя гипотетических врагов. Она была эффективным средством агитации и пропаганды, инструментом в руках власти. Любая другая драматургия в регионе в эту эпоху была немыслима.

1. *Баранов А.*, *Келлер И.* Боевики // Рост. 1930. № 7–8.

2. *Боголюбов К.* Лейся, металл! // Штурм. 1934. № 4.

3. *Бондин А. П.* Юные герои // Архив Объединенного музея писателей Урала. Ф. 3. Папка № 1. КП-2 № 4388.

4. *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М. , 2008.

5. *Келлер И.* Репетиции. Спектакли. Встречи. Пермь, 1977.

6. *Панфилов А.* Театральное искусство Урала. Свердловск, 1967.

Н. О. Рявина
г. Екатеринбург

«Были Ирбита» И. Я. Антропова: жанровое своеобразие текстов*

В экспедиционный сезон 2010 г. фольклорной экспедицией Уральского государственного университета была обнаружена книга местного краеведа И. Я. Антропова «Были Ирбита» (1992), представляющая собой сборник краеведческих очерков. Настоящая статья посвящена анализу жанрового своеобразия данного сборника.

Будучи директором Ирбитского историко-этнографического музея, И. Я. Антропов имел возможность вести систематическую запись воспоминаний своих земляков об Ирбитской ярмарке, одной из крупнейших в России, бывшей главным торговым центром Урала и Азиатской России, включая Сибирь, на протяжении нескольких веков.

Между тем материалы, опубликованные в книге, не представляют собой фольклорную коллекцию в чистом виде: это рассказы, подвергшиеся некоторой литературной обработке автором-собирателем. Степень этой литературной обработки нам предстоит выяснить в будущем, проведя сопоставительный анализ опубликованных текстов с черновыми записями, найденными нами в Ирбитском городском архиве. Здесь же мы анализируем то, что было представлено на суд читателей.

Подобное вмешательство в текст неудивительно: изданный в начале 90-х гг. XX в. сборник, как и большинство изданий того времени, вынужден был преследовать определенные коммерческие цели. Книгоиздание в регионах было осложнено многочисленными трудностями, требовало спонсорских вложений. Именно поэтому книги Ирбитской типографии этих лет изобилуют цветными вклейками с рекламой предприятий-меценатов, и книга И. Я. Антропова здесь не исключение.

Однако то, что эти материалы увидели свет и стали доступны не только массовому читателю, но и исследователям, пусть даже в обработке, — большая удача. Некоторый же налет литературности, внесенный составителем, как мы показали выше, вполне можно понять, объяснить и отделить путем анализа.

* Работа выполнена под руководством канд. филол. наук, доц. кафедры фольклора и древней литературы УрФУ В. А. Липатова.

© Рявина Н. О., 2012

Большинство текстов сборника не соответствуют фольклорным критериям, предложенным С. Н. Азбелевым почти полвека назад:

1) не являются видом личного повествовательного словесного творчества;

2) бытуют самостоятельно, уже «оторвавшись» от своего создателя и очевидцев описываемых событий;

3) освоены коллективом, обладают повторяемостью и наслоениями, возникающими в результате взаимодействия между исполнителем и средой слушателей;

4) представляют «общественный интерес», выражая те или иные стороны идеологии и психологии некой совокупности людей;

5) имеют устойчивую форму, будучи записанными от человека, не бывшего участником событий [1].

Напротив, значительную часть текстов сборника составляют рассказы непосредственных участников и очевидцев событий: «Стою я *у* Сибирского подворья, выходит один и говорит…»; «В ярмарку наплыв "гостей", вот и *меня* пригласили, третьей горничной…»; «Отец взял *меня* на "ярмонку"» [3, с. 60, 61, 73]. Соответственно, такой текст не может иметь широкого бытования в традиционном смысле.

Однако нельзя не отметить, что эти материалы представляют безусловный «общественный интерес». Жизнь всех сословий Ирбита и окрестностей высвечена сквозь призму ярмарки. Никто не мог от нее отгородиться — она полосой проходила через каждого, о чем и свидетельствуют собранные «были».

Хотя судить о начальной фольклорности/нефольклорности текстов сборника на данном этапе исследования было бы преждевременно, можно с уверенностью говорить о пограничном характере представленных в книге материалов. Впрочем, принадлежность их к народной прозе нам кажется достаточно обоснованной.

Русская народная проза, согласно суждениям В. Я. Проппа [8] и К. В. Чистова [10], делится на две части — группу жанров с отчетливо выраженной эстетической функцией и группу жанров, в которых первостепенную роль играет какая-либо внеэстетическая функция.

Произведения второй группы рассказчиками и слушателями обычно не воспринимаются как художественные. Они служат практической цели передачи исторических, бытовых и других сведений или новостей. Ко всему прочему, эта группа теснейшим образом переплетается с прозой нехудожественной, деловой, обыденной.

В «Былях Ирбита» мы находим прозу, бесспорно, несказочного характера. Действительность изображаемых событий не подлежит сомнению, поскольку мы располагаем ссылками на газетные и архивные источники, подтверждающие их подлинность [3, с. 179]. Мы находим здесь отчетливо выраженную внеэстетическую информационную функцию, а местами повествование становится даже по-деловому описательным и предельно конкретным (например, в главах «Немного географии» [Там же, с. 40], «А искомое подчас рядом» [Там же, с. 27] и др.).

Вместе с тем в подавляющей части включенных в сборник произведений уже в самом рассказе информантов присутствует эстетическое начало как выражение «предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений» [7, с. 223]. Рассказчик, например, бессознательно старается оправдать занятие своей героини проституцией [3, с. 128] или описывает по сути безнравственную купеческую выходку как лихой кураж [Там же, с. 81].

Кроме того, в открывающих сборник главах преобладает объяснительная функция, здесь явно угадывается жанр преданий. Вопросы «как?» и «почему?», лежащие в основе жанра, поданы в материалах прямым текстом: «На реке Ирбее вырос город Ирбит. *Кто* дал ему имя? *Что* оно означает? У истории нет ответа. Люди строят догадки…» [Там же, с. 11]; «До сих пор на огородах в селе Рудное изгарина выкапывается. И место то до сих пор заводом зовется. А *почему?*..» [Там же, с. 3].

В сборнике представлены обе традиционно выделяемые тематические группы преданий — исторические и топонимические. К историческим относятся предание о появлении золотой руды «Нежданно-негаданно», предание об основании Ирбеевской слободы «В день первый» и «Сказание о пушнине сибирской». Топонимические предания приведены в главе с говорящим названием «Как самое слово Ирбит родилось, и селение Ирбит назвалось, и почему в нем ярмарка утвердилась».

Любопытно отметить несколько фактов встречающейся в тексте народной терминологии. Например, предание о пушнине названо «сказанием», что, впрочем, может быть объяснено словами К. В. Чистова: «…предания героического характера можно было бы отмечать термином сказания» [10, с. 50]. Кроме того, рассказчик также именует эту историю «бывальщиной» [3, с. 24] — и вновь не строго терминологически, а лишь с целью подчеркнуть достоверность событий, о которых повествуется. Предание об основании слободы схожим образом названо

повествователем «былиной» [3, с. 6], а топонимическое предание — «легендой» [Там же, с. 11], под влиянием, видимо, эпического характера жанра.

В остальных главах сборника доминирует собственно информационная функция; в сочетании с формой мемуарного рассказа эти материалы определяются как мемораты.

Наименование «меморат» в международной фольклористике получили «устные рассказы, в которых переданы личные воспоминания рассказчика о событиях, участником или очевидцем которых он был» [6, с. 93], а таковых в сборнике большинство. Однако поскольку в отечественной науке на настоящий момент не сформировано единой терминологии и классификации жанров несказочной прозы, то нет также и единого мнения, что считать меморатом и какие произведения относить к этому жанру.

Большинство исследователей, среди которых А. В. Гончарова и Л. Г. Бараг, описывают меморат как один из видов устного рассказа [4, 5]; часть, как К. В. Чистов, называет его сказом [10]; порой, как у В. Ю. Крупянской и С. И. Минц, между устным рассказом и сказом ставится знак равенства [9]; иногда, напротив, по примеру В. П. Аникина, четко разделяются сказ и меморат [2]; кто-то, как С. Н. Азбелев, считает его природу периферийной, полуфольклорной [1]; наконец, есть авторы, придерживающиеся точки зрения Ю. М. Шеваренковой, которая считает меморат лишь формой бытования текста [11].

Путем сопоставительного анализа вышеизложенных теоретических положений и живых материалов сборника мы пришли к выводу, что упомянутые исследователи рассуждают об одном и том же факте фольклора — жанре мемората — но, ввиду многообразия материала, рассматривают его в различных ракурсах и, соответственно, присваивают ему разный статус.

Данное явление, по-видимому, можно объяснить тем, что материал достаточно многообразен, и каждый исследователь сталкивается с отдельным практическим примером бытования жанра.

Подводя итог сказанному, мы делаем вывод, что ядро сборника составляют принадлежащие народной прозе тексты преданий и меморатов. Определение же степени их литературной обработки и точного места в системе фольклора, как было упомянуто выше, требует отдельного исследования.

1. *Азбелев С. Н.* Современные устные рассказы // Русский фольклор: проблемы современного народного творчества. М., 1964. Т. 9. С. 133–177.

2. *Аникин В. П.* Художественное творчество в жанрах несказочной прозы // Русский фольклор. Л., 1972. Т. 13 : Русская народная проза. С. 8–37.

3. *Антропов И. Я.* Были Ирбита. Ирбит, 1992.

4. *Бараг Л. Г.* Об устных рассказах, записанных в последние годы // Русский фольклор. Т. 13. С. 139–147.

5. *Гончарова А. В.* Устные рассказы Великой Отечественной войны // Там же. С. 122–138.

6. *Зуева Т. В.* Меморат // Русский фольклор : словарь-справочник : кн. для учителя. М., 2002.

7. *Лосев А. Ф.* Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. М., 1979. Вып. 6. С. 221–238.

8. *Пропп В. Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Фольклор и действительность : избр. ст. М., 1976. С. 34–54.

9. Русское народное поэтическое творчество : пособие для вузов. М., 1956.

10. *Чистов К. В.* К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы // Фольклор. Текст. Традиция. М., 2005.

11. *Шеваренкова Ю. М.* Легенды-былички как жанровая разновидность фольклорной легенды // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2003. № 1. С. 52–57.

Т. О. Санникова

г. Воткинск

Деревянное зодчество в русском фольклоре Удмуртии

Фольклор, как и в целом сфера искусства, отражает окружающий мир, его особенности, устремления, проблемы, горести и радости. Территория современной Удмуртии на протяжении многих веков, и особенно интенсивно с XVII по XIX в., осваивалась русскими переселенцами, стремящимися сохранить общественные устои, традиции, собственную

© Санникова Т. О., 2012

национальную идентичность. Более полнокровно и длительно традиционность проявилась в фольклоре и народной деревянной архитектуре.

Сохраняя преемственность общерусских традиций, русское население Удмуртии (Вятской губернии) одновременно создавало свой особенный материальный и духовный мир. Представляется интересным сопоставление этих двух миров на примере отображения в русском фольклоре Удмуртии особенностей деревянной архитектуры. Какие элементы чаще становились предметом поэтических образов, какие черты присутствовали в характеристике деревянного дома — через ответы на данные вопросы более объемным предстает мир уральской культуры.

«Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек», — замечал Н. В. Гоголь. Любопытно посмотреть, как потом эти построенные из сосновых, и не только, бревен избы и их деревянные детали находили отражение в песнях, присказках, сказках.

«Уральская изба отличается от изб средней и северной зон. Вход располагается, как правило, со стороны двора, вокруг которого группируются конюшни, амбары и другие хозяйственные постройки. Двор, частично крытый, соединен с улицей большими воротами и калиткой» [1, с. 253]. Наличие большого двора и хозяйственных построек объяснялось образом жизни рабочих, которые, помимо заводского производства, вынуждены были заниматься сельским хозяйством. Отсюда близость к типу крестьянских построек. Как отмечает А. И. Лазарев, тип устройства двора уральского дома «восходит к среднерусскому. Сплошное покрытие дворов навесом из теса, наблюдавшееся в некоторых местах (в селе Кержанец Нижегородской губернии, откуда этот способ устройства двора и был перенесен на Урал), стало в заводских поселках почти повсеместным» [3, с. 71]. «Строили по-русски, жили по-уральски» — так и назвал одну из глав своей книги А. И. Лазарев.

Принципы деревянного строительства, складывавшиеся столетиями, приводили к выработке общего облика русского деревянного дома. В сказке «Два Ивана» это очень хорошо обыгрывается:

> Вот они рано утром запрягли лошадей и поехали. Ванька говорит: «Деревня-то вроде наша!» А другой Ванька отвечает: «Деревня на деревню походит».
>
> Едут дальше: «Вань, баня-то вроде наша!» — опять кличет братец. — «А баня на баню тоже походит» [4, с. 89].

Несмотря на схожесть, дом воспринимался индивидуально не только в силу каких-то строительных особенностей или декоративных элементов, но и в силу знакомства с его жителями. Любой дом — это отражение личности его хозяина, поэтому не случайно в песнях, частушках при восприятии дома возникает образ живущего в нем, чаще любимого человека:

По деревне я иду,
Тихохонько шагаю,
На миленкин дом гляжу,
Тяжело вздыхаю [4, с. 310].

У миленочка избеночка,
Не дом, так и не дом.
Кабы я была не дурочка,
Не плакала б о нем [Там же, с. 322].

У миленочка избеночка
Мочаленная.
Я така же по миленочку –
Отчаянная [Там же].

С неба звездочка упала
На сарайчик тесовой.
Возьми, миленький, колечко
И платочек носовой [Там же, с. 254].

Тесом называли доски, которые получали из бревен путем их раскалывания пополам и последующего обтесывания. Такие доски во внешнем оформлении дома выполняли кровельную функцию, т. е. из них формировалась крыша дома. Тесаные доски были более практичны в строительстве, так как меньше поддавались гниению, чем пиленые. Пила вплоть до XVIII–XIX вв. почти не применялась. В XIX–XX вв. пиленые доски используются для кровли (их также продолжали называть тесом, в силу сложившейся традиции) и обшивки дома.

Один из частых элементов деревянной усадьбы, который фигурирует в русском фольклоре Удмуртии, — ворота. Здесь, на границе двух миров, внутреннего и внешнего, происходили встречи, проводы, важные события, которые были видны всем и потому обсуждаемы, пропеваемы:

Обещался мой милый друг
Вечер в гости быти,
…Я тесовые ворота
Велю растворити [Там же, с. 155].

У ворот было, у ворот,
У ворот было, у ворот да у придво-
Ой у придворного столба [4, с. 176].

У придворного столба,
У придворного столба,
У придворного столба да стоит де-
Ой, стоит девица одна [Там же, с. 181].

За воротами — сам дом:

Ты позволь, позволь, хозяин,
Нам по горенке пройти,
Ай-люли, ай-люли,
Нам по горенке пройти [Там же].

В данном случае под горницей (уменьшительное *горенка*) имеется в виду чистая часть избы. Горенкой называли и светлицу, т. е. верхнюю часть дома, где по традиции проводило время женское население дома:

Хорошо село светится,
Хорошо в светлице жить,
Коли дали разрешенье
Мне студента полюбить [Там же, с. 311].

Уж я золото хороню, хороню,
Чисто серебро похораниваю,
Я у батюшки в терему, в терему да
Я у матушки высоким высоко [2, с. 27].

Во горнице, во светлице
Две добры жены сидят,
Две добры жены сидят,
Они хлеб-соль едят, да [Там же, с. 30].

Прилетел тут млад ясен сокол-затейничек,
Он садился под окошечком
На серебряну причелинку [4, с. 59].

Во горенке лаповой, лаповой
Стоял столик кедровой, кедровой,
На нем чайник золотой, золотой,
Полон чаю налитой, налитой [2, с. 14].

В последнем примере, взятом из свадебной песни «Во горенке лаповой», четко фиксируется материал, применяемый при строительстве дома

(лаповая — срубленная из ели) и при изготовлении мебели (кедровый столик).

О деревянном материале, используемом во внутреннем оформлении дома, есть строчки и в другой свадебной песне:

Чуть резвы ноженьки переволок,
Упер дружка глаза в потолок.
Пол кленовый, потолок дубовый,
Брусья — одни сучья [4, с. 53].

В обращении же к хозяевам:

Позвольте нашим лошадушкам
Сено по колено,
Овса до матки… [Там же],

видим упоминание матицы — главной потолочной балки дома.

Как показывает знакомство с русским фольклором Удмуртии, определенные элементы деревянного дома, находившие в нем отражение, являются либо характерными по структуре, либо (что чаще) занимают важное место в социальной жизни (ворота дома, горница).

1. *Власюк А. И. О* своеобразии архитектуры русских провинциальных городов в 1840-е — 1910-е годы // Памятники русской архитектуры и монументального зодчества. М., 1983.

2. Гусельцы: русский музыкальный фольклор родины П. И. Чайковского / сост. Л. В. Аншакова, Б. В. Квакин. Воткинск, 2005.

3. *Лазарев А. И.* Поэтическая летопись заводов Урала. Челябинск, 1972.

4. Русский фольклор Удмуртии / сост., предисл., вступ. ст., примеч. А. Г. Татаринцева. Ижевск, 1990.

Е. В. Смирнова
г. Челябинск

Сюжетно-мотивная организация текстов городских легенд о снежном человеке в современном интернет-пространстве

Городская легенда как жанр включает в себя множество сюжетов, в том числе сюжет о необыкновенном существе, соседствующем с человеком — *йети* (он же *снежный человек*, *бигфут*, *троглодит* и др.). Сегодня снежного человека можно встретить не только в горах или лесистой местности. За последнее десятилетие он прочно поселился на телеэкранах (фильмы «Гарри и Хендерсоны», «Охотники за йети», «Дьявольская гора», «Банда снежного человека», «Снежный человек»), в книгах (Дж. Бостон «Сасквоч», А. Мелис «В поисках йети»), компьютерных играх, в Интернете; он стал персонажем современного фольклора (кроме городской легенды образ известен в жанре анекдота). Йети интересуются любители сверхъестественного и паранормального, а также ученые и исследователи различных областей науки: зоологи, историки, культурологи, фольклористы.

В отличие от других сюжетов городской легенды, тексты о снежном человеке мы собирали не с помощью анкеты и методов интервьюирования, беседы. Рассказы, истории очевидцев и друзей очевидцев, статьи по интересующей нас теме, находящиеся в свободном доступе, обнаружились в сети Интернет. Связано это, в первую очередь, с тем, что не так много людей в Челябинске и Челябинской области являются свидетелями существования йети. При нахождении материала и его фиксировании (сохранении) мы не руководствовались какими-либо принципами, не дифференцировали сайты и тексты, брали все подряд, не используя выборку. Первой задачей было найти как можно больше информации, достичь определенного количественного показателя (28 записей), второй — выделить основания для классификации материала и дальнейшего объединения его в группы по общим признакам.

Источником статей стали сайты [1, 3–5, 7, 8]. Помимо историй о бигфуте, данные ресурсы предлагают и другие темы, рубрики: загадочные существа, круги на полях, контакты с того света, НЛО и пришельцы,

© Смирнова Е. В., 2012

привидения, стихийные бедствия, тайны истории, чупакабра, чудо-люди, путешествия во времени, полтергейст, загадочные сооружения, аномальные зоны, загадки цивилизаций, мамонты и динозавры, загадки планеты Земля, странные болезни и мутации. Но пользователей привлекают не только номинации разделов: создатели подобных сайтов останавливают внимание, в первую очередь тех, кто зашел случайно, эмоциональными визуальными ловушками, например, «образом-вампиром» (Фредди Крюгер), который невольно заставляет остановить на себе беглый взгляд, настраивает на восприятие определенных текстов, связанных с нечистой силой, паранормальными явлениями, необычными происшествиями и др. Или другой вариант дизайна: на темном фоне красными и золотистыми буквами выложен текст с ярким и сенсационным заголовком, что становится причиной просмотра статьи в полном объеме. В конце страницы пользователям предоставляется возможность поделиться новостью с другими. Для этого на сайтах специально размещены ссылки на социальные сети. Это первая «ловушка» — эмоциональная. Далее, чтобы задержать внимание пользователя, разработчики сайтов насыщают внизу и вверху страницы гиперссылками на статьи подобного содержания, темы, сюжеты, дабы при утомительной прокрутке (страницы достаточно объемные) не дать опомниться, не потерять гостя.

У подобных сайтов большая популярность, много гостей и постоянных пользователей, которые общаются на форумах, обсуждая какие-либо непонятные явления, события. Такой «успех», продвижение, конечно, зависит от интересов современных людей, но и от политики, рекламы. Например, сайты, не связанные с подобной темой, предлагают место для баннера, гиперссылки, таким образом, вовлекая все большее количество людей из разных социальных слоев, культур. А это воздействие происходит через необычные оригинальные заголовки, сенсационные фото и видеодоказательства.

Анализируемые нами статьи о снежном человеке пишутся по принципу «снежного кома». Рассмотрим запись № 24: ядро — случай, короткая история о том, как человек обнаружил йети, после чего последний незамедлительно скрылся[1]. Всё! Основа есть, тема задана. Рассказ очевидца занимает пять небольших предложений, а статья имеет объем 2/3 полосы, так как она пишется по ассоциативному ряду; это «винегрет», найденный в Интернете и включенный в общий текст. Текст имеет несколько

[1] Личный архив автора: сюжет «Снежный человек», тема «Встреча со снежным человеком», № 24 [8].

микротем, которые выделяются графически (абзацы, заглавные буквы, не соответствующие размеру общего кегля): 1) сведения о йети в устных и письменных источниках; 2) проведение научных экспедиций с целью изучения снежного человека; 3) «научные» (вероятно, псевдонаучные) выводы псевдоученых (реконструкция гигантопитека — огромной обезьяны, предка человека, — фотоиллюстрация к статье, умело созданная в программе Photoshop). Итак, после сенсационной части, которая занимает сравнительно небольшой абзац, следует отвлечение от темы, которое занимает 66 % полосы. Важно заметить, что текст № 24, находящийся в нашем архиве, — единственный подписанный, возможно, псевдонимом, а остальные — анонимные.

Многие статьи, выложенные на страницах Интернета, имеют особенности газетных текстов, где помимо обязательного заголовка и основной части присутствует лидер-абзац, функция которого либо погрузить читателя в тему (часто для этого используется слово «напомним»), либо раскрыть подробнее заголовок, либо лидер-абзац — выдержка, цитата из речи очевидцев, исследователей, ученых, либо часть текста, которая выделена по правилам жирным шрифтом, но не несет на себе функции лидер-абзаца.

Заголовки создаются по несложной схеме «Что? Где? Когда?» и особой оригинальностью не отличаются, да это и не требуется, ведь тема, которую выбрал журналист, и так громкая, сенсационная: «Снежный вор», «В Кузбассе снова ищут йети» или «Алтайский йети ворует скот в Кузбассе». Рядом с заголовком и лидер-абзацем обязательно располагаются фотографии бигфута, причем на некоторых сайтах одни и те же снимки иллюстрируют разные статьи. Помимо фото, журналисты иногда сопровождают печатный текст видеоматериалом, который можно смотреть онлайн, например, «домашнее» видео с плохим качеством изображения, с шумовыми и цифровыми помехами, с непонятными фигурами (якобы один из них снежный человек, обязательно убегающий в кусты, чтобы скрыться, не показывать себя). Фото и видео используются журналистами главным образом для достоверности описываемых событий, что является одним из основных признаков изучаемого нами жанра.

К тому же для правдоподобности корреспонденты делают в статьях ссылки: 1) на авторитетные официальные организации, например, (№ 21) [2] или (№ 22) [6], 2) на авторитетные лица: кандидата исторических наук И. Бурцева (ученый-криптозоолог), академика РАН Б. Лапина. Кто не верит науке, но доверяет эзотерике, могут почитать рассуждения ясновидца-экстрасенса Александра Осипова, который наравне с другими

исследователями желает постичь тайну природы: «Если такое существо и телепортируется откуда-то, то оно будет наделено уровнем сознания выше, а те свидетельства, которые есть, говорят, что это существо ниже по уровню развития, чем человек».

Анонимные журналисты, выкладывающие материалы на страницах Интернета, чтобы читатель не заскучал на одной теме, демонстрируют владение различными жанрами, а именно: сообщение; новость; журналистское расследование, заканчивающиеся риторическим вопросом о происхождении и смысле жизни, предназначении снежного человека; фоторепортаж; интервью, которое особенно интересно читать, так как текст, помимо рассказа, ответов очевидца, содержит важные эмоциональные дополнения, которые дают эффект видения и слушания информанта непосредственно. Такой эффект помогают создать слова-пояснения к прямой речи, например, «бледнеет», «начала заикаться от волнения», «ежась», «говорит со смехом» и др.

Журналистское расследование композиционно выглядит следующим образом: заголовок-сенсация, лидер-абзац, раскрывающий и дополняющий тему заголовка, описание происшествия, ретроспектива (подбор уже опубликованного материала по теме, примеры подобных случаев), далее для достоверности гипотетические мнения ученых, и, как в одной из статей, вопрос без ответа о происхождении йети («кто он — гибрид, обезьяна, гоминоид или посланец из параллельных миров, обладающий способностями телепортации и телепатии?»). Важно заметить, что в статьях на столь специфических сайтах акцент делается не на научную точку зрения, все объясняется сверхъестественным. Действует один из экономических законов: есть спрос на тему о трансцендентном, есть и предложение.

Сюжет о снежном человеке, исходя из зафиксированных нами текстов, представлен несколькими темами: 1) встреча со снежным человеком, 2) охота на снежного человека, 3) похищение людей бигфутом, 4) проделки снежного человека, 5) следы снежного человека и 6) снежный человек в ярости. В каждой обозначенной нами теме различное количество нарративов. Анализ текстов сводится к рассмотрению сюжетно-мотивной организации, к выделению мотивов частных, свойственных той или иной тематической группе, основных (или сюжетообразующих), которые прослеживаются во всех рассказах, независимо от тематического блока, и вариативных, позволяющих отличить одну историю от другой в рамках тематического блока.

Самая многочисленная тематическая группа — «Встреча со снежным человеком» (60 %). Это самые безобидные истории как по отношению к йети, так и к человеку. Они просты по сюжету, незамысловаты; чаще это случайная, нежеланная встреча для обеих сторон. Возможны следующие схемы развития действия, последовательность мотивов (некоторые мотивы опускаем, оставляя основные): 1) путешествие, обнаружение снежного человека («сидел на корточках в реке», «собирал ягоды», «ел ягоды»), 2) покидание места снежным человеком (это происходит в 70 % текстов тематического блока). Если йети нечаянно обнаружил человек, то первый быстро стремится скрыться из виду в ущелье, в пещеру, в кусты, в чащобу: «…неожиданно снежный человек резко помчался глубоко в лес», «он тоже рвал ягоды и обеими руками засовывал их себе в рот, а когда увидел людей, встал во весь рост. Через секунду он побежал. Бежал очень быстро, высоко подпрыгивая после каждого третьего шага». Отношения между человеком и йети не направлены друг на друга. В нарративах, где встречается подобная схема, каждый из участников не рад встрече: человек опасается за свою жизнь, так как физически слаб в сравнении с йети, поэтому часто выделяется мотив испуга очевидца и животных, например лошади, собаки, а снежный человек страшится обнаружения.

Второй вариант развития событий: мотивы путешествия (или экспедиции, похода), обнаружения, преследования снежного человека. Конечно, мотив испуга отсутствует, несмелый человек удалился бы, как это видно в предыдущей схеме, а здесь любопытство, наблюдательность, жажда быть первооткрывателем с целью заработать на сенсации деньги (текст переведен с английского, где главный герой американец!). Но есть еще и другое развитие, когда снежный человек стал жертвой ДТП. Вновь человек преследует йети, но уже с другой целью — оценить физическое состояние, оказать первую медицинскую помощь потерпевшему.

Наконец, третий случай, когда снежный человек становится наблюдателем (в нашем архиве это единственный текст): мотивы собирания грибов, потери друг друга супругами, обнаружения снежного человека, испуга, наблюдения снежным человеком за женщиной, покидания места встречи с женщиной, мотив нахождения ее мужем, преследования мужчины. Йети из любопытства (другие цели не просматриваются) следовал за грибниками, издавал негромкие шипящие звуки, подражающие шелесту листвы, смотрел на реакцию человека при столкновении с ним. Также мы видим, что он не предпринимал более никаких действий: ни агрессии, ни попытки установить контакт. В данной схеме место встречи первым

покидает человек, а бигфут, в отличие от тематического блока «Снежный человек в ярости», даже если и следует за ним, то не угрожает и не наносит ему вреда. «Я ехал ранним утром по пустому шоссе. Неожиданно фары высветили в нескольких метрах странную человеческую фигуру. Как только существо заметило машину, оно начало приближаться. Я понял, что это необычный человек… и повернул обратно». Конечно, есть последствия для человека после встречи с йети: либо испуг, степень которого зависит от закаленности нервной системы, либо разобщение очевидца с социумом (многие свидетели существования снежных людей утверждают, что никому, кроме родных и близких, о встрече с йети не говорили из боязни прослыть психически неуравновешенными).

Таким образом, в тематическом блоке можно выделить варианты отношений между человеком и снежным человеком: 1) СЧ → Ч, где первый наблюдает за поведением, реакцией человека до и при встрече; 2) Ч → СЧ, где человек из добрых побуждений (например, оказать медицинскую помощь), а чаще из корыстных — стать известным и получить материальное вознаграждение за сенсацию — следует за существом; 3) ← СЧ || Ч → (это случайная короткая встреча, после которой участники стремятся немедленно покинуть место). Соответственно, частными мотивами в данной тематической группе являются преследование йети с камерой, наблюдение за йети, покидание места встречи человеком либо йети.

Среди зафиксированных нами в Интернете текстов о бигфуте удалось найти такие, которые мы выделили в блок «Охота на снежного человека». Немногочисленная тематическая группа составляет примерно 13 % от общего числа. Сложность при классификации и выделении мотивов в данных нарративах состояла в том, что истории не похожи одна на другую, более того, проблематично было выделить частные мотивы по следующим причинам: 1) небольшое количество рассказов в тематической группе, 2) различные намерения охотников на йети, а следовательно, огромное разнообразие мотивов.

Тем не менее представляется возможным упорядочить тексты по принципу интенций, целей людей, ищущих встречи со снежным человеком. Во-первых, убийство (как у А. П. Чехова: «казалось — оказалось»!) — охотились на медведя, а когда разглядели добычу вблизи, то ужаснулись от того, что убили неклассифицированное К. Линнеем существо. В нарративе № 13 следующая последовательность: мотивы охоты, убийства существа, описания снежного человека, официального расследования.

Во-вторых, целью может являться исследование: так, группа ученых, не раз получавших сведения о том, что в местных лесах водится снежный человек, отправилась в экспедицию по следам йети. Для них главное — не тело в качестве трофея, а эксклюзивные данные о поведении, внешних признаках, особенностях, местообитании, сведения о способах добывании пищи и др. Исследователи сочли удачной находку, оставленную на ветках деревьев, — кусочки шерсти, а также следы снежного человека. Но им повезло еще и в том, что они воочию убедились в существовании бигфута: или лес из трех сосен, или ученые необыкновенно везучие, или йети бежит навстречу к ним и предлагает понаблюдать за собой, так как в первую же экспедицию нашли существо?! И, конечно, в московской лаборатории сделали выводы, что медвежий след не похож на зафиксированный в экспедиции отпечаток лапы, а шерсть принадлежит, исходя из данных анализа ДНК, неизвестному до сих пор виду. Итак, в записи № 22 мы выделили мотивы научной экспедиции, обнаружения снежного человека, описания следа, следования за йети, описания йети. Конечно, слово «охота» имеет для данного текста не прямое, а переносное значение. Опираясь на мотивы в рассматриваемом тексте, трудно определить номинацию, так как мотивы исключительно общие и всего один сюжетообразующий, но при чтении статьи сомнений не возникает, несмотря на то, что «охоту» лучше закавычить.

В нашем архиве присутствует статья, в которой повествуется о воровстве домашних животных. Текст мы отнесли к группе «Проделки снежного человека». С точки зрения сюжетно-мотивной организации история проста: мотив воровства, объяснения причины воровства. Местные жители вначале недосчитались кур, а потом заметили вора — огромного снежного человека. Как обычно в подобных статьях, журналист представил мнение эксперта — криптозоолога, который объясняет поведение получеловека-полуживотного нехваткой пищи по причине увеличения популяции в местных лесах, лесными пожарами, из-за которых снежные люди должны мигрировать из Кузбасса на запад. К сожалению, установить, на какие действия еще способен йети, в рамках тематического блока мы не смогли, так как более текстов не зафиксировали.

Одна из самых интересных тематических групп — «Похищение человека бигфутом». Текстов немного — 7 % от общего числа. Сюжет стар, как мир, известен в мировом фольклоре (но в других жанрах) — похищение женщины (мужчины) для брака, для продолжения рода. Подобные тексты мы нашли не только в переводе с англоязычных сайтов, но и, как свидетельствуют записи, отечественные снежные мужчины

тоже заботятся о выведении потомства. Итак, последовательность мотивов в истории № 11: ночевка охотника в лесу, похищение спящего охотника, пленение охотника, объяснение причины похищения, побег, отсутствие доказательств существования йети. Причем снежные люди оказались разумными, а плен оказался санаторием с отличной охраной: «Лесорубу была предоставлена относительная свобода в пределах долины, где обитало дикое семейство, однако за ним постоянно присматривали не менее двух бигфутов» (повествование ведется от посредника). Забегая вперед, скажем, что это единственный текст, где встречаем семью снежных людей в полном составе: родители, снежный мальчишка (сын) и снежная девушка-невеста, ради которой был задуман коварный план пленения человеческой особи мужского пола. В остальных нарративах либо называется лишь число особей («около 30»), либо употребляется словосочетание «снежные люди», либо дается указание в сравнении, например, «один повыше, а другой чуть меньше».

В тематическом блоке «Следы снежного человека» немного текстов — они составляют 6 % от общего числа. В каждом нарративе мы выделили по два-три мотива, которые являются частными: обнаружение следа, описание следа, где говорится о таких подробностях, как величина, количество пальцев, особенности рисунка, а также приводятся сравнения со следами животных, населяющих местность; далее следует мотив фотоснимка следа — отличная возможность сделать сенсацию благодаря разработкам минувшего века. В рассматриваемых текстах отсутствуют сюжетные и основные мотивы; истории емки и лаконичны — есть событие, которому посвящено повествование, без отвлечения на что-либо. Например: «Альпинисты Эрик Шиптон, Майкл Уорд и Сен Тенсинг совершали восхождение на горную гряду Гаури Санкар. На леднике Мен-Лунг они набрели на совершенно четкие отпечатки очень странных ступней. Следы были оставлены существом с пятью пальцами на ступнях, один из которых был гораздо больше остальных».

Благодаря теме «Снежный человек в ярости» мы узнали, что йети может быть не только равнодушным, наблюдательным, безразличным к человеку, но и агрессивным. Подобные истории зафиксированы на территории России, Пакистана, США, — правда, только русская женщина, петербурженка, не испугалась «страшного здорового мужика» и даже вступила с ним в невербальный контакт. Ольга Зарубина отправилась в лес за грибами, а встретила некое странное существо (мотивы собирания грибов, обнаружения снежного человека). Более того, только петербургский йети обладает такими способностями, как телепатия

и высечение из пальца руки молнии: «Я пошла за грибами, а встретила странного здорового мужика. Волосатый, грозный, он стоял и мысленно приказывал: “Подойди ко мне!” Я подумала-подумала, да и ответила также мысленно: “Ага, щас. Много вас тут таких”. Развернулась и пошла к дому. А снежный мужик метал мне вслед молнии, даже попал в глухаря». Это мотивы телепатической связи, покидания места человеком, метания молний вслед. К счастью, деятельность озлобленного йети вреда женщине не принесла, ни морального, ни физического.

К жанру экшн и ужаса относятся нарративы № 5, № 28, где бигфут нападает на людей и его агрессивное поведение становится опасным для жизни человека. Соответственно частными мотивами в группе являются мотивы воя, крика снежного человека, резкого появления йети, покидания места человеком (лишь в одном варианте бигфут ушел первым, так как получил отпор благодаря помощи родственников потерпевшего). Проявление агрессии обозначено в нарративах различными мотивами, например, мотив выкорчевывания деревьев, швыряния деревьев в людей, преследования очевидцев с намерением прогнать человека с территории (ср. с текстом № 3, где снежный человек выступает в роли наблюдателя за реакцией людей при встрече с ним), мотив метания молний вслед, нападения на человека.

В данном блоке мы обратили внимание не только на частные мотивы, характерные для группы, т. е. мотивы, по которым мы классифицируем те или иные тексты. Мы обратили внимание и на различные проявления агрессивного поведения — эти мотивы не повторяются в историях, зафиксированных нами, но они являются основополагающими. Снежный человек непредсказуем, иногда его намерения сложно объяснить: если в одном случае он охраняет территорию от посягательств человека, то в остальных рассказах цель встречи с потерпевшими не ясна, а ведь именно йети является инициатором столкновения.

Истории исследуемой группы очень эмоциональны, насыщены подробностями о внешних признаках, необыкновенных телепатических и файерических способностях, физической силе взбешенного: «Монстр в считанные секунды выкорчевал несколько осин и швырнул их в сторону машины». В текстах блока находим и основные мотивы, а именно: обнаружение снежного человека, испуг, описание снежного человека и др.

Помимо анализа текстов с точки зрения частных мотивов и соответственно объединения записей в ту или иную тематическую группу, можно рассмотреть основные и сюжетообразующие мотивы. Первые встречаются в любых рассказах нашего сюжета, независимо от тематического

блока, а вторые наделяют нарратив непохожестью, индивидуальностью, как правило, они не повторяются. Итак, к основным мотивам относим: 1) прогулка / путешествие (по лесу, горам) / экспедиция (научная, альпинистская), что составляет 23 % от общего числа текстов данного сюжета (тексты № 1, 4–5, 16, 21, 24, 27); 2) испуг человека / животных (собаки, лошади) — 20 % (№ 1, 3, 5, 16, 20, 23); 3) собирание грибов или ягод человеком / снежным человеком — 15 % (№ 3, 6–7, 19); 4) описание снежного человека — 60 % (№ 2–5, 7, 9, 12–16, 18–20, 22–24, 28); 5) описание следов снежного человека — 7 % (№ 8, 22); 6) обнаружение следов снежного человека / снежных людей — 20 % (№ 1, 8, 10, 14, 25–26); 7) обнаружение снежного человека / снежных людей — 40 % (№ 1–3, 6, 9, 14–15, 17, 23–25, 28).

Обращаем внимание на мотивы обнаружения следов и описания следов снежного человека, которые мы отнесли к основным мотивам не по ошибке, несмотря на то, что они должны бы относиться исключительно к блоку «Следы снежного человека». Не всегда в данном сюжете городской легенды нужно опираться лишь на мотивы, необходимо рассматривать каждый сюжет текста отдельно, так как возможны различные схемы, например: 1) нарратив № 8 относится к теме «Встреча со снежным человеком», видим мотивы восхождения на вершину, обнаружения группы снежных людей, *описания следов*; 2) мотивы сенокоса, обнаружения, описания снежных людей, покидания места, *обнаружения следов* (тема «Встреча со снежным человеком»). В нарративе № 22, относящемся к группе «Охота на йети», тоже присутствует мотив описания следов. Совершенно закономерным является обнаружить снежного человека, а потом увидеть следы и в рассказе сделать акцент на их особенностях (величина, количество пальцев и др.) или, наоборот, вначале случайно набрести на следы, а далее следовать по ним и обнаружить «находку».

Мы подробно остановимся на мотиве описания снежного человека, так как он наиболее повторяющийся в текстах (встречается в 60 % случаев), а также важен для проведения параллелей с человеком, животным и героем былички – лешим; для сравнения внешних характеристик йети, указанных очевидцами с разных континентов планеты. Мест, где встречаются бигфуты, огромное количество; благодаря интернет-ресурсам в нашем архиве находятся истории, рассказанные жителями различных уголков Земли: Северная Америка (штат Айдахо, Индиана), Европа (Альпы), Азия (Гималаи). Это может быть как лес, так и горы, поляна возле реки, пространство города. Если говорить о «нашем» снежном человеке, то его видели на Кавказе, в Ямало-Ненецком автономном

округе, в Якутии, в Западной и Восточной Сибири, в Алтайском крае, на Урале (в горнозаводской зоне Челябинской области) и в Северной столице страны.

Итак, в мотиве описания встречаем такие характеристики, как особенность покрова: 1) шерсть, 2) мех, 3) волосы, — и цвет покрова: 1) серый, 2) белый, 3) темно-коричневый, 4) черный. Эти два основания, а в некоторых нарративах сравнения, дают возможность говорить о внешнем сходстве йети и человека, йети и животного. Почти во всех текстах очевидцы упоминают рост бигфута — это существо выше двух метров, либо указывается степень, например, «очень высокий», исключение составляют нарративы, где помимо взрослой особи встречаются снежные человечки (дети). Некоторые, видевшие йети воочию, не только указывают на рост, но даже предполагают вес для более впечатляющего портрета: «Огромное животное, ростом свыше двух метров и весом около полутора центнеров». В нашем архиве есть рассказы, в которых информанты обращают внимание на глаза, например: «Глаза у них горели, как два фонаря, темно-красным цветом. Они шли мне навстречу, и, поравнявшись, вдруг посмотрели на меня – только глаза сверкнули», «глаза один на лбу, а другой на щеке», но такие особенности не являются закономерностью, встречаются редко.

Особенно интересен текст № 7: в фольклоре Якутии известны «свои» снежные люди, которых называют *чучунами*, что значит «отверженные». По мнению местных жителей, это не кто иной, как дикий человек. В нашем архиве записей это единственный одетый в оленью шкуру снежный человек. Таким образом, снежный человек сравнивается с человеком, а не с животным (получеловек / человекоподобное животное). Условно схемой это можно обозначить, как СЧ || Ч. На основании других рассказов, говоря о внешних признаках, можно провести параллель между йети и медведем и обезьяной, соответственно иначе расставляется акцент СЧ || Ж.

Вышеназванные параллели очень показательны: на территориях, где преобладает русскоязычное население, снежный человек похож на медведя (тотемное животное славян), в Якутии он одет в шкуру животного, который помогает человеку выжить в суровых климатических условиях, а сравнение с обезьяной — это, возможно, отражение теории Ч. Дарвина, перевернувшей сознание человека в конце XIX в. Если сравнивать количественные показатели, то увидим, что схема СЧ || Ч преобладает.

В мировом фольклоре известны полуживотные / полулюди, например, кентавр, палкан (один из образов каргопольской игрушки), берегини

(птицы с женским лицом) — это образы мифов, сказок, декоративно-прикладного творчества. Также в записях мы встретили обозначение йети старожила — лесного человека, что, конечно, вызывает ассоциацию с героем несказочной прозы лешим. Но кроме одного общего признака — местообитания — их ничего не связывает. В отличие от лешего, снежный человек не обладает такими талантами, как оборотничество; у персонажей различны цели нахождения в лесу: леший защищает свои владения от посягательств человека, заботится о благополучии, экобалансе «дома», а для бигфута лес — среда обитания, защита от людских глаз. В быличке леший всегда является инициатором встречи, чтобы напугать, заплутать, наказать человека. А йети во многих нарративах сам не рад, что по случайности себя обнаружил, и первым покидает место встречи. Конечно, есть случаи, когда из-за нехватки пищи или по причине проблемы продолжения рода бигфут показывается людям, но у лешего таких забот нет! Ни одно внешнее описание в нарративах не подходит под описание героя былички, так же как отсутствуют указания на специальные знания и применение сакральных текстов при встрече человека с мифологическим существом (переодевание одежды на левую сторону, чтение молитв, как более поздний вариант спасения от встречи и ее последствий).

Йети, как человек и животное, может выражать эмоции посредством звуков, «речи», например: умеет смеяться («они издавали звонкий нечеловеческий хохот»); рычать; выть, когда ему больно — это случай ДТП, где снежный человек стал потерпевшим; подражать звукам шелестящей листвы; посылать телепатические приказы на русском языке: только отечественный йети знает язык, хоть и показывает свой талант невербально! Ни в одном тексте нет намека, что снежный человек относится к нечистой силе.

В нашем архиве присутствуют тексты, специально записанные и выложенные в Интернете собирателями фольклора (анонимными!), истории с форумов, переведенные с иностранного языка на русский от первого лица, а также статьи об интересующем нас существе. В статьях мы анализировали мотивы, но лишь там, где шла речь об истории столкновения человека с йети. Сейчас же рассмотрим структурные особенности публицистических текстов о снежном человеке и специфику наполнения интернет-страниц, на которых находятся интересующие нас статьи.

Итак, анализируя рассказы, статьи о йети, мы выделили пять тематических групп. Тексты объединены по принципу отсутствия / наличия в них частных мотивов, характерных для того или иного блока. Правда, не всегда выбранный способ удачно применялся, так как мы столкнулись

с тем, что в тематической группе «Следы снежного человека» мотив обнаружения следа является частным, а в других блоках — основным. В таких спорных случаях мы прибегали не к выделению и анализу наименьших сюжетных единиц, а, наоборот, обращались к тексту в полном объеме, делая акцент на основной мысли в нем. Помимо частных мотивов, удалось выявить основные и вариативные, что является важным компонентом при рассмотрении сюжетно-мотивной организации современных записей о снежном человеке.

1. Ежедневная электронная газета «Утро.ru» [Электрон. ресурс]. URL: http://www.utro.ru
2. Новости Кузбасса [Электрон. ресурс]. URL: www.kuzbassnews.ru
3. Новости РБК [Электрон. ресурс]. URL: top.rbc.ru
4. Отдых и развлечения «диких» хозяек [Электрон. ресурс]. URL: http://relax.wild-mistress.ru
5. Рамблер-новости [Электрон. ресурс]. URL: news.rambler.ru
6. РБК [Электрон. ресурс]. URL: www.rbk.ru
7. Enigma Project [Электрон. ресурс]. URL: http://enigma-project.ru
8. Paranormal News [Электрон. ресурс]. URL: http://paranormal-news.ru/

Т. А. Снигирева
г. Екатеринбург

Двуязычный журнал «Комі Му — Зырянский край»: проблемы национального позиционирования*

«Комі Му — Зырянский край» — экономический и краеведческий журнал, издаваемый Исполнительным комитетом Автономной области Коми и Обществом по изучению Коми края. Журнал начал выходить в 1924 г., и в первом номере в статье «Комі Му — Зырянский край» было определено и положение края, которому будет посвящено

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

© Снигирева Т. А., 2012

издание, — края, «затерянного в дебрях непроходимых лесов и болот самого крайнего северо-восточного угла Европы» [1, с. 3], и главные задачи журнала: научно-просветительская, популяризаторская и культуртрегерская. В связи с этим главнейшими стали экономический и краеведческий разделы, содержащие статьи авторитетных специалистов по всевозможным проблемам ресурсно-экономического характера, а также работы, выполненные в русле национально ориентированного краеведения, географии, антропологии, этнографии, истории, археологии. Два других раздела журнала были посвящены культурной жизни края (в настоящем и прошлом) и его литературе.

Есть смысл сразу же указать на то, что все материалы журнала выполнены в традиции, которую точно описала В. А. Лимерова в предисловии к антологии «Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века» (Сыктывкар, 2010). Опубликованные в ней материалы дали составителю возможность заметить, что труды по зыряноведению отличает «строгая научная мысль», а «объективное описание соседствуют в них с эмоциями наблюдателя» и «такой вид письма, органично сочетающий науку с публицистикой и художеством, имел в позапрошлом столетии чрезвычайно устойчивую популярность и даже выделился в особое "учено-художественное" направление» [4, с. 3]. Важен тезис современного исследователя, который ставит проблему теоретического плана: является ли язык абсолютным маркером национальной принадлежности текста? Если поставить под сомнение это некогда аксиоматичное положение (разрушаемое на протяжении всего XX в. и почти разрушенное в XXI в.), то возникает возможность адекватнее представить фактическое положение дел в литературе любого малого этноса.

Так, двуязычие, заявленное уже в самом названии журнала «Комі Му — Зырянский край», имело те же причины, что и в XIX в.: и русский, и природный зырянин пишут по-русски о коми, а тематика и целевая установка — просветительство и возрождение коми народа — с неизбежностью ведут к смешению русского и зырянского языков в рамках одного материала. В лингвистических статьях — к постоянному соседству двух алфавитов, а в литературном отделе происходит, и это естественно, почти тотальный переход на родной язык. Сложная языковая ситуация журнала имела для культуры Коми далеко идущие последствия: вырабатывался сложный механизм существования двуязычного пространства, который, с одной стороны, адекватно отражал положение дел в культурно-интеллигентском коми дискурсе, с другой — видимо, благоприятно сказывался на утверждении литературного коми языка. Симптоматично, что спустя

почти столетие современный коми журнал «Арт (Лад)» пошел по тому пути, который был предложен его предшественником. Более того, проблемы, поднятые журналом в 1920-е гг., остаются до сих пор теми же, и главнейшая из них — проблема национального позиционирования коми в современном мире: в складывающемся СССР или постперестроечной России — принципиальной разницы нет, кроме интенциональной, в первом случае — это пафос надежды, во втором — попытка сохранить то, что осталось.

В 1920-е гг. обольщенное идеей братства и равноправия народов бывшей Российской империи коми сообщество позиционирует себя не только как равного члена новой государственной структуры, но и как, может быть, одну из самых сильных ее составляющих. В написанном по-русски стихотворении В. Чисталева, приуроченном к Всезырянскому съезду, есть и такие строфы:

Доселе неведом народец сей был,
Он с вымершей путался Чудью, –
А ныне из тьмы Автономией всплыл,
Вскормленной Советскою грудью.

Но мать ослабела, взрастивши детей,
Ей сил поднабраться бы надо…
Мужай, Автономный! На помощь с своей
Страной Комі-му — Эльдорадо [3, с. 113].

Политическая риторика — отнюдь не главная и одновременно отнюдь не принудительная составляющая журнала, поскольку повернута к важнейшей для издания проблеме: возможности зырянизации края. Впервые термин «зырянизация» был введен уже в первом номере журнала, в связи с необходимостью утверждения коми языка как государственного, для чего созданная «Комиссия по зырянизации» разрабатывает широкую образовательную программу изучения языка на всех уровнях государственной структуры: от школы до судопроизводства. Зырянинизация — основа идеи национального возрождения и нового позиционирования коми во внешне изменившемся мире, ставшая магистральной стратегией журнала. Проблема национального позиционирования ставится и решается журналом на нескольких уровнях.

Прежде всего, это продолжение давнего разговора о положении коми по отношению к своим предкам. В данном случае главным операционным инструментом становится лингвистика и весьма специфическая языковая игра, поскольку слово *зыряне* переводится двойственно: или

чудь вытесненная, или чудь, вытесняющаяся иным этносом. Профессор А. Грен — один из самых активных сотрудников «Комі Му», быстро ставший его ведущим автором в области проблем этнографии, истории, краеведения, языка и литературы, обладавший ярким публицистическим пером, один из последовательных борцов против русификации, — поворачивает вопрос происхождения зырян в неожиданном для того времени ракурсе: «Я намерен широко коснуться соотношения зырянского материала к иранским и германским переживаниям, так как они несомненны — первые в доистории Зырян, а вторые при столкновении Зырян с государством Германриха» [1, с. 50].

Вопрос о происхождении зырян напрямую связан с позиционированием этноса по отношению ко всему финно-угорскому миру. Обратиться к этой проблеме заставила переходящая из номера в номер дискуссия об алфавите, имеющая непростую предысторию и еще более непростые последствия. А. Грен в статье «К вопросу о применении латинского алфавита к языкам Коми и Удмурт», в которой лингвистические проблемы прямо связаны с политическими, полагает, что алфавит В. А. Молодцова, преимущественно кириллический, служит делу «обрусения Зырян», между тем «такая политическая постановка дела совершенно неправильна. Во-первых, в Советской федерации наше Советское Правительство держит руль даже на полную самостоятельность “инородцам” для изжития великодержавного шовинизма, во-вторых, общее финское сродство необходимо для того, чтобы высококультурные родичи Зырян, Финны и Венгры, лучше познакомились с ними и чтобы таким образом получила толчок к успеху та коммунистическая пропаганда в Финляндии, Эстонии и Венгрии, которая ведется там сравнительно слабо. Но если получится единый финно-угорский блок по вопросам обще культурно-исторического характера, а это можно создать лишь применением латинского письма к алфавитам всех Финно Угорцев, то все эти народы представят когда-либо одну из важных советских федераций в общей схеме восточно-европейских, скажем, Советских Республик. Серьезная, деловитая финно-угорская нация тогда пойдет рука об руку со славянской федерацией, как она уже шла испокон веков со Славянами, но не как раба Славян, а как вполне равная им часть» [2, с. 53].

Безусловным знаком интенсивности национальной политики журнала является то, что судьба коми ставится не только в контекст финно-угорского, но и мирового сообщества. Например, профессор В. Налимов, статьям которого присущ в высшей степени «учено-художественный» стиль, в работе «К этнологии Коми (наброски)», посвященной

антропологическим и психологическим особенностям коми, использует принцип сопоставительного анализа: например, предлагает развернутое сопоставление антропологических данных зырянских детей разных возрастных классов с данными шведских, норвежских и бельгийских детей. Оперируя большим статистическим материалом, автор приходит к следующим выводам: «В Зырянской земле гораздо меньше умирает детей, чем в других странах. В этом отношении Зыряне превзошли весь мир, даже Швецию и Норвегию» [2, с. 48]; «Развитие детей — мальчиков до десяти лет, девочек до замужества — идет хорошо: по физическому состоянию они превосходят детей Западной Европы. Но с 10-летнего возраста у зырянских мальчиков идет медленное развитие» [Там же, с. 50]. Конечный неутешительный вывод о продолжительности жизни зырян по сравнению с европейцами объясняется невероятно тяжелыми климатическими условиями.

Процесс зырянизации неотделим от противопоставления новой политики Советского государства политике царской России. В журнале постоянно во всех разделах — от экономического (хищническое отношение к природным богатствам края) до краеведческого (постепенное завоевание и освоение русскими исконных коми земель), от литературного (переводы мировой и русской классики на коми) до финансового — зырянизация осмысляется как последовательная борьба с русификацией, как единственный путь возрождения края: «Коми народ в проявлениях своей жизни, благодаря царизму, немногим ушел дальше средневековья, по крайней мере, в его глухих уголках. <…> Он думал, что говорить ему на своем языке постыдно, но ему никогда не достигнуть до величия Русских. Даже интеллигентные Коми переставали думать по-зырянски. И в результате этого было то, что из древнейших угро-финских языков — Коми не мог получить необходимого культурного развития, без которого ему в дальнейшем неминуемо угрожало постепенное вымирание, как нации» [1, с. 8].

Воспользуемся изящным высказыванием финского ученого Арно Сурво, считающим, что «демонизация» «русскости» является определенной частью сознания финно-угорского мира [5], что вполне объяснимо. Неоднократно проговариваемое журналом противостояние зырянского и русского имело свои давние корни и являлось в 1920-е гг. своеобразным лозунгом национального возрождения.

Звучащие несколько пафосно, но точно определяющие смысл создания журнала слова, открывающие его первый номер («Сольем же наши силы в дружной работе выявления материальных и духовных ценностей

мало изведанной Коми (Зырянской) Автономной Области, положим основу, сделаем первый шаг к ее изучению: будем создавать всецело посвященный нашему краю журнал “Комі — Му” — “Зырянский край”!» [1, с. 6]), как свидетельствует годовая подшивка журнала поры его становления, оказались в полной мере реализованными. Опыт первого коми журнала уникален. Так и не обретший за первый год своего существования главного редактора, имеющий в составе редколлегии только трех человек (А. А. Маегов, Я. Ф. Потопав, А. С. Сидоров), он стал выполнять все основные функции «толстого» российского журнала: сплотил вокруг себя сильный профессионально-творческий коллектив, целенаправленно ставящий проблемы и определяющий возможные направления национального возрождения, приобрел «своего» читателя, стал первой трибуной для нового поколения писателей.

1. Комі Му — Зырянский край : экон. и краевед. журн. (Усть-Сысольск). 1924. № 1–2.

2. Там же. № 3.

3. Там же. № 4–5.

4. *Лимерова В. А.* К вопросу о становлении национальной словесности: зырянская тема в литературных документах XIX века // Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века. Сыктывкар, 2010.

5. *Сурво А.* «Символы разума» и «символы веры»: Лютеранство Ингерманландии в советском культурном пространстве: религиозно-мифологические представления как билингвальный механизм культуры // Арт. 2002. № 3. С. 140–150.

Е. К. Созина
г. Екатеринбург

Северные нарративы начала XX в. (М. Пришвин, К. Жаков)*

Известно, что в культуре значение всех геоконцептов, обозначающих стороны света, не исчерпывается чисто территориальным или географическим понятийным содержанием, но имеет множество разнообразных смыслов, в том числе мифологических. Север — особый геоконцепт для русской культуры. По словам Н. М. Теребихина, «…в русском умозрении, сохранившем изначальную чистоту и полноту архаического мировидения, Север распознается как запредельное инобытийное островное пространство, постижение которого возможно лишь на путях аскезы, опрощения, кенозиса, отречения от пут здешнего, посюстороннего мира. Северный путь пролегает через горизонты мифа о вечном возвращении мира и человека к своим родовым корням и истокам, к своей покинутой прародине» [6, с. 43]. В этом последнем значении север нередко отождествлялся с востоком или даже замещался им. «Северо-восточное направление имеет явное преимущество перед остальными, оно тесно связано с самой судьбой России. Судьба России — на Северо-Востоке» [4, с. 26].

Серебряный век заново открывал для культурного освоения многие регионы мира и Российской империи. Именно в этот период в русской культуре оформляется своя мифопоэтика и этнотопика Севера, уже не связанного с Северной столицей — Петербургом (как преимущественно было в поэзии XVIII–XIX вв.), и происходит это благодаря, главным образом, запискам путешественников — их субъективной проекции собственных впечатлений, а нередко и фантазий, т. е., по существу, индивидуальной авторской мифологии, в русло нарратива странствия. В силу специфики времени — актуализации проблем национального сознания и нациестроительства — наблюдается частый выход авторов-травелогов к темам, связанным с жизнью коренного населения описываемых регионов: либо на уровне встроенных сюжетов, либо на уровне

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

© Созина Е. К., 2012

метаповествования — в виде авторских размышлений и иных форм рефлексии.

И для М. Пришвина, и для К. Жакова север значил чрезвычайно много, жизнь каждого из них в той или иной мере оказалась связана с этим краем и с этой темой. М. М. Пришвин начал свой путь в литературу с описания северных путешествий: это его очерки, изданные в виде отдельных книг, — «В краю непуганых птиц. Очерки Выговского края» (1907) и «За волшебным колобком. Из записок на Крайнем Севере России и Норвегии» (1908). К. Ф. Жаков — писатель коми, север для него — «милый», свой, близкий, несмотря на частое употребление выражения «север далекий». С путевыми очерками Пришвина соотносится книга Жакова «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом» (1905), хотя в жанре путешествий или о путешествиях написаны многие его рассказы и очерки. О характере этих книг писателей и пойдет речь далее.

Первоначально Пришвин ориентировался на обычные для XIX в. образцы этнографических очерков, тем более что и в свою первую поездку по Северу он отправился как этнограф и фольклорист — «для записей былин по примеру Ончукова» [5, с. 406]. Но уже здесь прослеживается серьезное отличие его книги от описаний путешествий писателей XIX в. («Год на Севере» С. В. Максимова, «Лесное царство» П. В. Засодимского и др.). Это не столько даже выпуклость «я» рассказчика, сколько его избирательность, произвольность рассказа, который подчиняется логике странствий путешественника и его личному выбору «объектов» описания, а не следует жестко принятой его предшественниками, а зачастую и современниками схеме этнографического нарратива. Сам Пришвин впоследствии отмечал: «Но все-таки эти карельские камни, славянские песни о соловьях, которых здесь никто не слыхал, и моя собственная, единственная в своем роде, неповторимая короткая жизнь: ведь только вспышкой моей живой жизни освещались эти финские скалы и славянские былины!» [5, с. 407]. Н. П. Дворцова говорит в этом случае о сосуществовании в книгах «этологического» и «романического» жанровых начал [1, с. 144]. Однако если в первой книге Пришвина довлеет этнографический и антропологический взгляд, то во второй научный объективизм в позиции рассказчика начинает вытесняться поэзией народного слова и мира.

Духовное своеобразие Севера, по Пришвину, определяет сама природа. «Лес, вода и камень» — таково его естественное состояние, да еще ветер, главный друг и враг рыболовов. Стихии леса, воды, ветра определяют качественный состав природного ландшафта и в картине

Зырянского Севера, географически располагающегося восточнее Выга, русского Поморья: об этом мы сможем прочесть у Жакова, как, впрочем, и у предшествующих ему путешественников по Северу.

Уже в первой книге Пришвина проявляется скрытый символизм авторского письма. Таков имеющий корни еще в XIX в., но выраженный совершенно по-новому символ «человечество как один человек», раскрываемый на последних страницах обеих книг как образ гигантского человека, живущего в мире с природой, таков и образ-символ полуночного солнца, также мигрирующий из первой книги Пришвина во вторую. В ней ожидание встречи с полуночным солнцем станет центральным мотивом. Сема сокрытости, невыявленности глубокого внутреннего содержания (а в том, что оно есть, пришвинский рассказчик убеждается сам и убеждает читателя постоянно) — главная для Севера, и с этой его особенностью мы сталкиваемся также в нарративе Жакова. «Но вот он (проводник. — *Е. С.*) ушел, и вместо него начинает говорить и это пустынное, безлюдное место. Ни одного звука, ни одной птицы, ни малейшего шелеста, даже шаги не слышны на мягком мху. И все-таки что-то говорит… Пустыня говорит…», — читаем у Пришвина [5, с. 216]. Для Жакова, уроженца Севера, понятие пустыни в применении к Северу невозможно, а язык того, что ею названо у Пришвина, для него изначально понятен: и лес, и реки, и скалы — всё полно безусловного значения. Пришвинский герой-рассказчик вынужден наполнять пустыню теми смыслами, которые возникают от соприкосновения с нею в его собственном сознании, он испытывает и передает неожиданные, совершенно новые, порой противоречивые ощущения. «Эта северная природа, — говорит рассказчик, — потому и волнует, потому так и тоскует, что в ней глубокая старость, почти смерть вплотную стоит к зеленой юности, перешептывается с ней. И одно не бежит от другого» [Там же].

Очерки Пришвина знакомят читателя со многими народами, живущими на северной земле, но среди них особенно выделены лапландцы. Они несут на себе след родной им приполярной призрачной ночи, всего этого загадочного, непрочитанного края и поражают рассказчика многим. Он словно находит в лопарях тот идеальный «естественный» народ, о котором учили просветители и романтики.

Пик новых, неожиданных ощущений рассказчика приходится на долгожданную встречу с полуночным солнцем, когда он с лопарями путешествует через Хибинские горы. Затухают лучи красного гаснущего солнца — и с ними останавливается мир, само время, которого не знают и не отслеживают лопари. «Это не сон, это блуждание освобожденного духа

при красном, как кровь, полуночном солнце. <…> Солнце давно погасло, давно я не считаю времени. Везде: на озере, на небе, на горах, на стволе ружья — разлита красная кровь. Черные камни и кровь» [5, с. 246].

Итак, центральным образом-символом Пришвина становится образ полуночного солнца. Вокруг солнца вращаются, от него зависят не только цивилизации юга, но и культуры северных народов, а в еще большей степени — сама их жизнь, историческая и природная судьба, этноантропологическая характерность. Возможно, поэтому финно-угорские племена по качествам жизнеспособности, да и просто по внешнему облику, как замечает писатель, проигрывают славянам и скандинавам, хотя отнюдь не солнце определяет различия в образе жизни и в национальных характерах последних.

Иной и вместе с тем в чем-то схожий характер имеет путь автогероя Жакова в его книге «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом». У этого пути есть конкретная цель — найти следы пребывания на севере Пама Бур-Морта, сына легендарного Пансотника, который когда-то был побежден Стефаном Пермским, а с ним вместе пала и старая вера зырян в своих богов. Согласно легенде, Пам Бур-Морт отправился в южные края за новой верой, вернулся седым старцем и жил в дремучей парме, поучая людей. Для народа коми оба эти имени чрезвычайно важны, они знаменуют кардинальные перемены в жизни людей, наступившие после поражения Пансотника, утрату народом не только исконной религии, но и политической, культурной независимости. Однако его путешествие не ограничивается указанной, как и у Пришвина, этнографической целью, но решает массу других, не менее значимых для автора-повествователя задач. По сути, он движим идеей возвращения на родину, и хотя в процессе этого путешествия-странствия край детства оказывается совсем не таким, какой он видел внутри себя, но он заново открывает страну своих предков и совершает главное движение — к самому себе. Путь героя Жакова сродни средневековому паломничеству или хождению, об этом писала В. А. Лимерова, и, как доказала исследовательница, Север для героя-рассказчика Жакова выступает в качестве «не только географического, но и духовного отечества» [3, с. 16].

Для Пришвина «чувство природы» постоянно и неизменно. Природа — некая константа и в мире Жакова. По мере продвижения в глубь северной территории меняется сознание его героя: городское недовольство жизнью, разочарования в виденном уступают место его искреннему интересу к окружающему миру, к своим соотечественникам, и мир начинает открываться перед ним. В деревнях ему рассказывают легенды

и поют песни, а в одной деревне отдают тетрадь некоего «неизвестного поэта», жившего здесь когда-то, и его песни и рассказы в качестве текста в тексте (книги в книге) входят в состав книги путешествий Жакова. «Неизвестный поэт» становится другим «я» героя-рассказчика, а вместе с тем — лейтмотивным, сквозным героем всего его творчества. Сам же герой-рассказчик наконец понимает, что для достижения главной цели — получения знания о Паме Бур-Морте (сокровенного знания, о котором никак не хотят рассказать ему земляки) — нужно отправиться «к каменному поясу, уральским горам, и там искать преданий о Бур-Морте» [2, с. 89]. Он меняет направление и движется на восток, и на Печоре, в угрюмом северном крае, находит старика, который поет ему песню о Паме.

Таким образом, путешествие жаковского героя совершается в согласии с координатами сакральной географии: Север совмещается с Востоком и становится главным пунктом притяжения для человека, достигшего определенного возраста, а с ним и необходимого этапа духовной зрелости, который толкает его в путь, на поиски истины. Сходный путь, но более извилистый и географически протяженный, совершает Пам Бур-Морт, ипостасью которого также начинает ощущать себя жаковский автогерой. Покидая север, Пам движется сначала на юг, но затем незаметно меняет направление и пускается к востоку, к Индии, где и получает, наконец, искомое знание: «Все это Майи, кажущееся; существующее неуловимо, как душа, оно убегает от нас, как тень; но оно едино вечно, и страдает, и блаженствует, выражаясь в разных планетах, в разных людях, под разными покровами. Сущность ее одна. <…> Всё, что видишь ты — пересечение твоей души с тем, что существует» [Там же, с. 138–139].

В поучениях жаковского Пама обнаруживается неожиданная параллель Пришвину. Символический образ гигантского человека, в который сливается всё человечество (о нем мы говорили выше), имеет своим философско-мифологическим и поэтическим аналогом единую мировую душу, которую искали еще романтики, но которая у Жакова получает вполне конкретный, «материализованный» облик: воплощением мировой души и всего человечества, рассыпанного по космосу, ощущает себя сам Пам Бур-Морт и учит этому своих соплеменников. Пришвин, также занимаясь этнографией, вроде бы не особенно способствующей развитию универсалистских идей, в путешествиях «За волшебным колобком» писал: «Мое занятие — этнография, изучение жизни людей. Почему бы не понимать его как изучение души человека вообще. Все эти сказки и былины говорят о какой-то неведомой общечеловеческой душе. В создании их участвовал

не один только русский народ. Нет, я имею перед собою не национальную душу, а всемирную, стихийную, такую, какою она вышла из рук Творца» [5, с. 161]. Так в совершенно неожиданных формах обретают преемственность идеи, запущенные в культуру столетия назад, обрастают новыми смыслами и продолжают свое странствие дальше.

1. *Дворцова Н. П.* Михаил Пришвин: «Жизнь как утверждение» // Михаил Пришвин и русская культура XX века : сб. ст. / под ред. Н. П. Дворцовой. Л. А. Рязановой. Тюмень, 1998. С. 134–164.

2. *Жаков К. Ф.* На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом. СПб., 1905.

3. *Лимерова В. А.* Традиции средневековых жанров в творчестве К. Ф. Жакова : докл. на заседании президиума Коми науч. центра УрО РАН. Сыктывкар, 2005. (Науч. докл. / Коми науч. центр УрО РАН ; вып. 473.)

4. *Лотман М. Ю. О* семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха : сб. ст. М., 2005. С. 13–35.

5. *Пришвин М. М.* За волшебным колобком : повести. М., 1984.

6. *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера. Архангельск, 2004.

И. К. Феоктистова

г. Омск

Неомифология Урала и Сибири: сравнительный аспект

Данная статья посвящена сравнительному анализу обстоятельств, порождающих неомифологические представления, которые находят выражение в ритуалах и соответствующих вербальных текстах. В качестве объектов сопоставления избраны археологический памятник Аркаим (Урал) и д. Окунево (Западная Сибирь).

Разумеется, подлинные причины феномена кроются в ментальной сфере современного городского человека, оторванного от мира природы. Как подчеркивает М. А. Угаев, неоязычники пытаются восстановить утраченные связи с миром через «святые места», причем «в данном случае мы имеем дело не с возвращением к древнему языческому

© Феоктистова И. К., 2012

мировосприятию, а с перенесением функции храма на природный объект или чаще на археологический памятник. Каждое природное место вызывает у человека или группы людей особые ощущения, имеющие смысл и значимость в системе ценностей. Символика мест часто влияет на поведение людей. Образ среды ассоциирован с определенными эмоциями и поведенческими ожиданиями, при этом воздействие среды может не осознаваться» [6].

Автор доказывает, что вокруг Аркаима формируется «виртуальная реальность», в рамках которой «возникает иллюзия возможности "подчинить" себе силы природы», человек погружается «в пространство фантазий и абстракций, где он теряет критерии различия реального и иллюзорного» [6].

А. М. Кисленко в статье «Аркаим сегодня» пишет, что «поселение синаштинской культуры "Аркаим" было открыто в 1987 году в зоне строительства Большекараганского водохранилища. По инициативе Челябинского государственного университета, УрО АН СССР и при активной поддержке областной администрации было вынесено предложение о закрытии мелиоративного строительства, а в 1991 году по решению Совета министров РСФСР Большекараганская долина получила статус филиала Ильменского государственного заповедника» [1]. Солидарные усилия общественности и властей способствовали сохранению археологического комплекса и развитию музея-заповедника.

Как установили ученые, возраст памятника составляет около 3600–3900 лет. Этот укрепленный город свидетельствует о высокоразвитой цивилизации: имеются оборонительные сооружения, тщательно спланированные жилища, системы орошения земель, а также канализации.

В течение нескольких лет Аркаим интересовал исключительно исследователей, но в 1991 г., когда его посетила астролог Тамара Глоба, начался «эзотерический туризм», являющий собой «своеобразную форму паломничества» [Там же].

Движение получило мощное развитие: по данным А. М. Кисленко, «в настоящее время музей-заповедник посещают свыше 25 тысяч человек в год, и не менее 20 % из них приходят на Аркаим за своими духовными поисками. И, конечно же, все это находит отражение в прессе и слухах об Аркаиме» [Там же].

Автор с возмущением приводит примеры разного рода спекуляций: «Немцев больше всего интересовал Аркаим — город ариев, и перед нападением на СССР туда была направлена разведка»; журнал «Национальная безопасность и геополитика России» утверждает, что история

русско-тюркских народов и всех народов планеты базируется на Аркаиме; националисты, в зависимости от этнической принадлежности, утверждают, что «Аркаим — древний город казахов», «Аркаим — древний город на башкирской земле», «Аркаим — родина калмыков», «Аркаим — родина славян» и т. д. [1].

А. Сотникова, анализируя новые мифы, отмечает, что ряды «паломников» составляют кришнаиты, «йоги, фанаты Рериха и Блаватской, поклонники Ошо, любители психологических учений и астрологии», которые «сходятся в одном: лучшее и главное на Аркаиме — это встреча с солнцем», поскольку это «уникальное место, здесь энергетика особая» [5].

Неомифологическое пространство распространяется на сопки, расположенные поблизости, самыми известными из которых являются Огненная и Грачиная: «Первая зовется в народе Большой Шаманкой и знаменита своими спиралями. Считается, что если побродить по ним и полностью погрузиться в себя, то, оказавшись в центре, можно ощутить Истину. А сопку Грачиную еще называют горой Любви. Каждый кустик на ней пестрит ленточками “на желание”. Местная легенда гласит, что если загадать что-то на горе Любви, то желание непременно сбудется» [Там же].

По сведениям автора, в последние годы все холмы по соседству стали приобретать имена: появились гора Разума, гора Банк — «если под ее камень положить монетку», то можно обеспечить «финансовое благополучие». Сотникова, не скрывая иронии, изображает, как в ходе импровизации экскурсовода (кришнаита Ильдара) рождается новая легенда о «горе Совести». Уже вечером после экскурсии находятся желающие пойти туда и совершить простейший обряд — «гору следует обойти слева направо», чтобы у совершающих обряд или их близких появилась совесть.

«Тамара Глоба считает открытие Аркаима своей заслугой. Урал объявляет “центром мира”, а “Страну городов” — серединой Земли. <…> Целители всех рангов пронумеровали и дали имена всем энергетическим столбам» и т. п. [1].

Таким образом, формированию феномена Аркаима как нового духовного центра способствовало время его обнаружения — в конце советского периода, что позволило сохранить памятник и придать ему статус музея под открытым небом. Катализатором развития паломничества явилась деятельность одного из популярных астрологов, «мода» на которых также активизируется в конце 1980-х гг. Оба фактора обусловлены сменой

политического строя в стране, отменой цензуры, развитием средств массовой коммуникации.

В Сибири ситуация, породившая неомифологию вокруг д. Окунево Муромцевского района Омской области, имеет иную последовательность событий: вначале появляется миссионер Расма Розитис, духовное имя Раджни («вначале было Слово»), и только потом в орбиту ее деятельности вовлекаются ранее полученные данные археологов.

В Омск Раджни приехала на рубеже 1980–1990-х гг. в поисках места, где в древности находился храм Ханумана (божественной обезьяны) [3, с. 577]. Омск привлек ее внимание из-за созвучия священному слогу «*ОМ*», обладающему, согласно индийским мистическим учениям, божественной энергетикой. Деревня Окунево расположена на берегу реки Тара, правого притока Иртыша. *Тара* на санскрите означает «спасательница» [Там же, с. 494]. На древнеиндийском *Тара* – «звезда». В индуистской мифологии *Тара* — жена наставника богов Брихаспати [Там же].

Хочется подчеркнуть, что в Западной и Восточной Сибири много гидронимов с корнем *тар*: *Тара*, *Тарка*, *Тари*. Лингвисты предполагают, что *тар* является географическим термином тюркского происхождения со значением «река». Известно, что в документах XVI в. правый приток Иртыша имел название Тар, только с XVIII в. река стала называться Тарой, поэтому сближение сибирского гидронима с богиней Тарой есть явление народной (т. е. ложной) этимологии.

У д. Окунево на Татарском увале с 1972 г. работали омские археологи, обнаружившие ряд памятников материальной культуры, наиболее ранние из которых имеют возраст не более 5 тыс. лет. По рассказам ученых Омского государственного университета, Раджни важно было убедиться, что в окрестностях деревни (на Татарском увале) имеются археологические памятники, что и позволило впоследствии использовать в спекулятивных целях сам факт проведения раскопок.

В ходе миссионерской деятельности были проведены соответствующие обряды, установлен столб со священным знаком *Ом*, а также жертвенник. Когда деятельность Раджни получила известность через местные средства массовой информации, в Окунево стали приезжать последователи различных религий и мистических учений. Экспансия нового культа в начале 1990-х гг. вызвала обеспокоенность Омско-Тарской епархии, однако в настоящее время в Окуневе мирно уживаются представители различных конфессий: шиваиты, бабаджиты, кришнаиты, православные, старообрядцы, представители центра восточных духовных практик «Фомальгаут», неоязычники [2]. Местное население

по-разному относится к паломникам и новым жителям деревни, что требует специального исследования.

В 2006 г. историк В. Б. Яшин отметил ряд причин формирования окуневского феномена: экзотичность религии и ее носителей (слияние элементов Древнего Востока и современного Запада), налаженные связи Раджни с религиозными организациями, снятие оков «закрытости» с города Омска, эру Водолея и новые ожидания. Отсутствие четких границ «окуневской мифологии» привлекало все новых последователей, поскольку каждый мог найти нечто, созвучное своим чаяниям [7, с. 26]. Думается, что следует также учитывать общее усиление эсхатологических ожиданий в христианском мире на рубеже XX–XXI вв., крушение советской империи, породившее идеологическую растерянность, а также нищету в самом прямом смысле слова.

Большую роль в формировании окуневского феномена сыграли публикации Михаила Речкина [4]. Речкин стал усиленно собирать и распространять сведения о необычных явлениях и НЛО, ввел в широкий оборот рассказы о Шайтан-озере (в 7 км от д. Окунево), якобы связанном подземными реками с озерами Линевым и Даниловым. Затем привлек данные так называемых «контактеров», экстрасенсов с целью обнаружить храм Ханумана (энергетический центр Земли). Поскольку в ходе экспедиций в районе д. Окунево его обнаружить не удалось, появились рассказы, что он погребен под дном Шайтан-озера (рядом, соответственно, расположено «место силы»).

Интересно, что свидетельств необычности, чудесности данной территории сравнительно немного: повествования о том, что в Окуневе и на прилегающей территории, включая Шайтан-озеро, открывается пространственно-временной портал, рассказы о чудесном исцелении и необычных явлениях.

Сходство с неомифологией Аркаима заключается в том, что мифологизации подвергается прилегающая и более отдаленная территория, где расположены пять озер, якобы наделенных особой силой (Данилово, Линево, Шайтан-озеро, Потаенное, Урманное). Состав озер варьирует.

В обоих случаях вал информации о новых конкурирующих «энергетических центрах земли» в XXI в. используется не только паломниками. Предприимчивые люди отлично зарабатывают на их духовных поисках: публикуют псевдонаучные книги и статьи, развивают туризм, продают изделия, отражающие «святость» места (амулеты, картины, предметы с соответствующей символикой). Новые устные традиции, на наш взгляд, заслуживают полного всестороннего исследования.

1. *Кисленко А. М.* Аркаим сегодня [Электрон. ресурс]. URL: //www.arkaim--center.ru/index.php?page=53

2. Личный архив автора.

3. Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. М., 1992. Т. 2.

4. *Речкин М.* Окуневский ковчег. М., 2004.

5. *Сотникова И.* Аркаим — легенда на камнях [Электрон. ресурс]. URL: // www.strana.ru/journal/18874475

6. *Угаев М. А.* Виртуальный мир неоязычников [Электрон. ресурс]. URL: // www.arkaim74.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=60 %3A2010-02-16-08-47-01&catid=9 %3A2010-02-12-14-02-28&Itemid=16

7. *Яшин В. Б.* Новые региональные движения в Сибири на рубеже XX–XXI вв. // Противодействие этническому и религиозному экстремизму : сб. материалов науч.-практ. конф. Омск, 2007. С. 21–36.

Е. В. Харитонова

г. Екатеринбург

Образ мира в удмуртской детской литературе*

Детская литература — важнейшая составляющая общенациональной литературы, обладающая всеми присущими ей свойствами, ориентированная на читателей-детей и потому отличающаяся художественной спецификой. Современные исследователи справедливо полагают, что «детская литература есть одно из социокультурных явлений, сопровождающих развитие в обществе детской субкультуры» [1, с. 17]. Детская литература существует «на пересечении художественного творчества и учебно-воспитательной деятельности и является областью искусства, функции которого — доставлять ребенку эстетическое наслаждение и способствовать формированию его личности» [Там же, с. 34]. Детская книга — особый тип книжного издания, который отражает исторические,

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

© Харитонова Е. В., 2012

национальные, социальные особенности воспитания подрастающих поколений в конкретную историческую эпоху.

Следует отметить, что комплексного историко-литературного исследования, которое рассматривало бы зарождение, становление и развитие детской литературы, на данный момент нет. Этап зарождения удмуртской детской литературы характеризуют в своих работах такие исследователи, как П. К. Поздеев, В. М. Ванюшев, Т. И. Зайцева, А. Г. Шкляев. Д. А. Яшин, Т. Г. Волкова, П. Домокош. Существуют исследования, раскрывающие специфику творчества отдельных авторов, писавших для детей в разные эпохи и периоды: от 1920–1930-х гг. до современности — это научные и критические труды В. М. Ванюшева, А. Н. Уваровой, Ф. К. Ермакова. Однако следует признать, что проблема создания целостной панорамы развития удмуртской литературы для детей остается нерешенной, но безусловно актуальной.

Настоящее исследование является попыткой выявления факторов формирования мирообраза, создаваемого детской литературой Удмуртии. Материалом для данной работы стала удмуртская поэзия и проза до- и послевоенной поры в переводах на русский язык, предназначенная для младших школьников и младших подростков (7–9 и 10–11 лет). Она представлена в хрестоматиях-сборниках «Дедушкин родник» (составитель и автор предисловия В. М. Ванюшев), «Чипчирган» (составитель и автор предисловия Г. Ходырев), «Родной земли просторы» (составитель В. М. Черыгова), также к исследованию были подключены авторские поэтические сборники Василия Ванюшева «Солнечный каравай» и Германа Ходырева «Счастливая ива».

Следует отметить, что удмуртская детская литература задает семейно-родовую модель существования — она репрезентирована в таких стихотворениях, как «Я — удмурт» и «Друзья, и хлеб, и чистая вода» Василия Ванюшева, «На берегу нового моря» Семена Перевощикова, «Стихи о матери» Максима Прокопьева, «От отцов — к сынам» Флора Васильева, «Нет ничего дороже» Николая Васильева и др.

Темы стихов удмуртских поэтов определяются привычным кругом интересов детей: родной дом, близкие люди, любимые игры, времена года, лес, сад. При этом ощутим также интерес к социальной жизни — отметим такие стихи, как «В поезде» Тимофея Шмакова, «Драчун» Владимира Романова, «На посту» Германа Ходырева и др.

Удмуртской поэзии, предназначенной для детской аудитории, думается, свойственна особая камерность переживаний и чувств, образов и мотивов. Важным оказывается то, что лежит в тайниках памяти, что

происходит в глубине души — там, где все еще длится детство. В этом, как нам представляется, истоки психологизма многих произведений удмуртской детской лирики.

Удмуртским поэтам, работающим для детской аудитории, свойственно умение видеть предмет/явление укрупненным, особенно если оно характерное, положительное, как, например, в стихотворении Галины Романовой «Солнечные ягоды»: «Вот почему сегодня / Опушка так красна / И ягод земляники — / Взгляни — полным-полна. / Горят они повсюду, / Похожие, / Не так ли, — / На маленькие солнца: / Большого / Солнца / Капли!..» [7, с. 68].

Многие предназначенные для детской аудитории стихи удмуртских поэтов являют собой лирику природы — то самое «сочувственное созерцание природы», о котором писал еще А. Н. Афанасьев.

В лирике для детей преобладают образы календарного и суточного времени: отметим стихи «Март» Анатолия Перевозчикова, «Летний дождик» Виктора Шибанова, «Лето» Василия Ванюшева, «Сельское утро» Игнатия Гаврилова, «Серебряное утро» Владимира Романова, «Осенним утром» Германа Ходырева, «Вечер» Иосифа Иванова и др. Образы времен года и образы времени суток позволяют названным поэтам репрезентировать представление о движении и неподвижности и в конечном счете о непрерывной изменяемости мира. В этом контексте можно вспомнить М. М. Пришвина, писавшего, что «по существу вернее времен года нет ничего на свете» [4, с. 280]. Времена года осмысляются как некая универсальная координата бытия, от которой можно вести отсчет. Так, при осмыслении годового календарного цикла В. Ванюшевым используется универсальная мифопоэтическая метафора рождения: «Я услышал / Легкий стук. /Кто в яйце стучит: / Тук-тук? / Догадался: / Из яйца / Надо скоро / Ждать птенца! / А сегодня утром — / Вдруг — / За окном / Опять: тук-тук! / Там большая / Канитель! / Там снега / Клюет капель. /Треснет / Скорлупа зимы — / И весну / Увидим мы!» [2, с. 21].

Образ пространства специфичен: пространства земное и небесное не сопоставлены и тем более не противопоставлены друг другу — они мыслятся в органическом единстве, при этом в стихах формируется представление о предметности близкой, неудаленной, и о пространстве реальном, невоображаемом, — часто это топосы леса, берега реки, лесной лужайки, бора, поля, леса и т. п.

Образ удмуртской деревни — вообще провинции — занимает особой место в удмуртской детской литературе. Он во многом схож для удмуртских поэтов с образом детства: детство тоже своего рода «провинция» по

отношению к взрослому миру. Детство как таковое — своего рода малая родина каждого человека — является самостоятельной темой стихов и прозы удмуртских поэтов и прозаиков.

Сказки и рассказы о детстве в совокупности представляют историю детства в Удмуртии начиная с 1920-х гг. Личное, автобиографическое изображается в единстве с общим, поколенческим.

В рассматриваемых произведениях можно обнаружить два традиционно выделяемых варианта сюжетной структуры: сюжет испытания и сюжет становления. Можно утверждать, что в сказках «Олененок и ручей» Василия Ванюшева, «Дед Мороз и Костя-лыжник» Анатолия Комарова доминирующей является идея испытания, а в рассказах «Давай наперегонки!» Михаила Адрианова, «Недотепа» Василия Садовникова, «В грозу» Михаила Адрианова и других сюжетообразующую роль играет идея становления человека.

В художественных произведениях, предназначенных для детей младшего и среднего школьного возраста, запечатлено классическое видение мира, в котором конфликтные состояния преодолеваются, а развязка оказывает гармонизирующее воздействие. Мир изображается как целостный, упорядоченный, имеющий смысл, а ребенок — как органически причастный этому миру.

Удмуртская детская поэзия и проза, безусловно, формирует национальный образ мира. Факторы формирования такого мирообраза, конечно, различны: это поэтизация традиционного уклада жизни, крестьянского труда, пространство удмуртской деревни, а также тщательно разработанная система лейтмотивов.

Особую роль в лирике и прозе удмуртских писателей играет образ родника, ручья, реки — часто Камы: это стихи «Наша Кама» Германа Ходырева, «Белая Кама спешит» Флора Васильева и др. При этом можно говорить о соотнесенности образов воды и дороги/тропинки, их взаимообусловленности и взаимодействии. Дорога так же изменчива, как и вода, текущая вдаль. В этой неизмеримости, бесконечности, изменчивости, удаляемости — прелесть незнакомого, открывающегося мира. Собственно, и река, и дорога воплощают идею пути — это, может быть, важнейшие формы движения: «Как лента желтая — дорога, / Зеленые холсты полей, / И тихо так, что мне с порога / Журчащий слышится ручей» [7, с. 67].

Повышенную семантическую нагрузку несут образы италмаса и чипчиргана. Италмас — это купальница, растение семейства лютиковых с желтыми и оранжевыми цветами. Изображение италмаса становится

образом-эмблемой, метонимически замещающим собой образ края [2, с. 7; 6, с. 6]. Чипчирган — национальный музыкальный инструмент, дудочка; также образ с повышенной семиотичностью, способный замещать собою, по принципу соотношения части и целого, образ родной земли: «Сказали бы: “Где жить, выбирай, / К любым плыви берегам”. / Отвечу: “Всех милее мне край, / Где ты поешь, чипчирган!”». Чипчирган изображается как символ поэтической свободы и воплощение национальной души.

1. *Арзамасцева И. Н., Николаева С. А.* Детская литература : учебник для студентов высш. пед. учеб. заведений. М., 2007.

2. *Ванюшев В. М.* Солнечный каравай. М., 1983.

3. Дедушкин родник : рассказы и сказки удмуртских писателей. М., 1981.

4. *Пришвин М. М.* Кладовая солнца : рассказы о природе. М., 2007.

5. Родной земли просторы : хрестоматия по фольклору и литературе Удмуртии. Ижевск, 2004.

6. *Ходырев Г.* Счастливая ива. М., 1989.

7. Чипчирган : стихи удмуртских поэтов. М., 1985.

Р. А. Шаяхметов

г. Уфа

Мифологический образ станции Раевка в одноименной песне Ильдара Хайруллина

Имя, включая и топоним, уже само по себе является потенциальным генератором новых текстов, смыслов. Среди первопричин, неустанно побуждающих к созданию таких семиотических объектов, — фоносемантические ассоциации. Они с течением времени могут обрести форму локального мифа (к примеру, гидроним *Яхрома* объясняется ситуацией, где сказано ключевое «Я хрома!», астионим *Уфа* — из междометий «Уф! А!»).

© Шаяхметов Р. А., 2012

Комоним *Раевка* (деревни в Мишкинском, Стерлибашевском и Туймазинском районах Башкортостана) связывается со словом *рай*[1], но кратковременно, не доходя до стадии фабулата. Но и вне фольклора, вне литературы есть текст с мифологическим дискурсом, построенным на ассоциации *Раевка ~ рай*.

Речь идет о песне Ильдара Хайруллина (Стерлитамак) «Станция Раевка» (аудиоальбом «Башкирский сувенир», Демид продакшн, 2008). Железнодорожная станция *Раевка в* Альшеевском районе построена еще в XIX в. для Транссиба владельцем имения *Раево* (сейчас — село *Раевский*) Александром Федоровичем Раевым.

Раевка в мифопоэтическом[2] пространстве произведения[3] стала мифотопонимом, райским локусом: это *родная земля*, куда прибывает автор с чужбины (*Выйду на станцию Раевка я,* / А *под ногами родная земля*); здесь свои, братья (*Ну, здравствуй, Раевка, здравствуй, братан*), вообще здесь и есть последняя земля башкир, Рай:

Раевка, глянь, вся Башкирия тут,
Нам, узкоглазым, последний приют.
…
Ну, здравствуй, Раевка, бабы, слезай,
Здравствуй, наш проклятый рай.

Родной башкирской земле вне Раевки-Рая грозят *чума*, бедствия, нищета:

Шайка московских лощеных господ
Скоро отнимет последний завод.
Местные баи толпою хапуг
Скупят за водку всю землю вокруг.

Нет выхода и в бегстве из страны, в «колбасной эмиграции»:

Рядом же такие же страны плывут,
В них, если честно, не лучше, чем тут.
Рабство и религиозный психоз —
Вот в чем единственный рост!

---

[1] «Деревня Раевка сродни настоящему раю» [2], «родилась я в раю — в поселке Раевка Башкирской АССР» [3], «Будет ли в Раевке сахарный рай?» [1].

[2] Здесь как в традиционном прочтении «миф» + «поэтический», так и в этимологическом значении «мифо-творение».

[3] Текст песни приводится по предоставленному Ильдаром Хайруллиным авторскому тексту, благодаря посредничеству Айдара Хусаинова. Приношу благодарность обоим за отклик и помощь.

Поезд — посредник между родной Раевкой-Раем и миром чужим, враждебным. Звуки локомотива между куплетами словно ведут нас от полустанка к полустанку, от одной картины мира к другой.

Именно со звуков движущегося поезда начинается песня, переходящая в слово-код «станция»:

Станция Раевка, красный кирпич,
Здесь был когда-то Владимир Ильич.
Это вещает нам издалека
Мемориальный до́ска.

Строчки создают визуальную ассоциацию *станция Раевка* > *красный кирпич* ~ *Владимир Ильич* > Кремль, Мавзолей. Слушатель, причем слушатель подготовленный, вводится в советскую мифологию, в ее мифологемы: *Владимир Ильич Ленин*, *ленинские места*, *мемориальная доска*, — зримый маркер сакральности места, исторического события, место возложения цветов и поклонения. Первый куплет еще повторится, после предсказания, что *Ленин* станет Судьей господ:

Мало вам Ленина было тогда,
Явится новый — в том ваша вина!

Мифологичность фигуры Ленина усиливается введением неопределенного, далекого времени через операторы *был когда-то*, *было тогда*, поддерживается словом *издалека*.

В непонятном будущем появится новый Ленин-Спаситель, и придет социалистическая миссия из станции Раевки resp. Мавзолей у красной кремлевской стены.

Тема Апокалипсиса перекликается с идеями надежды, грядущего возмездия, в первую очередь — Ленина:

Видя, как всюду от новых господ
Русский звереет народ.

Но и сюда уже лезет чума,
Что миллионы лишает ума.
Но не лишить самодурству столиц
Нас человеческих лиц!
…
Как же вы все задолбали нас, блядь,
Что же всё не нажретесь опять!
Мало вам Ленина было тогда,
Явится новый — в том ваша вина!

Но почему произносятся завершающие строчки первого куплета с нарочито смешным акцентом (*мемориальный до́ска*), тем самым высмеивая всю идеологему? Почему так сильна самоирония (*нам*, *узкоглазым*)?

Смех — это надежда и оружие, оружие против идеологических, культурных клише, симулякров сакральности без самой святости. Смех слышен над теми же священными коровами веры (*А духовенство, что так я люблю,* / *Втюхает нам санаторий в раю*) и башкирского государственного патриотизма. Последнее заложено в припеве, где повторен (как бы повторен, со смещением ударения) государственно-патриотический слоган («цвети родной Башкортостан!») и название передачи на гостелеканале БСТ «Звени курай, играй баян»:

Звени курай, и́грай баян!
Цве́ти родной, родной Башкортостан!
Звени курай, и́грай баян!
Цве́ти родной, родной Башкортостан!

И как неожиданно автор переходит от карнавала и шутовства к жесткому описанию окружающего Раевку — Рай мира в завершающем куплете.

Разворачивается бытовая ситуация прибытия поезда на станцию в реальный мир Поэта, открывающийся нам через мифопоэтические и метафорические образы:

Раевка, Раевка, кончился сон!
Мне вся Россия как душный вагон:
Окна забиты, уперт проводник,
Вечно закрытый нужник.

Рядом такие же страны плывут.
В них, если честно, не лучше, чем тут.
Рабство и религиозный психоз —
Вот в чем единственный рост!

Сон — полусмерть, полуявь; робкая попытка навести мосты между *нашим* и *тем* миром, между сознанием ~ социальным и бессознательным ~ бесцензурным. Эпифания Поэта открывает для нас удивительное: Автор, очнувшись от сна реальности, зрит *мир настоящий*, о чем и пытается сказать нашими словами, беспомощными в большинстве случаев для описания не-нашего мира (что для физического мира показал Нильс Бор, сформулировав принцип дополнительности).

Закрытость вагона-страны (*окна забиты*, *закрытый нужник*) сравнивается с *рабством* и *религиозным психозом* других миров (*Рядом такие же страны плывут.* / *В них, если честно, не лучше, чем тут*). Обычные реалии жизни в поезде стали метафорами большой Родины: (душный, закрытый) *вагон ~ столыпинский вагон* (вагонзак); *окна забиты ~ окно в Европу*. Нужник, вечно закрытый, становится символом бытовой культуры социума (вспомним понятие *туалетная культура*), лишения человека элементарных прав, его уничижения; вспомним и то, что в вагонзаках отправление естественных потребностей происходило на людях.

Песня стерлитамакского поэта и композитора Ильдара Хайруллина «Станция Раевка» создает особый мифопоэтической образ родной земли, обогащенный синтезом этнической башкирскости в рамках русскоязычной культуры (ср. ассоциацию *Раевка ~ рай*, которую нельзя провести в башкирском языке, непроизвольное включение «мы, башкиры» (*нас*) в *русский… народ*). Язык литературно-музыкального произведения демонстрирует переход этнического самосознания на другой язык, контаминацию различных культур и создание новой. Автор принадлежит обеим культурам, и вместе с тем не принадлежит ни одной.

---

1. Будет ли в Раевке сахарный рай? // Республика Башкортостан. 2007. 28 марта.

2. Деревня Раевка сродни настоящему раю // Дружба [Мишкинский р-н]. 2010. 3 июля.

3. Интервью Ляйсан Утяшевой // АиФ-Башкортостан. 2007. 11 апр.

В. Л. Шибанов
г. Ижевск

Жанровое своеобразие удмуртской поэзии 1920-х гг.: к постановке проблемы*

Жанровое развитие удмуртской поэзии начала XX в. до сих пор специально не исследовалось, хотя отдельные аспекты этой проблемы поднимались в работах А. Г. Шкляева, Ф. К. Ермакова, Н. А. Атнабаевой и др. Венгерский профессор Петер Домокош высказал интересную мысль: «Мы видим перед собой литературу, которая возникла без осознанных литературных предпосылок. <…> Из ее судьбы выпадает длительный путь поисков. Созревая, ей пришлось сразу же подвергаться влияниям. Эту литературу создала история, а не постепенная духовная эволюция народа. Поэтому в ней чувствуется до некоторой степени признак искусственности. Но даже ребенок, рожденный кесаревым сечением и вскормленный искусственно, может стать здоровым человеком» [6, с. 405].

П. Домокош замечает, что при переходе от фольклора к литературе могут возникать такие жанровые образования, которые одновременно несут в себе черты как фольклорные, так и собственно литературные. Высоко оценивая удмуртские народные песни, исследователь видит и опасность чрезмерного преклонения перед ними: «Герд пытался уйти от *предопределенности, несовершенности, монотонности* (выделено нами. — *В. Ш.*), которыми грозит этот жанр» [Там же, с. 247]. Такая победа Герда над фольклорной песней, по мысли П. Домокоша, спасает литературную песню «от однообразия, дает ей новые крылья» [Там же]. Н. Атнабаева, характеризуя другой канонический жанр, пишет: «Удмуртский сонет — яркое свидетельство усвоения европейских традиций через русскую литературу, и в то же время явление национальное. <…> Сильным и действенным истоком формирования удмуртского сонета стал национальный фольклор, он содержал в себе все основные жанрообразующие элементы сонета. Особенности народной лирики, а именно южноудмуртские короткие песни, послужили плодотворной почвой для развития в удмуртской поэзии жанра сонета…» [1, с. 8].

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

© Шибанов В. Л., 2012

Другой аспект синтеза фольклорного и литературного, своеобразную «гибридность» демонстрирует, в частности, стихотворение Ивана Яковлева «Оскыса ул!» («Живи, веря!», 1918). Текст по форме и содержанию близок к публицистическому посланию, революционной агитке, воспевающей новый политический строй: «Любимый друг! Полагая, будто наши дни темные, жизнь трудна, / Будто люди вокруг плохие, живут они в ссорах, / Не кручинься! / Все станем хорошими, будем степенными и скромными, / Будем жить в хорошем настроении, в едином совете, / Верь в это!» (подстрочный перевод наш. — *В. Ш.*) [10, с. 35]. Однако в данном тексте явно ощущается структура фольклорного жанра заклинания-куриськона; как отмечает этнограф В. Е. Владыкин, «удмуртский куриськон имеет каноническое построение»: 1) обращение ко всей иерархии божеств, имеющих влияние на человека; 2) собственно заклинание; 3) благодарственное обращение к божествам в расчете на их будущее исполнение желаний просителя [3, с. 297]. Первая часть (*любимый друг!*) и третья (*Не кручинься!* или *Верь в это!*), как правило, не велики по объему, но без них немыслима вся структура поэтического высказывания. Такой формой И. Яковлев в национальной газете «Виль синь» («Новое око») обращается к своим сородичам, подсознательно используя наиболее действенные для мировосприятия удмуртов-язычников приемы.

«Гибридность» удмуртской поэзии 1920-х гг. обусловлена и другим моментом. Национальные поэты в большинстве своем обращаются к русской классике XIX в., в которой с эпохи А. С. Пушкина (точнее, с Г. Р. Державина) идет интенсивный процесс размывания границ между жанрами. Творческая учеба оказалась весьма плодотворной. Коснемся той части текстов, которые созданы по канонам ролевой лирики (термин Б. О. Кормана [8, с. 98–108]), т. е. в тексте обнаруживаются два субъекта сознания, два «я». В стихотворениях Трокая Борисова «Тодьылэн малпамез» («Думы белогвардейца»), Ивана Векшина «Юись пилэн опкелемез» («Жалобы пьющего парня»), Кузебая Герда «Азамат кенак» («Тётушка Азамат»), Константина Яковлева «Одиг пилэн анаез» («Мать одного парня») и других в форме «я» выражается сознание отдельного человека — белогвардейского парня-удмурта, пьяницы, забитой деревенской удмуртки; но это сознание (субъект) одновременно является объектом внимания более высокого сознания, которое раскрывается в заглавии стихотворения, отборе и организации текстового материала, в обобщающем взгляде и оценках этого второго субъекта.

Дальнейшее изучение развития жанровой природы удмуртской поэзии 1920-х гг. требует решения следующей проблемы. Национальные

поэты в ряде случаев создают такие произведения, которые по форме и структуре приближаются к европейским жанрам и твердым формам лирики, но не являются ими в прямом значении этого слова (сонет, триолет и др.). Речь идет не о таких явлениях, как, например, «хвостатый» сонет Кузебая Герда «Шайгу» («Могила», 1927) и т. п. Напротив, Герд, учившийся у известного русского поэта В. Брюсова, стремится к точному воспроизведению сонетных канонов, на что указывает и заглавие данного стихотворения — «быжо» («хвостатый»). Мы же рассмотрим случаи, когда поэт бессознательно или подсознательно создает произведения, близкие к сонету, триолету и т. д., специально не следуя жанровым каноном.

Обратимся к опыту первой удмуртской поэтессы Ашальчи Оки. Ее стихотворение «Тон юад мынэсьтым…» («Ты спросил у меня…») состоит из трех терцетов и одного катрена, что можно изобразить как 3 + 4 + 3 + 3. Традиционная форма итальянского и французского сонета — 4 + 4 + 3 + 3. И другие канонические требования европейского сонета — рифмовка, метр, развитие поэтической мысли и т. д. — поэтессой фактически не учтены. Вместо термина «жанр сонета» здесь более напрашивается «жанроид сонета», хотя это определение и может быть оспорено теоретиками. Подробнее рассмотрим другое стихотворение Ашальчи Оки — «Чияпуэд сяськаяське…» («Вишня (белая) цветет…»), напоминающее твердую форму триолета:

Чияпуэд сяськаяське…	Вишня (белая) цветет…
Чигошур ву чиль-чиль бызе…	Воды речки Чигошур ярко-ярко текут…
Сьод дуринчи сяська сюпсе,	Черная оса сосет цветок,
Чияпуэд сяськаяське…	Вишня (белая) цветет.
Чебер нылмурт туж яратэ,	Красивая девушка очень любит,
Чебер пилы туж синмаське —	Она влюблена в красивого парня –
Тодьы бамыз чыж чыжектэ…	Белое ее лицо ало алеет…
Чияпуэд сяськаяське…	Вишня (белая) цветет… [2, с. 79]

На первый взгляд может показаться, что данное стихотворение у Ашальчи Оки не совсем удачное. Весь текст соткан из простейших поэтизмов, нет ярких метафор и других тропов. Но если внимательнее присмотреться к оригиналу, бросается в глаза обилие палатализованного звука *с'* (15 раз!) и *ч* (9 раз), ассонанс держится на звуке *э* (15 раз). В начале стихов преобладает *ч*, в конце — *э*. Данная звукопись призвана передать звуки как внешнего (журчание речки, шум насекомых), так и внутреннего мира (девушка впервые тайно влюблена, внутри нее всё

«шумит» от непривычного чувства). Обилие многоточий показывает, что мысли героини передаются урывками, ассоциациями, перед нами явление, близкое к потоку сознания. Но вернемся к форме стихотворения — восьмистишию. Первый стих повторяется в четвертом и восьмом стихах. Данный прием напоминает твердую форму триолета, где первый стих повторяется в четвертом и седьмом стихах, а второй — в восьмом стихе. Таким образом, Ашальчи Оки интуитивно передает свои чувства в форме, отдаленно напоминающей триолет.

Обозначенные выше положения — размывание границ между жанрами, творческая учеба у русских и зарубежных мастеров, своеобразная синтетичность или «гибридность», подсознательное воспроизведение твердых форм лирики — все это затрудняет классификацию поэтических жанров, мешает логически четко разграничивать стихи по традиционным признакам и канонам.

Итак, дальнейший анализ жанровой специфики национальной поэзии 1920-х гг. требует обращения к проблемам классификации. В русском литературоведении на этот счет имеется богатейшая литература. Иосиф Гринберг, например, выделяет три основных, ключевых жанрообразующих компонента. В его монографии «Три грани лирики» выделены отдельными разделами баллада, ода и элегия. Исследователь признает, что в советской литературе уже нет «жестких рамок старых жанров», что его могут упрекнуть «в намерении “уложить” современную поэзию в жесткие рамки» [4, с. 4]. Признавая логически четкий механизм классификации И. Гринберга, все же отметим, что традиционная семантика терминов «ода», «элегия», «баллада» не совсем вписывается в картину национальной поэзии 1920-х гг., да и сами удмуртские поэты используют их крайне редко, вкладывая в данные термины устоявшийся канонический смысл.

Одним из последних фундаментальных исследований по теории и истории жанра является коллективная монография «Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов» (2010), изданная в Екатеринбурге. С учетом теоретических концепций М. М. Бахтина. Л. Я. Гинзбург, М. М. Гиршмана, С. Н. Бройтмана и др., в данном издании предложена «жанроголическая» интерпретация литературы Урала с самого ее рождения. О. В. Зырянов справедливо пишет: «Для понимания жанровых процессов, протекающих в литературе края, и их адекватной оценки необходимо рассмотрение вопроса об особом феномене региональной словесности, о ее соотношении, с одной

стороны, с высокой книжной литературой общероссийского масштаба, а с другой — с этническим фольклором, “низовой” культурой города и села» [7, с. 75].

Плодотворен и опыт национальных литературоведов Уральского региона в классификации поэтических жанров. Лишь частично касаясь теоретических дискуссий, они более заняты практическим изучением жанрового своеобразия своих национальных литератур. В этом плане, на наш взгляд, особого внимания заслуживают работы В. Н. Демина (Коми) и Г. С. Кунафина (Башкортостан).

В. Н. Демин в своей монографии «История и типология жанров коми поэзии» (Екатеринбург, 1997) для исследования национальной поэзии применяет следующую классификацию: 1) *публицистическое послание*, куда входят, в свою очередь, дружеское послание и лирико-психологическое послание («однако в элегическую интонацию составной частью входят публицистические элементы» [5, с. 109]); 2) *баллада* (особо выделяются юмористическая и историческая баллады); 3) *пейзажная лирика*; 4) *философская элегия*; 5) жанр *стихотворного портрета*; 6) *стихотворная миниатюра* (в трех разновидностях: пейзажная зарисовка, лирическая и философская миниатюра); 7) *сонет*; 8) *поэма*. В. Н. Демин стремится охватить самые различные жанровые разновидности коми поэзии XX в., выделяя в особые группы национальные формы художественных поисков, чем объясняется, например, разграничение пейзажной лирики и пейзажной миниатюры.

Логична классификация башкирского исследователя Г. С. Кунафина, который выделяет: 1) *песенную*; 2) *медитативную*; 3) *манифестационно-публицистическую*; 4) *описательно-повествовательную* (*нарративную*) *лирику* [9, с. 248–250]. Плюсы последней классификации очевидны — простота и удобство, тесная связь с общественной жизнью нации, одновременный учет как предмета изображения, так и субъекта повествования. В дальнейшем исследовании мы будем опираться на эту модель.

Удмуртская поэзия 1920-х гг. поражает своим жанровым разнообразием. Удивительная ее синтетичность объясняется подсознательным фольклорным мышлением авторов и сознательной учебой у русских и зарубежных мастеров слова. Как правило, лучшие образцы поэзии чаще всего находятся на стыке жанровых разграничений, объединяя в себе черты как одного, так и другого жанра.

1. *Атнабаева Н. В.* Жанр сонета в удмуртской поэзии : автореф. дис. … канд. филол. наук. Саранск, 2004.

2. *Ашальчи Оки.* Чыртывесь = Ожерелье : стихи в пер. на рус. яз. Ижевск, 1998.

3. *Владыкин В. Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск, 1994.

4. *Гринберг И. Л.* Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия. М., 1985.

5. *Демин В. Н.* История и типология жанров коми поэзии. Екатеринбург, 1997.

6. *Домокош П.* История удмуртской литературы / пер. с венг. ; ред. А. Г. Шкляев. Ижевск, 1993.

7. *Зырянов О. В.* Историческое развитие жанров в контексте литературы региона // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург, 2010. С. 62–90.

8. *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.

9. *Кунафин Г. С.* Вопросы классификации поэтических жанров (на примере башкирской поэзии досоветского периода) // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006. С. 244–252.

10. *Яковлев И.* Оскыса ул! // Шкляев А. Г. Чашъем нимъёс (Убиенные имена). Ижевск, 1995.

Раздел II
ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ И РЕГИОН: СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ

Т. Я. Каменецкая
г. Екатеринбург

Роль музея Ф. М. Решетникова в создании единого литературного пространства (Н. А. Некрасов и Ф. М. Решетников)

Творчество Ф. М. Решетникова позволяет говорить об интертекстуальных связях, пересечениях прозы писателя с художественными произведениями его предшественников и современников. Данное взаимодействие прослеживается на уровне сюжета, мотивов, образной системы, характерных принципов создания художественной речи («Свой хлеб» / «Что делать?», «Отцы и дети»; «Заседатель» / «Ревизор»). Экспозиция музея Ф. М. Решетникова располагает материалами, отражающими литературный контекст, в который вписывается творчество уральского писателя, и экспонатура косвенно свидетельствует о едином художественном пространстве, выходящем за границы провинциального литературного процесса. Книги, письма, фотографии, имеющиеся в музее, воплощают визуальный ряд, и это необходимая основа для рассказа о Решетникове как о писателе не провинциального ряда, о его творчестве, отражающем общие тенденции второй половины XIX в.[1]

[1] Издания книг писателй XIX в. (Н. В. Гоголь, Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский); журналы «Современник» (1864), «Отечественные записки» (1867, 1868, 1870), «Русское слово» (1865); «История России в XIX веке» (1907), «История русской литературы» (1915); переписка Ф. М. Решетникова с Н. А. Некрасовым (1865, 1868), Н. В. Шелгуновым, Г. Е. Благосветловым, В. С. Курочкиным; портреты писателей М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. А. Слепцова, А. И. Левитова, Н. В. Успенского, Н. Г. Помяловского.

© Каменецкая Т. Я., 2012

В данной работе мы рассматриваем одно произведение Ф. М. Решетникова, представленное в экспозиции музея, — роман «Где лучше?». Этот роман является ключевым звеном в ряде мероприятий, проходящих в музее. Среди последних методических разработок — театрализованный урок-спектакль по роману и лекция, включающая в себя сравнительно-сопоставительный анализ романа с поэмой Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Для старшеклассников лекция и инсценировка фрагментов могут быть объединены в одно мероприятие. В этом синтезе реализуется музейная установка на отражение единого литературного пространства, в котором значимое место занимают и Н. А. Некрасов, и Ф. М. Решетников. В настоящей работе приводятся основные параллели, показывающие некое единство на различных уровнях двух художественных произведений.

Поэму «Кому на Руси жить хорошо» и роман «Где лучше?» Н. А. Некрасов и Ф. М. Решетников начинают писать с разницей в три года: поэму — с 1863 г., роман — с 1866 г. О тождественности данных произведений говорить не приходится, но ряд моментов, касающихся замысла и художественного воплощения, сближают прозу и поэзию, позволяют отметить внутренние пересечения, смысловую схожесть. Оба произведения отражают процессы, происходившие в России после отмены крепостного права. Как справедливо отмечает К. И Чуковский, «весь поставленный в этой поэме вопрос — кому на Руси жить хорошо — нельзя не признать маскировкой подлинной некрасовской темы: как глубоко несчастлив народ, облагодетельствованный крестьянской реформой» [10, с. 10]. Ф. М. Решетников также пишет о судьбе простых людей, и, как говорит исследователь его творчества И. И. Векслер, писатель «осуществил свое намерение рассказать о вольных горнорабочих» [2, с. 417]. «Решетников первым ввел в русскую литературу рабочий класс, стал выразителем его сознания на раннем, допролетарском этапе становления» [3, с. 10].

В оценке рабочего вопроса Решетников опирался на очерки и статьи своего времени [6, 9], а также на свой личный опыт: известно, что писатель сам работал на заводах. Векслер отмечает, что Решетников в романе отражает общие закономерности, характерные для уральской действительности: «Реформа сократила на заводах число рабочих и выбросила из заводов нерентабельный человеческий состав заводских команд. В результате в крупных центрах Урала — в Екатеринбурге,

Перми и пр. — скапливались массы отставленных горняков, и безработица вызывала новую волну движения. Этой волной и начинается “Где лучше?”» [2, с. 419].

Ключевой вопрос, определяющий ход событий, вынесен в заглавие и в поэме, и в романе. Он становится лейтмотивом, поэтическим или прозаическим вопрошанием, адресованным разным людям. И у Некрасова, и у Решетникова искомый вопрос в контексте художественных произведений обретает различную форму и содержание:

У Некрасова вопрос задается в двух основных значениях:

1. Действительно направлен на узнавание счастливцев («Кому живется весело, / Вольготно на Руси» [5, с. 397]; «Эй, Нет ли где счастливого?» [Там же, с. 440]; «Да в чем же ваше счастие?» [Там же, с. 442]).

2. Вопрос как отрицание счастья, некое утверждение несчастья («Солдаты шилом бреются, / Солдаты дымом греются, / Какое счастье тут?» [Там же, с. 408]; «Чего вы тут расхвастались / Своим мужицким счастием? — / Кричит, разбитый на ноги, / Дворовый человек» [Там же, с. 445]).

У Решетникова смысловое ядро, вопрос «Где лучше?», также обретает неоднозначные трактовки, в числе которых или утверждение лучшего, или утверждение обратного.

Первое значение актуализируется в начале поисков героями счастья, в тот момент, когда в каждом живет надежда на будущее. Постепенно к персонажам приходит разочарование. Так, Пелагея Прохоровна отправляется в путь с мыслью «Искать доброе место — где лучше!» [7, с. 13]. В такой постановке вопроса заключается некоторая уверенность в том, что это лучшее есть. Последующие события романа развенчивают надежды героини, и восклицательный знак превращается в вопросительный, при этом вопрос становится риторическим, не предполагающим ответа. И в случае с Горюновым вопрос «Где лучше?» с развитием сюжета становится отчаянным вопрошанием героя к самому себе и несет в себе значение утверждения безысходности. Когда, к примеру, Горюнов работает на золотых приисках и не обретает тех благ, к которым стремится, то в его сознании этот вопрос встает в ряду других, становится синонимичным вопросам «Что же делать?», «Неужели идти назад?» [Там же, с. 114].

Одним из основных ответов на вопрос «Где лучше?» в романе Решетникова становится потеря жизни, и вопрос продолжается отчаянным — «там лучше» [Там же, с. 262]. Повествователь через точку зрения героев-рабочих выражает авторскую позицию, понимание бессмысленности и обреченности человека в этом мире. В тексте подобные выводы

становятся следствием увиденного рабочими в больнице: «…рабочий человек, видящий постоянно, что больные из больницы поступают прямо на кладбище, смотрит на больных с великим сожалением, много думает о прошедшем, примиряется с жизнью и желает себе смерти, думая: а ведь там лучше? По крайней мере, не знаешь, что будет завтра, там ничего не чувствуешь» [7, с. 263]. Будущее представляется настолько беспросветным, бесприютным, что отсутствие всяческой возможности движения вперед (а значит — в никуда) и становится выражением «лучшего» для рабочего, находящегося в Петербурге.

В одной версии о лучшей жизни Некрасов и Решетников сходятся: по свидетельству Н. К. Михайловского, «Некрасов хотел кончить поэму “Кому на Руси жить хорошо” иронически-скорбным ответом: “хмелю”» [4, с. 22]. В пользу данного вывода свидетельствуют воспоминания Г. Успенского. Писатель передает свой разговор с Некрасовым, и тот на вопрос о возможном счастливце сказал: «Пья-но-му». По замыслу автора поэмы, мужики, «не найдя на Руси счастливого, возвращаются к своим семи деревням. Деревни эти “смежны”, стоят близко друг от друга, и от каждой идет тропинка к кабаку. Вот у этого-то кабака встречают они спившегося с кругу человека, “подпоясанного лычком”, и с ним, за чарочкой, узнают, кому жить хорошо» [8, с. 179–180].

У Решетникова в тексте романа подобный замысел реализуется, рабочие заходят в питейное заведение и приходят к мысли о счастливой жизни именно кабатчика: «Кабатчику лучше, вот особливо ему. <…> В самом деле, братцы, в кабаке лучше!» [7, с. 265]. Кабацкая жизнь, как счастливая, в романе Решетникова ставится на одну ступень с другой трактовкой: лучшая жизнь — «могила» [Там же, с. 266].

Однако финал романа настраивает на иной лад, и смерти (как забытья от алкоголя или физического угасания) противопоставлена жизнь. Не случайно в заглавии ставится глагол «жить». Главные герои, Петров и Короваев, приходят к пониманию лучшего, и для них это жизнь: «Часто они задавали друг другу вопрос: где лучше? — перебирали жизнь в разных местах и приходили к тому заключению, что человек создан для того, чтобы самому добывать пропитание, а так как человеку нужно для этого немного, то он был бы вполне доволен и спокоен, если бы его не обижали те, которым хочется жить в свое удовольствие» [Там же, с. 290]. Данные выводы вполне укладываются в концепцию бытия самого автора, так что его герои становятся выразителями собственно авторской точки зрения.

У Некрасова выразителем авторских интенций становится Гриша Добросклонов. Данный образ интерпретируется литературоведами

в революционном свете, сближается с Рахметовым; как пишет Б. Бухштаб, это «новые люди», которые счастливы тем, что посвящают себя другим. По Некрасову, считает исследователь, «счастливые есть на Руси, это друзья народа, которые скромно работают для его блага… в легальной поэме он не мог бы описать деятельность революционеров, а мог бы лишь намекать на нее» [1, с. 131]. Революционный пафос в создании Некрасовым «счастливого человека» Добросклонова очевиден, в то время как у Решетников революционный настрой в подтексте, это внутренняя борьба каждого с самим собой, со своими возможностями и способностями.

Для некрасовских путников изначально ясен «список» возможных счастливцев, **и** практически каждый «потенциальный» кандидат априори обладает меткой характеристикой, достраивающей его образ: «купчина *толстопузый*», «боярин *вельможный*», «министр *государев*» (в этом ряду только поп и царь остаются без надстройки). Однако реальных «кандидатов» в счастливцы оказывается намного больше, ими становятся Яким Нагой [5, с. 436]; «дьячок уволенный», «старуха старая, рябая, одноглазая» [Там же, с. 441]; «солдат с медалями», «каменотес олончанин, плечистый, молодой», Ермил Гирин [Там же, с. 442]; помещик Гаврила Афанасьевич [5, с. 459]; Матрена Тимофеевна [Там же, с. 474]; «Савелий, богатырь святорусский» [Там же, с. 496]; Утятин князь [Там же, с. 548]. По мере узнавания «счастливцев» идет развенчание их счастья, и единственный, близкий к подобному определению Гриша Добросклонов появляется лишь в финале поэмы.

У каждого некрасовского «счастливца» несчастливая история жизни. И эту историю странники узнают различными путями: или от самого героя, или от свидетелей его «счастья», или автор-повествователь в своей речи пересказывает «счастливые» факты жизни, от чего появляется определенная степень иронии. Понятие счастья обретает различные формы, поскольку выражается различными субъектами, однако авторское отношение наиболее очевидно в ремарках повествователя. Появляется, к примеру, в поэме счастливая героиня, она сама себя таковой считает и думает, что ее счастье заключается в том, что «по осени у нее родилось реп до тысячи на небольшой гряде» [Там же, с. 441]. Ремарка повествователя, сопровождающая данный образ, определенно снижает значимость подобного счастья. Во-первых, дается отнюдь не счастливый портрет: «старуха старая», «рябая, одноглазая» [Там же]. Во-вторых, точка зрения героини в речи повествователя вводится заведомо не соответствующим

глаголом: «объявила», «что счастлива она», «что у нее по осени родилось реп до тысячи» [5, с. 441].

О мужицком «счастье» Якима Веретенникова сначала рассказывают крестьяне, затем речь ведет сам Яким, и подобная, дублирующая, точка зрения лишь усиливает восприятие жизни героя как несчастливой. Крестьяне характеризуют его следующим образом: «Яким, старик убогенькой, / Живал когда-то в Питере, / Да угодил в тюрьму» [Там же, с. 437]. Подобное начало их рассказа определенно не свидетельствует в пользу Якима, и дальнейшее повествование лишь продолжает линию отрицания счастья героя.

Несчастливые истории возможных счастливцев в некрасовскую поэму внедряются отдельными фрагментами (в диалоге) или составляют целые главы. Так, глава отводится помещику Гавриле Афанасьевичу Оболту-Оболдуеву [Там же, с. 459–474]. Герой отвечает странникам на их вопрос долгим монологом, и его речь условно включает в себя две части: прошлое, сопряженное с радужными, счастливыми для помещика мгновеньями, и настоящее, отражающее пустоту и ненужность помещика. Счастье для помещика — это признание его именитого рода, «почет» [Там же, с. 464], «твои поля кругом» [Там же, с. 465], «прислуги целый полк» [Там же], «охота псовая» [Там же, с. 467]. В том времени, в котором происходит встреча со странниками, счастье для помещика отсутствует, и его идиллические воспоминания, коими он так увлекается и начинает в них верить как в явь, прерываются, и повествователь подчеркивает эти перепады своими ремарками: «помещик закручинился», «осеклась речь помещичья», «потупился, нахмурился» [Там же]. Рыдания помещика в финале его пламенной речи выглядят фарсом, поскольку его «счастье» воспринимается не ему подобными, а простыми мужиками, теми, кого в свое время он «карал любя» [Там же, с. 468].

Многие из возможных «счастливцев», с которыми встречаются некрасовские странники, — собирательные образы, однако Савелий («богатырь святорусский»), Матрена Тимофеевна («прозвали губернаторшей») в большей степени индивидуализированы, их «история жизни» трагична, читатель сопереживает этим героям, проникается их несчастьем. Эта персонализация, выход на единичную судьбу, сближает стилистические подходы Некрасова и Решетникова. Герои обоих писателей наделяются своей фразеологической точкой зрения, обретают свое «слово», и в прямой речи или через дискурс повествователя отражают авторскую позицию.

Вместе с тем «счастливцами» у Некрасова нарекаются персонажи, отличные от странников, и те оказываются лишь связующим звеном в поиске истины. У Решетникова индивидуализируются судьбы самих «странников»: персонажи на собственном опыте испытывают невзгоды «лучшей», как они считают, жизни. Волнующий их вопрос становится стимулом для реализации их собственных сил и возможностей.

В роли некрасовских «семи мужиков, семи временнообязанных» спорщиков у Решетникова оказываются пять человек, так или иначе связанных с заводом, – отставной мастеровой Тереньевского горного завода Терентий Горюнов; его племянница, мастерская вдова Пелагея Прохоровна Мокроносова и ее братья — Григорий и Панфил Горюновы; столярный мастер Короваев.

У каждого персонажа своя судьба, свой мотив отправиться на поиски счастья. Если Некрасов в подтексте дает мотивацию «странничества», прикрепляя к каждому персонажу географическую область с «говорящим» названием (странники из деревень «Заплатово», «Дырявино», «Разутово», «Знобишино» и т. д.), то Решетников дает ретроспективу, обращается к прошлому героев, тем самым актуализируя личную судьбу каждого из них.

Проследим путь жизни двух главных персонажей романа — Терентия Горюнова и Пелагеи Прохоровны, их поиски отражают жизненные искания многих во времена Решетникова, показывают возможности «лучшей жизни» в то время для мужчины и женщины.

У истоков странничества в романе стоит Терентий Горюнов, с него начинается и повествование в красноречивой главе «История путников». Подобно персонажу из повести «Подлиповцы», Пиле, он решает оставить свой дом во имя надежды на лучшую жизнь, и другие персонажи идут за ним, хотя у каждого впоследствии оказывается своя дорога. «Здесь сколько хошь живи, ничего не наживешь…» — с такими мыслями Горюнов уходит искать счастье [7, с. 12]. В прошлом остался завод, на котором он слыл за чудака [Там же, с. 8], лишился лошади с телегой [Там же, с. 12], у него отняли дом и умерла жена. Горюнов отправляется в путь, движимый вопросом «Где лучше?», и первая его остановка — золотые прииски.

Однако надежды не соответствуют реальности. В XV главе говорится о стремлениях Горюнова, он «предполагал забрать какой-нибудь прииск в руки, то есть сначала оглядеться, расположить рабочих к себе, познакомиться с раскольниками… и потом самому сделаться доверенным» [Там же, с. 99]. XVI глава по контрасту показывает печальный исход

чаяний Горюнова, его разочарование в, казалось бы, найденном, лучшем пути в жизни. Теперь он ставит перед собой уже другой вопрос: «Но где же лучше?» [7, с. 114]. Повествователь переходит на точку зрения героя, и в своей речи передает его тяжкие думы: «Теперь у Горюнова исчезли все мечты о забрании в свои руки прииска. Он ясно понимал, что попал в ежовые рукавицы и должен будет работать на тех же, которых он считал своими товарищами и в руках которых находились прииски» [Там же].

Следующий этап в поисках Горюнова — железная дорога. И снова в повествование внедряется понятие «лучше», и первоначально без знака вопроса: «Горюнов сообразил, что там ему будет лучше, именно потому что он будет находиться вблизи больших городов» [Там же, с. 139]. Решетников через восприятие Горюнова показывает невозможные условия работы на железной дороге: «Работа не прекращалась на рельсах ни днем ни ночью, ни в дождь, ни в град… кормили всех скверными щами, хлеб недопеченый… на железной дороге праздников нет» [Там же, с. 144, 145]. В итоге Горюнов попадает в больницу, у него крадут заработанные деньги, он остается ни с чем. Герой тяжело переживает свою неустроенность в жизни: вместо приобретений – одни потери. Автор проникается горем своего персонажа и доверяет ему самому выразить свою обиду (при этом повествователь как будто отстраняется): «И черт же меня сунул сюда, прости господи! — ворчал Горюнов. — Купил бы я на родине дом, устроил бы постоялый двор… Нет! Жадность поганая!» [Там же, с. 147].

Провинция Горюнову приносит лишь несчастья, и единственным выходом герою представляется Петербург. В столице герой открывает питейное заведение, но не в кабаке он видит лучшую жизнь. На вопрос «Где лучше?» он отвечает: «Богатому человеку везде хорошо, а бедному везде плохо. На том свете, должно быть, лучше» [Там же, с. 290]. Разочарованным путником является Горюнов в финале романа, хотя и находит себе дело, но от него сплошные убытки, и опять все тот же мотив: лучшая жизнь где-то есть, но не рядом. Судьба Горюнова показательна, и его поиски отражают мытарства рабочих после отмены крепостного права. Воля порождает в людях смятение, вопрос о лучшей жизни становится естественным следствием пробуждения сознания. Однако обстоятельства, в которых оказывается вольный человек, не сулят ему ничего хорошего и тем более — лучшего.

В центре романа судьба Пелагеи Прохоровны Мокроносовой. Ее поиски ответа на вопрос «Где лучше?» в определенной степени становятся решающими в постижении истины. Для Решетникова в принципе характерно через призму женского сознания решать столь сложные

вопросы («Свой хлеб», «Кумушка Мирониха», «Прокопьевна», «Тетушка Опарина»). Для романа писатель выбирает тип сильной женщины, той, которая несмотря ни на что не останавливается, продолжает искать «свой хлеб». Только физическое умирание становится причиной остановки. Как пишет И. Дергачев, «внимание и уважение» Решетникова к судьбе Пелагеи Прохоровны «легко объясняется самостоятельностью женщины в семьях мастеровых уральских горных заводов» [3, с. 14].

Историю жизни Пелагеи Прохоровны автор начинает с ее замужества, этот период в повествовании обозначается как «хороший» [7, с. 11], далее идет потеря — муж, писарь Мокроносов, умирает, и начинается новая жизнь, которая и определяет основную ось сюжета романа. Героиня вместе с дядей, Терентием Горюновым, отправляется на поиски счастья. В истоке своих поисков она зависима от других, она — «племянница», которая идет за дядей. «Дядя с собой зовет», — говорит она, объясняя свое стремление уйти из города. В первой части романа рассказывается о ее буднях в провинции, как она то работает на солеварне, то от безденежья торгует ягодами, никак не может найти эту «лучшую жизнь». Образ Пелагеи Прохоровны изначально романтизируется, вводится личная драма: героине глубоко симпатичен, близок некий Короваев, но они не могут быть вместе, их разлучает бедность, каждый отправляется искать себя, лучшую жизнь.

Испытания Пелагеи Прохоровны впереди, автор приберегает их для второй части романа, в которой одним из героев становится Петербург. Он враждебен своим жителям, а в романе — героям, и становится губительным для Пелагеи Прохоровны. Сначала она работает кухаркой, затем прачкой, обвиняется в воровстве, попадает в больницу. Решетников погружает свою героиню в нечеловеческие условия, и это касается как рабочего пространства, так и бытовых условий. Пелагея Прохоровна живет в «убогой комнате», в которой кровать опирается не на ножки, а на деревянный ящик [Там же, с. 250], если выходит на набережную, то обязательно «дует ветер», «холодно», «везде грязь» [Там же, с. 249]. Она не доживает до лучшей жизни, финал ее исканий — могила. Но, несмотря на реалистичность, с которой автор описывает страдания своей героини в Петербурге, ее образ обретает сентиментальные очертания: и в этой части вводится любовная линия, которая, однако, теперь уже не связана с Короваевым. Новый возлюбленный Пелагеи Прохоровны — мастеровой Петров. Можно предположить, что лучшая жизнь для героини Решетникова связана с обретением ею личного счастья. Автор выступает здесь

как тонкий психолог, поскольку выражает женскую точку зрения на понимание лучшей жизни.

Решетников, как и Некрасов, стремится по-разному ответить на искомый вопрос и, говоря современным языком, актуализирует гендерный фактор в восприятии действительности, показывает реальность с мужской и женской точки зрения.

Данные произведения сближает введение «вставных историй» — песен, играющих роль подтекста. Песни у Некрасова символичны, показывают переход от одного восприятия жизни к другому: от «горького времени и горьких песен» [5, с. 580] к «доброму времени и добрым песням» [Там же, с. 612]. Миссия Добросклонова сложить новую песню, и, по его мысли (и, следственно, автора), это ему удается: «Удалась мне песенка! / <…> не все же им / Песни петь унылые» [Там же, с. 622].

В романе Решетникова песни также играют значимую роль, однако они не несут в себе той революционной нагрузки, того возрожденческого пафоса, как у Некрасова, их функция в выражении внутренней речи, отражающей мироощущение несчастливых людей. Показательной оказывается песня женщин, работающих на солеварне, в ней они передают свою боль от «тяжелого промыслового житья», из которого выход только одна «быстрая реченька» [7, с. 39]. Для этой песни характерна фольклорная стилистика традиционных лирических песен (героиня расстается с «милым дружочком»), но в ней также очевидна смысловая нагрузка современного Решетникову времени: не пускают «несчастную рабу» «злые люди-лиходеи», которые «ей про волюшку и об милом и думать не велят» [Там же, с. 39].

Некрасов отражает в песнях и прошлое, и будущее, для Решетникова же новая жизнь еще не становится материалом к сложению счастливых песен, его песни выражают горестное настоящее.

Внутреннее пресечение произведений Некрасова и Решетникова происходит на лексическом уровне, и это касается не только рассматриваемых в данной работе произведений. Цикл рассказов Решетникова, отражающий жизнь бедных людей, называется «Забытые люди» (в одной из редакций — «забитые люди»), у Некрасова подобный эпитет используется в том же контексте в его поэме. В речи Гриши Добросклонова появляется такое высказывание: «Помогай, о боже, им! / Как с игры да беганья щеки разгораются, / Так с хорошей песенки духом поднимаются / Бедные, забитые» [5, с. 622]. «Забытые», «забитые» люди описываются обоими писателями, однако Некрасов более решителен в этом вопросе, революционен, а Решетников акцентирует внимание на самом феномене

«забытия», исследует причины возникновения таких людей, показывает их условия существования, и ответ на вопрос «Где лучше?» для «забытых людей» несет в себе сугубо личностные, человеческие решения.

Итак, в данной работе мы приводим лишь основные позиции, позволяющие сравнивать и сближать произведения Ф. М. Решетникова и Н. А. Некрасова. Сопоставительный анализ показывает единство литературного пространства, близость тем, идей, художественных способов создания реальности для писателей второй половины XIX в. Уральская действительность оказывается созвучной столичной, и пути выражения авторской мысли, будь то в прозе или в стихах, очевидно, пересекаются. Музей создает условия для изучения произведений известных классиков в контексте уральской литературы и, наоборот, способствует интерпретации уральской литературной жизни на общероссийском уровне.

1. *Бухштаб Б.* Н. А. Некрасов: проблемы творчества. Л., 1989.

2. *Векслер И. И.* [Вступ. ст.] // Решетников Ф. М. Полн. собр. соч. : в 6 т. Свердловск, 1939. Т. 4.

3. *Дергачев И.* Книги и судьбы. Свердловск, 1973.

4. *Михайловский Н. К.* Полн. собр. соч. СПб., 1908. Т. 7.

5. *Некрасов Н. А.* Стихотворения и поэмы. М., 1975.

6. *Орлова А.* Заметки о быте рабочих людей в Богословском округе // Перм. губ. ведомости. 1863. № 31, 2 авг.

7. *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Свердловск, 1939. Т. 4.

8. *Успенский Г. И.* «Кому на Руси» (Письмо в редакцию) // Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 6.

9. *Флеровский Н.* Положение рабочего класса в России. СПб., 1869. Ч. 3, гл. 2.

10. *Чуковский К. И.* Мастерство Некрасова. М., 1971.

В. Б. Королёва
г. Екатеринбург

Использование литературно-культурного потенциала в развитии территории региона

Музеи, по выражению М. Б. Пиотровского, — «ДНК нации». Рентабельность такой ДНК невозможно просчитать в количественном отношении. На Западе музеи оцениваются не только по тому, сколько денег они смогли заработать, а с точки зрения практического резонанса, который они имеют в обществе (улучшение качества жизни, решение межэтнических конфликтов, улучшение уровня образования, снятие агрессии и т. д.). Количеством экскурсий, музейных уроков, выставок невозможно подсчитать социальный эффект от деятельности музея. Этот эффект не всегда лежит на поверхности, не приносит мгновенного результата. Во всем мире музей не является институцией, нацеленной на извлечение прибыли. Музей, будучи хранителем прошлого, становится барометром будущего. Музей — один из важнейших гуманитарных институтов *производства смысла*. Перевод символического капитала в реальный практически невозможен. Но осознанное владение и распоряжение символическим капиталом способно породить его конвертацию в другие формы капитала, тем более конвертировать реальный капитал в символический.

В преддверии выборов 2012 г. предлагают создать общественно-политическое движение «Бажовское». Главой этого движения планируют сделать губернатора. Возможно, власть разглядела культурно-литературный потенциал региона и решила использовать его в политических целях. Свою роль в этом сыграла и прошлогодняя история с Бажовским центром. (Инициатором спасения достопримечательного места у дома-музея Бажова от застройки стал наш музей.) Теперь вопрос в том, насколько отразится политическая деятельность на развитии и процветании музея. Формула успешности музея обозначается специалистами в следующих составляющих: количество посетителей, количество упоминаний в прессе. Если новое общественно-политическое движение признает свою родственную связь с творчеством П. П. Бажова, а следовательно, и с его мемориальным музеем, то у нас есть возможность увеличить музейное посещение в разы.

© Королёва В. Б., 2012

Социально-политическая самоидентификация власти через бажовское творчество в данном случае вполне уместна и логична, поскольку писатель давно является общепризнанным «гением места». Дальнейшее использование художественных образов уральского сказителя на всех уровнях (искусство, политика, коммерция) и продвижение их с использованием административного ресурса позволит через символический капитал привлечь в регион реальный инвестиционный капитал.

Музею важно найти точки соприкосновения с представителями власти и продолжить вписывание музейных стратегий в культурную политику. Фактор наличия гения места в нашем регионе усилит развитие различных форм реализации культурной политики. Необходимо появление смешанных музейных проектов для реализации формулы музейного успеха. Кроме развития имеющихся общемировых брендов (Ночь музеев, Индустриальная биеннале), мы должны работать над созданием и продвижением своих региональных брендов. Имя Бажова в данном случае очень перспективно.

Принято решение о начале строительства Бажовского культурного центра в 2016 г. с тем, чтобы в 2019 г., к 140-летию писателя, он начал активно работать. Но не следует забывать о том, что на сегодняшний день существуют в разной степени реализации и популярности культурные проекты, непосредственно связанные с жизнью и творчеством П. П. Бажова. Например, туристический маршрут «В гости к дедушке Бажову» был разработан музеем «Литературная жизнь Урала XX века» и Екатеринбургским бюро международного туризма «Спутник» и в 2006 г. получил специальный приз конкурса Управления культуры администрации г. Екатеринбурга «Лучший музейный проект года» за совместный творческий проект. Сегодня этот маршрут почти не используется, его нет даже в рекламе на сайте турбюро, и по результатам опроса туроператоров этот маршрут — мало запрашиваемый. На данный момент «Спутник» предлагает 3-часовую экскурсию «П. П. Бажов в Екатеринбурге», которая также мало кого интересует.

В 2009 г. наш музей продвигал в жизнь проект «Сотвори свой Каменный цветок». Был создан передвижной музей П. П. Бажова, который раздвинул рамки музейно-просветительской работы и перешел границы в буквальном смысле слова (передвижной музей П. П. Бажова побывал в итальянском городе Генуя, в Чехии и Словакии). Программа работы передвижного музея позволила провести детский конкурс «Коренная тайность», приуроченный к 130-летию П. П. Бажова. Из этого конкурса вырос новый продолжающийся проект «Коренная тайность.

Современные интерпретации». В Камерном театре был восстановлен спектакль «Каменный цветок», разработан комплекс лекций в музее писателя на родине в Сысерти, открыта виртуальная экскурсия в 3D-формате по дому-музею П. П. Бажова в Екатеринбурге, размещенная в Музее живой книги на сайте Объединенного музея писателей Урала [1]. Проект «Сотвори свой Каменный цветок» музей позиционирует как продолжающийся, и именно в рамках этого проекта мы создаем Бажовский культурный центр. Стратегия выстраивания региона как литературного произведения, связанная с именем Бажова, была бы весьма актуальна и плодотворна. Образ истории России во многом является литературным, и литературный музей должен выйти на сценирование территории и построение региональных сюжетов. Сейчас, применительно к нашему региону, Министерство культуры поручило выработку сценария писателю из другого региона — Алексею Иванову.

Необходимо обратить внимание на имеющийся опыт и созданные проекты с тем, чтобы дать им вторую жизнь. Также следует развивать культурно-экономический потенциал другого гения места — Д. Н. Мамина-Сибиряка. Он — признанный «певец Урала», и в 2012 г. мы будем отмечать 160-летие со дня его рождения.

В мае 2011 г. музей провел Международную научно-практическую конференцию «***Литературный музей в современном мире***», посвященную 65-летнему юбилею музея. Музейный проектировщик из Москвы Анна Щербакова говорила в своем выступлении о том, что «нельзя превращать регион в огромный “мемориальный роддом” или совокупность жилых домов, увешанных мемориальными досками». В культурной политике региона «действительность литературных произведений» способна стать не только источником брендов, но и структурообразующим элементом территории.

Литературно-территориальная реальность юбилея Мамина-Сибиряка может быть связана с романом “Приваловские миллионы”. В музее разработан маршрут «Маминский Екатеринбург», который может быть трансформирован в маршрут «По следам «Приваловских миллионов»». Юбилей писателя следует готовить и проводить по проектной технологии, так, чтобы реальность литературного произведения вторгалась в современную пространственную среду города. Здесь, возможно, следует развить идеи выставки, созданной к 125-летию романа в 2008 г., и воплотить их в новом формате реального городского пространства.

Насыщение региона литературным содержанием через различные творческие проекты позволит создать и развить новые культурные

практики, превратить регион в своеобразный литературный тематический парк. Такой парк в нашем городе логично встраивается в готовую систему Объединенного музея писателей Урала. Создание заповедника на базе музея подчеркнет стилистическую завершенность Литературного квартала. Единство стиля нашего музея обусловлено взаимосвязью и взаимодействием всех экспозиций. Все экспозиции музея в целом представляют собой своеобразный гипертекст о литературе Урала. Каждая из постоянных экспозиций музея отсылает к временным выставочным экспозициям. Каждый из филиалов музея связан с другими как статьи энциклопедического словаря. В результате считывать информацию с наших экспозиций можно по-разному: от одного музея к другому, от одной выставки к следующей; смотреть экспозиции подряд или переходить от одной экспозиционной отсылки к другой. Например, из музея Мамина-Сибиряка в музей «Литературная жизнь Урала XIX века» (дом Алексеевой). Настоящий литературный музей должен быть подчеркнуто гипертекстовым, т. е. построен так, чтобы постоянно провоцировать именно такой путь прочтения посетителем.

Важной особенностью является точное знание аудитории и четкое представление ожидаемого эффекта. Создавая музей или музейный проект, мы должны четко видеть перед собой посетителя — конкретного человека. Необходимо органично включать наследие в контекст современности, и тогда музей перестанет быть только точечным очагом культуры, он войдет во все сферы человеческого бытия, многомерно пронизывая пространство. Современный музей выступает не транслятором, а платформой для коммуникации, используя технологию вовлечения, соучастия. В этом случае важно не средство коммуникации, а коммуникативный результат и удовлетворение со стороны всех участников коммуникативного процесса. Из этой формулы вытекают проблемы, стоящие перед литературными музеями, которые стремятся быть современными: музею необходимо знать современного посетителя, его притязания и ожидания; музею необходимо знать, для чего создается экспозиция; музею необходимо взаимодействовать с современным литературоведением. Мемориальный литературный музей также способен создать и воплотить инновационные проекты, посвященные какому-либо событию или явлению. Событие рассматривается через личность, через семью. Такая интерпретация придает событию или явлению личный характер, усиливает его антропоцентрическую направленность. В мемориальное поле музея включаются новые объекты показа. Восстанавливается целостный мир культуры отдельной семьи, уклада жизни конкретного сословия.

Мемориальные зоны могут находиться вне мемориальных зданий, однако место, связанное с мемориальной составляющей, активно включает пространство в музейную коммуникацию.

Сегодня важным условием продуктивной работы музеев является вписывание их деятельности в культурные предпочтения на федеральном уровне, так как именно эти предпочтения во многом определяют финансовые ресурсы творческих проектов. В программе фестиваля «Интермузей-2011» прозвучала тема конкурса музейных проектов «Музей — респектабельный участник рынка интеллектуальных услуг», в котором учитывались комплексный подход и успехи в представлении и продвижении музейного продукта, обеспечившие рост посещаемости и расширение целевой аудитории музея. Рассматривались проекты, связанные с реализацией маркетинг- и менеджмент-планов музея по направлениям: позиционирование музея и создание положительного имиджа музея; создание и расширение спектра музейных интерактивных программ; музейный сувенир и организация музейного магазина; использование возможностей Интернета для привлечения посетителей; дополнительные услуги музея по созданию комфортной среды пребывания посетителей. Это свидетельствует о том, что власть сегодня рассматривает музей как будущий культурный супермаркет. Своя логика в этом есть, так как структуры, финансово обеспечивающие государственные и муниципальные заказы, мыслят категориями цены, а не ценности. Здесь важно найти и определить то золотое сечение, которое не позволит превратить музей в очередной развлекательный центр, а усилит аутентичность и неповторимость восприятия культурного наследия современным посетителем.

«Литературизация или беллетризация» региона (по словам А. А. Щербаковой) вполне будет способствовать решению задачи конвертации реального капитала в символический и соединению культурных возможностей литературного музея, киноиндустрии, информатизации, исторической реконструкции. Воплощать подобные идеи следует через партнерские проекты, в которых музеи и другие учреждения культуры объединяют свои усилия для того, чтобы превратить пребывание жителей и гостей в регионе в увлекательное, познавательное, интересное и веселое путешествие по жизни.

---

1. «Музей живой книги» : сайт Объединенного музея писателей Урала [Электрон. ресурс]. URL: www.kniga.ompu.ur.ru

И. Б. Майбурова
г. Екатеринбург

Электронная экспозиция «Книги как цветы» (по уральской детской литературе)

Музей кукол и детской книги находится в самом центре Екатеринбурга, в Литературном квартале. В этом маленьком деревянном доме с 1880 по 1883 г. жил знаменитый уральский писатель Д. Н. Мамин-Сибиряк. Дом построен в стиле русского провинциального классицизма второй половины XIX в., в нем четыре небольших выставочных зала (общая площадь музея 139 м^2). Первая выставка игрушек открылась в музее в 1994 г., она пользовалась очень большой популярностью у горожан и жителей Свердловской области. Уже тогда стало понятно, как городу нужен музей для детей и их родителей, ведь на тот момент в России не было такого количества разного типа музеев кукол и игрушек, как сейчас.

К тому же Музей кукол возник при литературном объединении «Музей писателей Урала», поэтому сразу появился серьезный вопрос — как органично связать мир игрушек и мир уральской детской литературы. Концепция музея непременно должна включать в себя их взаимодействие и использовать их воспитательную функцию. Научная библиотека Объединенного музея писателей Урала обладает интереснейшей коллекцией детских книг и журналов (около 7 тыс. экспонатов), среди которых есть редкие издания XIX в. и книги из частных коллекций известных краеведов и литературоведов. Кукольная коллекция музея насчитывает около 2 тыс. экспонатов и постоянно пополняется.

Таким образом, сформировалась миссия музея: «Музей кукол и детской книги “Страна чудес” создан для того, чтобы жила идея преемственности поколений. Сохранение и коллекционирование детских книг, кукол и игрушек должно помочь посетителям вспомнить мир своего детства (ведь именно в детстве закладываются основы будущего развития личности), учить серьезно и бережно относиться к книжкам и игрушкам, воспитывать уважение к истории родного края. Музей стремится к творческому общению с посетителями: информация, которую они получают в музее, должна побуждать к литературному творчеству, к проявлению

© Майбурова И. Б., 2012

художественных наклонностей. Музей работает для посетителей любых возрастных категорий всех социальных слоев общества».

В чем же состоит актуальность проекта создания электронной экспозиции по уральской детской литературе «Книги как цветы»? Данный проект имеет культурную и социальную значимость не только для Екатеринбурга, но и для всего Уральского региона, так как уральская детская литература является одним из выразителей самосознания социокультурной общности, через которую осуществляется самопрезентация Уральского региона, а по ее состоянию оценивается степень культурного развития края в масштабах всей страны.

Необходимо позиционирование музея как стратегического культурного ресурса для воспитания интеллектуально развитой и эмоционально подготовленной музейной аудитории (формирование литературного и художественного вкуса у детей начиная уже от одного года). Через успешный проект виртуальной экспозиции нужен выход на диалог с властью для решения глобальной музейной задачи переоборудования и реконструкции Музея кукол и детской книги «Страна чудес». Сотрудникам музея предстоит разрабатывать научно-просветительские и культурно-образовательные музейные программы для семейной аудитории, представляя их как неотъемлемую часть музейной педагогики.

Такие цели поставлены перед создателями электронной экспозиции по уральской детской литературе. Следовательно, им надо будет решать далеко не простые задачи. Работа с данной экспозицией должна быть направлена на то, чтобы детские книжки стали в жизни людей «активной ценностью», прошлое должно дать возможность исторического размышления и указать движение в будущее. Необходимо показать огромное значение детской литературы в формировании личности юных посетителей; воспитывать любовь к русскому языку и родной речи через изучение и пропагандирование книг из «золотого фонда» детской литературы (в том числе и произведений уральских писателей); через изучение региональной литературы способствовать воспитанию любви к уральскому краю, патриотизма и выработки активной гражданской позиции. Актуализация ресурсов музейной коллекции книг должна проходить с помощью инновационных методов.

Предстоит создание совместных проектов с различными культурно-просветительскими центрами Уральского региона и России, а также выход на более высокий качественный уровень работы с музейными партнерами и завоевание общественной поддержки в результате культурно-образовательной деятельности музея. В итоге музей должен стать

современным музейным комплексом, соединяющим в себе рекреационную, социально-адаптационную, образовательную и воспитательную функции.

Предлагаемый проект электронной экспозиции позволит решить следующие проблемы, стоящие в данный момент перед сотрудниками музея: преобразование и расширение многофункционального пространства, развитие инновационных подходов и качественное расширение деятельности музея. С помощью создания электронного ресурса удастся повысить инвестиционную и туристическую привлекательность единственного в стране Музея кукол и детской книги «Страна чудес» как уникального явления г. Екатеринбурга, Свердловской области и страны в целом.

Основное содержание электронной экспозиции по уральской детской литературе — книги уральских писателей XIX, XX и XXI вв., написанные для детей, из коллекции Объединенного музея писателей Урала. В ней представлено творчество поэтов и писателей Свердловской, Пермской, Челябинской, Тюменской, Курганской областей — это богатый материал для изучения и новых открытий, основанный на литературных традициях XIX в., получивших развитие в XX в. и несущих совершенно новую информационную и эмоциональную окраску в наступившем третьем тысячелетии.

Электронная экспозиция по детской уральской литературе «Книги как цветы» построена на основе сказки Д. Н. Мамина-Сибиряка «Пора спать», которая входит в знаменитый сборник «Аленушкины сказки». Эпиграфом к ней являются слова Ганса Христиана Андерсена: «Сказки и истории… скрываются в мыслях, подобно семени, которому нужен только свежий ветерок, солнечный луч, капля росы, чтобы произрасти, и они становятся цветами».

Поскольку данная экспозиция предполагает использование электронных технологий, то зрители сразу попадают в мир виртуального воплощения литературных персонажей и образов: изображение должно быть выполнено в стиле актуальной в наши дни компьютерной графики и сопровождаться музыкальными фрагментами. Под музыку «Вальса цветов» П. И. Чайковского «иллюстрируются» вышеупомянутые слова Андерсена (их читает голос диктора). Зрители видят следующее чередование кадров: «Луч солнца падает в траву. Траву колышет летний ветерок. Капля росы падает в траву. Из травы начинает произрастать тонкий стебелек будущего цветка. Стебелек превращается в цветочный бутон. Бутон раскрывается, становясь цветком. Цветок — Белая роза». (Белая

роза — любимый цветок Андерсена, белые лепестки — ассоциация с белыми листами бумаги, с книжными страницами.)

Далее мы попадаем в сад с цветами в виде нераскрывшихся бутонов. В этом виртуальном саду нас встречает Телегид, роль которого выполняет Аленушка – главная героиня «Аленушкиных сказок». Это девочка младшего школьного возраста, она одета и причесана в соответствии с детской модой конца XIX в. — в кружевном платье и в бархатных туфельках, с длинными волосами, завитыми в локоны.

Вместе с Аленушкой зрители будут путешествовать по волшебному уральскому саду. Здесь растут не только садовые цветы, упоминающиеся в сказке «Пора спать»: ландыши, фиалки, незабудки, колокольчики, васильки, полевая гвоздика, — но также лесные и полевые цветы, кустарники и деревья Уральского региона: одуванчик, лютик, ромашка, иван-чай, сурепка, репейник, шиповник (дикая роза), черемуха, сирень, яблоня, вишня, рябина, бузина.

В волшебном саду Аленушка встречает Божью коровку, которая чудесным образом становится такой огромной, что на ее спине легко может поместиться маленькая девочка. Божья коровка предлагает Аленушке облететь вместе с ней сказочный сад. Начинается их полет над садом, и девочка видит вокруг много разноцветных порхающих бабочек. Божья коровка объясняет: «Эти бабочки — волшебные! Когда бабочка садится на цветочный бутон — он раскрывается, превращаясь в цветок. Каждый цветок в этом саду это книга. Вот видишь — цветок становится книгой и сейчас расскажет нам свою историю. Все эти истории — про Книжных волшебников, которые придумывают для детей сказки». Аленушка мечтает: «Как бы я хотела послушать эти истории!»

И, как положено в каждой сказке, тут же ее желание исполняется: Аленушка подбегает к первому цветочному бутону. Она видит, как на него опускается бабочка. Цветок начинает раскрываться — бабочка улетает. В сердцевине цветка – закрытая книга. Пока мы видим только ее обложку. «Наезд» на закрытую книгу — теперь можно прочитать имя, отчество и фамилию Книжного волшебника. Затем книга раскрывается. На первой странице — фотография уральского писателя. На следующих страницах — иллюстрации к его произведениям (или стоп-кадры из мультфильмов, созданных по его книгам). Во время просмотра «книги-цветка» голос диктора читает текст: называет имя, отчество и фамилию писателя — на демонстрации фото; читает остальной текст – на демонстрации иллюстраций и стоп-кадров из мультфильмов. Когда цветок расцвел, он остается раскрытым, а Аленушка переходит к другому цветку.

Какие же книги-цветы увидят музейные зрители вместе с Аленушкой? Вот эти Книжные цветы: книга-цветок «Д. Н. Мамин-Сибиряк», «П. П. Бажов», «Е. Е. Хоринская», «И. И. Ликстанов», «С. Н. Самсонов», «Б. С. Рябинин», «Ю. В. Цеханович», «Б. А. Дижур», «В. П. Крапивин», «Л. И. Кузьмин», «Л. И. Давыдычев», «С. В. Мальцев», «С. Г. Георгиев», «Содружество детских писателей (А. И. Папченко, О. Раин, С. А. Лаврова, О. В. Колпакова)».

В волшебном Книжном саду Аленушка и Божья коровка встречают южные цветы, высаженные в сад из оранжереи: розы, тюльпаны, лилии, нарциссы, левкои, гиацинты, азалии, камелии (все они тоже упоминаются в сказке Мамина-Сибиряка «Пора спать»). Эти цветы рассказывают Аленушке об удивительных заморских странах, где они родились. Чтобы посетить эти далекие страны, Божья коровка и Аленушка снова отправляются в полет: они увидят горы, моря, реки, пустыни, тропические леса. И везде Аленушку будут приветствовать любимые детьми сказочные персонажи из всех стран мира: Белоснежка, Оле Лукойе, Дюймовочка, Русалочка, Гарри Поттер, Алиса, Чиполлино, Пиноккио, Аладдин, Маугли, Карлсон, Винни-Пух, Кот в сапогах, Красная Шапочка, Золушка, Том Сойер и др.

В конце путешествия Аленушка очень соскучилась по дому — Божья коровка снова переносит ее в Россию. Здесь литературных путешественников встречают герои русских народных сказок: Дед Мороз, Снегурочка, Колобок, Конек-Горбунок, Василиса Прекрасная, Илья Муромец, Варвара-краса Длинная коса, сестрица Аленушка и братец Иванушка. Здесь, в родном краю: «И солнышко светит, и песочек желтеет, и зовет к себе Аленушку синяя морская волна…», — пишет Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк в сказке «Пора спать».

Интересно, что все панорамы и пейзажи сказочного путешествия, которые зрители увидели в виртуальном пространстве, теперь проследуют перед ними в обратном порядке — и они снова окажутся в Книжном саду, где и начиналось виртуальное музейное путешествие. Теперь Аленушку встречают здесь Буратино и Мальвина. Вместе с Аленушкой куклы заходят в большую книгу. Буратино закрывает эту книгу, повернув Золотой ключик. На закрытой книге появляется надпись: «Музей кукол и детской книги “Страна чудес”».

Электронная экспозиция «Книги как цветы» рассчитана, прежде всего, на музейных посетителей младшего школьного возраста, для которых зрительное восприятие и зрительная память имеют очень большое значение. Таким образом, серьезная, а иногда и сложная для ребят

информация о жизни и творчестве уральских писателей будет приближена к ним благодаря ярким зрительным образам и компьютерным технологиям, с которыми дети знакомы с самого раннего детства, — ведь это юные музейные посетители XXI в.

Л. А. Чеснова
г. Екатеринбург

Проблемы создания литературной экспозиции и способы ее трансляции музейной аудитории

Как сделать литературную экспозицию интересной для посетителя? Этот вопрос стоял всегда, но сейчас он звучит особенно остро. Сегодня Интернет заменил книгу. Держать в руках подаренную, или хорошо изданную, или редкую уникальную книгу интересно только читающему человеку.

Литературная экспозиция всегда или почти всегда сложна для восприятия, так как предполагает знание литературы, ведь экспонатами являются рукописи и книги. Поэтому основная форма работы с посетителем в литературном музее — экскурсия в сопровождении экскурсовода. Часто именно в музее посетитель впервые слышит имена, биографии писателей, названия литературных произведений.

К экспозиции «Литературная жизнь Урала XIX века» Объединенный музей писателей Урала шел долго. У истоков ее создания стоял председатель ученого совета музея профессор И. А. Дергачев. Именно он прочитал сотрудникам установочную лекцию, назвал имена писателей. Директором музея в то время была Инна Ивановна Куликова, заместителем директора по науке — Ирина Ивановна Степанова. Ирина Ивановна работала с материалами, хранящимися в фондах музея. Она прекрасно их знала, многие вещи были собраны ею лично. Ею был заключен договор с художниками и отослан материал для оформления экспозиции. Художники привезли в музей уже скомпонованный материал.

Художник-оформитель был найден не сразу. Экспозицию начинал делать Ю. И. Истратов. Он подготовил эскизы штор, сделал обмеры и…

© Чеснова Л. А., 2012

заболел. И. И. Степанова пригласила ленинградских художников Семена Гуляко и Юрия Орлова, познакомившись с ними на семинаре музейщиков. Шкафы по образу и подобию тех, что были в музее Мамина-Сибиряка, заказали в Елагином дворце. Работа над экспозицией была очень сложной: сменился художник, не стало И. И. Степановой. Работа продолжалась Л. А. Худяковой. Л. А. Чесновой, О. Г. Гребневой, нашим консультантом стала Е. Д. Михайлова – заместитель директора по науке Государственного литературного музея.

Обозначились две экспозиционные линии: мемориальная и литературная. Экспозицию оформляли представители петербургской школы музейного дизайна, художники Александр Александров и Юрий Орлов. Лаконизм, сохранение пространства, внутренней ауры дома, отсутствие лишних экспонатов чувствуется с первого знакомства с нашей экспозицией. Об этом свидетельствуют отзывы посетителей. Взаимопонимание и взаимодействие художника и экспозиционера очень важно, их взаимное доверие, глубокое знание материала приводит к успеху окончательного варианта экспозиции.

При работе над экспозицией сам дом отторгал лишние предметы. Например, известная картина Денисова-Уральского «Пожар» так и не нашла своего места в доме на ул. Толмачева, 41. В размещении экспонатов очень важно соблюсти чувство меры.

Перед началом создания любой экспозиции проводится огромная собирательская работа. Нами были даны объявления на радио, в газеты. Так было найдено два рояля (известно, что в доме М. Я. Алексеевой было именно два рояля). Один рояль попал в музей из семьи художника Г. С. Мосина, второй был найден в одном из техникумов, забитый досками, и он оказался маминского времени. В старых домах екатеринбуржцев была найдена мебель: столовый гарнитур, дамский письменный стол. В Каслях была заказана люстра, подцветочник. Шторы в условно мемориальной части, литературной части и столовой выполнил заведующий постановочной частью оперного театра Михаил Павлович Данюшкин. Ткань для штор искали по всему городу. Для литературной части экспонаты оформляли художники в Петербурге. Устав «общества взаимных льстецов» (это интимный дружеский круг Мамина-Сибиряка) нашли в РГАЛИ, драматические произведения Е. Гадмер и Мамина-Сибиряка отыскали в Театральной библиотеке Петербурга, рукописи Мамина-Сибиряка — в нашем ГАСО, письмо Радищева об Екатеринбурге по дороге в ссылку — в Историческом музее Москвы. Копии писем сделаны Юрием Пекуровским (Москва), письмо Радищева — на подлинной

отреставрированной бумаге. Копия картины «Река Чусовая» выполнена студентом, копия картины «Набережная Невы у Старого Эрмитажа» — ленинградским художником В. В. Ершовой.

Декоративно-прикладные вещи всегда украшают литературную экспозицию и очень важны в работе с детьми. В нашей экспозиции представлены фарфоровая чернильница, стеклянный чернильный прибор, гусиное перо, бронзовый колокольчик, плетеное кресло, статуэтка «Наполеон».

В работе над музейной экспозицией интересны и важны все детали и мелочи, особенно история попадания экспонатов в музей, — это может пригодиться в работе с посетителями. В нашем музее целый ряд таких историй и интересных фактов. Например, фото «бабушки» уральского театра Авдотьи Ивановой в музей передала жена писателя Бориса Рябинина. Фото Метенкова с семьей и фото Мамина-Сибиряка, сделанное Метенковым, в музей принесла внучка фотографа. Фрак музыканта Иосифа Тихачека, его фото, объявление «Даю уроки музыки» и многое другое передали из семьи, от Елены Сергеевны Тихачек. Икона на эмали святых Зосимы и Савватия, пчельников, была найдена при разборе печи (замурована в тулове хозяйской печи на первом этаже). Коллекция оружия принадлежала Мамину-Сибиряку, но никогда не выставлялась, хранилась 50 лет в фондах. Многие вещи покупались у выезжающих в Америку или Израиль горожан. Фото известного офтальмолога Серебрениковой нашли у Удинцевых, потомков Мамина-Сибиряка. Книга Серебрениковой с воспоминаниями о Мамине, таким образом, ожила.

Экспозиция в настоящее время пользуется популярностью у разновозрастной аудитории. Мы сохраняем традиционные способы и формы работы с посетителями и активно внедряем новые. Так, например, проводятся экскурсии по экспозиции или временным выставкам, праздники и утренники. Ведется лекционная работа, посвященная творчеству писателей XIX в. В музее работает абонемент «Похвала книге», который включает в себя серию музейных занятий на разные темы. С самого начала открытия экспозиции в музее проводятся вечера-встречи в формате литературно-музыкальной гостиной. Условно эти вечера можно разделить на несколько серий: «Неизвестный Мамин», Пушкинские вечера, Чехов и Левитан. В вечерах принимают участие студенты консерватории, музыкального училища им. П. И. Чайковского, ансамбль «Элегия», рождение которого произошло в стенах музея.

Провинциальный музей, особенно литературный, не может жить только на местном материале. Для привлечения посетителей и более

успешной работы музей выходит на рубежи большой русской литературы. Совместно с Государственным литературным музеем музей готовил выставку «10 лет из жизни Достоевского», с Русским музеем была подготовлена выставка к юбилею В. А. Жуковского «Уральский вояж поэта», совместно с Екатеринбургским дендрологическим парком — выставка «Цветы и поэзия Серебряного века», совместно с Национальным музеем литературы Украины — выставка «Н. В. Гоголь. Екатеринбургские интерпретации». Второй год проводятся выставки «Гостиная для двоих. Писатель и актриса: Антон и Ольга» (к юбилею Чехова) и «Горький и Андреева» — совместный проект с музеем МХАТа. Многие выставки (к юбилеям писателей Шевченко, Лермонтова, Пушкина, Гарина-Михайловского) готовятся совместно с коллекционерами города. Музей поддерживает тесные взаимоотношения и развивает совместные проекты с музеями театра оперы и балета, Государственным архивом Свердловской области, библиотекой им. В. Г. Белинского и библиотекой УрГУ (отдел редких книг). Последние несколько лет музей плодотворно сотрудничает с кафедрой анимации и компьютерной графики УралГАХА. Под руководством профессора О. Л. Черкасовой студенты готовят свою авторскую часть выставочного проекта и представляют ее посетителям.

Таким образом, Объединенный музей писателей Урала за годы работы нашел свое лицо и своего посетителя. В современных условиях музей старается не отставать от новых веяний и достижений и соответствовать духу времени, привлекая к сотрудничеству различных партнеров и используя инновационные методы работы с экспозицией.

О. В. Яркова, З. С. Антипина

г. Пермь

Дом-музей В. В. Каменского в социокультурном пространстве с. Троица

Мемориальный Дом-музей поэта Василия Каменского находится в 50 км от Перми, в с. Троица. Село имеет более чем 500-летнюю историю и когда-то славилось богатыми купцами. Сейчас это престижный дачный пригород в очень живописном месте. От исторической части села, в которой находится дом-музей В. В. Каменского, остались три улочки на высоком мысу, буквально прижатые к реке каменными коттеджами.

Превращение старинного села в дачный пригород крупного промышленного центра ставит под угрозу традиционный сельский уклад жизни и сохранение культурно-исторической памяти места. В начале 1990-х гг. вокруг Троицы началось массовое строительство коттеджей и заселение брошенных сельских полей городскими жителями — носителями городской идентичности. Сегодня здесь фактически живет полторы тысячи человек, а коренное население составляет всего 360 человек, т. е. более тысячи жителей села — люди городской культуры, «дети глобализации», в том числе, как выясняется из бесед с одиночными посетителями музея, представители специфической предпринимательской среды 1990-х гг. В 1990-е и 2000-е гг., в результате субурбанизации и постперестроечных социально-экономических преобразований, Троица ощутила реальную опасность, исходящую от новых поселенцев. Они принесли с собой социальную отчужденность и индивидуализм, потребительское отношение к природным ресурсам, городской досуг. Эти «новые люди» могли поглотить традиционный уклад жизни Троицы, лишить это небольшое село своего лица и своей памяти.

Однако в нашем случае ассимилирующее влияние мегаполиса встретило противодействие места, которое было связано с деятельностью Дома-музея поэта Василия Каменского. Музей Каменского изначально, с момента своего появления в 1974 г., не ограничивал свои интересы жизнью и творчеством поэта, а выступил собирателем и хранителем троицкой истории. Во-первых, музейщики, организуя экспедиции и пленэры, встречаясь с местными жителями, каждый раз вызывали в них воспоминания о прошлом своего села, желание рассказывать свою историю.

© Яркова О. В., Антипина З. С., 2012

Во-вторых, Троица, прежде всего посредством деятельности музея, втягивает и новых жителей в свою культурную ауру, приобщает их к памяти места. В-третьих, музей пытается найти современные и перспективные формы материального воплощения памяти пространства, т. е. создать еще одно, кроме музея, место, которое могло бы сохранять и актуализировать культурную память места.

Актуализация исторической памяти и саморефлексия в Троице связана, прежде всего, с экспедициями и пленэрами, организуемыми Пермским краеведческим музеем, филиалом которого является Дом-музей Василия Каменского. Общаясь с музейными сотрудниками, отвечая на их вопросы, местные жители не только сохраняют воспоминания о своей истории, но размышляют об особенностях места своей жизни, создают новые интерпретации и смыслы исторической судьбы села. Так, личность Василия Каменского, жившего в Троице сравнительно недавно, чуть более полувека назад, обросла множеством легенд. Сотрудниками музея был записан цикл устных историй о Каменском, смысловым ядром которых является необыкновенное и фанатическое.

Пленэры, которые проводит музей, также способствуют сохранению локальной идентичности немногочисленных коренных жителей Троицы. Творческие люди — поэты и художники — обладая, как правило, бóльшим культурным опытом, через свои произведения (картины, стихи) предлагают жителям села поразмышлять о духе места. Внешнее внимание, внешний взгляд также дают людям осознание ценности территории, на которой они живут, заставляют увидеть знакомое глазами другого, увидеть в привычном, малом и вещном — что-то большое и вечное.

Поселившиеся в Троице городские жители также приобщаются к местному культурно-историческому наследию. Сначала горожан покоряет природный ландшафт — живописное сылвенское триречье, потом — культурное пространство, репрезентантом которого стал музей Каменского. Их знакомство с культурной памятью Троицы чаще всего начинается со случайного посещения музея и удивления: «А вот что, оказывается, у нас есть!» Пришлые, чуждые селу люди начинают осознавать, что поселились в месте не пустом, а имеющем свои традиции, свое лицо. Вскоре многие из них начинают осознавать себя частью местного сообщества, попадая под обаяние троицкого культурного ландшафта. Сейчас этот процесс нельзя назвать всеобъемлющим и стабильным, но показательно здесь следующее. При участии музея и жителей «старой» и «новой» Троицы было создано территориально-общественное самоуправление, в числе задач которого сохранение для общего пользования земель

в историческом центре села и вдоль берега реки Сылвы, где планируется создать рекреационную зону и ряд социально-культурных объектов.

Культурная память — предмет нематериальный, однако нуждающийся в неком материальном воплощении. Сегодня развитие Троицы и развитие музея взаимообусловлены, они зависят друг от друга. Успешное функционирование небольшого сельского учреждения культуры невозможно без учета прилегающих к нему окрестностей, и наоборот — музей является своего рода «ресурсом» и «инструментом» сохранения и развития села.

Исчезновение старых деревянных домиков неизбежно, поэтому развитие музея Каменского и Троицы и сохранение культурно-исторического наследия в данном случае означает попытку сохранить не внешний облик села, а его культурно-историческую память и особенную атмосферу этого места. Сегодня эти понятия (память, наследие) имеют в селе крайне незначительное материальное воплощение. Более или менее целостно история Троицы описана в небольшом фрагменте экспозиции дома-музея Каменского. Но музей, учитывая насыщенную событиями и переживаниями жизнь Каменского, не в силах вместить в себя еще 500-летнюю жизнь села. Музейную экскурсию и предания троицких жителей трудно подкрепить реальными, видимыми глазу объектами. Пытаясь преодолеть этот разрыв, музей, в частности, выступил инициатором и соорганизатором подготовки проекта благоустройства набережной села, выполненном при непосредственном участии Пермского фонда культурного и природного наследия «Обвинская роза». Проект предполагает, в частности, размещение на обустроенной территории нескольких памятных знаков, связанных с историей этого места и жизнью Василия Каменского. Учреждения культуры, находящиеся в сельской местности, часто выступают против застройки природных ландшафтов и превращения их в объект социально-культурной деятельности. В данном случае такой шаг, на наш взгляд, не навредит территории и музею, а напротив, позволит организовать социально-культурную жизнь села (вместе с музеем) и создать ансамбль, который объединит природное, историческое и культурное наследие небольшого села и будет открыт для любого желающего.

Мемориальный Дом-музей В. В. Каменского не только осознанно и целенаправленно стремится стать культурным центром территории, сосредоточить на себе усилия по сохранению и передаче культурной памяти, но и пытается помочь дачному, пригородному селу сохранить свое лицо, заставляя активно включаться в процесс производства и передачи культурной памяти представителей местного сообщества и новых жителей, создавать новые места культурной и исторической памяти.

Раздел III
ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Н. К. Александрова
г. Ижевск

«Космический театр» К. Бечи

В 1987 г. австрийский драматург К. Бечи писал: «Мой драматический арсенал состоит сегодня из восьмидесяти пьес. Это театр мировых внутренних пространств, мой новый театр фантазии. Семьдесят четыре пьесы представляют его содержательное поле, а семь фаустовских пьес являются его смысловым ядром» [2, с. 146]. Его первая фаустовская драма «Фауст в Москве» появилась в 1963 г. Через двадцать лет была издана пенталогия под общим названием «Космические игры. — Космические сны. Пять пьес о Фаусте». Драма «Фауст внутри солнца» (1987) завершает фаустиану Бечи.

В пространных комментариях к этим драмам Бечи формулирует принципы «галактической» или «фаустовской» философии, которая лежит в основе его теории визионерского «космического театра» («Welttheater») или «театра мировых внутренних пространств» («das Theater der Weltinnenräume»). Бечи волнует проблема формирования человека будущего. Он рассматривает его как единственное звено Вселенной, наделенное душой, которая одновременно является универсумом. Смысл каждой человеческой жизни состоит в том, чтобы открывать непознанное и бесконечное в себе, что возможно только с помощью фантазии или воображения, которые обладают созидательной силой.

Так, воображение помогает Фаусту оказаться зимой 1584 г. в Москве и встретиться с Иваном Грозным. Однако «русские» эпизоды станут для Бечи лишь фоном для изображения главной идеи пьесы, обозначенной им как «Страсти Люцифера». Многочисленные как исторические, так

© Александрова Н. К., 2012

и вымышленные персонажи этой, а также всех других пьес фаустианы, как правило, имеют несколько ипостасей. Так, Люцифер, он же старец Башкин, явился в Москву для того, чтобы, пройдя путем физических страданий, достичь нравственного совершенства. Фауст же предлагает использовать скрытую силу фантазии, которая вырабатывает свет, формирующий тело и душу. Это и есть путь в универсум, в котором «мы находимся и который находится в нас» [2, с. 72]. Мотивы воображения, света и универсума станут также лейтмотивами фаустовской пенталогии.

В драме «Фауст в космическом Граале» главный герой, отыскав чашу Святого Грааля в средневековой Испании, отдает ее содержимое самой обездоленной части человечества, чтобы дать им силы для участия в космической революции духа. Действие второй драмы «Вхождение Фауста в пирамиду» происходит в Египте приблизительно в 1600 г. Развивая исходные пункты «визионерской творящей мир драматургии», Бечи «заставляет» Фауста пережить фазы своей прошлой и будущей революционной жизни. По мнению Бечи, революцию духа уже начал В. И. Ленин — главный персонаж «Вальпургиевых ночей Фауста», где говорится о его встрече весной 1911 г. в Париже с Инессой Арманд. Их свидание происходит в небольшой комнатке, которая представляет собой одновременно частицу универсума и всю Вселенную в целом. Фауст, как говорит Бечи, «входит в глубиннейшее сердечное пространство Ленина», т. е. становится Лениным, который, в свою очередь, видит в Инессе «душу космической революции» [Там же, с. 165]. Если в третьей книге события развертываются в Париже и Москве, то в четвертой драме «Фауст в Плеядах» они как бы «зависают» между двумя статичными точками, между Землей и одной из звезд Плеяд. Видение Фауста предсказывает третью мировую войну и гибель Вселенной, которая может быть предотвращена силой творческой энергии Фаустулуса, сына Фауста и актрисы по имени Зизи (она же Маргарита). В пятой драме «Индийские мечты Фауста» герой оказывается в Древней Индии, где он встречается с Христом, Буддой и другими религиозными деятелями. Главную идею драмы — синтез европейской, восточной и космической, т. е. фаустовской, духовности — проясняет учение драматурга о «чудесной бабочке», тело которой символизирует единство мировых религий. В седьмой драме «Фауст внутри солнца» Фауст-физик оказывается внутри солнечного ядра, создает из солнечного света бомбы, бросает их с космического корабля на землю. Их свет преображает человечество. Ликуя, он восклицает: «Все спасены для дальнейшего творчества! Для стремления от бесконечного к бесконечному! От света к свету!» [1, с. 105].

Так, визионерская фантазия главного персонажа фаустианы объединяет исторические, географические и космические пространства, а также населяющих их людей в единый художественный организм, все звенья которого подвижны и взаимозаменяемы. Драматург объясняет природу такой маневренности квантовой теорией, предполагающей спонтанность, неуловимость и дискретность передвижения малых, едва уловимых физических (а у Бечи — духовных) единиц. Модель «вхождения», условно говоря, души одного персонажа в душу другого он называет «квантовой драматургией» («Quantendramaturgie»), а взаимозаменяемость внешних пространств — «комодной драматургией» («Fächerdramaturgie»). «Космический театр» Бечи создан и существует по своим правилам, однако они хорошо вписываются в парадигму европейской постмодернистской театральности.

1. *Becsi K.* Faust in der Sonne. Innsbruck, 1987.
2. *Becsi K.* Nachwort // Faust in der Sonne. Innsbruck, 1987.

Т. А. Аликова
г. Екатеринбург

Театральность как стилевой принцип постмодернизма в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах»*

Понятие театральности художественного произведения в литературоведении является предметом пристального научного осмысления. «Театральность» понимается как эстетическая категория, связанная с осмыслением социальной и внутренней жизни человека как некого игрового пространства, где человек может одновременно ощущать себя в разных ролях и моделировать жизненные ситуации по законам срежиссированного действа, рассчитанного на зрителя.

* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры германской филологии УрФУ О. Г. Сидоровой.

© Аликова Т. А., 2012

Применительно к литературному тексту «театральность» может быть исследована с точки зрения особенностей ее проявления в структуре художественного произведения на разных смысловых уровнях: от специфического способа социально-психологического поведения персонажей до художественного строя литературного текста.

Роман Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» является классическим примером постмодернистской литературы. В литературе постмодернизма идея театральности тесно связана с принципом игры. На примере романа Дж. Барнса мы исследуем театральность как характерный принцип постмодернизма, оформляющий игровую интерпретацию культурных контекстов.

Театральность в романе Дж. Барнса проявляется на разных уровнях произведения: сюжетном, связанном с образами театра и театральными понятиями в тексте, и концептуальном, использующем театральность как основной прием обыгрывания культурных контекстов романа.

Тематических реминисценций, связанных с образами театра, в романе немного. Однако тема театральности проявляется опосредованно, через сюжетные мотивы, связанные с кино. В этом аспекте наиболее актуальна глава 8 («Вверх по реке»), которая слагается из писем киноактера, плывущего через первобытные южноамериканские джунгли, чтобы сниматься в фильме о давних иезуитских миссионерах. Глава наполнена описанием процесса съемок, а также рассуждениями героя о природе актерской игры.

С театральностью связаны элементы травести в рамках 7-й главы, герой которой Лоренс Бисли спасается с тонувшего «Титаника», переодевшись в женское платье. Трагическая история повторяется в виде фарса, когда на съемочной площадке фильма «Памятная ночь» Бисли запрещают сняться в сцене затопления корабля. Здесь обнаруживается двойное обыгрывание: театральная уловка переодевания спасает герою жизнь в реальности, при этом сценический вымысел в виде киносъемок отказывает ему в праве вновь участвовать в трагедии. Параллель между реальной жизнью и кино проводится и в истории проглоченного китом Ионы. Здесь идет тройное сравнение: миф об Ионе сопоставляется с историей реального матроса Джеймса Бартли и экранным их воплощением в виде нашумевшего в свое время блокбастера «Челюсти» [1, с. 196].

В романе Дж. Барнса театральность включает работу на публику, использование приема «двойного кодирования» и явления «авторской маски».

Работа на публику в романе проявляется в разных аспектах, вплоть до прямых обращений к читателю, которые могут быть вызваны стилевой необходимостью («господа» как часть адвокатской речи) или становятся частью авторских рассуждений (об искусстве в «Плоте Медуза» или о жизни в «Интермедии», где автор использует объединяющее «мы»).

Существование «двойного кода» выражается в «двухадресности» произведений искусства постмодернизма. С одной стороны, использование тематического материала и техники популярной культуры позволяет произведению постмодернизма обладать привлекательностью предмета массового потребления. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов оно апеллирует к искушенной публике [2]. Роман Дж. Барнса обыгрывает Библию, художественную литературу и публицистику, политический и социальный дискурс современного общества. Так, в главе 3 находят отражение характер судопроизводства и действительные случаи, описанные в книге Э. А. Эванса «Уголовное преследование и смертная казнь животных» (1906). Глава 5 заимствует факты и язык из перевода «Отчета о путешествии в Сенегал» Савиньи и Корреара, вышедшего в Лондоне в 1818 г. Факты, приведенные в третьей части 7-й главы, почерпнуты из «Путешествия проклятых» Г. Томаса и М. Моргана-Уиттса (1974).

Театральная игра как свободная активность, имеющая цель в самой себе, выступает в романе в качестве пародийно-ироничной игры с жанрами и стилевыми знаками-кодами. В романе представлены разные жанры — политический триллер, судебная драма, научная фантастика, историческое повествование, критическая статья об искусстве, эпистолярный роман, очерк о любви и сон, изображающий слегка сатирическую и юмористическую фантазию о рае.

Авторская маска рассказчика как бы скрепляет весь этот разорванный децентрированный дискурс. Театральность здесь выражается в позиции повествователя, стоящего на грани между жизнью и литературной условностью и наглядно демонстрирующего двойственность «правды» и «вымысла». Как правило, рассказ ведется от третьего лица, но нередко появляется и лицо первое — даже в пределах одной и той же «главы». Рассказчик по ходу действия перевоплощается в личинку червя-древоточца, незаконно проникающую на Ноев ковчег, французского законника XVI в., ирландского религиозного энтузиаста XIX в., современного второсортного киноактера, т. е. играет масками. Причем каждое из таких лиц на протяжении книги «не остается самому себе равным: то маскируется под объективного повествователя старой школы, то начинает склоняться

к легкой иронии, а то и сбивается на откровенную, даже намеренно грубоватую пародию» [3, с. 32]. Автор как бы довлеет над всем повествованием, беря на себя разные роли, говоря разными персонажами и несколько приподнимает маску только в полуглаве — самом лирическом и, казалось бы, искреннем эпизоде романа, где он передает собственные переживания и идеи. Но и здесь можно говорить лишь об очередной роли и точке зрения, которая, в свою очередь, также подвергается сомнению и может быть опровергнута. Все эти «псевдомаски» подчиняются единственному «постоянному и серьезному» в романе — «авторской насмешке» [Там же]. Образ каждого героя-рассказчика подвергается иронизированию и пародированию и даже в авторской полуглаве существует самоиронизирование, которое лишает его высказывания значения авторитарности.

В романе Дж. Барнса театральность как стилевой принцип демифологизирует знаки культурного контекста и превращает их в материал для игры, окружает ореолом амбивалентных художественных оценок. Театральная тональность соответствует иллюзорности упорядочивающих историю мифологий. Театральность выступает как способ травестирования идеологии и нацеливает на постижение игровой природы истории и бытия в целом.

Так, с помощью приема театральности высмеивается религия. Бог в романе использует театральные приемы. Божественные чудеса, происходившие с пророком Ионой из 7-й главы («Три простых истории»), оказываются «точно взяты из репертуара площадного театра» [1, с. 194], а своевременное появление божественного посланника-кита описывается в театральных терминах «deus ex machina» [Там же, с. 195].

В последней главе («Сон») рассказчик познает устройство современного рая и ада. Ад рисуется как парк аттракционов и театр в одном флаконе, где чертей изображают второсортные актеры, а муки в котлах должны вызывать чувство «приятного испуга» [Там же, с. 339].

Игровое отношение в романе считается необходимым свойством творчества и, шире, мировосприятия, а театральное действие превращает статичность картины в шедевр искусства, живущий в веках. Глава 5 («Кораблекрушение») описывает трагедию, случившуюся в 1816 г. на плоту, спущенном с фрегата «Медуза», и дает свое истолкование знаменитому полотну художника Теодора Жерико, посвященному упомянутой трагедии. Для создания картины художник берет не статичный образ, а момент действия, который хоть и не является правдивым, но придает картине правдоподобия и эмоциональности.

Иногда автор задается вопросом о верности такой постоянной игры и подчеркнутой театральности жизни, которая фактически приводит к иллюзорности существования как такового. Человек думает о возможной необходимости вернуться к исходному доигровому состоянию, когда все было настоящим, ибо не было вранья. Вот как герой 8-й главы («Вверх по реке») оценивает индейцев, которые не отличают кино от реальности: «Наши считают их примитивным народом, которому еще не известна идея игры. А мне кажется все наоборот, и у них что-то вроде *пост-актерской* цивилизации, может быть, первой на земле. То есть игра уже не нужна, поэтому они и забыли про нее, и больше ее не понимают» [1, с. 224–225]. Но и эта идея подвергается сомнению, поскольку исходит из уст достаточно заурядного, не блещущего умом киноактера.

Театральность позволяет лишить знаки культурного контекста самодостаточности, превратить в материал для игры. Культурный контекст театрально обыгрывается артистизмом повествования и установкой на вымысел. Театральность нацеливает на постижение игровой природы бытия, игровой логики вечности.

Таким образом, театральность наряду с основным принципом постмодернизма — игрой — приводит к главному авторскому выводу об относительности всего происходящего: повествования, точки зрения, взаимоотношения автора и персонажа, автора и читателя и человеческого существования в целом.

1. *Барнс Дж.* История мира в 10½ главах. М., 2005.

2. *Голованова И. С.* История мировой литературы. М., 1997.

3. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. М., 2000.

4. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.

Д. В. Арестова
г. Екатеринбург

Миф в творчестве Анджея Сапковского*

Анджей Сапковский — польский писатель и публицист, автор известной во всем мире фэнтезийной саги о ведьмаке Геральте из Ривии, «Саги о Рейневане», написанной в жанре исторической прозы, и множества рассказов, не входящих в сборники, а также ряда критических статей по литературе фэнтези. Книги Анджея Сапковского, особенно «Сага о Ведьмаке и Ведьмачке», давно завоевали популярность во многих странах, включая Россию, однако до сих пор не предпринимаются попытки осознать значение его творчества и проанализировать истоки многих образов и сюжетов, отраженных в его книгах.

Наиболее значимыми в творчестве Сапковского являются книги, входящие в состав «Саги о Ведьмаке и Ведьмачке», — это два сборника рассказов: «Последнее желание» и «Меч предназначения» (в России они выходили под общим заглавием «Ведьмак» и были объединены в одну книгу), а также романы «Кровь эльфов», «Час презрения», «Крещение огнем», «Башня ласточки» и «Владычица озера» (романы перечислены в хронологическом порядке). Первая книга цикла — «Последнее желание» — вышла в 1986 г., последняя — в 1998 г., после чего Сапковский отказывается от жанра фэнтези в пользу исторической прозы.

В целом фэнтезийное творчество Сапковского традиционно как по форме (многотомная эпопея), так и по содержанию: основной сюжет его романов — это долгий путь героя через многочисленные препятствия и трудности к некой высокой, труднодостижимой, но исключительно благородной цели (в основном — спасение мира от власти или какого-либо отрицательного влияния героя-антагониста), т. е. классический сюжет литературы фэнтези, встречающийся впервые у Толкина, а после Толкина — практически в каждом романе этого жанра. Однако в книгах Сапковского присутствуют специфические черты, не характерные для произведений фэнтези в целом: прежде всего, это создание своей собственной мифологии, о которой и пойдет речь.

* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры фольклора и древней литературы УрФУ Е. Е. Приказчиковой.

© Арестова Д. В., 2012

Настоящее исследование — попытка проанализировать три уровня мифологического сознания, представленные в фэнтезийном творчестве Сапковского: уровень классической индоевропейской мифологии и мифологии фэнтези, на которые он, безусловно, опирался при создании своих романов; уровень авторской мифологии, которая является уникальной и встречается только у Сапковского; наконец, аналитический уровень, попытка рефлексии автора — знаменитый «Бестиарий», состоящий из двух частей, в котором Сапковский рассматривает различных мифологических существ. Заметим, что Сапковский — один из очень немногочисленных авторов, которые не только создают свой фэнтезийный мир и населяют его вымышленными существами, но и предпринимают попытку рефлексии, создавая не-художественные произведения, обобщающие и систематизирующие сведения о мифологических персонажах (среди них, к примеру, «Книга вымышленных существ» Х. Л. Борхеса, «Волшебные твари и где их искать» Дж. К. Роулинг).

Следует уточнить, что, говоря о мифологии, мы прежде всего имеем в виду тот комплекс вымышленных существ, который встречается в произведениях Сапковского. Наиболее значимым для нашего исследования является уровень персонажей, а не сюжетный уровень текста. Все вымышленные существа у Сапковского четко делятся на три группы. Первая — это традиционные персонажи фэнтези: гномы, эльфы, вампиры, дракон, оборотень, кикимора и др. Вторая — уникальные, придуманные автором существа: жагница — огромное ракообразное существо с панцирем, восемью конечностями и серповидными челюстями, живущее в воде; брукса — девушка-вампир, превращающаяся в гигантского нетопыря, при этом лишенная дара речи; жряк — сухопутный «родич» жагницы, обладающий почти такой же внешностью; сколопендроморф — нечто вроде огромной сороконожки с покрытыми ядом клыками; допплер — существо, способное принять чей угодно облик, при этом становясь абсолютной копией того, чей облик он принимает, и др. Третья группа — «переходная»: в нее входят существа, которые, с одной стороны, напоминают традиционных персонажей фэнтези, с другой — называются или выглядят иначе, чем обычно. В числе этих существ — низушки (более известные как хоббиты), куролиск (по аналогии с василиском), а также краснолюды. Что касается последних, то, к сожалению, в переводе не удается отразить авторскую игру слов: «гном» по-польски — *krasnoludek*, а существа, название которых традиционно переводят как «краснолюды», в оригинале называются *krasnoludy*, причем подчеркивается, что краснолюды — это дальние потомки гномов, чем и обусловлено их название.

Также в «переходную» группу, по нашему мнению, следует включить «диавола», или козерога, поскольку он описывается как типичный сатир — козлиные ноги, человеческий торс, рога на голове, — но называется на протяжении повести только козерогом, чертом или лешим.

Соотношение этих трех групп существ неодинаково на протяжении цикла. В первых двух книгах — «Последнее желание» и «Меч предназначения» — в основном встречаются персонажи из второй группы, т. е. уникальные существа, присущие только миру Сапковского; их количество резко сокращается в следующих книгах и, наконец, в последних книгах цикла сходит на нет. Это обусловлено в первую очередь сюжетно: в произведениях Сапковского, входящих в цикл о ведьмаке, ключевой фигурой является, как это следует из названия, ведьмак Геральт, основная профессия которого — «уничтожение различных чудищ за деньги» (это определение есть в тексте почти всех рассказов и романов). Примечательно, что Геральт при этом и сам не является человеком: он мутант, специально выращенный в ведьмачьем ордене, в результате чего он обладает сверхъестественными способностями (повышенной выносливостью, нечувствительностью к боли, ядам, нечеловечески острыми зрением и слухом), позволяющими ему выполнять свою работу. Поскольку Сапковский, в отличие от, скажем, Толкина, изначально не планировал продолжать цикл и собирался ограничиться первыми двумя книгами (об этом он неоднократно упоминал в различных интервью), две первые книги цикла о ведьмаке наиболее самобытны, в них встречается наибольшее количество вымышленных существ из второй группы, т. е. существ, придуманных самим автором. На наш взгляд, это сделано для того, чтобы наиболее полно продемонстрировать способности главного героя и наиболее подробно описать мир ведьмака, который является полностью оригинальным и не имеет аналогов в мировой литературе фэнтези.

В ранних книгах Сапковского также в большей степени присутствует та особенность, которая отличает его творчество в целом. Речь идет о постмодернистской игре, прежде всего — в культурологическом понимании этого слова. Сапковский не только вплетает в повествование элементы сюжетов и мотивы из других произведений, но и зачастую полностью перекраивает их, причем делает это в своеобразной манере: например, во второй книге цикла, «Меч предназначения» (в одноименном рассказе), встречается эпизод, в котором автор пародирует сюжет известнейшей сказки Г. -Х. Андерсена «Дикие лебеди»:

…Фрейксенет покрутил головой и повторил:

— Предназначение. Должно быть, наверху записано, что мы снова встретимся, ведьмак, и снова именно ты спасешь мою шкуру. Я помню, об этом поговаривали в Хамме после того, как ты снял тогда с меня тамошний птичий наговор.

— Случайность, — холодно сказал Геральт. — Случайность, Фрейксенет.

— Какая там случайность. Черт, ведь если бы не ты, я до сих пор ходил бы, наверно, в бакланах…

— Ты был бакланом? — возбужденно крикнула Цири. — Настоящим бакланом? Птицей с клювом и перьями?

— Был, — осклабился барон. — Заколдовала меня одна… девка… Мать ее… Из мести.

— Наверно, ты не дал ей меха, — заметила Цири, сморщив нос. — На эту, ну… муфту.

— Была другая причина, — слегка покраснел Фрейксенет и грозно зыркнул на девочку. — А тебе-то какое дело, ты, малышня?

Цири состроила обиженную мину и отвернулась.

— Так, — откашлялся Фрейксенет. — На чем я… Ага, на том, как ты расколдовал меня в Хамме. Если бы не ты, Геральт, остался бы я бакланом до конца дней своих, летал бы вокруг озера и обрывал ветки, льстя себя надеждой, что меня спасет фуфайка из крапивного лыка, которую выткала моя сестренция с упорством, достойным лучшего применения. Черт, как вспомню ту фуфайку, так сразу охота кого-нибудь треснуть. Эта идиотка…

Сапковский сразу же недвусмысленно дает понять читателю, о каком известнейшем сказочном сюжете идет речь, однако здесь еще нет полного его отрицания и низложения трагического пафоса оригинала до комически-бытового уровня. Далее:

— Не надо так, — усмехнулся ведьмак. — У нее были самые лучшие намерения. Просто ее неверно проинформировали. Вот и все. О снятии заклятий кружит масса бессмысленных мифов. Тебе еще повезло, Фрей. Она могла велеть тебе нырнуть в кипящее молоко. Слышал я о таком случае. Одежда в виде фуфайки из крапивы не очень помогает, хотя, с другой стороны, и мало вредит здоровью.

— Ну, может, и правда. Может, я слишком много требую от нее. Элиза всегда была недалекой, с детства глупой и красивой, действительно, чудный материал на жену какого-нибудь короля.

— Что такое чудный материал? — спросила Цири. — И почему на жену?

— Не лезь, шпань, я же сказал. Да, Геральт, повезло мне, что ты тогда объявился в Хамме. И что зятюшка-король согласился потратить парочку-другую дукатов, которых ты потребовал за то, чтобы снять заклятие.

— Знаешь, Фрей, — сказал Геральт, еще шире улыбаясь, — весть об этом разошлась широко!

— Истинная версия?

— Не совсем. Во-первых, тебе добавили десяток братьев.

— Надо же! — Барон приподнялся на локте, раскашлялся. — Стало быть, с Элизой вместе нас было двенадцать душ? Ну и идиотизм! Моя мамуля не была крольчихой.

Здесь мы уже видим, как постепенно сюжет сказки Андерсена полностью переиначивается и пародийно переосмысляется, романтический и трагический пафос сказки сменяется бытовым дискурсом. Далее:

— Это не все. Решили, что баклан малоромантичен.

— Оно и верно. Ничего в нем нет романтичного. — Барон поморщился, ощупывая грудь, обвязанную лыком и кусками бересты. — Так во что я был заколдован, если верить россказням?

— В лебедя. То есть в лебедей. Потому как вас было одиннадцать штук, не забывай.

— А чем, черт побери, лебедь романтичнее баклана?

— Не знаю.

— Я тоже не знаю. Но могу поспорить, что в рассказе именно Элиза сняла с меня чары при помощи ее жуткого мешка из крапивы.

— Выиграл. А что с Элизой?

— У нее, бедняжки, чахотка. Долго не протянет.

— Печально.

— Печально, — равнодушно подтвердил Фрейксенет, глядя в сторону [2, с. 582].

Таким образом, мы видим, что, беря за основу всемирно известный сюжет сказки Андерсена, Сапковский полностью переосмысляет его, нивелирует высокий пафос первоисточника, низводит его до приземленного, бытового уровня, облекая это в игровую форму. В текстах саги много различных примеров, подобных приведенному выше: скажем, дважды на протяжении цикла встречаются вариации на тему сказки «Красавица и чудовище». Кроме того, весь дальнейший сюжет саги построен на популярном сказочном мотиве «ребенок-предназначение», когда герой просит у своего должника: «дай мне то, что у тебя есть, но о чем ты еще не знаешь». Это сознательная установка Сапковского, который часто подчеркивал, что внимательный и интеллектуальный читатель может найти в его книгах множество так называемых «пасхальных яиц» — ссылок и аллюзий на известные литературные и иные произведения. При этом он протестует против употребления по отношению к себе слова

«постмодернист», хотя, без сомнения, является именно им. Сапковский пишет об этом так: «…проблему подвергли анализу серьезные критики фантастической литературы, однако они не пришли ни к какому серьезному выводу, ограничившись исключительно тем, что окрестили Сапковского постмодернистом. Писатель почувствовал себя оскорбленным таким эпитетом и заявил, что его эротические склонности есть его личное дело и что если кто-то считает себя невинным, то, пожалуйста, он не возражает, пусть тот бросит в него камень» [3].

Итак, наряду с использованием оригинальных мифологических существ, Сапковский зачастую играет с всемирно известными сказочными и мифологическими сюжетами, демифологизируя их и во всех случаях снижая изначальный высокий трагический пафос, что составляет основную особенность его творчества и резко выделяет его из ряда других писателей фэнтези.

Кроме того, как уже было сказано, Анджей Сапковский — один из немногих современных писателей, которые не только создали свой собственный мир и населили его мифологическими персонажами, но и структурировали его впоследствии, написав аналитическую работу по их систематизации. Имеется в виду «Бестиарий» Сапковского, в котором так же, как и в фэнтезийных текстах, находит отражение традиция постмодернистской игры и использование нетривиальных приемов. «Бестиарий» делится на две части, первая из которых — полностью пародийная: Сапковский высмеивает стиль средневековых бестиариев, подражая им и выбирая для описания неожиданных существ, а также сохраняя дух средневековых бестиариев, очень точно копируя их стилистику и манеру изложения, комически описывает вымышленных существ, например, так:

КАМЕЛОПАРД (CAMELOPARDUS)

Есть плод противного природе совокупления верблюда с леопардом. Разум мутится и теряется, ежели понять захочешь, каковым образом таковое совокупление происходит. А посему и дознаваться не надобно, а принять сие на веру. И все тут.

КОТ МОРСКОЙ

Вообще-то никакой это не кот, а обезьяна, Simla, мартышкой именуемая, а у нас — кочкоданом почему-то. Привычки у нее еще более отвратны, нежели вид, а вид — зело препаршивейший.

Иногда Сапковский идет дальше и описывает среди вымышленных существ реально существующих, сохраняя при этом все тот же стиль:

КОТИЩЕ

Поелику есть он мышиного племени недруг великий и уничтожитель, то зовется «Мусей» (от Mus, мышь по-латыни), а поскольку ловок и хваток, то еще и Catus'ом (от captura — ловля по-латыни), а то и от самого catus (от греческого идущего), означающего то же, что и ingeniosus, коим словом латиняне обозначали даровитого, талантливого, сметливости великой, ну, а с тем, что котище изобретателен и сметлив, каждый, кто не дурак, согласится [1, с. 338].

Комический эффект, таким образом, создается не только за счет использования гиперболы и гротеска, но и за счет оксюморона, и это также составляет одну из особенностей индивидуального стиля Сапковского.

Вторая часть «Бестиария» написана Сапковским по-другому, в ней уже присутствует установка на серьезность, но при этом есть небольшое ироническое уточнение: в предисловии ко второй части автор пишет: «На этот раз уже серьезно и научно, *без присущей бестиариям манеры*, поговорим об основных *мерзопакостниках*, с которыми любитель фэнтези может столкнуться при чтении» [Там же, с. 359]. Во второй части Сапковский не просто описывает мифологических существ, но и делает попытку сравнительного анализа, рассматривая мифологических существ комплексно, с привлечением данных различных национальных мифологий, а также художественной литературы и трудов по фольклористике.

Любопытно, что Сапковский не включает в «Бестиарий» значительную часть тех оригинальных существ, которые встречаются в его собственных произведениях. Так, в его бестиарии нет, скажем, жагницы, но есть брукса, нет упыря, сколопендроморфа и др., но при этом есть допплер. Сапковский сам пишет об этом так (во второй части «Бестиария»): «Отбор объектов, разумеется, отражает как познания автора (nobody's perfect), так и его вкусы» [Там же]. На наш взгляд, это связано с тем, что, во-первых, в мире Сапковского уже присутствует классификация существ (обучение ведьмаков проводится по книгам подобного содержания), во-вторых, с тем, что для Сапковского гораздо более важным оказывается не информативная задача, у него нет установки на сообщение информации о мифологических существах, которые встречаются в его собственных книгах, главная его установка — снова игровая: автор «примеряет» роль средневекового ученого.

В настоящее время творчество Сапковского постепенно выходит за рамки литературы и переходит как в область кинематографии (по его произведениям снят сериал и художественный фильм), так и в область

мультимедиа: в 2007 г. в США вышла компьютерная игра в жанре Action-RPG по миру «Ведьмака», которая так и называется — «Ведьмак» («The Witcher»). 16 мая 2011 г. вышло продолжение этой игры: «Ведьмак-2: Убийцы королей» («The Witcher II: Assassins of Kings»). Это свидетельство того, что на сегодняшний день наблюдается явная тенденция к визуализации фэнтезийной литературы. Наиболее яркие примеры — экранизации «Властелина колец» Толкина (а также три компьютерные игры по мотивам фильма), «Волшебника Земноморья» Урсулы ле Гуин, «Гарри Поттера» Дж. К. Роулинг (и несколько компьютерных игр), «Эрагона» К. Паолини. В последние годы литература фэнтези становится чем-то большим, чем просто литература, так как она дает огромное количество материала для последующего использования в различных видах искусства.

1. *Сапковский А.* Нет золота в Серых Горах. Мир короля Артура. Критические статьи. Бестиарий. М., 2002.

2. *Сапковский А.* Последнее желание. Меч предназначения. М., 2011.

3. Sapkowski przedstawia Sapkowskiego // Komiks. 1992. № 2 (20) (пер. Е. Вайсброта).

Ю. Г. Бабичева

г. Бийск

Театральный код романа Айрис Мердок «Сон Бруно»

Театральный код — одно из понятий семиологии, встречающееся в работах Ю. Лотмана и других представителей московско-тартуской семиотической школы наряду с общим представлением о культурном коде [1]. Столь яркий интерес к театральности художественного произведения в современной научной парадигме опосредован самой спецификой культурного сознания XX в., которое во многом ориентировано

© Бабичева Ю. Г., 2012

на ролевое, игровое освоение человеческой личностью окружающей действительности.

Вместе с тем стоит отметить, что само понятие театрального кода в литературоведении по сей день не приобрело устоявшихся терминологических границ и сводится к целому ряду исследовательских проблем: обнаружению и интерпретации жанровых, видовых особенностей художественного текста, его языковых черт. Кроме того, сама «театральность» произведения базируется, на наш взгляд, на его идейно-философской основе, на представлении о бытии как о действе, организованном по законам сценического искусства. Так, Ю. Лотман определяет театральность как специфическое игровое поведение человека в тех или иных жизненных ситуациях [1].

Как уже отмечалось, понятие «игры» особенно актуализируется в искусстве XX в. Не случайно игровая категория становится ведущей в творчестве его яркой представительницы — Айрис Мердок (Великобритания). Мощное игровое начало романов английской писательницы отмечалось литературоведами не раз. Своей задачей мы ставим раскрытие театрального кода известного романа «Сон Бруно» в двух аспектах: формальном (на праксиологическом уровне) и идейно-содержательном (на онтологическом уровне).

Сюжет романа представляет собой описание (а вместе с тем и тонкий психологический анализ) последних дней жизни престарелого и больного Бруно, некогда отца семейства, в его взаимоотношениях с теми немногими персонажами, которые вынуждены (или которые решили) не покидать старика до его кончины.

Общий взгляд на положение вещей в доме Бруно позволяет заключить, что существование его обитателей во многом организовано по законам игрового действа. В плане формального воплощения театральный код реализуется в поступках, поведенческих реакциях героев и, конечно, в их портретном и предметном окружении.

Так, прежде всего, следует отметить своеобразную ритуальность, наигранность действий многих героев романа. При этом под ритуалом мы понимаем отдельные действия или их совокупность, ограниченные локально и темпорально: «…в пять часов наступит самое приятное, самое лучшее время — принесут чай, булочки, бутерброд с анчоусами, какой-нибудь новый джем и газету “Ивнинг стандард” <…> Бруно по возможности растянет чаепитие, затем посмотрит, начиная с карикатур, “Ивнинг стандард”, после чего в шесть часов послушает новости по радио и потолкует полчасика с Денби <…> еще Бруно развлечения

ради позвонит по телефону или станет разглядывать марки, в семь можно выпить шампанского, почитать книги о пауках или детектив…» [2, с. 8]. Для другого персонажа, Денби, «выпивка в этот час дня была… ритуалом…» [с. 68]. Встреча того же Денби и Дианы с поцелуями «номер один» и «номер два» также названа «целой церемонией» [с. 84].

Внешний вид Бруно, его ощущение себя (истинное знание о самом себе) соответствует специфике актерства: лицедей играет роль, выдает себя за кого-то, будучи часто совершенно иным в реальной жизни: «В зеркало Бруно уже не смотрел, но порой ощущал, будто у него прежнее молодое лицо, точно маска <…> Бруно знал, что он стал чудищем со звериной головой, точнее, с головой быка — пленным Минотавром» [с. 11]. Эта характеристика ярко передает трагический разлад между Бруно и окружающими, между тем, кем он был, и тем, кем он стал сейчас на пороге смерти; усиливает мотив внутренней боли персонажа по поводу восприятия и себя, и обстановки, в которой он оказался. Показательна в этом плане и особенность номинации героя: «Отец дал ему имя Бруно, с которым мать так и не свыклась, она называла его Топтыжкой, Медвежонком…», т. е. герой, как он сам себя позиционирует несколькими абзацами ранее, «…был просто голос, голос некоего безликого гражданина…» [с. 28]. Называние человека определенным именем всегда воспринималось сакрально: имя, его энергетика, звучание и тому подобное призвано выделять в человеке какие-либо качества, свойства, определять его сущность. В данном случае герой «не определен» в этом мире, не знает (самое страшное, что на исходе своей жизни), кто он.

Персонажи «Сна Бруно» вообще ведут себя неестественно, по сути, театрально. Так Аделаида «…разыгрывала из себя старую деву. Потом как-то пробовала намекнуть, что она лесбиянка…» [с. 43]; у Найджела «…не все дома…» и вообще «лучше бы он оставался в театре» [с. 36]; Диана жила «…какой-то другой, воображаемой жизнью…» [с. 74]; «сама себе позировала. Позировала в гостиной в шелковом вечернем платье, позировала в нейлоновом пеньюаре в спальне. Составляя букет, она изображала леди, составляющую букет. Она часами красилась, сидя дома одна…» [с. 75]; Денби «играл свою роль дерзкого обольстителя как во сне…» [с. 86]; Майлз же «готов был играть роль послушного сына…» [с. 123]. И в целом то или иное событие своей жизни персонажи воспринимают в духе театральности: как комедию или трагедию [с. 155, 186]. Все эти поведенческие нюансы, на наш взгляд, передают иллюзорность экзистенции героев романа, глубокий личностный разлад с реальной жизнью, трагизм их существования.

На онтологическом уровне театральный код романа раскрывается в специфике восприятия жизни персонажами (да и самой Айрис Мердок). «Мы все по большей части живем в своем призрачном мире», — признается один из героев «Сна Бруно» [с. 24]. Эта фраза ярко передает «нереальность реальности», заставляя размышлять над вопросом о том, где правда, а где ложь, где действительная жизнь, а где сон; над вопросом, не имеющим однозначного ответа, учитывая концепцию жизни писательницы, да и специфику взгляда на жизнь человека XX в. в целом. «Загадочный мир» [с. 26], частое использование автором слова «казалось» [с. 38, 39, 48, 56], постоянное упоминание о том, что все происходит «как во сне» [с. 46], «как в сказке» [с. 55], в «безукоризненном импровизированном спектакле» [с. 87], в итоге наводит на мысль о невозможности проведения четкой грани между сном и реальностью, между естественным поведением человека и его игрой, желанием подражать кому-то или чему-то ввиду ощущения внутренней пустоты.

Таким образом, используя возможности театрального кода, реализуемые на различных уровнях (начиная от предметного и заканчивая концептуальным), Айрис Мердок проникает в психологию людей XX в., демонстрирует своеобразие их мировосприятия и жизнеповедения, заложниками которого они часто сами и являются.

---

1. *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.

2. *Мердок А.* Сон Бруно. Черный принц : романы / пер. с англ. М., 1992. Далее при цитировании этого издания в тексте статьи в квадратных скобках указываются только страницы.

А. О. Белова
г. Москва

Мотив игры в повести Ф. Х. Бернетт «Маленькая принцесса. Приключения Сары Кру»

Характерной особенностью повестей, посвященных детству, является мотив игры, так как ребенок, как известно, осваивает мир через игровое начало. Вся жизнь ребенка, все его сознательное существование, таким образом, строится по правилам ролевой игры. Й. Хейзинга в своем труде «Homo ludens» говорит о познавательной модели мира как «игре в жизнь»: «Человеческая культура возникает и разворачивается в игре, как игра» [5, с. 19]. Ф. Х. Бернетт (1849–1924) — известная детская англо-американская писательница, основное внимание в своих произведениях уделявшая миру детства и особенно образу девочки Викторианской эпохи. В повести «Маленькая принцесса. Приключения Сары Кру» (1905) писательница последовательно назначает главную героиню на различные роли, тем самым желая показать Сару Кру цельной натурой, сохраняющей свое человеческое достоинство, умение оставаться «настоящей принцессой» в самых непредсказуемых ситуациях. Сама позиция главной героини убеждает нас в справедливости этого утверждения: Сара постоянно говорит о *роли*, которую должна играть в той или иной ситуации (это индивидуальная роль). С другой стороны, создается и коллективная игра, благодаря яркому и богатому воображению Сары Кру, умеющей увлечь своими фантазиями знакомых и подруг, которые, в свою очередь, начинают под влиянием Сары тоже *играть в созданную ей игру*.

Мотив игры возникает с первых страниц повествования. Добрая фантазия Сары Кру преображает не только ее жизнь, но и жизнь вокруг нее. Повествование о Саре Кру похоже по форме на волшебную сказку, но надо принимать во внимание, что, в отличие от сказочного сюжета и несмотря на благополучную развязку, счастливая и безмятежная жизнь маленькой героини остается *за рамками* повести, в той чудесной, сказочной стране, экзотической Индии, где она жила с отцом до того, как была помещена в пансион мисс Минчин. Таким образом, читатель видит счастливое личико Сары лишь несколько мгновений, пока ее любимый отец еще с ней в Лондоне и только готовится оставить свою дочь на попечение

© Белова А. О., 2012

воспитателей пансиона. Но и эти мгновения уже омрачены для Сары подготовкой не только к новой жизни, но и к разлуке с отцом. Именно в экспозиции мы знакомимся с Сарой, выбирающей себе в качестве компаньонки вовсе не кого-то из будущих ее одноклассниц, а *куклу* Эмили. «Я назвала ее Эмили, и она будет моим другом, когда папа уедет. Она нужна мне, чтобы поговорить с ней о нем» [1, с. 152]. Так объясняет Сара свой выбор. С этого момента читатель попадает в мир Сары Кру, в мир ее фантазии, мир ее игры в жизнь и жизнь в игре.

Сара, почти по-взрослому заботясь о своем будущем, одновременно с этим выстраивает условное пространство, в котором Эмили будет вести свою, кукольную, независимую от человека жизнь волшебного существа, принадлежащего другой реальности. «Может быть, Эмили в самом деле умеет ходить, говорить и читать, но делает это только тогда, когда в комнате нет никого. Она скрывает это. Ведь если бы люди узнали, что куклы могут делать все, они, наверное, заставили бы их работать. И потому куклы, может быть, сговорились не открывать никому своего секрета», — говорит она своей горничной Мариетте [Там же, с. 157]. Такое суждение звучит необычно и приводит в недоумение Мариетту. Но Сара считает, что куклы — это существа, населяющие сказочный мир, свободный от деспотической власти людей, готовых превратить каждое свободное существо в раба. Отделяя куклу от человека и волшебную жизнь игрушки, созданную воображением Сары, от повседневной жизни пансиона мисс Минчин, девочка тем самым проводит четкую границу между фантазией и реальностью. Это говорит о том, что маленькая героиня вовсе не *заменяет* жизненную ситуацию фантастической, совершенно уходя в свои мечты, но лишь окрашивает своей фантазией реальность, придавая ей черты доброй сказки.

Мы уже отметили, что упоминанием о кукле Эмили вводится основной мотив игры. Ребенок играет в семью, в которой отсутствуют родители, поэтому необходимо частичное замещение ролей этих персонажей. На роль друга и наперсницы назначается кукла, роль режиссера сыграет сама Сара. Постоянная ролевая игра с участием и без участия дополнительных актеров из числа детей и взрослых, а иногда даже и животных — вот основной принцип существования Сары. Сара Кру берет на себя несколько ролей. Она может быть автором, создателем контекста ситуации, постановщиком и распределителем ролей (режиссером), участником (актером), наблюдателем (зрителем).

Девочка сама говорит о себе: «Когда я рассказываю, мне кажется, что это не выдумано, а происходит на самом деле. Так же ясно, как вас, как

вот эту комнату, вижу я всех, про кого говорю, а сама становлюсь по очереди то тем, то другим из них. Это очень странно» [1, с. 174]. Как в театре, фантазия Сары может менять декорации в разыгрываемой пьесе. Например, когда девочки тайком от хозяйки пансиона устраивают на чердаке пир из скромных закусок, принесенных одной из них в комнату Сары, жалкий интерьер превращается в роскошную пиршественную залу, старый стол оказывается убранным по всем правилам искусства сервировки, и собравшиеся попадают на пир в настоящий дворец. Желание поверить в сказку и сыграть в ней свои роли позволяет детям увидеть мир в свете их фантазии, позволить себе наслаждаться игрой, которую не может им предложить повседневная жизнь. Становясь режиссером-постановщиком и актером одновременно в предлагаемой ей игре, Сара вдохновляет своих подруг на время забыть об их будничных заботах и неприятностях. Она вселяет в них надежду, что все их обиды временны, и своим примером доказывает, что жизненные препятствия преодолимы. Тем самым Сара играет и роль принцессы и роль феи одновременно. А импровизированная пьеса, разыгрываемая на чердаке, очень похожа на эпизоды из «Золушки» Ш. Перро или «Щелкунчика» Э. Т. А. Гофмана, когда столь чудесно начатый пир внезапно прерывается грозным приходом мисс Минчин. Ф. Бернетт подчеркивает, что не столь страшна сама хозяйка, сколько ее оценка происходящего. Писательница в этом эпизоде сталкивает две принципиально разные жизненные позиции, главным оружием каждой стороны делая мысль. Мысль Сары облагораживает бытовое убожество, мысль мисс Минчин низводит его до крайней степени обнаженного натурализма, разрушая не столько «глупую игру», сколько душевный мир детей. Под леденящим взглядом этой недалекой, напыщенной женщины сникают дети, каждый предмет, который с такой любовью и заботой окрашивался воображением Сары, получая новое истолкование, принимает свой прежний, неприглядный вид из-за грубой насмешки: «И вы же, без сомнения, украсили стол этим тряпьем и обрывками бумаги?..» [Там же, с. 263]. Так «…золотые тарелки, украшенные роскошной вышивкой салфетки и душистые гирлянды снова превратились в старые носовые платки, обрывки белой и красной бумаги и оборванные искусственные цветы; менестрели исчезли, и музыка смолкла. Эмили сидела, прислонившись к стене, и смотрела очень сурово. Прекрасный сон кончился» [Там же, с. 264].

Сара считает себя зрителем, когда пытается воссоздать быт семьи, живущей напротив ее дома. Она очень симпатизирует детям, которых по вечерам видит собравшимися за общим столом в ярко освещенной комнате с пунцовыми цветами на обоях. В своем воображении она возводит

их в герцогское звание и дает фамилию Монморанси, придумывает им разные занятия и приключения, дает психологический портрет каждого члена этой семьи, наделяя их самыми привлекательными качествами. И, как в волшебной сказке или по законам игры самой Сары Кру, именно эта семья сыграет в ее жизни волшебную и спасительную роль. Глава семьи, Кармикел, как странствующий рыцарь, отправится на поиски Сары и в конце повествования поможет ей обрести новую семью.

Основная роль Сары Кру — роль настоящей принцессы. Здесь можно говорить о скрытой аллюзии на сказки Андерсена. Сначала девочка вовсе не задумывается об этой роли, она просто старается следовать своим принципам. Впервые в повести мнение о Саре как о принцессе высказывает народный голос. Сначала это несколько комичная оценка, ошибочное суждение продавщиц модного магазина: «…молодые женщины, стоявшие за прилавком… решили, что странная девочка с большими мечтательными глазами какая-нибудь иностранная принцесса — может быть, дочь индийского раджи» [1, с. 152]. Внешний комизм ситуации подчеркивается тем, что речь идет о дочери простого английского офицера, доброго, но «непрактичного человека», не умеющего устраиваться в жизни. Но в дальнейшем мы слышим уже серьезное, восхищенное суждение маленькой служанки Бекки, с которой Сара обошлась по-королевски заботливо и милосердно.

С развитием событий сама главная героиня задумывается, как это быть принцессой, начинает представлять себя в этой роли и пытается испытать те ощущения, которые должна была бы переживать настоящая принцесса, будь она на ее месте. «Я часто думала, что хорошо быть принцессой. Не знаю, как чувствуют себя тогда», — говорит она служанке Бекки, впервые задумываясь о такой возможности [Там же, с. 180]. Сыграть в принцессу — значит воплотить в этой роли те черты, которые кажутся основополагающими для образа. И Сара решает, что самое главное качество, которым должна обладать настоящая принцесса, — уметь «давать другим все, что им нужно» [Там же, с. 181]. И с этого момента перед читателем появляется уже не просто дочь богатого английского офицера, а девочка, которая на протяжении всего повествования будет доказывать всей своей жизнью, что настоящие принцессы — это те, для которых самым важным человеческим качеством является доброта, а символом королевской власти — умение помогать другим. «…Ум и хорошие способности — еще не самое главное. Гораздо важнее быть доброй» [Там же, с. 254]. К такому выводу приходит девочка. И именно эта уверенность позволяет Саре не только выжить самой в трагических для нее

обстоятельствах, но и сделать мир близких ей людей светлее и добрее, стать другом и опорой для всех нуждающихся в помощи. Игра перерастает в жизненную позицию. И в финале повести мы слышим заявление, парадоксальное с точки зрения человека, являющегося союзником мисс Минчин. Жалкая, забитая Амелия, не смеющая противоречить своей властной сестре, внезапно встает на сторону Сары. Она, с трудом преодолевая свое волнение, говорит мисс Минчин: «Всякого другого ребенка сломила бы та… та перемена, которую ей пришлось испытать. Но на нее это как будто совсем не подействовало, она держит себя, как… как если бы была принцессой» [1, с. 273]. Пример Сары Кру, ее доброта, выдержка, человеческое достоинство оказывают чудесное воздействие на эту слабую женщину и дают ей возможность сделать шаг, собственный шаг к другой жизни — к свободе суждений, осознанию себя личностью.

Так Сара блестяще справляется со своей ролью настоящей принцессы — трезвомыслящего человека и доброй волшебницы.

В заключение можно сделать следующие выводы. Мотив игры в повести Ф. Бернетт «Маленькая принцесса» обнаруживается, когда ребенок начинает создавать свой воображаемый мир при помощи игровой ситуации. Впервые мотив игры вводится появлением куклы Эмили и связанными с ней переживаниями главной героини, затем этот мотив непосредственно связан с образом Сары Кру, преображающей свой мир и мир вокруг себя своей неудержимой детской фантазией. Девочка вовлекает в свою игру не только детей, но и взрослых. Она становится попеременно то сценаристом, то режиссером, то актером, а иногда и зрителем, вдохновляя своей энергией развитие действия.

1. *Бернетт Ф. Х.* Маленький лорд Фаунтлерой : повести. М., 1992.

2. *Демурова Н. М.* Гораздо важней быть доброй: о трех повестях Ф. Бернетт // Демурова Н. М. «Июльский полдень золотой…» : статьи об английской детской книге. М., 2000.

3. *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 269–287.

4. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2009.

5. *Хейзинга Й.* Homo ludens. М., 1997.

6. *Чудинова Е.* Возвращение Седрика Эррола (о творчестве Фрэнсис Бернетт) // Дет. лит. 1993. № 5. С. 31–36.

7. *Burnett F. H.* A Little Princess. N. Y., 2011.

8. *Twaite A.* Waiting for the Party: The life of Frances Hodgson Burnett, 1849–1924. N. Y., 1974.

В. И. Бортников
г. Екатеринбург

О соотносимости мотивных структур Песни первой поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» и греческой повести Д. Фонвизина «Каллисфен»

При выделении в эпическом тексте мотива как формулы, обладающей, по А. Н. Веселовскому, признаком «образного одночленного схематизма» [4, с. 494], следует иметь в виду, наряду с «однородностью бытовых условий» (устойчивых в отношении разных сочинителей первобытной эпики), и однородность типов пространственно-коммуникативного взаимодействия тех, на кого проецируются указанные бытовые условия. Возьмем пример из книги Ж. Фоконье и М. Тернера «Механизмы нашего мышления» (“The Way We Think”) — пример нестандартного пространственного изменения отношений «отец — ребенок»:

«Зевс — отец Афины. Она родилась из его головы, в доспехах, полностью вооруженная (перевод наш. — *В. Б.*)» [12, с. 140].

Перед нами формульная запись мотива рождения, где содержится не менее двух образов (участников одночленной схемы), а пространство движения по схеме изменено относительно обычного, привычного нам (появление ребенка из головы). Как считают американские исследователи, мотив вычленяется из поэмы Гомера «Илиада» таким образом, что интегрирует отношения «отец — ребенок» (двух единиц пространственного диалога рождения) в бленд родственных взаимоотношений («kinship space”):

…о Зевс-отец, Аполлон и Афина Паллада… [6, I, с. 371];

…в среде их явилась Паллада,
В длани имея эгид, драгоценный, нетленный, бессмертный:
Сто на эгиде бахром развевалися, чистое злато… [Там же, с. 446–448]

Вопрос актуализации мотива рождения Афины в тот момент, когда богиня «в бой возбуждала мужей» [Там же, с. 60], не относится к предмету анализа в настоящей статье. Заметим лишь, что наличие мотива здесь логично поставить под сомнение — отсюда терминологическая уместность сочетания «мотивная структура», синонимичного термину

© Бортников В. И., 2012

«мотив» (формульность как разновидность структурности), подразумевающего все те же признаки, учитывающего даже проецируемые бытовые условия пространственного, коммуникативного, диалогического характера, а также вмещающего в себя подобные случаи, распределенные в тексте, образующие некие объединения (типа мотива или бленда) в ходе литературоведческого анализа.

Канонический мотив начала эпического текста — просьба к Музе, призыв «воспеть» предмет ближайшего (либо всего) повествования (ср.: «Гнев, богиня, воспой…» [6, с. 29]). «Не может поэт собственными силами… давать инструкцию развертываемому повествованию» [2, с. 33]. Тот же мотив видим в начале поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай»: “Sing Heavenly Muse…” (I, 6) (рус. пер. 1777 г. — «воспой небесная Муза», пунктуация сохранена). Акцентно важно, что объект воспевания у Мильтона занимает первые пять строк — в отличие от Гомера, не использующего фигуру риторического порядка слов. «Вследствие этого (риторического порядка. — *В. Б.*) на первом месте поставлен… какой-либо второстепенный член» [10, с. 382], в нашем случае это прямое дополнение (просьба: что воспеть?). Аналогичным образом просьба-инициация «песни» в переводе В. Петрова (1777 г.) обнаруживается в конце шестой строки прозаического (!) текста.

Инициация развития сюжета в поэме — мотивная структура «провокация сражения»:

Raised impious war in Heav’n and battle proud, With vain attempt (I, 43–44) [13, с. 137].	…воздвигъ на небе нечестивую брань… и тщетно покусился на сражение [7, с. 3].

Ограничение инициации — ограничение действия вообще через субъектность, через «действующий образ» [3, с. 13]: покушение, как и всякое событие, «получает свой статус от субъекта» [5, с. 173]. Сатана, центральный мильтоновский герой, инициирует как собственное прибытие в Ад (падение — пространственный эффект), так и ближайшую коммуникацию — рефлексию по поводу случившегося. Мотив инициации не репрезентирует того, с кем будет взаимодействовать Сатана в ходе диалога. Приведенным мотивом герой замечательно реализует формирующую функцию по отношению к собственному пространственно-коммуникативному окружению, пользуясь некоторого рода авторским доверием.

Локативная конкретизация в процессе развертывания текста осуществляется ранее коммуникативной. Противоположным образом ини-

циация организует данные элементы по отношению к действующему лицу в повести Д. Фонвизина «Каллисфен» (созданной в 1786 г., девятью годами позднее первого русского перевода «Потерянного Рая»). Мотивом отправления и, одновременно, коммуникации здесь служит письмо Александра к Аристотелю, способствующее отправлению Каллисфена в лагерь полководца: «О мой друг… пришли ко мне достойнейшего из всех учеников твоих» [11, с. 355]. Обсуждение письма следует сразу после текста; диалог усиливает инициативную силу письма и выдвигает Каллисфена в ад военных действий. Аристотель дает, так сказать, частную инициацию, непосредственно выталкивая ученика ко двору:

> — Неужели гонения страшишься? — вопросил Аристотель.
> — Боги! — возопил Каллисфен. — Вы знаете, с радостию ли исполняю долг моего служения и готов ли я вкусить смерть за истину! [11, с. 356]

Перед описанием первой коммуникации, происходящей в адском и Александровом войске после отправления/прибытия Сатаны и Каллисфена соответственно, следует указать на мотив ужаса, в мильтоновском повествовании занимающий целый абзац («пустое и безобразное пространство» [7, с. 3]), а в фонвизинском стянутый до тех мучений, которыми уже в процессе совета вельможи предлагают унизить взятых в плен пленниц. Отметим, что ужас накладывается и на диалог Сатаны с Вельзевулом (не упомянутым в процессе инициации, способствовавшим своему низвержению только имплицитно): в первых репликах содержатся единицы «бедствие», «пагуба» (пер. I, 100 — Сатана) и «ненавистное», «погибели», «страдания» (пер. I, 152, 156, 166 — Вельзевул). Отсюда возможность обобщить мотивные структуры «ужас» (эмоция) и «совет» (коммуникация) до коммуникативной доминанты «совет [об ужасе]».

Оба совета распадаются на два: в диалог Сатаны и Вельзевула вклинивается мотив «передвижение»: «Потомъ распростертыми крилы направляетъ полетъ свой на высоту, налегая на мрачный воздухъ. <…> Ему последовалъ его ближайшій общникъ» [7, с. 10, 11], совет же Александра с присутствием Каллисфена продолжается на другой день, после того как «войско завоевало Козрозецкую область» [11, с. 356]. Передвижение, таким образом, в обеих фабулах разделяет совет (1) и совет (2).

Коммуникативное лидерство (определяемое в современных теориях дискурса как принадлежность «сообществу “внешнего круга”» [9, с. 80]) в том и другом случае принадлежит тому, кто ранее был субъектом прибытия. Подчинение Сатане, по-видимому ex officio Вождя (пер. I, 234,

304, 576 и др.), не может быть поставлено под сомнение (см. Песнь вторую, где именно «Вождя» выбирают для искушения Адама и Евы). Лидерство Каллисфена, напротив, достается ученому за счет противоречия массе тех, кто требует уничтожить пленников: рациональный расчет на эмоциональную положительность Александра приносит не просто победу Каллисфену, но и возможность дальнейших советов (3), (4), (5). Разумно предположить отсутствие философа на последних, не стань он лидером на первых двух.

Мотив «появление третьего» предваряется инициацией этого появления — и в том, и в другом случае эта инициация коммуникативная, так что ее можно считать советом (3). Но совет этот не совсем «совещание, обсуждение», это и «мнение по поводу того, что сделать» [8, с. 741] — 1-е значение слова *совет*. Так, Вельзевул говорит (в ответ на сатанинское: «Почто попускаемъ мы нашимъ… другамъ <…> лежати тако изумленнымъ…» [7, с. 12]): воины «естьли однажды услышатъ оный гласъ, мгновенно воспріимутъ нову бодрость и оживутъ» [Там же, с. 12–13], — после чего следует обращение Сатаны к падшим духам: «Пробудитесь, восстаньте, или падшими оставайтесь» [Там же, с. 16]. Третьим же в повести «Каллисфен» является Леонад, бывший любимец Александра, коему «наушники возвестили, с каким повиновением внимает Александр советам философа» [11, с. 357]. Само возвещение словами не выражено; деятельность третьего является значительно более вербально выраженной у Фонвизина, чем у Мильтона (Леонад становится клеветником по отношению к Каллисфену). Вставшие духи (коллективный «третий»), как известно, молчат всю Песнь первую, если не считать громкого крика в ответ на пятый монолог Сатаны (пер. I, 680–726). Итак, коммуникативная составляющая в реализуемой инициации появления третьего ставит в отношения конверсии эту инициацию и само появление, если сопоставлять обе фабулы:

Мотив	**«Потерянный Рай»**	**«Каллисфен»**
Инициация «появления третьего»	Вербально-коммуникативная	Невербально-коммуникативная
«Появление третьего» как деятельность третьего	Невербальное	Вербальное

Появление третьего как мотивная структура оказывается сцеплено с советом (4) — это совет «льстивый» (использующий лесть как речевой

прием) в обеих сюжетных конструкциях. Но если Сатана льстит войску, к которому он обращается, «и въ подтвержденіе его словъ вылетели милліоны пламенеющихъ мечей» [7, с. 28], то Каллисфен уже без лести оказывается уличен в лести (Александр: «Уже и Каллисфен начинает льстить мне» [11, с. 358]). Кажется, оба сюжета должны далее разойтись: инициатива остается у Сатаны, но не сохраняется у Каллисфена. Однако в обеих повестях следует приказ: по аду фактическому — готовить дворец для дальнейшего Совета (Песнь вторая), по аду войска, гибельному для Каллисфена, — ехать к ливийскому храму Юпитера. В широком смысле приказ как мотивную структуру можно понять и как совет (5): оба действующих общества подчиняются иерархии, которую сами поддерживают и в рамках которой следуют приказу (совету в более строгом оформлении).

С пространственным изменением, таким образом, связываются мотивы «перемещения — строительства». Движения здесь значительно более разнонаправленные, нежели в случае с чистым «перемещением», разделяющим совет (1) и совет (2). Так, перед нами проходит не сразу все войско (обозначенное одним словом: «войско»), а отдельно царь со свитой, отдельно обоз с философом Каллисфеном и оскорбляющим его начальником Скотазом; не все адские духи, а отдельные три группы, занимающиеся возведением дворца (причем ни Сатана, ни Вельзевул, ни какие-либо другие 11 начальников не работают ни в одной из групп [7, с. 28–30]). Такие перемещения, следовательно, можно обозначить как «диффузные».

Песнь первую поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» завершает мотив сбора: «Поспешное множество входит изумеваясь…» [7, с. 30] («The hasty multitude / Admiring entered…», I, 730–731 [12, с. 155]) — в построенном замке. Сбор в храме видим и по прибытии Каллисфена к Александру: «Вошед в чертог царский, [Каллисфен] увидел Александра, окруженного воинами, не имеющими о божестве понятия, и придворными, верующими во все то, во что государь приказывает верить» [11, с. 359]. На перемещение и на сбор в случае с повестью Фонвизина накладывается еще и оппозиция между царем и философом. Из оппозиции следует мотивный элемент оскорбления (ситуация со Скотазом — см. выше) и собственно речевое действие оскорбления Александра в храме, инициирующее далее смерть философа.

Все описанные цепочки мотивных структур с целью их соотнесения обобщим в схеме:

«Потерянный Рай»	«Каллисфен»
инициации (внешняя + внутренняя)	инициация
↓	↓
отправление/прибытие	отправление/прибытие
↓	↓
совет (1)	совет (1)
↓	↓
передвижение	передвижение
↓	↓
совет (2)	совет (2)
↓	↓
совет (3) = инициация появления третьего	совет (3) = инициация появления третьего
↓	↓
появление третьего (коллективного)	появление третьего (единичного)
↓	↓
совет (4) — «льстивый»	совет (4) — «мнимо льстивый»
↓	↓
совет (5) = «приказ»	совет (5) = «приказ»
↓	↓
диффузное перемещение — строительство дворца	диффузное перемещение — поход в храм Юпитера
↓	↓
сбор [+ объявление о совете]	сбор [+ оскорбление]
	↓
	смерть Каллисфена

Из схемы следуют выводы:

1. Факт отсутствия последнего звена в цепочке Мильтона очевиден. «Но нельзя остановиться на справедливости какого бы то ни было

факта, а должно исследовать его причины в надежде в самом зле найти и средства к выходу из него», — говорит В. Г. Белинский [1, с. 651]. В нашем случае зло удвоено: Сатана как олицетворение зла не получает смерти, будучи бессмертен. Падение героя, воспринятое уже как смерть (ср. «пагуба», «погибель»), как бы охраняет Сатану от смерти дальнейшей — физической.

2. Сатана, попав в ад, проходит путь от смерти к воскресению, а Каллисфен, по почти идентичной цепочке, — от жизни к смерти. Результативное звено схожих цепочек мотивных структур, таким образом, может быть абсолютно непредсказуемо.

3. Природа духа в мильтоновском герое и природа человека в фонвизинском отражаются в мотивной цепочке (связанной с предикатами) очень опосредованно. Возникают вопросы и о пространственно-временном размещении выводимых звеньев. Отсюда необходимость категориального анализа тематической цепочки и хронотопа в связи с субъектом действия.

1. *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 3 : Статьи и рецензии (1843–1848). М., 1948.

2. *Бортников В. И.* Латинизмы и «предъядерная дискурсивность» в Песни первой поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай» // Язык. Культура. Коммуникация : материалы V Междунар. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов / отв. ред. Е. В. Пономарева. Челябинск, 2010. С. 32–34.

3. *Бортников В. И.* Репрезентация концепта «конечное — бесконечное» в Песни первой поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» (на материале латиноязычной лексики) // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи : сб. студ. науч. работ. Екатеринбург, 2010. Вып. 2. С. 8–16.

4. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1940.

5. *Воротынцева К. А.* «Имманентная трансцендентность» как основополагающая черта поэтики повседневности в произведениях В. Платовой // Грехневские чтения-VIII: Словесный образ и литературное произведение : сб. науч. тр. / отв. ред. И. С. Юхнова. Н. Новгород, 2010. С. 172–175.

6. *Гомер*. Илиада // Гомер. Илиада. Одиссея. М., 2005.

7. *Мильтон Дж*. Потерянный Рай / пер. с англ. В. Петров. М., 1777.

8. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 2006.

9. *Пожидаева Н. П.* Становление евро-английского языка в рамках административного дискурса // Иностранные языки в контексте культуры : сб. материалов Всерос. студ. конф., 27 апр. 2010 г.. Пермь, 2010. С. 79–85.

10. *Соболевский С. И.* Грамматика латинского языка. СПб., 2009.

11. *Фонвизин Д. И.* Каллисфен // Русская литература XVIII века : хрестоматия / сост. д-р филол. наук, проф. Г. П. Макогоненко. Л., 1970. С. 355 — 359.

12. *Fauconnier G.*, *Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. N. Y., 2002.

13. *Milton J.* The English Poems / introd. and notes by Laurence Laurner. Chatham, Kent, 2004.

А. Г. Васютинская

г. Екатеринбург

Рецепция ведического учения в индийской мифологии и в культурном сознании европейцев XIX–XX вв.: к постановке проблемы*

На основе древних верований арийцев и их ритуальной практики, в которой особая роль отводилась жертвоприношениям, с середины II — до середины I тыс. до н. э. оформляются в канонической форме Веды. Само слово *веды* означало «знание», а именно совершенное знание, которое считалось вечно существующим божественным откровением. Веды сыграли определяющую роль в формировании духовной традиции Индии. Веды представляют собой обширное и разнообразное собрание текстов в стихах и прозе, включающих гимны и песнопения, легенды и толкования ритуала, философские диалоги и метафизические рассуждения, и содержат множество сведений о мифологии, космологии, социальных отношениях и быте древних индийцев. Веды написаны на санскрите.

Согласно установившейся традиции, вся ведическая литература делится на четыре группы: Самхиты, Брахманы, Араньяки, Упанишады. Такое членение отражает историческую последовательность создания Вед. Древнейшими являются Самхиты, а произведения остальных групп представляют собой комментарии и дополнения к ним, составленные позднее. Каждая группа ведической литературы не является единым целым.

* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры фольклора и древней литературы УрФУ Е. Е. Приказчиковой.

© Васютинская А. Г., 2012

Ригведа («Веда гимнов»; *риг* — хвалебный стих, песнь, гимн) является самой ранней ведийской самхитой (сборником гимнов), распадается на 10 книг (или кругов — мандал), содержащих в целом 1 028 гимнов. Создателей гимнов называли «риши» — пророками, которым внушил их песни бог Брахма. Гимны — восхваления, молитвы и просьбы, обращенные к богам, — сопровождали жертвоприношения, призванные умилостивить богов и природу, принести богатство и победу над врагами, дать здоровье и прощение проступков. Гимны, как и виды жертвоприношений, были распределены по временам года, по месяцам, по часам дня.

Главным принципом ригведийского мировоззрения было обожествление природы как целого, в котором исчезали различия между составляющими его элементами. Большинство божеств пантеона той эпохи, олицетворявших отдельные природные явления и стихии, выступали обычно в антропоморфном (реже — зооморфном) виде. Но уже на самой ранней стадии развития индийского мировоззрения боги не были носителями определенных атрибутов, они легко приобретали новые свойства и так же легко теряли их. Описания «жителей неба, правящих землей», становились все более расплывчатыми.

Обращаясь к божеству с просьбой о благах и милостях, автор гимна называл его самым могущественным среди небожителей и царем над всеми богами, что не означало, впрочем, умаления роли других фигур пантеона. Просто в данный момент этот бог как бы воплощал в себе качества прочих властителей небесного мира, хотя в следующем гимне ту же функцию могло выполнять и иное божество. Такое своеобразное стремление к преодолению безбрежного политеизма получило наименование генотеизма (понятие было введено Максом Мюллером). И это тоже привлекало умы европейцев к индийской культурно-религиозной традиции, потому что генотеизм был близок к монотеизму, пожалуй, более всех прочих форм язычества.

«Тенденция к пантеизму, особенно четко выразившаяся в относительно поздней, десятой мандале Ригведы, заметна и в других разделах текста» [1, с. 34]. Эта тенденция сказывается прежде всего в отсутствии сколько-нибудь ясных характеристик физического облика божеств. Гимны лишь прославляют их подвиги, героические свершения и могущество. Кое-где упоминаются, правда, отдельные атрибуты. Солнце (Сурья, Савитар), например, изображается с руками из золота, что символизирует его блеск, на колеснице, запряженной семью лошадями («семь лучей»). Более конкретного описания не дается, притом что Сурья — один из наиболее популярных мифологических персонажей. Бог ветра

Ваю исключительно почитаем, его славят во многих гимнах, однако нигде не упоминаются его атрибуты. И такие описания имеют большую убедительную силу, потому что таким образом не нужно искать некоего абстрактного Абсолюта в себе, на небе или где-то еще. Солнце можно наблюдать изо дня в день, следовательно, мифологическая символика довольно проста и наглядна.

Своего рода попыткой осмысления мифологических представлений можно считать развитие принципа трехчленного деления Вселенной. Сама по себе эта идея отражает распространенную в мифологии многих народов мира типологическую модель, относящуюся к чрезвычайно древнему пласту верований, который связывался нередко с шаманизмом. Она зародилась задолго до создания Ригведы и существовала, возможно, еще в эпоху индоевропейской общности. Возможно, именно поэтому индийская мифология вызывала симпатию и понимание, поскольку где-то на подсознательном, генном уровне коллективного бессознательного европейцы осознавали общность индийской культуры с их собственной. Однако авторы Ригведы придали этой архаической идее вполне четкую и детально разработанную форму. «Представление о трех сферах прочно утвердилось в религиозной мысли индийцев: трилока (три мира) перечисляются в различных индуистских текстах, даже поздних. Иными словами, на базе зафиксированных в ведах взглядов в индуизме складывается сложная детализированная космологическая схема, особенно подробно отображенная в ранних пуранических сборниках» [1, с. 30]. Космология пуран — естественное типологическое продолжение ведийской космологии — выступает как органический синтез ведийских и неарийских аборигенных элементов.

Древние индийцы не остановились на идее тройственности мира. Авторы гимнов старались выделить общий принцип устройства Вселенной, призванный объяснить отдельные происходящие в ней явления. Тенденция к «упорядочению мирового процесса» характеризует космологию эпохи Ригведы. Термином, обозначающим этот «принцип упорядоченности», служит рита. Данное понятие в самхите раскрывается как первооснова мира и действующих в нем законов.

Благодаря рите солнце перемещается по эклиптике, меняются времена года, рассвет рассеивает ночную тьму. Она рисуется иногда в виде колесницы, которой управляют боги. Самое распространенное определение ее — «Путь солнца», и это не случайно. В ведийском представлении о Вселенной движение светил — наиболее важное регулирующее начало мирового порядка. Солнце — первое среди них — почитается

особо и чрезвычайно часто упоминается в гимнах. В некоторых текстах его величают «лицом риты, чистым и прекрасным». Противоположным термином выступает анрита — хаос, тьма; ее вместилищем изображается темная половина года. Рита воплощает не только свет, но и производительную силу природы, что в Северной Индии ассоциировалось с благодатными муссонными дождями, приходящими на смену иссушающему зною.

Ведийское мировоззрение пронизывала идея неразрывной связи процессов в природе с циклом жертвенных действий. Культовая практика жрецов воспринималась не только как средство получения различных материальных благ, но и как органичная часть мирового процесса: она обеспечивала торжество риты как универсального организующего начала над угрожающим всему живому хаосом. Эта установка на способность повлиять на исход вечного противостояния хаоса и порядка привлекала европейцев в том смысле, что деятельное почитание божеств более логично и понятно, чем слепое преклонение перед незримым Абсолютом. Согласно взглядам той эпохи, движение солнца и смена сезонов не смогли бы происходить при нарушении цикла жертвенных действий. Этот взгляд, провозглашающий тождество и самых отдаленных, небесных, и хорошо знакомых, близких, бытовых явлений, вполне объясняет утвердившуюся затем двузначность термина «рита» — вселенская закономерность и мораль. «Рита превращается здесь в принцип, регулирующий в равной мере перемещение светил и события и состояния человеческой жизни — рождение и смерть, счастье и несчастье. Отсюда, естественно, вытекало тождество нравственной идеи с абсолютными и наиболее всеобщими законами развития и существования мира» [1, с. 32].

Власть риты распространяется и на богов, выполнение ее норм для них обязательно. Варуна и его постоянный спутник Митра защищают все живое с помощью закона — дхармы, — который ассоциируется с ритой. В одном из гимнов книги говорится, что и другое божество, Агни, как бы становится Варуной, если выступает ее охранителем. Значит, Варуна не только служит божественным инструментом выполнения воли риты, но и постепенно растворяется в ней. «Одинаковая подчиненность людей и небожителей единой вселенской безличной силе является кардинальной идеей ригведийского мировоззрения. Она переходит в позднейшие индийские религиозные системы — индуизм и буддизм. Место риты занимает здесь «закон кармы», утверждающий зависимость каждого существа (и человека, и бога) от совершенных ранее поступков» [Там же, с. 34].

Раздумья ведийских индийцев над проблемами бытия, их своеобразный подход к вопросам мироздания нашел, пожалуй, наиболее полное отражение в известном и многократно разбиравшемся в научной литературе тексте Ригведы, который получил название «Гимн о сотворении мира». Основой бытия провозглашается нечто безличное, отсутствует деление на сущее и не-сущее. «Впоследствии Упанишады разовьют этот принцип в концепцию происхождения бытия из небытия, утверждая в то же время, что над обоими началами стояло нечто третье, не сводимое ни к одному из них. Не только смерть, но и бессмертие невозможно в том, не поддающемся описанию состоянии, которое предваряло творение» [1, с. 35]. Существовало «Нечто Одно», обладающее единственным атрибутом — целостностью, неделимостью. Земной же шар виделся царством различий, возникающих из деления первоначального целого на две части (сущее — не-сущее, смерть — бессмертие, день — ночь).

Другая группа ведийских текстов — Араньяки, предназначавшиеся для отшельников, которые удалились от мира и проводили жизнь в лесу, — до сих пор слабо изучена. Исключение составляет лишь самый известный из текстов этого жанра — «Айтарея-араньяка». В нем затрагивается множество тем, но наиболее значительной кажется одна — тема своеобразного и в принципе нового отношения к человеческой личности, веры индийцев того времени в ее возможности. Здесь же впервые формируется и понятие «Атман». Атман — то собственное, свое, в чем выражена сущность живого организма. Примечательно, что на ранней стадии развития ведийской мысли представление об Атмане не имело сугубо идеалистического акцента. Он ассоциировался с биологической активностью жизни, уходящей корнями еще в неорганическую природу и становящейся все более сложной и многообразной по мере эволюции от растений и животных к человеку. Текст гласит: «…земля, ветер, воздух, воды, небесные тела — все это Атман. Все возникает из него. Все завершается в нем» [5, с. 15]. И еще: «Существуют растения, деревья и животные, и Атман познается в них все больше. В растениях и деревьях есть сок, в животных — чувство. Атман в животных достигает все большей чистоты, ибо в них также есть сок, в других же нет мысли. Атман становится все более чистым в человеке. Ведь он наделен разумом в наибольшей степени. Он говорит о том, что он знает… он знает, что будет завтра, он знает этот мир и то, что не есть мир…» [Там же, с. 21]. Как можно заключить из этих и вышеизложенных слов, смысл жизни и творения не доступен богам, но он доступен Атману, которые познается в природе и в самом человеке. Этот отрывок с предельной ясностью выявляет

натурфилософский аспект представления об Атмане. По существу, это как бы обобщенное выражение эволюции Вселенной, от стихий через растительный и животный мир к человеку. Только ему доступны речь и разум. Он выступает как естественная цель всего процесса движения бытия, в нем уже заложены и те неизвестные пока возможности, которые раскроются в будущем. Это положение полностью соответствует дарвинистской концепции эволюции.

Вместе с тем во взглядах эпохи араньяк на Атмана и индивида прослеживается и другая тенденция, позже по-своему истолкованная ортодоксальными школами. Человек объявляется не только продуктом природы, но и аналогом ее — части его тела сопоставляются со стихиями и отождествляются с ними: «Из пяти частей состоит этот человек. Его тепло — свет. Отверстия — пространства. Кровь, слизь и семя — вода. Тело — земля. Дыхание — воздух». Его организм становится своего рода объектом религиозного поклонения: его функциям приписывается сверхъестественный, космический характер. Тут речь идет уже не просто о человеке как представителе мыслящих существ, населяющих нашу планету, а о «космическом человеке».

Усилиями жрецов-брахманов в поздневедический период (X–VII вв. до н. э.) были составлены сборники «Брахман», что буквально означает «толкование высшей сути». Брахманы содержат произведения в прозе, скрупулезно объясняющие последовательность, смысл и назначение отдельных обрядов.

К четвертой группе текстов ведийской литературы принадлежат Упанишады. Сам термин «упа-ни-шад» означает «сидеть подле кого-нибудь». Первоначально это слово указывало на положение ученика возле учителя, который передавал ему сокровенное знание. Впоследствии оно стало означать само сокровенное знание, доступное для посвященных. Упанишады только формально связаны с ведийской обрядово-ритуальной практикой. Они имеют ярко выраженный мировоззренческий, философский характер. Центральная идея Упанишад выражена в учении о всеобщем единстве. В основании всего существующего, согласно этому учению, лежит вечно сущее, абсолютное начало — Брахман, которое проявляет себя во всем многообразии существующих форм. Брахман тождествен каждой индивидуальной душе — «Я» — Атману. Брахману и Атману тождественно высшее духовное начало, высшая душа — Пуруша. Всем им тождествен «Тот» — «Ты», «Другой». Наконец, Брахман, Атман, Пуруша, Тот тождественны слову «ОМ». Оно состоит из трех звуков: a-u-m, что и символизирует три канонические веды: Ригведу, Самаведу,

Яджурведу. Таким образом, все исходит из Брахмана и возвращается к нему.

На базе учения Упанишад в Древней Индии сложилось шесть религиозно-философских школ — даршан (ньяя — логика, вайшешика — космология, миманса — ритуал, а также санкхья, йога и веданта). Три последние оказали большое влияние на развитие религиозно-культурной традиции Индии.

Философская система санкхья была создана на рубеже VIII–VII вв. до н. э. древнеиндийским мыслителем Капилой. В ее основе лежат представления об активном взаимодействии двух противоположных начал: материальном — пракрити и духовном — пуруша. Необходимо помочь пуруше освободиться от пракрити, избавиться от сансары и кармы, обрести состояние блаженства и освобождения (мокша).

К числу методов и способов, которые позволяют достичь этого, относятся, в частности, и те, которые получили разработку в рамках другой системы — йога, возникшей на рубеже IV–III вв. до н. э., сформированной древнеиндийским мыслителем Патанджали. Главной в йоге является медитативная практика, упражнения, необходимые для достижения мокши.

Наиболее философски насыщенной является школа веданта, основы которой в трактовке мудреца Шанкары восходят примерно к VII в. до н. э. Веданта учит, что материальный мир — Майя, т. е. иллюзия. Мудрец за иллюзорностью способен видеть сущность, Брахмана, с которым и стремится слиться его духовное «Я». Для этого необходимо отказаться от желаний и страстей, очищаться нравственно. Из всех шести даршан идеи веданты в наибольшей степени были восприняты национальной традицией Индии.

Если говорить о рецепции индийской системы мировоззрения вообще и ведического учения в частности, особое внимание необходимо уделить двум противоположным по направлению системам восприятия. Одна из них, получившая распространение в Германии в 1920–1940-х гг., связана с концепцией ариев как проторасы «господ», исследовании возможностей человеческого разума и организма на том уровне, который демонстрируют овладевшие йогическими практиками люди.

С тех пор как в конце XVIII в. ученые установили родство десятков языков на пространстве от Ирландии до Индии с одним и тем же санскритом, они ищут историческое объяснение этому феномену. Еще в 1808 г. Фридрих Шлегель писал, что, очевидно, много тысяч лет назад некий протонарод, родиной которого были Гималаи, захватил Индию,

Персию, всю Европу и повсюду создал великие древние цивилизации [7, с. 86]. Знаменитый филолог дал ему имя «арийцы», или «арии», что на санскрите означает «благородные». Помимо этого он утверждал, что именно немцы более всех имеют право называться наследниками этих «благородных».

К началу двадцатого столетия «арийская теория», вобрав в себя учения француза Гобино и англичанина Чемберлена, превратилась в «нордическую теорию». Немецкая филология теперь утверждала, что Шлегель ошибся в одном: индоевропейские языки пришли не из Индии в Европу, а, наоборот, из Европы в Индию. Родина арийцев — не Гималаи, а Скандинавия и Северная Германия, поэтому их и следует называть «нордической расой» [2, с. 34].

Впрочем, несмотря на обилие «прикладных исследований», главным делом «Аненербе» все же оставалось выстраивание «арийской картины мира», и самым масштабным мероприятием общества перед войной стали полевые работы в Тибете. Их вдохновителем выступил, следуя своей основной профессии, сам Вальтер Вюст, которому удалось буквально заразить Гиммлера Востоком. Для того чтобы подготовить последнего, он познакомил рейхсфюрера с Ригведой, утверждая, что в X в. до н. э. эту великую книгу написали не древние индийцы, а «нордические барды», пришедшие на берега Ганга из лесов Вестфалии. Шеф СС выучил многие стихи из нее наизусть, а также всюду возил с собой Бхагавад-гиту, пытаясь постичь тайны индийской (т. е., конечно, арийской) философии, и серьезно увлекся йогой.

Как нам известно, в соединении с концепцией «сверхчеловека» Ницше и филологическими изысканиями Г. Вирта в области скандинавского рунного письма такой взгляд на индийскую философскую мысль привел к возникновению националистического движения в Германии. Многие положения индийских священных текстов (Бхагават-гиты, Законов Ману, Ригведы) были заимствованы, причем толкователи часто не учитывали контекста того или иного утверждения. Например, индийская идея о кастовом неравенстве никогда не подразумевала обесценивание жизни людей одной касты и чрезмерного возвеличивания жизни и социального положения людей другой касты.

Напротив, вторая система восприятия индийской философской мысли направлена на постижение человеком своей сущности, использование своей внутренней энергии, гармоничное единение с природой и обществом. Эта система восприятия нашла свое отражение в работах Н. К. и Е. И. Рерихов и их последователей [6]. В рамках такой концепции

восприятия индийских священных текстов Рерихи создали свою систему мировоззрения — агни йогу. Эта система во многом продолжает идеи, высказанные в индийских священных текстах. Рерихи на первый план совершенствования духа человека выводят идею самопознания, саморазвития, продолжая, таким образом, ригведийскую идею Атмана [3]. Кроме того, Рерихи много раз упоминают идею непротивления злу насилием, так свойственную индийской концепции бытия. Рерихи также привносят свое видение в восприятие индийской философии — они проводят параллель между христианством и индуизмом, развивая идею «Новой Страны», где все люди были бы братьями, обращались бы к своим скрытым способностям, управлялись бы общиной и занимались бы трудом на благо общества [4, с. 45]. Рерихам была чужда идея кастового неравенства, они признавали ее архаичной и изжившей себя.

1. *Бонгард-Левин Г. М.* Древнеиндийская цивилизация. М., 1993.
2. *Вирт Г.* Изначальная родина нордической расы. Йена, 1928.
3. *Рерих Е. И.* Листы сада Мории. Зов. М., 2003.
4. *Рерих Е. И.* Община. М., 2004.
5. Ригведа : избр. гимны / пер., коммент., вступ. ст. Т. Я. Елизаренковой. М., 1972.
6. *Стульгинскинс С. В.* Космические легенды Востока. М., 2008.
7. *Шлегель Ф.* Философия истории. М., 1983.

Е. Г. Доценко
г. Екатеринбург

Специфика драматической условности: театральность в тексте и на сцене

Если исходить из понимания условности как особенности, имманентно присущей не только искусству в целом, но и любому образу или знаку, то сравнивать условность одного вида искусства с другим, пытаясь найти более или менее условную его разновидность, представляется достаточно проблематичным: «Законы художественного изображения

© Доценко Е. Г., 2012

вытекают из природы того искусства, в котором предмет получает свое воплощение» [5, с. 34]. Однако драматическая условность в этом смысле всегда была образцом: «Из всех родов сочинений самые неправдоподобные (invraisemblables) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам» [10, с. 266]. Правда, пушкинские высказывания, несмотря на всю их очевидную афористичность, следует воспринимать не только как размышление о конвенциональности драматических действ вообще, но и как актуальную для его времени критику классицистической драмы. На ирреальности драмы тем не менее настаивали корифеи мысли всех времен и народов. Г. Крэг говорил в «Заметке о масках»: «Драма, если она не тривиальна, уносит нас за пределы реального» [6, с. 237]. По словам В. Г. Белинского, «не должно упускать из виду, что трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии» [3, с. 57].

Театр изначально был не столько вынужденно, сколько показательно условным. «Фундаментальная предпосылка театральности, — полагает Дж. Гасснер в книге «Форма и идея в современном театре», — заключается в том, что театр — не имитация в узком смысле слова, и сам Аристотель никогда бы этого не утверждал, поскольку древнегреческая драма не была реалистически подражательной» [17, с. 141].

Драма строго фиксирована по многим параметрам; не случайно именно для нее предназначались самые строгие эстетические руководства. Драматические «условности» перечисляют в качестве рутины или ограничений: «Хор в греческой трагедии — драматическая условность. Занавес, открывающий и закрывающий сцену, — драматическая условность, как и сама сцена, которая должна рассматриваться в качестве реальной сцены действия или его географического местоположения. Актеры должны приниматься за настоящих персонажей, вовлеченных в драматические события. В реальной жизни люди редко разговаривают с собой с помощью длинных, риторических монологов, еще одной драматической условности. То же и с репликами в сторону (замечаниями, которые слышны зрителям, но не другим действующим лицам на сцене). Даже сам театр — условность благодаря его невидимой четвертой стене, через которую зрители наблюдают за происходящим» [19, с. 123].

Попытки идентифицировать традиционную условность театра и драмы весьма убедительно показывают, что конвенции — в смысле договоренностей — между театром (но еще не отдельным автором)

и зрителем существовали всегда. И театральная иллюзия (иллюзия правдоподобия, которую М. Поляков, например, противопоставляет театрализации [9]) в таком случае — не та мера, с которой зритель готов поверить в «подлинность» происходящего, а насколько он готов доверять силе искусства. Это очень хорошо понимали, например, английские романтики. По С. Т. Кольриджу, пьесы «должны продуцировать состояние некой временной полуверы, которую зритель поощряет в себе и добровольно поддерживает со своей стороны» [15, с. 86 — 87].

Но и намного раньше, непосредственно у истоков драмы как рода литературы (насколько мы имеем о них представление) зритель был готов к условности театрального зрелища и не ожидал увидеть «настоящих» мифических персонажей в трагедии, где они заявлены как заглавные герои, т. е. театральная конвенция никогда не была примитивной, наивной или однозначной. И зрительское «участие» в спектакле изначально складывалось как значимое для театра и его развития в целом, хотя, разумеется, сегодняшний зритель более подготовлен к восприятию уже не одной, но многих конвенций — и имеет возможность выбирать. По словам Г. Гачева, «актер играет *на* публику, а зритель в зале настроен *на* лицедейство. Оба принимают правила игры и взаимодействуют…» [4, с. 217]. Ф. Ницше «всегда полагал», «что подлинный зритель… должен постоянно пребывать в уверенности, что перед глазами у него произведение искусства, а не эмпирическая реальность» [8, с. 160]. Замечание философа имеет прямое отношение к установке на условность театрального действа не только авторской интенции, но зрительской перцепции, когда речь идет не об обывателе, а о неком идеальном зрителе, способном получать от спектакля и чисто эстетическое наслаждение, — «над вымыслом слезами обольюсь».

Театр очень рано осознал свою игровую природу, что позволило, с одной стороны, представлять собственную, театральную рефлексию на сцене, а с другой — с помощью термина «театральность» обозначать наиболее «искусственные» общественные проявления и установления. Само понятие «театральность» (в английском языке, помимо theatricality, существует также концепт theatricalism) можно считать синонимом искусственности, наигранности в обиходном значении и аналогом условности — по отношению собственно к театру. Характерно, что театральностью называют подчеркнутую неестественность и в других видах искусства.

Поскольку само слово «театральный» употребляется не только по отношению к театру, вопрос удваивается, расходится по двум направлениям: театральность в театре и за его пределами. По определению

Ю. М. Лотмана, эпоха театрализуется, когда «специфические формы сценичности уходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь» [7, с. 274]. Конвенциональность общественной жизни приводит к некой тотальной параллели между социумом и театром. И то и другое можно противопоставить природе, а искусственность существует по определенным законам. От сопоставления театра и других видов «представлений» отталкиваются «науки о представлениях» (performance studies) последних десятилетий XX в. Однако исполнительская теория (performance theory) в ее современном состоянии, прежде всего благодаря работам и взглядам Р. Шехнера, возвращает театр — как эстетическую форму презентации — в сферу разговора о представлении: «Перфоманс — емкий термин. Театр — лишь один из узлов в последовательности, которая тянется от ритуализации животных (включая человеческие особи) через повседневные представления — приветствия, проявления эмоций, семейные сцены, профессиональные роли и так далее — к игре, спорту, театру, танцу, церемониям, обрядам и представлениям большой важности» [18, с. xiv]. При таком тотальном взгляде на представление театр рассматривается как некий прототип любых публичных акций и одновременно область радикальных новаций, поскольку должен отказаться от извечной «зависимости» от драмы и стать самодостаточным в своей направленности на процесс. Идея «презентации», в свою очередь, оказывается фактором, воздействующим на театральную эволюцию, на качество современной театральности уже в искусстве.

Становясь периодически «областью моделей и программ» [7, с. 274] для общественной жизни, сам театр соответственно выступает площадкой повышенно условного «антимиметического» и, может быть, даже в какой-то степени нарциссического эксперимента, поскольку театр и драма в этом случае восторженно развивают те возможности, которые в наибольшей степени даны именно им, не случайно особое качество и называют театральностью. Повышенной склонностью к театральности, как правило, обладают экспериментальные художественные системы XX в. Отличие «театральной» драмы от «нетеатральной», по Дж. Гасснеру, в том, что она не имеет претензии выдать театр за что-то иное: «Пьеса театрального автора должна быть написана и поставлена в манере, исключающей попытку выдать за действительность происходящее на сцене» [17, с. 143]. Наконец, по определению Р. Барта, «феномен театральности» заключается в «информационной полифонии… то есть особой *толщи* знаков (une épaisseur de signes)» [2, с. 276].

Театральность как понятие, связанное со сменой системы кодов в искусстве, с его саморефлексией и противопоставленное «отжившей» «реалистической» доктрине, закономерно привлекает структурно-семиотическую школу современной мысли. Признаки театра как зрелища при этом не совпадают с признаками драмы как рода литературы — структуралисты говорят о различных знаковых системах пьесы и спектакля. М. Ванден Хевел в «Представляющей драме» констатирует, что драма и представление «за последние полвека сильно отошли друг от друга», при этом дается определение и «драме», и «исполнению» — в их современной динамике: «Под *драмой* я понимаю, в основном, ту форму театрального выражения, которая конституируется как литературный артефакт в соответствии с особой "драматической" конвенцией и наделена полномочиями текста. *Перфоманс* также традиционно определяется в нашей культуре как сценическая постановка литературного артефакта, предполагающая воссоздание заложенного значения и власть автора» [20, с. 2, 4].

Театральность понимается расширенно и по отношению к постмодернистской мысли и искусству, где данный термин оказывается метафорой «презентационности» и онтологической открытости современной культуры. Театроведы не без основания утверждают, что широкое распространение понятия «театральность» в постмодернизме мало связано с собственно поисками современного или постмодернистского театра. По мнению Й. Биррингера, критически рассматривающего идеи «исполнения» именно в театре («Театр, теория, постмодернизм»), «дискурсивная театрализация постмодернистских моделей мысли возвысила в цене и даже раскрепостила перфоманс, одновременно низведя до чисто риторической операции. Современные культурные описания, имеющие отношение к постмодернистской эстетике, привлекают метафоры сценической постановки, которые создают ощущение спектакля, сиюминутности, непосредственного участия и прозрачности, как будто самолюбование технически воспроизведенных и взаимозаменяемых образов нашей массовой культуры может быть сопоставлено с видимым присутствием исполнителя, дизайном или сценическим образом в театре» [13, с. 42–43].

Драма и спектакль, несмотря на все стремления современных теорий и практик их развести, разумеется, связаны, как и всегда. Более того, драма никогда так не стремилась и к театральности, и к ее преодолению, как в последние полтора столетия. И на практике драматургия вырабатывает новые конвенции сама — не дожидаясь теории или в соответствии с собственными эстетическими постулатами ее авторов. Не только

исторически структура «репрезентативной» драмы соответствует традиционной театральной условности, но и экспериментируя, драма, как правило, учитывает постановочные возможности. Условность современной драмы — новые виды и формы — зафиксированы самим драматическим экспериментом.

При этом театр как явление, если можно так выразиться, больше, шире, синтетичнее (что не обязательно предполагает — значительнее) драмы, и не только в азиатском, где литературная драма вообще возникла не так давно, но и в европейском варианте веками бытовало «представление» без стабильной литературной основы. Соответственно взаимоотношения *условности драмы* и *условности театра* отнюдь не так просты и заслуживают внимания, может быть, не меньше, чем оппозиция «театр — жизнь». Имплицитная условность драмы как рода литературы, как уже говорилось, обусловлена ее двойной жизнью — в тексте и на сцене. Расчет на представление определяет и традиционную структуру драмы, ее продолжительность, деление на акты, особенности ее хронотопа, диалога, монологов и т. д., что фиксировалось в поэтиках, начиная с древнейших времен. Не случайно наиболее жизненными оказывались именно те драматические формы, которые идеально рассчитаны на особенности зрительского восприятия. И наоборот, средневековая мистерия, например, при всей ее привлекательности и монументальности не выдержала исторической конкуренции с трагедией, потому что (как можно предположить) изначально не соответствовала законам сцены. Время, разумеется, вносило свои коррективы, и драма не оставалась неизменной на протяжении столетий, хотя рассмотрение форм театрально-драматической образности «от Эсхила до Равенхилла» представляется возможным лишь в объемных солидных театроведческих трудах, подобных «Теории драмы на Западе» А. А. Аникста [1] или англоязычной книге «Теории театра» М. Карлсона [14].

Зато в науке давно стало общим местом наблюдение, что эпохи театральные и «антитеатральные», акценты на условность и правдоподобие сменяли друг друга, более того, что практически каждый очередной поворот в эстетике драмы являлся реакцией на предыдущую конвенцию, была ли она жизнеподобной или игровой. Европейский театр — саморефлексирующая система, и повышенная эксплицитная условность, откровенно игровые моменты, метатеатральность заявляли о себе как в соответствии с интенциями отдельных авторов, так и в зависимости от эстетики эпохи, например, барочной. Принципиально отличаются друг от друга по мере условности и драматические жанры. Разнообразие видов условности того

или иного периода во многом зависит от жанровой палитры, и, например, фарсовая условность самым существенным образом отличается от условности мистерии или миракля, хотя во всех трех случаях речь идет о жанрах с очень высоким уровнем условности — даже по сравнению с трагедией или европейской комедией, наследницей новоаттического варианта.

На театре, т. е. в области исполнительской техники, сценических возможностей и «границ игрового пространства» (как их определяет Лотман), изменения накапливались, осознавались и шли своим чередом. Даже само ныне устойчивое представление о театре как помещении узнаваемой архитектуры и интерьера сложилось не так давно — лишь со времен позднего итальянского Ренессанса. Соответственно, менялось отношение к актерству, театральности, отношение между театром как миромоделирующей структурой и собственно миром: «Театр помещений заменил воздушные замки карточными домиками — ввел декорации… Декорация есть целая речь о состоянии мира: значит, мир не свеж, не нов, не просторен, не творится на ходу свободно двигающемся по нему человеком… но уже сотворен, и ты — тварь, а не творец» [4, с. 210].

Гиперболическая пафосность, о которой говорит В. Е. Хализев, посвятив театральности и драматизму отдельную главу в работе «Драма как явление искусства», имеет отношение, прежде всего, к устаревшему ныне стилю классических постановок: «…варианты театральности в жизни и на сцене могут оформляться в виде маски и — особенно активно — гиперболы» [12, с. 13]. С движением драмы к реализму и психологической нюансировке характеров, «традиционные» формы театральности оказываются под угрозой, вернее было бы сказать, модифицируются. Американский театровед Дж. Гасснер считает, что до XIX в. декламация и существовала как форма театральности, а «назвать что-либо “театральным” в самой драме или актерском исполнении было равноценно обвинению в неискренности» [17, с. 47].

Ни исполнительские, ни дизайнерские особенности спектакля до XIX в. практически не отражались в тексте драмы и полагались очевидными — *на* театре эпохи, для которой и были созданы. Классицистическая пьеса буквально не требует патетичности исполнения, хотя сам монолог может быть исполнен пафоса. Даже такая, казалось бы, очевидная принадлежность не костюма, а характера, как маски, не проговаривается в указаниях к конкретным произведениям, например, Мольера. Ни древнегреческая, ни ренессансная трагедия не делают *видимых* скидок на то, что женские роли (явная условность) исполняют мужчины. Ремарки, как предполагалось, выполняли техническую роль. По Б. И. Томашевскому,

«в ремарках следует различать указания на декорацию и обстановку и игровые ремарки, указывающие на действия, жесты и мимику… персонажей» [11, с. 212].

Новая европейская драма рубежа XIX — XX вв., помимо прочих ее многочисленных достижений, взяла на себя труд изменить соотношение пьесы и спектакля. Театральная условность начинает свою жизнь в тексте, когда автор сам проговаривает постановочные — презентационные — моменты. Соответственно, традиционная условность драматических единств начинает взаимодействовать с новым для данного рода литературы авторским *видением* своего текста. Визуализация, содержащаяся в самих репликах персонажей (вне зависимости от исполнения или его качества), обретает если не новый смысл, то новые формы благодаря пространным авторским комментариям. Подобный скрупулезный подход к «внедиалоговому» тексту драмы — наряду с самыми разными попытками изменить драматическое (диалоговое) действо — составляет основу всего эксперимента в драматургии XX в.

Постановочный стиль, соответствующий манере того или другого драматурга, узнаваем собратьями по театральному цеху и, что важнее, зрителем: утверждаются новые конвенции. В своих постмодернистских спекуляциях Умберто Эко, «Интерпретируя драму», воображает Эдипа с последней лентой Крэппа, поскольку «с этого момента все может произойти: Годо встречает Лысую певицу, Тартюф умирает на могиле Джульетты, Сид Завоеватель бросает кремовый торт в лицо Дамы с камелиями» [16, с. 110]. Практически любая «интерпретация» и впрямь будет не только адекватно воспринята зрителем, готовым к большему варианту условностей, но и сопоставлена со стилем того или другого автора: Л. Пиранделло, Б. Брехта или собственно С. Беккета — автора «Последней ленты Крэппа».

Таким образом, диктат драмы над спектаклем, который так не нравится защитникам чистого «перфоманс», имеет отношение как раз к новейшей экспериментальной ситуации, а не к «конвенциональному» спектаклю, где расстановка сил представляется прямо противоположной. Драма веками была «естественно» сориентирована на спектакль и практически не могла без него существовать, представление же вполне могло функционировать без текста или работать с адаптированным, сокращенным, искаженным вариантом литературного первоисточника, тем же сценарием. Современные практики театра делают выбор в пользу драматической или хэппенинговой основы спектакля совершенно осознанно, другое дело, что и экспериментальная драма способна предлагать

различные формы театральности. Осознавая свои преимущества при создании особого, театрального мира, драматическая условность конца XX — начала XXI в. достигает новых рубежей, опираясь на развитую традицию и богатый арсенал художественных средств.

1. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988.

2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

3. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1956. Т. 5.

4. *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968.

5. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. М., 1968–1973. Т. 1.

6. *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма. М., 1988.

7. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.

8. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Избранное. М., 1989.

9. *Поляков М. Я.* О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М., 2000.

10. *Пушкин А. С.* О классической трагедии // Собр. соч. : в 10 т. М., 1960. Т. 6.

11. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

12. *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М., 1978.

13. *Birrenger J.* Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington ; Indianapolis, 1993.

14. *Carlson M.* Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. Ithaca ; London, 1993.

15. *Coleridge S. T.* Complete Works : 7 vols. N. Y., 1853. Vol. 4.

16. *Eco U.* The Limits of Interpretation. Bloomington ; Indianapolis, 1990.

17. *Gassner J.* Form and Idea in Modern Theatre. N. Y., 1956.

18. *Schechner R.* Performance Theory. N. Y. ; L., 1988.

19. *Shaw H.* Dictionary of Literary Terms. N. Y., 1972.

20. *Vanden Heuvel M.* Performing Drama / Dramatizing Performance. Michigan, 1991.

К. В. Казанкова
г. Екатеринбург

Особенности фольклоризма рассказов Г. Г. Маркеса 1960-х гг.

Современной читательской аудитории колумбийский прозаик Габриэль Гарсиа Маркес известен в первую очередь по знаменитым романам «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха», а также повестям «Полковнику никто не пишет», «Палая листва». Но не секрет, что творческий путь Г. Г. Маркеса начинался с малой прозы. В рассказах писателя раскрывается суть его художественной манеры, осуществляется это в основном через фольклорные образы и мотивы, органично вплетенные в ткань произведений.

При обращении к рассказу «*Очень старый сеньор с огромными крыльями*» («Un señor muy viejo con unas alas enormes») следует отметить, что автор заинтриговал читателя сразу, буквально на первой странице. В одном приморском поселке живет семья: муж Пилайо (он полицейский), жена Элисенда и их новорожденный ребенок, который внезапно заболел. Однажды, после трехдневного дождя, во дворе дома молодой семьи оказалось странное существо, «которое возилось в грязи и стонало» — это был старый мужчина, который барахтался и никак не мог подняться, «потому что ему мешали развернутые крылья». Соседка, которая «знала все о жизни и смерти», только взглянув на мужчину, уверенно объявила, что это ангел, он прилетел за душой ребенка, но «бедняга так стар, что его сбило дождем» [3, с. 114]. Пилайо посадил старого крылатого ангела в курятник, Элисенда начала собирать по пять сентаво с любопытных паломников, и скоро они набрали столько денег, что построили большой двухэтажный дом», а хозяйка «купила себе лакированные туфельки и платья из переливчатого шелка». Ребенок рос вполне здоровым, иногда играл с ангелом, однажды они даже оба переболели ветрянкой. Когда ребенку исполнилось семь лет, он пошел в школу, а у ангела вдруг «стали отрастать большие и крепкие перья» [Там же, с. 120] и он улетел. Элисенда видела, как он взлетел и превратился в точку на горизонте. В эту сюжетную рамку, пародийно представляющую чудо, Г. Г. Маркес внес массу народно-поэтических мотивов, образов, суеверных представлений.

© Казанкова К. В., 2012

Местный священник, отец Гонсаго, не признал ангела в пришельце, наоборот, он произнес проповедь, в которой напомнил, что «дьявол имеет скверную привычку прибегать к маскарадным средствам, дабы смущать неосторожных» [3, с. 116]. С юмором Г. Г. Маркес описывает, как святой отец обещал послать письмо епископу с тем, чтобы тот «написал бы еще более высокому лицу, которое в свою очередь написало бы Папе Римскому, и, таким образом, окончательный вердикт будет исходить от суда самого высочайшего» [Там же]. Г. Г. Маркес использует принцип «лепой нелепицы», фольклорной небылицы, характеризуя переписку отца Гонсаги с вышестоящим церковным начальством. В письмах из Рима прямого ответа насчет ангела не было, но задавались уточняющие вопросы: Есть ли у пойманного ангела пуп? Не похож ли язык, на котором он говорит, на арамейский? Может ли ангел несколько раз упасть на булавочное острие?

Г. Г. Маркес передает устную молву жителей с установкой на комизм: одни считали, что к ним попал ангел, спасшийся после какого-то заговора «на небесах»; другие предполагали (откровенная нелепица!), что «он получит пять генеральских звезд и выиграет все войны», если его назначить алькальдом; третьи рассчитывали, что «он будет сохранен “на племя”» для выведения на земле нового вида крылатых и мудрых людей» [Там же, с. 115]. Молва о чудесном ангеле с крыльями разнеслась по всему свету: «пришли любопытные даже с Мартиники». Прошел слух, что ангел исцеляет, и в надежде на выздоровление пришли больные люди с берегов Карибского моря: женщина, которая с детства считала удары своего сердца, «а число их не доходило до нужного»; пришел ямаец, который не мог спать, «потому что ему мешало шуршание звезд на небе»; пришел лунатик «и многие другие»; паломники выщипывали у ангела перья и прикладывали их к больным местам. Описывая «чудеса» исцеления, писатель также находится на уровне фольклорного алогизма: к слепому зрение не вернулось, «зато у него выросли три новых зуба»; паралитик не начал ходить, «но чуть было не выиграл в лотерею», а у прокаженного «на язвах выросли подсолнухи» [Там же, с. 119].

Хождения к старому ангелу прекратились, когда в поселок прибыл бродячий цирк, показывающий «женщину, превратившуюся в паука из-за непослушания родителям»: это был «жуткий тарантул величиной с барана и с грустным лицом молодой девушки» [Там же, с. 118]. И дается рассказ женщины: однажды, когда она была еще подростком, пошла вечером на танцы «без разрешения», а когда возвращалась, «небо с грохотом разверзлось» и из трещины появилась молния, превратившая ее в паука.

Пустячный проступок и серьезность наказания придают всему рассказу пародийность.

Подводя итог, отметим еще раз, что «Очень старый сеньор с огромными крыльями» имеет сюжет, пародирующий народные рассказы о чудесах, и по ходу повествования Г. Г. Маркес в пародийной форме передает народные слухи и толки (устные рассказы) о чудесном явлении ангела, народную веру в чудо исцеления, детскую «страшную» историю о превращении непослушной девочки в паука. Уточним: Г. Г. Маркес берет не конкретные фольклорные произведения, а жанр, жанровую форму. Основная установка на комическое реализуется у него через алогизм, наиболее полно представленный жанром фольклорной небылицы.

Несколько раз и по разным случаям Г. Г. Маркес говорил в своих интервью о необъяснимом и таинственном, присутствующем в обыденной жизни латиноамериканцев. Он полагал, что все это писателям надо фиксировать и отражать в своих произведениях [2]. Сам он так и поступал: писал о необычном, выходящем за рамки принятых представлений, всегда с верой и одновременно хотя бы с легкой иронией или открытой юмористической усмешкой. Рассказ «*Блакаман Добрый, продавец чудес*» («Blacamán el bueno vendedor de milagros», 1968) был написан сразу после «Ста лет одиночества» под явным влиянием поэтики этого романа. Здесь речь идет о чудесах, изначально присущих бытию и творимых человеком. Носителями и творцами чудесного являются Блакаман Злой и его выученник Блакаман Добрый; последний был подростком, когда они встретились: «с тех пор прошло уже больше ста лет. А мы оба помним каждую мелочь, как будто это случилось в прошлое воскресенье» [1, с. 363]. Блакаман спросил подростка, кто он такой, и тот ответил, что «самый круглый сирота на свете, потому что мой отец еще не успел умереть». — «Кем ты хочешь стать?» — «Прорицателем и ясновидцем», — ответил подросток. И в тот же день Блакаман переговорил с отцом, дал ему денег и отец отпустил сына, который вместе со своим учителем начал зарабатывать на хлеб насущный.

Подросток учился у Блакамана, который всякое знал и умел. Он умел, например, натурально изобразить человека, умирающего от укуса ядовитой змеи; он мог обмануть любого и обычную смесь ревеня со скипидаром продать как редкое лекарство; он мог искусно чревовещать, изображая голоса курочек и поросят, журчание родника и звуки, с которыми лопались спелые тыквы; он мог изготовить свечи, которые делают человека невидимкой, или капли, возвращающие католикам богобоязнь, или

карты, безошибочно угадывающие супружескую неверность, а однажды изобрел способ получения электричества из «человеческих страданий».

Рассказчиком является Блакаман Добрый, для него как субъекта повествования вполне естественен принцип фольклорной «лепой нелепицы», т. е. грамматически правильно оформленное, но алогичное по смыслу сопряжение сочинительных и подчинительных конструкций. Реализация этого принципа предполагает умение рассказчика использовать такие смыслы, сопряжение которых находилось бы в русле национальной культурной традиции и порождало комический эффект. У рассказчика есть такое умение, он удачно воплощает основной принцип повествования, читатель с интересом следит за судьбой персонажей. У того же Блакамана-старшего сначала все складывалось благополучно, он имел достаточно высокий профессиональный статус, например, ему поручали бальзамирование умерших «вице-королей» и он умел «придать их лицам такую властность, что они еще много лет правили страной лучше, чем при жизни, и никто не отваживался предать их тела погребению»; или он полемизировал с учеными и мог доказать астроному, что наступление февраля — «всего лишь пришествие в мир невидимых мохнатых слонов» [1, с. 364]. Но судьба все время поворачивалась к нему спиной, и постепенно «звезда его начала закатываться». Совсем плохо дела пошли после того, как он изобрел шахматы, «в которых невозможны были ни победа, ни поражение, а партия длилась бесконечно» — такая игра приводила к самоубийству, и Блакаман «покатился по наклонной плоскости» [Там же]: он стал толкователем снов, потом потешным гипнотизером, потом лекарем, удаляющим зубы путем внушения и, наконец, ярмарочным знахарем, с которым избегали здороваться даже пираты.

Именно в это время подросток познакомился с Блакаманом и они стали кочевать по побережью, но дела шли неважно, заработанных денег «едва хватало на хлеб», Блакаман обвинил подростка в том, что он «искривил линию его судьбы», бросил в «карцер раскаяния» и «оставил там гнить» [Там же, с. 367]. Поскольку логика сюжета требовала превратить подростка в творца чудесного, носителя чудесного («продавца чудес»), Г. Г. Маркес далее в пародийном плане описывает его мучения, причем мучителем выступает Блакаман Злой: «Он сорвал с меня лохмотья, закатал колючую проволоку, натер раны селитрой, окунул меня в рассол моих собственных вод и подвесил за щиколотки на солнце, чтобы жара и непогода умерщвили мою плоть» [Там же, с. 367]. Если в агиографических произведениях будущий творец чудес укрощает свою плоть в течение многих лет, даже десятилетий, путем разного рода обетов

и воздержаний, то в рассказе плоть умерщвляется физической болью и голодом: Блакаман иногда давал подростку «немного поесть, чтобы он не умер с голоду», а затем (это юмор!) клещами выдергивал у него ногти, «стачивал зубы мельничными жерновами».

Подросток все переносил, ел «протухших ящериц», «разлагающихся птиц», терпел невыносимую боль и в конце концов был, как и герой жития, вознагражден. В очередной раз Блакаман бросил «пованивающую тушку кролика», но подросток не стал есть, а со всей «ненавистью» бросил кролика в стену и тот ожил (!): «Кролик не только ожил с душераздирающим криком, но и, оттолкнувшись от стены, вернулся мне в руки, шагая по воздуху» [1, с. 368]. Именно таким образом подросток, Блакаман Добрый, получил способность побеждать смерть, творить чудо. И следующая фраза («Так началась моя великая жизнь») переводит рассказ в описание деяний продавца чудес.

С тех пор он бродит по свету, исцеляет людей от самых разных болезней за символическую плату. Прокаженные, калеки, паралитики, эпилептики, сумасшедшие выстраиваются в очередь к «продавцу чудес», чтобы обрести здоровье, и их надежды всегда оправдываются. «Разного рода мудрецы» не давали ему прохода, призывая к покаянию и аскезе, для того чтобы избежать «адской сковороды» и стать святым после смерти. Блакаман Добрый, «сохраняя почтение к их сединам», отвечал, что именно с этого и начинал в свое время. Герой считает себя артистом — не по профессии, а «по натуре» — и не видит никакого смысла в святости после смерти. Зачем «после смерти»? Он хочет «быть живым», жить так, будто этот мир подарен ему лишь для радости и счастья. На протяжении всей жизни он будет творить чудеса и делать добро людям, исцелять их телесные и душевные недуги.

Дар «подвел» его всего однажды: когда умер Блакаман-старший, добрый фокусник не воскресил его; но воздал добродетелям своего учителя «достаточно почестей»: он велел «построить на холме мавзолей, не хуже императорского», который в хорошую погоду издалека заметен с моря, и часовню «для него одного», там установил чугунную могильную плиту с надписью заглавными готическими буквами: «Здесь покоится Блакаман Мертвый, прозванный при жизни Злым, прославившийся шутками над морской пехотой и павший жертвой науки» [Там же, с. 372].

После этого Блакаман Добрый начал расплачиваться с ним «за его пороки»: оживил Блакамана Злого прямо в могиле и «навечно оставил там рыдать от ужаса». А если он «вдруг умирал», то воскрешал его снова, «прелесть этой мести» состоит в том, что Злой будет мучиться в гробу

вечно — пока живет Добрый. В финале произведения в метафорическом виде проявлен основной мотив народных сказок: добро всегда торжествует, оно неизменно побеждает зло, несмотря на силу, хитрость и коварство последнего.

По итогам анализа вышеприведенных рассказов можно сделать вывод, что Г. Г. Маркес, используя фольклорные образы и мотивы, берет не конкретные произведения, а жанр (жанровую форму). Ярко выраженная установка на комическое реализуется через алогизм, наиболее полно представленный жанром фольклорной небылицы. В пародийном ключе Г. Г. Маркес использует жанровые принципы жития, сказки, народных рассказов о чудесах, «страшных» историй.

В малой прозе Г. Г. Маркеса осуществляется поразительный синтез, гармоничная контаминация фольклорного и литературного начал. Магическая реальность отнюдь не фантастична, маркесовские чудеса — не фантастика, а фольклорно-литературный синкрет, порожденный слиянием и приведением к целостному единству двух видов словесности — устной и письменной.

---

1. *Маркес Г. Г.* Блакаман Добрый, продавец чудес // Маркес Г. Г. Последнее плавание корабля-призрака. СПб., 2004.

2. *Маркес Г. Г., Льоса М. В.* Диалог о романе в Латинской Америке // Маркес Г. Г. А смерть всегда надежнее любви… М., 2002.

3. *Маркес Г. Г.* Очень старый сеньор с огромными крыльями // Маркес Г. Г. Десять дней в открытом море без еды и воды. СПб., 2003.

Е. В. Киричук
г. Омск

Образ шута в живописи П. Брейгеля и драматургии М. де Гельдерода

Драматургия Мишеля де Гельдерода — своеобразное явление в европейской литературе XX в. Писатель, говоривший о себе: «Я из Фландрии», считавший своей духовной родиной Средневековье и Раннее Возрождение, переносит действие большинства своих пьес в XVI в. Прошлое Фландрии XVI в. имеет особое значение в его творчестве: действие многих пьес разворачивается в созданных им сказочных странах «Брейгелландии» и «Брейгельвилле», названных в честь П. Брейгеля Старшего.

В живописи Брейгеля отмечают некоторые особенности, которые Гельдерод называет «особой философией». В этом смысле представляют интерес пейзажные вставки в картины Брейгеля. В них в живописной проекции запечатлено единство человеческого, телесного и природного, абсолютного начал. В таком мире человек становится неотделимой, живой частью природы и теряет черты человеческого: по Брейгелю, человек — это «земная растительность». При всей своей экспрессивности картины Брейгеля лишены движения, а изображенные им фигуры кажутся застывшими, неподвижными. Подобные персонажи действительно напоминают марионеток, обладая характеристикой статичности, оживая по воле и в силу фантазии художника либо актера-кукловода. По утверждению Гельдерода персонаж-марионетка был подсказан ему живописью его любимых мастеров, особенно Брейгеля и Босха. Образ шута также имеет у Брейгеля неоднозначный характер. На самом загадочном рисунке Брейгеля «Эльк» центральной фигурой является шут. Эльк (Elck) в переводе с фламандского означает «каждый». На рисунке изображена площадь перед кирпичной стеной, она загромождена раздутыми тюками и беспорядочно разбросанной домашней утварью. Среди этого хаоса шестеро стариков в бюргерских одеяниях что-то ищут среди груды вещей. В центре рисунка — старик с фонарем в руках перешагивает через пробитый шар с крестом наверху. Наиболее интересная деталь рисунка — «картина в картине» — рисунок, вывешенный на кирпичной стене. Он изображает

© Киричук Е. В., 2012

шута, который смотрится в зеркало: «…по сторонам головы шута надпись Nemo, данная в зеркальном отражении, а внизу под изображением на фламандском языке начертаны слова: “Никто не знает самого себя”».

Концепция человека, воплощенная Брейгелем в этой картине, получила множество интерпретаций и толкований. Во всяком случае, нам представляется необходимым судить о ней с точки зрения предложенной Брейгелем идеи: Эльк, или Каждый, — человек, живущий в «перевернутом мире», символом которого является пробитый шар с крестом наверху. Подобная символика появляется в других картинах «для чтения», таких как «Мизантроп» или «Безумная Грета», прозрачная сфера с крестом — символ Вселенной, если шар пробит или перевернут — это означает мир «наоборот».

Истоки образа шута, как Немо, связывают живопись Брейгеля с драматургическими картинами Гельдерода. В этом контексте интересно рассмотреть образ Фолиаля из «Школы шутов». Декорация спектакля, определенная в ремарке «Место и время», имеет черты разрушенного или перевернутого мира, как в Эльке: «В заброшенном монастыре. <…> В глубине несколько ступеней ведут к помосту, где некогда, возможно, стоял алтарь или кафедра, сейчас среди помоста возвышается ярмарочный балаган кричаще-красного цвета с занавесом из погребального покрова, черного в серебряных блестках. На помосте, кроме того, слева — роскошное кресло, вероятно, выломанное из ряда кресел, стоявших некогда в церкви, а по углам — четыре огромных бронзовых канделябра со свечами толщиной в руку. Впереди, ниже помоста два несовместимых друг с другом предмета: у стены слева — оснащенный корабль на постаменте, с начертанным на носу названием “Корабль дураков”, справа — катафалк, задрапированный фиолетовой тканью, у подножья помоста валяются музыкальные инструменты: лютни, виолы, мандоры, флейты, наборы колокольчиков и тому подобное. Повсюду на стенах надгробные плиты с гербами, а также мрачные религиозные картины, иные из них продырявлены — изображающие муки святых» [1, с. 455]. Место действия, очевидно, находится в монастырском храме, где ранее проходили богослужения — сейчас это сцена для балаганных представлений, из чего следует, что в декорацию заложен принцип обратимости сценического пространства: оно имеет две противоположные характеристики — храм и балаган. Пространство монастыря с красным балаганом внутри можно читать как метафору искусства как храма и одновременно профанации святого искусства. Во всяком случае, в этой картине мира нет единства. Уже сам символ Корабля дураков позволяет применить к ней

характеристику «перевернутого» мира. По определению Гельдерода, это — «старая Фландрия второй половины XVI века». [1, с. 455]. Время и место позволяют соотнести этот сценический фон с пространством Брейгелландии.

Шуты, появляющиеся в сцене первой, уродливы, и это безобразие усугублено гримом и гротескными костюмами. По указанию автора они должны вызывать скорее ужас, чем смех. Шутам неведома тайна того искусства, которому обучает их Фолиаль. Гальгют, их старшина, уверен, что она состоит в умении пользоваться своим уродством и в подражании природе. Сам Фолиаль, по контрасту со своими учениками, не уродлив, скорее красив, одет в черно-белое и по замыслу автора должен напоминать священника. Когда он появляется перед шутами, чтобы дать им последний урок и открыть тайну своего искусства, «в деснице он держит длинный бич, в шуйце — холщовый мешок» [Там же, с. 472]. В черном мешке окажутся две маски: одна снята с мертвого лица со скорбно сжатым ртом, другая — «непереносимое для глаз лицо удушенного» [Там же, с. 490]. Тайна искусства — жестокость связана с этими масками, присланными Фолиалю королем Филиппом. Они сняты с лица его дочери и ее убийцы. Маска в этой сцене выполняет функцию зеркала на рисунке Брейгеля. Она служит ключом к познанию истины. Концепт шута с маской и бичом в руке — эмблема театра жестокости. Гельдерод так же, как и Брейгель, использует прием кодирования смысла, формулируя свою концепцию творчества. Картина в картине и прием театра в театре имеют сходные черты геральдической композиции, где внешне чуждый эстетическому художественному пространству образ оказывается ключом к скрытому смыслу произведения. Шуты, желая отомстить Фолиалю, разыгрывают перед ним спектакль, изображающий сцену убийства его дочери. Гальгют и его подопечные думают, что Фолиаль не знает о ее гибели. В свою очередь Фолиаль, якобы сраженный страшным зрелищем, играет сцену собственной смерти, и его спектакль настолько достоверен, что шуты празднуют мнимую победу. Трагедия, разыгранная шутами как трагедия смерти, является кривым зеркалом, не отражающим ее глубинного смысла. Внешняя канва событийного ряда, сыгранного в стилистике шутовской профанации, фарса, не дает представления о мистерии смерти, сыгранной во дворце Филиппа: жестокость шутов направлена на Фолиаля, но шут должен быть жесток прежде всего к самому себе.

Истина катарсического преображения путем жестокого истязания собственных чувств (символ — кнут в руке Фолиаля) остается непознанной шутами. В финале герой остается один со своей тайной.

«Свободными взмахами сеятеля он хлещет пространство, движения его все шире, он хлещет самого себя безжалостно, не чувствуя боли <…> Как автомат, трагически…» [1, с. 492].

Эмблематическая природа образа шута в этой сцене имеет особый смысл. Он становится в ряд таких персонажей, как Саломея О. Уайльда или Беранже Э. Ионеско. Шут для Гельдерода — это персонаж, несущий скрытый смысл авторского кода: идею «вечного театра». Именно в его уста Гельдерод вкладывает свою концепцию театра жестокости как скрытой и истинной сути любого театра.

1. *Гельдерод М. де*. Театр. М., 1983.

А. А. Косарева

г. Екатеринбург

Маски комедии дель арте как прототипы главных героев в романе Кена Кизи «Порою блажь великая»

В 1964 г. Кен Кизи, американский писатель, завоевавший мировую славу своим первым романом «Пролетая над гнездом кукушки», написал роман «Порою блажь великая», который сразу же получил признание критиков, назвавших это произведение лучшим творением писателя.

В центре сюжета романа — история семьи Стэмперов, клана лесорубов, живущих в выдуманном К. Кизи городе под названием Ваконда. Глава клана Генри Стэмпер после смерти первой жены ищет «новую мать» своему сыну Хэнку. В итоге он женится на девушке, которая по возрасту годится ему в дочери: его избранницей становится Майра — студентка Стэнфордского университета. Взаимоотношения юной рафинированной интеллектуалки и немолодого грубого лесоруба далеки от идеала, но в тот момент, когда Майра принимает решение уйти от мужа, она обнаруживает, что беременна.

Сыновья Генри — полные противоположности. Хэнк — уверенный в себе, сильный, спортивный, пользующийся успехом у женщин ловелас.

© Косарева А. А., 2012

Лиланд — меланхоличный, эмоционально неуравновешенный интеллигент, отличающийся слабым здоровьем и хронически страдающий от безответной любви. В возрасте одиннадцати лет Лиланд узнает о любовной связи своей матери, Майры, с Хэнком. С этого момента Лиланд начинает ненавидеть своего сводного брата и в душе клянется себе однажды отомстить ему за то, что тот «отнял» у него любовь матери. Двенадцать лет спустя Лиланду почти удается осуществить свою месть: он соблазняет Вив, жену Хэнка. Однако полную победу над братом Лиланду одержать не суждено: Вив оставляет и мужа, и любовника, выбирая свободу, а не отношения, в которых больше расчета, чем любви.

Мы полагаем, что в романе «Порою блажь великая» прототипами главных героев (Генри, Хэнка, Лиланда и Вив) являются маски комедии дель арте — Панталоне, Арлекин, Пьеро и Коломбина. Для того чтобы доказать, что использование образов комедии дель арте — явление, органичное для творчества Кена Кизи, обратимся к некоторым фактам биографии писателя.

В одном интервью писатель рассказал о своей любви к драматургии: «Я обычно устраиваю волшебные представления. В детстве я просто обожал показывать на сцене маленькие фокусы, в средней школе это были уже большие фокусы, и, в конце концов, мы с моим братом путешествовали по штату, устраивая разнообразные шоу. Поступив в университет, я продолжил погружение в искусство представления. Я писал о том, что делал на сцене, и, наконец, стал просто заниматься литературным творчеством» [9].

Драматургия достаточно долго была для К. Кизи как практикой, так и теорией. Поступив в Орегонский университет, он не только стал играть в студенческих постановках, но и выбрал драматургию в качестве своего основного предмета, своей специальности. Фэй Хэксби, жена Кизи, рассказывала в интервью, что она рисовала декорации для пьесы, которую написал Кизи, ведь ее основным предметом была живопись, а профилирующим предметом Кена, ее будущего мужа, была драматургия [5, с. 26]. Сам Кизи рассказывал, что в годы учебы в университете его главной мечтой была экранизация написанных им пьес. Однако, прочитав несколько произведений молодого драматурга, один из преподавателей убедил Кизи в том, что никто не станет ставить эти пьесы на телевидении. «И тогда я стал писать прозу», — завершает свой рассказ о несостоявшейся драматургической карьере Кизи [11]. Театральное прошлое Кизи имеет для нас особое значение, поскольку комедия дель арте, будучи жанром

драматургическим, не могла остаться неизвестной Кену Кизи в годы изучения драмы как университетского предмета.

Связующим звеном между К. Кизи и комедией дель арте является и карнавальное мироощущение, лежащее в основе итальянской народной комедии и свойственное творческой и политической деятельности Кизи на протяжении всей его жизни. В книге альтернативной прозы «Гаражная распродажа» Кен Кизи неоднократно использует «карнавал» и карнавальных персонажей (клоунов и жонглеров) в качестве метафор. Например, он пишет, что, занимаясь литературным творчеством, он «имеет дело с обширным карнавалом жизни» [2, с. 527]. Кизи также сравнивает наделенных властью чиновников с неизменными участниками карнавала — жонглерами и клоунами, которые хмурятся во время своих выступлений. По мнению Кизи, чиновников можно было бы легко свергнуть именно потому, что спектакли, которые они устраивают, даются им с большим трудом. «Помните, как хмурятся жонглеры и клоуны!» — призывает читателей революционно настроенный Кизи [Там же, с. 389].

Интересно, что и знаменитый драматург Артур Миллер, написавший предисловие к «Гаражной распродаже», сравнил литературную и политическую деятельность Кизи с «безумным карнавалом» [Там же, с. 30]. Характеристика, которую Артур Миллер дал возглавленному Кеном Кизи движению хиппи, также карнавальна: Миллер написал, что «новое движение» склонно к «шутовскому паясничанью» [Там же, с. 27].

«Шутовское паясничанье» — сравнение далеко не случайное: роль шута (в буквальном смысле) Кен Кизи исполнял с большим удовольствием в годы своей молодости. В 1964 г. (когда был издан второй роман «Порою блажь великая») Кен Кизи организовал группу «Веселые проказники», которая, путешествуя по Америке и Мексике на раскрашенном люминесцентными красками старом школьном автобусе, устраивала красочные представления и бесплатно раздавала галлюциногены. Главным «проказником» был Кен Кизи, который выступал в костюме шута [8].

Кен Кизи был представителем контркультуры, увлеченным драматургией, и им не могло остаться не замеченным такое явление, как появившийся в 1960-е гг. (как раз в период написания Кеном Кизи романов «Пролетая над гнездом кукушки» и «Порою блажь великая») «третий театр». «Третий театр», в отличие от театра традиционного, был политическим и использовал «все возможное площадное наследие мирового театра — приемы ярмарочных представлений, наследие комедии дель арте, методы эпического театра Брехта и противоположные ему — приемы условного театра» [4]. Режиссеры радикальных театров полагали,

что «все средства хороши, если они воздействуют на гражданское самосознание публики» [4].

Наиболее популярным радикальным театром 1960-х гг. был созданный в 1961 г. Питером Шуманном, скульптором и хореографом, передвижной театр «Брэд энд папет» («Хлеб и кукла»). Смысл спектаклей Шуманна воплощался в «образах-символах и образах-масках» [Там же]. Из названия театра видно, что Шуманн активно использовал кукол: его театр возрождал принципы ярмарочного представления, он использовал известных английских кукол: Панча и Джуди, а также маски персонажей комедии дель арте [Там же].

Учитывая, что роман К. Кизи «Порою блажь великая» (насыщенный, как мы будем доказывать, образами комедии дель арте) был написан в 1964 г., а движение «третьего театра» с его ярмарочными кукольными представлениями зародилось в 1959 — 1961 гг., уместно предположить, что Кен Кизи имел возможность присутствовать на представлениях таких театральных трупп, как «Брэд энд папет», и использовал персонажей, колорит и остросоциальную тональность этих пьес в своем первом романе.

Итак, мы можем привести несколько фактов, свидетельствующих в пользу нашей гипотезы о том, что в своем романе «Порою блажь великая» Кен Кизи мог обратиться к образам комедии дель арте: 1) Кен Кизи изучал драматургию в университете и на протяжении своей жизни часто играл на сцене; 2) писатель признавался, что его литературная деятельность (написание прозы) выросла из драматургии (актерской деятельности Кизи и его так и не опубликованных пьес); 3) в 1960-е гг. он, в качестве лидера театрально-политической группы «Веселые проказники», выходил на сцену в костюме шута; 4) Кен Кизи мог присутствовать на спектаклях американских радикальных театров, которые широко использовали в своих пьесах маски комедии дель арте.

Теперь докажем, что прототипом образа Хэнка в романе «Порою блажь великая» является Арлекин.

Арлекин комедии дель арте — бунтарь, анархист [6, с. 4], любвеобильный [12, с. 79] (и постоянно изменяющий своей возлюбленной Коломбине), подвижный [13, с. 54], глуповатый [Там же, с. 65], постоянно вступающий в драки (и использующий в качестве оружия свою дубинку — баточчио, от ударов которой чаще всего страдал Панталоне [12, с. 77]), умеющий побеждать [Там же, с. 79] и, как правило, являющийся в сценариях комедии дель арте возлюбленным или мужем Коломбины [13, с. 171].

Всеми вышеперечисленными чертами обладает и Хэнк Стэмпер.

Как и Арлекин, этот герой — бунтарь: от его согласия зависит заключение договора с профсоюзом, но он, единственный в Ваконде, упорно отказывается от сотрудничества. Мешая, таким образом, общему делу, Хэнк настраивает жителей Ваконды против себя и своей семьи (Генри, Вив и Лиланда). Практически все второстепенные персонажи романа воспринимают Хэнка как источник хаоса: бунт Хэнка порождает страхи и тревоги.

Так же, как и Арлекин, Хэнк — ловелас. Лиланд, сводный брат Хэнка, говорит о нем: «…он — неотесанный, упертый мужлан, он живет желудком, а думает яйцами, и во многих отношениях он — апофеоз того типа, что я считал самой грозной опасностью для своего мира» [3, с. 254]. Хэнк, как и Арлекин, изменяющий Коломбине, не хранит верность Вив, своей жене; один из его приятелей характеризует поведение Хэнка после женитьбы следующим образом: «…у Хэнка — у него крылышек за спиной не наблюдается. Помнишь, как он ездил на пляж с Энн Мэй Гриссом или с Барбарой, официанткой из “Ячатов”, и со всеми прочими девушками из пивнушек, от А до Я, которые так и вешались на него с его драндулетом» [Там же, с. 196].

Свойственна Хэнку и характерная для Арлекина страсть к дракам. Джо, лучший друг Хэнка, говорит, что «если кто думает, будто Хэнк Стэмпер в страхе убежит в горы только потому, что кто-то кулачками в его сторону потрясает, то лучше такому мыслителю своей башкой орехи колоть» [Там же, с. 428]. Сам Хэнк характеризует себя как «признанного головореза» [Там же, с. 176].

Особенно показательной является драка Хэнка, только что вернувшегося с войны, с мужчиной, который «сострил что-то насчет армии» [Там же, с. 201]. Место действия этого эпизода — арбузная ярмарка в Колорадо.

Для уставшего в дороге Хэнка эта драка — способ снять напряжение и развлечься. Поэтому, когда за драку Хэнк попадает в тюрьму, он чувствует себя довольным, а не обиженным; как актер, с блеском сыгравший на сцене свою роль: «Хэнк гордо удалился на нары, в сценическом облаке пыли, озаренный софитами солнца, бьющего сквозь прутья. Он улыбался. Ему все же удалось устроить форменный спектакль, который стал гвоздем программы этого ярмарочного дня» [Там же, с. 202]. Такое же удовольствие мог бы получить от участия в драке на людях и Арлекин, главная маска ярмарочного балагана.

Подобно Арлекину, Хэнк является «победителем» во всех сферах жизни: он пользуется авторитетом среди своих соплеменников; у него есть стабильная, приносящая солидный доход работа; он женат на красивой, умной и хозяйственной женщине; он неизменно добивается взаимности у любой приглянувшейся ему девушки.

Хэнк Стэмпер наделен и невероятной подвижностью Арлекина: он великолепный спортсмен. Лиланд говорит о спортивных достижениях брата: «Чье это имя во главе списка рекордсменов по прыжкам в высоту? А с шестом — кто шествует впереди всех? А рекорд штата в стометровом заплыве? И так далее, всю дорогу. Кто? Да бросьте валять дурака: вы знаете, кто. Это мой брат Хэнк Стэмпер» [3, с. 243]. Лиланд также называет Хэнка «могучим прыгуном» [Там же, с. 518].

Своего рода знаком инициации Хэнка как Арлекина является бейсбольная бита-баточчио. Хэнк — отличный бейсболист. Началом увлечения Хэнка бейсболом становится день его шестнадцатилетия, когда он получает в подарок бейсбольную биту [Там же, с. 52]. Английское название баточчио Арлекина — *bat* [13, с. 27], и, что особенно важно для нас, помимо значения «дубинка», слово *bat* имеет также значение «бейсбольная бита».

Вспоминая день своего шестнадцатилетия, Хэнк говорит, что от Майры (которая, будучи женой Генри уже шесть лет, ни разу и словом не обмолвилась с Хэнком) он подарка не ждал: «Я думал, она даже не знает, сколько мне лет» [3, с. 51]. Однако вскоре юноша понял, что Майра приготовила для него особенный подарок — она решила подарить Хэнку свою любовь и свое тело: «…похоже, она просто ждала, когда лет будет довольно, чтобы оценить ее подарок» [Там же].

Таким образом, мы видим, что между бейсбольной битой Хэнка и интимной близостью с Майрой существует прочная ассоциативная связь, основанная на том, что и бита, и тело Майры — это полученные Хэнком в день его шестнадцатилетия подарки.

Эта ассоциативная связь подталкивает нас к предположению о том, что «bat», бейсбольная бита Хэнка, является таким же фаллическим символом, как и «bat»-дубинка Арлекина [12, с. 77]. Подтверждает это предположение тот факт, что одно из табуированных значений слова *bat* в американском сленге — это «половой член».

В сценариях комедии дель арте Арлекин чаще всего колотит своей дубинкой Панталоне. В романе «Порою блажь великая» роль Панталоне играет Генри Стэмпер, муж Майры и отец Хэнка. Налицо психоаналитическая символика: вступая в интимные отношения со своей мачехой,

Хэнк, подобно Арлекину, направляет мощь своей «дубинки» (т. е. фаллоса) против отца (Панталоне). Подобная трактовка согласуется с популярным в комедии дель арте сюжетом о том, как Арлекин «отбивает» у своего отца Панталоне молодую любовницу, невесту или жену.

Объединяет Хэнка Стэмпера с маской Арлекина и такая черта (характерная для маски Арлекина конца XV — середины XVI в.), как «туповатость». «Тупость» — главный комплекс Хэнка. Встреча с Лиландом, студентом университета, заставляет необразованного Хэнка почувствовать настолько сильный моральный дискомфорт, что ему даже снится его «любимый школьный сон» о том, «как он поступил в колледж и показал уродам, кто тут тупой долдон, а кто нет» [3, с. 372].

Также следует отметить, что на сходство Хэнка Стэмпера с Арлекином указывает и то обстоятельство, что Хэнк Стэмпер — муж Вив, которая, как мы покажем далее, соответствует маске Коломбины.

Прототипом Лиланда Стэмпера в романе «Порою блажь великая» является маска Пьеро.

Пьеро комедии дель арте был бледным, «тощим и высоким, как жердь», трусливым, угрюмым [13, с. 208, 232, 201, 54], склонным к суициду, сочиняющим стихи, постоянно балансирующим на грани безумия [7, с. 5, 11] и находящимся в мистической связи с луной [Там же, с. 5, 11] юношей. В сценариях комедии дель арте Пьеро был соперником Арлекина, безответно влюбленным в Коломбину [Там же, 10].

Лиланд Стэмпер обладает и внешностью, и характером Пьеро.

Кен Кизи неоднократно акцентирует внимание читателей на белой коже Лиланда. В детстве Лиланд — «глазастый малыш с белой кожей матери и такой наружности, будто в жилах его струилось обезжиренное молоко» [3, с. 53]. Став взрослым, Лиланд продолжает вызывать у окружающих его людей удивление и жалость своей «анемичной» бледностью [Там же, с. 381]. Кроме того, Лиланд очень худощав («кожа да кости» [Там же, с. 168]) и отличается высоким ростом («долговязый очкарик» [Там же, с. 146]).

Первое указание на то, что прототипом Лиланда является Пьеро, мы встречаем в начале романа, в сцене, когда Лиланд Стэмпер предстает перед почтальоном после попытки совершить самоубийство: «Поначалу лицо имело вид бледный и потерянный, но тотчас черты складываются в маску щеголеватой надменности; комичная закопченность физиономии еще более оттеняет это нестерпимое выражение шалого высокомерия и презрительности, делает его до того напыщенным, что в нем видится

не искусственность, но скорее карикатура на снобизм, исполняемая искусным мимом» [3, с. 80].

Продолжение актерской игры «искусного мима» Лиланда Стэмпера еще более красноречиво: «…опаленная маска смежает лишившиеся ресниц веки, словно давно пресыщена зрелищем разъяренных госслужащих, и спесиво уведомляет почтальона:

— Думаю, я пытался покончить с собой, спасибо за внимание» [Там же, с. 81].

«Спасибо за внимание», — такими словами мог бы поблагодарить публику Пьеро, сыгравший одну из своих трагикомических сцен.

Так же, как и Пьеро, Лиланд балансирует на грани безумия. Его сводит с ума крушение всех его надежд и желаний: ему не везет как в личной жизни, так и в работе и учебе (он бросает университет). Посещая психоаналитика, Лиланд пытается доказать себе, что причина всех его несчастий — безумие: «Безумие могло бы стать весьма удобным объяснением ужаса и извинением хаоса, отличным “пажом для порки”, ответственным за душевный дискомфорт, занятной приправой к пресной каше серых дней…» [Там же, с. 98]. Однако доктор Мейнард ставит Лиланду диагноз гораздо менее впечатляющий: «Мне жаль тебя разочаровывать, но лучшее, что могу предложить, — кондовенькая шизофрения с элементарненькой галлюцинаторно-бредовой симптоматикой» [Там же]. По мнению психоаналитика, Лиланд никогда не сойдет с ума, так как юноша слишком хорошо знаком с симптомами безумия, «чтобы оно подкралось совсем уж незаметно».

Подобно Пьеро, Лиланд находится в мистической связи с луной: он постоянно ведет с ней беседы. Приведем два отрывка из этих бесед.

> Где ты, луна? Где ты, со всей своей сусально-миндальной волшебной требухой? Хотелось бы с тобой потолковать, если не возражаешь… [Там же, с. 349].

> А Ли находит шарлатанскую луну, что по-овечьи забилась в проредевшие кусты облаков: я плюнул на нее презрительной хулой — вот, получи за все свои сердечки, и цветочки, и балаган с зарытьем топора войны! <…> Все это — ярмарочное шутовство и надувательство знахарское, что лишь усугубляет состоянье пациента! [Там же, с. 350].

Как и Пьеро, Лиланд умеет писать стихи: сборник стихов, которые он посвящает своей матери, Майре, называется «Белая сирень» [Там же, с. 785].

На сходство с Пьеро указывает и трусость Лиланда. Ребенком он боится выпрашивать сладости в канун Дня Всех Святых, боится играть в бейсбол. Став взрослым, Лиланд боится подростков-хулиганов; боится, что его побьет Хэнк (разгадав коварные планы Лиланда); боится отношений с Вив; боится, как и в детстве, что его назовут трусом: он знает «что папаша Генри и остальные думают про трусливых щенят» [3, с. 396].

Подобно тому, как Пьеро — извечный враг Арлекина, Лиланд Стэмпер — соперник Хэнка-Арлекина: Хэнк оказывается удачливее Лиланда в отношениях с обеими Коломбинами романа — Майрой (матерью Лиланда) и Вив (женой Хэнка, в которую Лиланд влюбляется).

Характерна для Лиланда и угрюмость Пьеро. Увидев сводного брата впервые за двенадцать лет разлуки, Хэнк думает, что выглядит Лиланд так, как будто он «к смерти на блины сходил» [Там же, с. 153], и делает вывод, что «у парня действительно суровый депресняк» [Там же, с. 156]. Изумляет своим мрачным видом Лиланд и Вив; глядя на сводного брата своего мужа, она думает: «Какой странный парень — мрачный и будто не от мира сего. И глаза такие, будто побывал на краю бездны и заглянул…» [Там же, с. 269]. Сам себя Лиланд называет «Скорбный Лиланд Стэмпер» [Там же, с. 358].

Пьеро комедии дель арте всегда влюблен без взаимности. Лиланд Стэмпер оказывается в ситуации «любовного треугольника» дважды: в возрасте одиннадцати лет и в двадцать три года. И в первом, и во втором случае взаимность любимой женщины оказывается недостижима: любовь матери (Майры-Коломбины) все равно кажется недостаточно сильной, а Вив (Коломбина — жена Хэнка-Арлекина) все равно не останавливает на Лиланде свой выбор.

В основе образа Генри Стэмпера, отца Хэнка и Лиланда, лежит маска Панталоне.

Панталоне комедии дель арте — богатый старик-купец, страдающий от множества болезней, но при этом продолжающий приставать к юным девушкам. В сценариях комедии дель арте Панталоне неизменно оказывается жертвой обмана, так как отличается сочетанием глупости, доверчивости и самоуверенности: ему изменяет молодая жена, его «надувают» дети и слуги [1, с. 153]. Также Панталоне очень разговорчив и любит давать советы молодежи [14, с. 5].

Как и Панталоне, Генри Стэмпер не отличается ни молодостью, ни здоровьем. Кен Кизи описывает тело Генри как «шаткую поделку из конечностей и сочленений, что самонадеянно покачивалась на пороге восьмого десятка и вид имела такой, будто готова рассыпаться в пыль

от первого же дуновения ветерка» [3, с. 310]. «Старый Генри» не ходит, а «ковыляет» и «шаркает», опираясь на клюку; по утрам исторгает «устрашающий трубный» кашель, «шамкает и шмыгает», а во время лесоповала неизменно получает какую-нибудь травму, которая добавляет к его дряхлости немощность.

Подобно Панталоне, Генри Стэмпер сколотил свое состояние на торговле. Он — успешный лесопромышленник, более пятидесяти лет потративший на создание своего бизнеса.

Отличается Генри и доверчивостью Панталоне: Генри — «рогоносец», не подозревающий о том, что ему изменяют. Более того, Генри выполняет обе роли Панталоне — и роль обманутого отца, и роль обманутого мужа: вторая жена Генри изменяет ему с его сыном от первого брака, Хэнком. Об этой преступной связи знает весь город, кроме старого Стэмпера: «…весь город был в курсе этой истории… в то время как старый Генри, похоже, пребывал в полнейшем неведении» [Там же, с. 745]. Генри слишком высокого мнения о себе и слишком доверяет жене и сыну, чтобы поверить намекам более осведомленных людей. Хэнк называет своего отца «старым дураком», а «стариковская самоуверенность» Генри сродни самоуверенности Панталоне: Лиланд, сын Генри от второго брака, называет своего отца «самодовольным павлином».

Так же, как и Панталоне, преуспевший в жизни Генри любит читать своим сыновьям нотации и давать им советы. Хэнк Стэмпер говорит, что Генри «ездит по ушам своими наставлениями» [Там же, с. 234]. Славится Генри и длинными монологами, характерными для маски Панталоне: «Долгими осенними ночами Генри разглагольствовал главным образом о политике и экономике, космических полетах и интеграции — и хотя его нападки на международные дела были сугубым вздором, в личных мемуарах попадалось немало занятного» [Там же, с. 302].

Подобно Панталоне, восьмидесятилетний Генри Стэмпер питает слабость к женскому полу: Джо Бен, один из работников Генри, говорит, что Генри «девкам вовсе не дает проходу, им деваться некуда от него с этой его клюкой» [Там же, с. 298].

Прототипом Вив в романе «Порою блажь великая» является Коломбина.

Коломбина комедии дель арте привлекательна [12, с. 129], кокетлива, отличается непостоянством в любви [Там же, с. 130] и свойством становиться причиной ссор и разжигать конфликты [10, с. 81]. Коломбина прекрасно поет и любит читать [12, с. 130]. В сценариях комедии дель арте Коломбина, как правило, является служанкой [13, с. 161] и женой/

возлюбленной Арлекина [13, с. 173]. В костюме Коломбины часто присутствуют такие атрибуты, как фартук и корзинка [12, с. 129]: их цель — подчеркнуть «низкое» социальное происхождение Коломбины.

Все вышеперечисленные черты присутствуют и в образе Вив.

Вив привлекательна, она очаровывает мужчин: «необычайная плавность походки», «проворное изящество тонких ручек», «белизна шеи», «букеты из листьев, которыми девушка украшает блузку» [3, с. 196] производят на сильный пол необыкновенное впечатление. Лиланд Стэмпер называет Вив «дикой и нежной лесной орхидеей» [Там же, с. 129]. Кроме того, Вив кокетлива: она флиртует с Лиландом даже при муже, Хэнке. Лиланд рассказывает: «Она кокетливо взяла меня за руку, вздернула нос <…> Хэнк отреагировал на флирт жены зевком» [Там же, с. 268].

Как и Коломбина, Вив — простая девушка, которая привыкла прислуживать. До замужества Вив работала «арбузной весовщицей» и «тюремной кухаркой» [Там же, с. 205].

Фартук и корзинка (атрибуты костюма Коломбины) присутствуют и в описаниях внешности Вив.

Фартук Вив носит как до замужества, работая кухаркой в тюрьме, так и выйдя замуж: полдня девушка проводит у плиты, готовя еду для семьи и друзей своего мужа. Когда Лиланд впервые издали видит Вив, он характеризует ее как девушку в «оранжевом фартуке и с длинной косой» [Там же, с. 127]. Фартук Вив упоминается и в сцене знакомства Вив и Лиланда: «Девица стояла у плиты, спиной к нам, и ее витые локоны ниспадали на бретельки фартука» [Там же, с. 267].

Корзинку Вив держит в руках, когда перед отъездом из Колорадо предстает перед мужем в новом наряде: «…она вышла с маленькой ивовой корзинкой в руке, в хлопчатом платье, желтом, как подсолнух, в широкополой соломенной шляпке — только что бирки сорвать успела…» [Там же, с. 211].

Так же, как и Коломбина, Вив любит читать («тратит много времени на книги» [Там же, с. 264]), умеет хорошо петь (пение Вив Лиланд сравнивает с пением «дивной волшебной птицы»), отличается ветреностью (изменяет своему мужу, Хэнку, с его сводным братом, Лиландом) и становится причиной конфликтов (между Хэнком и Лиландом).

Также Вив является женой Хэнка, чье «генетическое родство» с Арлекином мы уже доказали. Кроме того, Вив, как и Коломбина, входит в любовный треугольник «Арлекин — Коломбина — Пьеро», в котором Пьеро — это Лиланд.

В традиции комедии дель арте Коломбина всегда отвергает любовь унылого и слабого Пьеро и выбирает жизнерадостного и сильного Арлекина. В образе Вив самым значительным отклонением от маски Коломбины является невыполнение ею этой сюжетной функции. В романе К. Кизи «арлекинадный» любовный треугольник присутствует, но ситуация получает совершенно иное завершение: Вив (Коломбина) не останавливает окончательного выбора ни на Хэнке (Арлекине), ни на Лиланде (Пьеро). Происходит это из-за того, что героиня внезапно осознает, что и Хэнк, и Лиланд относятся к ней потребительски: они не любят, но используют ее; и для Хэнка, и для Лиланда она — замена Майры (к этому их подталкивает внешнее сходство Майры и Вив), и ни один из братьев не может полюбить ее такой, какой она является на самом деле. Оба слишком эгоцентричны, сосредоточены на своих желаниях и обидах, чтобы понять ту, кого они якобы любят, и Вив уезжает от Стэмперов из страха потерять собственное «я».

Итак, мы показали, что прототипами четырех главных героев романа «Порою блажь великая» являются маски итальянской народной комедии. С какой же целью Кен Кизи обратился именно к этим персонажам?

Мы предполагаем, что основных причин две.

Первая: использование масок комедии дель арте в романе придает вневременной характер описанию взаимоотношений американцев XX в. Автор показывает читателю, что те типы людей, который пародировались в итальянской комедии XVI–XIX вв., существуют и в современной Америке.

Вторая: осознание читателем генезиса образов Хэнка, Генри, Лиланда и Вив играет важную роль в понимании концепции романа: оно вводит читателя в «карнавальный» контекст произведения, становится своего рода маркером равноправности «комедийного» и «трагедийного» в тексте и способствует реализации метафоры «жизнь как театр». Ведь именно театральным представлением виделось Кену Кизи, влюбленному в драматургию, человеческое существование. «Человечество участвует в некой драме», — любил говорить он [2, с. 509].

1. *Дживелегов А. К.* Избранные статьи по литературе и искусству. Ереван, 2008.

2. *Кизи К.* Гаражная распродажа / пер. с англ. Н. Караева. М., 2008.

3. *Кизи К.* Порою блажь великая / пер. Д. Сабарова. М., 2009.

4. *Смолина К. А.* Сто великих театров мира [Электрон. ресурс]. URL: http://lib.rus.ec/b/178673/read#t94

5. *Barnes C.* Only in Oregon. Korea, 2004.

6. *Fisher J.* The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage. Lewiston, 1992.

7. *Green M.*, *Swan J.* The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. Pennsylvania, 1993.

8. Ken (Elton) Kesey (1935–2001) [Электрон. ресурс] // Books and Writers. URL: http://www.kirjasto.sci.fi/kkesey.htm

9. Ken Kesey [Электрон. ресурс] // Digital Interviews. URL: http://www.digital-interviews.com/digitalinterviews/views/kesey.shtml

10. *Kennard J. S.* Masks and Marionettes. N. Y., 1935 [Электрон. ресурс]. URL: http://www.archive.org/stream/masksandmarionet000506mbp/masksandmarionet-000506mbp_djvu.txt (дата обращения: 05.02.2010).

11. *Natell T.* Still Tripping [Электрон. ресурс] // Metroland: The Capital Region's Alternative Newsweekly. 2001. Vol. 35, № 17, Apr. 26. URL: http://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/archives/metrolandkesey.html

12. *Rudlin J.* Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. L. ; N. Y., 1994.

13. *Sand M.* The History of the Harlequinade. [Электрон. ресурс]. L., 1915. Vol. 1. URL: http://www.archive.org/stream/historyofharlequ01sanduoft/historyofharlequ01sanduoft_djvu.txt (дата обращения: 02.01.2010).

14. *Smith W.* The Commedia dell'Arte: A Study in Popular Italian Comedy. N. Y., 1912.

А. В. Маркин

г. Екатеринбург

Модернизм и постмодернизм в концепции исторической поэтики С. Н. Бройтмана

«Историческая поэтика» выдающегося российского филолога С. Н. Бройтмана (1937 — 2005) вышла двумя изданиями, в 2001 г. отдельно и в 2004 г. в составе двухтомной «Теории литературы» [2]. Оба раза издание обозначено как «учебное пособие», однако всякий, кому приходилось иметь дело с этим трудом, понимает, что в эти рамки оно

© Маркин А. В., 2012

никак не укладывается. И имя исследователя, и его opus magnum достаточно хорошо известны отечественным филологам, и все же не оценены по достоинству. С. Н. Бройтман не только подвел итоги более чем столетней истории развития научной дисциплины, но и определил ее состояние по крайней мере на поколение вперед. Тем более любопытно, что в своей концепции ученый обходится без прочно вошедших в литературоведческий обиход понятий *модернизм* и *постмодернизм*. Значит ли это, что исследователь обходится только без терминов, считая их по какой-то причине неудобными, или же он обходится также без самого объекта, считая его несуществующим?

Разумеется, в концепции С. Н. Бройтмана то, что называют модернизмом и постмодернизмом, присутствует. Основополагающей чертой поэтики современного этапа истории литературы (в терминологии автора — поэтики художественной модальности, далее — ПХМ) является то, что произведение обретает свою собственную, художественную содержательность, его эстетический смысл не может быть понят как сумма этических, религиозных, политических, познавательных смыслов и не может быть из них выведен или ими обусловлен. Автор не может быть отождествлен ни со своей биографией, ни со своей идеологической позицией, он не предшествует эстетическому объекту, а становится вместе с ним. Основой такой поэтики является новое чувство личности. «Я» понимается как автономный, самотождественный субъект, «я-для-себя». Рождение ПХМ ученый относит к рубежу XVIII и XIX вв. Этот предел обычно указывается и в философских, и в исторических работах, и в работах по истории науки как время категориального слома в европейской культуре, время смены эпистемы и время начала процесса модернизации.

В истории ПХМ С. Н. Бройтман выделяет два этапа: классический и неклассический. Последний охватывает конец XIX и XX в. «Неклассический» этап в концепции исследователя соответствует наиболее распространенному пониманию модернизма в литературоведении. Авторы, творчество которых ученый относит к неклассическому этапу ПХМ, тоже традиционно относятся к числу модернистов (Пруст, Джойс, Верлен, Пастернак, Блок, Мандельштам, Фолкнер, Андрей Белый). Однако никто из них не назван модернистом. Более того, во «Введении», перечисляя названия, применяемые для обозначения современного этапа истории поэтики, исследователь тоже не вспоминает о модернизме. Он пишет, что есть «другие названия поэтики художественной модальности» — «эпоха прозы, неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая» [2, с. 13]. Вопрос о постмодернизме не ставится

вообще. Не упоминаются авторы, отечественные или зарубежные, которых считают представителями постмодернизма. Нет ни Набокова, ни Борхеса, ни Фаулза, ни Эко, ни Бродского.

Для понимания позиции исследователя, разумеется, важно, что он вообще не склонен противопоставлять классический и неклассический этап ПХМ, наоборот, он подчеркивает их общность. «С точки зрения истории литературы, различие между этими этапами… очень существенное. Но то, что в плане историко-литературном иногда кажется несовместимым и взаимоисключающим, в свете исторической поэтики предстает как некое целостное образование, единая поэтическая эпоха со своими полюсами, но и поступательной логикой развития» [2, с. 221], т. е., описывая большую эпоху, С. Н. Бройтман сознательно пренебрегает частностями. Той же логикой можно было бы объяснить игнорирование постмодернизма. Однако о сентиментализме и романтизме, о классицизме и барокко исследователь пишет как раз подробно, не опасаясь нарушить целостность представления эпохи.

Заметим, что историческая поэтика Бройтмана — далеко не единственная попытка обойтись без термина «модернизм» в масштабных концепциях исторической поэтики и истории литературы. С. С. Аверинцев, рассуждая в программной статье «Древнегреческая поэтика и мировая литература» о современной стадии поэтики, ссылается на Коммунистический манифест и описывает «состояние модерна» («вечное движение» и «непрерывная неуверенность», которые отличают индустриальную эпоху от всех прочих). Однако модернистской Аверинцев эту стадию не называет и собственного имени ей не дает. Он лишь пишет, что на эту эпоху приходится «конец традиционалистской установки» [1, с. 6].

Можно предположить, что исследователи не хотели использовать термин, получивший в официальном советском литературоведении устойчиво негативное значение, чтобы не компрометировать Пастернака и Мандельштама.

На закате официальной традиции слово *модернизм* ничего определенного не значило или могло значить что угодно: пессимизм, эстетство, антинародность, отсутствие исторической перспективы. Тогда отсутствие модернизма и постмодернизма объясняется стремлением избежать надоевших, скомпрометированных, неясных терминов. Но, может быть, дело не только в этом.

Отечественная наука о литературе, в какой мере она была наукой, существовала параллельно не только официальному литературоведению, но и литературоведению зарубежному. Это приводило порой к тому, что

в отечественной традиции было все то же самое и порой лучше, но под другими именами. То, что Барт преподносит как открытие в «Смерти автора», в России в 1967 г. было известно любому первокурснику, знавшему, кто такие Тынянов и Шкловский. В параллельной науке Бахтин, Фрейденберг, Лотман, Гаспаров, Берковский, Пинский и другие обходились без того, что западным коллегам казалось необходимостью. Например, без слова *модернизм*. (У Гаспарова *модернизм* есть, но уже в постсоветских публикациях.)

Книга С. Н. Бройтмана вышла через 10 лет после падения СССР. Демоны советского литературоведения давно сгинули, цензура перестала существовать, слово *модернизм* с примкнувшим к нему постмодернизмом стало обычно использоваться как нейтральное или с позитивной окраской. Однако эти слова исследователю все-таки не понадобились. Причины, вероятно, не только внешние, но концептуальные и, пожалуй, культурно-исторические.

В отечественной литературоведческой и критической практике понятие «модернизм» издавна накрепко связано с именами Джойса, Пруста и Кафки. Их репрезентативность для модернизма не оспаривалась и не проблематизировалась, кажется, никем. Конечно, если поставить их рядом, то общность между ними обнаружится. Однако она будет ощущаться гораздо меньше, если Джойса рассмотреть в контексте англо-ирландской юмористики, Пруста — в контексте французского семейного романа, Кафку — в контексте еврейской эксцентрики. Но общность, выявляемая при сопоставлении этих авторов, разумеется, есть. Это общность позиции, занимаемой художником по отношению к миру. Суть ее — отрицание социальной и исторической эмпирии ради совершенного искусства. Это гордый жест, о котором писал Ортега-и-Гассет, жест святого Георгия с поверженным у ног драконом. Общими являются и последовательность, и радикальность, с которыми эстетическая программа была воплощена в жизненной практике Пруста, Джойса и Кафки. Каждый из них раз и навсегда отказался от компромиссов с критикой и публикой, от соблазна конвертировать дар в хлеб насущный.

Постмодернизм именно потому и стал «пост», что снимает этот радикализм. Ни Борхес, ни Набоков, ни Эко не склонны рассматривать взаимоотношения художника с жизнью как безусловно враждебные. В «Портрете художника в юности» есть эпизод, когда юный Стивен вместе с другими учениками выходит на футбольное поле; он старается держаться подальше от мяча и путается в собственных коленках. Сравним, с какой гордостью Набоков рассказывал о своих спортивных

успехах. Он не противопоставлял искусство жизни, а включал его в ряд жизненных удовольствий. Разрыв с эстетической утопией модернизма прямо тематизирован в «Лолите», да и во многих других классических текстах постмодернизма (в «Волхве» и «Коллекционере», в «Конгрессе» Борхеса, в «Маятнике Фуко»). Жизненно-практическое проявление этого изменения состоит в том, что автор следующего за модернистским поколения совсем не прочь достичь успеха, признания и понимания публики. Он хочет признания и готов быть понятным. В этом ключе, пожалуй, эволюцию Хемингуэя и Фолкнера, их отказ от раннего эстетического радикализма, можно интерпретировать как переход с модернистских позиций на постмодернистские. Хемингуэй при этом писал все хуже, но это уже другой вопрос. В так понимаемом постмодернизме при желании можно видеть ренегатство, при желании — мудрость.

Таким образом, модернизм, определяемый через Пруста, Джойса и Кафку, и постмодернизм, определяемый как снятие их установок, ассоциируется не столько с какой-то определенной поэтикой, сколько с программой жизни художника, с его способом строить отношения с миром. Но тогда это явление, не имманентное литературе. Логично, что С. Н. Бройтман, сосредоточенный на анализе поэтики, не использует соответствующие термины.

С другой стороны, историческая поэтика Бройтмана — ценностно-ориентированная дисциплина. В нее включено представление об эстетической норме и классике, т. е. материалом для обобщения становится лишь то, что вошло в классический канон. Чем меньше дистанция, отделяющая исследователя от объекта, тем более избирательным становится вкус. Античная литература входит в канон вся, а современная литература не входит совсем. Очевидна уязвимость ценностного подхода с научной точки зрения. Вполне можно представить себе другую историческую поэтику, создатель которой будет исходить из совершенно иных критериев ценности. Например, из идей феминизма. Для кого-то Джойс горная вершина, а Дэн Браун и Коэльо — ничтожества. Но у кого-то эстетическое чувство возбуждается как раз от Коэльо, а на Джойса не срабатывает. Издержки очевидны, но важнее вопрос о том, как определяют конфигурацию дисциплины ценностные предпочтения исследователя.

В представлении С. Н. Бройтмана высшими качествами художественности обладают именно те произведения, которые принадлежат «неклассическому» этапу ПХМ, т. е. литература модернизма 1870–1930-х гг.: Толстой, Достоевский, Анненский, Блок, Пастернак, Мандельштам, Пруст, Джойс, Фолкнер. Определяя этот этап как «неклассический»,

исследователь, несомненно, воспринимает его как художественно совершенный и в этом смысле образцовый, классический. Именно поэтому он и сглаживает разрыв между классическим и неклассическим искусством, который обычно акцентируют философы, противопоставляя классическую и неклассическую рациональность. В свете такой мощной объединенной классики постмодернизм исчезает совсем. И, в общем, такое исчезновение вовсе не кажется проявлением исследовательского субъективизма.

Существует комическое противоречие между масштабами притязаний постмодернизма и убожеством текстов, которые призваны демонстрировать его постулаты в литературе. Осторожный критик предложит различать вопрос о ценностях и вопрос о видении. Но на каком-то уровне вопрос о видении — это и есть вопрос о ценностях, т. е. новое видение мира предположительно может быть выражено в не самом художественно совершенном произведении, но это будет эстетический парадокс. Если видение не выражено, значит, его и нет, оно не состоялось, отсутствует объект. Если произведение называется «роман», но пресловутое «видение» в нем выражено не на художественном языке, а, допустим, на языке философии, то у него пуговицы другого ведомства, с какой стати поэтике этим заниматься. Вот С. Н. Бройтман и не видит постмодернизма в упор.

И (опять-таки) дело не только в этом. Для С. Н. Бройтмана модернизм — не просто высшая ступень искусства. В сущности, он и сам стоит на тех же эстетических позициях, что Пруст или Джойс, теоретические выкладки которых многократно сочувственно цитирует. Это теоретически проработанная и философски обоснованная концепция «чистого искусства». Эстетический объект предстает очищенным от какой бы то ни было эмпирической соотнесенности с психологией, историей и экономикой. Игнорирование термина «модернизм» обусловлено не пренебрежением к обозначаемому объекту, но, наоборот, полным слиянием и отождествлением с последним.

Пожалуй, такая позиция может показаться несколько старомодной. Ученый не цитирует ни Фуко, ни Лакана, ни Деррида, которых сейчас не упоминают разве что в школьном учебнике. Как показал Жан Поль Сартр, флоберовская концепция чистого искусства — плоть от плоти буржуазного мира. Модернизм Пруста, Джойса и Кафки был не только отрицанием буржуазности. Он и был возможен исключительно в условиях буржуазно-викторианской цивилизации, которая гарантировала художнику, как представителю среднего класса, определенный уровень благосостояния, избавляла его от заботы о коммерческом успехе.

С викторианским миром и социальными привилегиями среднего класса было покончено еще во время Первой мировой и экономических кризисов 1920 — 1930-х гг. Интеллектуал утратил невинность, он должен был сделать свой интеллект товаром. Поразительным образом единственной областью, где сохранялись реликты викторианской цивилизации, в XX в. оказался советский писательский и профессорский быт. И только советскому интеллектуалу, избавленному от экономики, удалось соблюсти невинность и идеализм.

1. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3 — 14.

2. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика : учеб. пособие // Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2.

Л. А. Назарова

г. Екатеринбург

Изучение драматического произведения в вузе: из опыта работы

О специфике изучения драматического произведения написано достаточно много. Тем не менее вопрос этот продолжает остро стоять перед преподавателем, приходящим в аудиторию (вузовскую или школьную) с целью познакомить учащихся с каким-либо образцом драматического искусства.

Чаще всего данное знакомство начинается с разговора о проблематике (конфликте) и поэтике произведения, что в определенной степени сближает его с анализом эпического произведения, модель которого с той или иной долей успешности уже «внедрена» педагогом в сознание школьника/студента. Анализ же собственно «драматической» составляющей в лучшем случае ограничивается попытками «разыгрывания» той или иной сцены или рассмотрением особенностей речевой характеристики

© Назарова Л. А., 2012

действующих лиц. В результате родо-жанровая специфика драматического произведения до конца не осознается учащимися.

Печальным подтверждением вышеизложенного могут служить результаты многолетней практики автора статьи, связанной с проведением спецсеминара по американской и немецкой драматургии XX в. Завершающей курс формой работы является написание театрального сценария (театральной адаптации), в основе которого лежит текст эпического произведения малой формы. В частности, в течение ряда лет в качестве исходного материала выступали новеллы О'Генри, такие как «Фараон и хорал», «Линии судьбы», «Золото и любовь».

При этом преподаватель изначально оговаривает тот факт, что студенты не должны создавать оригинальное авторское произведение. Дописывать текст, вводить новых героев и новые эпизоды не следует. Их задача — инсценировать прозаический текст, создать его вариант, адаптированный для театра. Студенты могут проявить творческую фантазию — изменить заглавие произведения, пропустить или переставить те или иные эпизоды. Важное значение при этом будет иметь разбивка предложенного текста на акты (действия) и сцены (явления), придумывание костюмов и декораций, обязательный выбор драматического жанра (трагедия, фарс, водевиль, сатирическая комедия и пр.). Также необходимо помнить, что, так как вновь создаваемый текст предназначен для театра, существеннейшую роль в нем будут играть точные ремарки, звуковое и световое оформление.

Сразу хочется отметить, что подобный вид деятельности, мало знакомый студентам, вызывает определенный энтузиазм аудитории, и, как правило, каждый год в группе находятся те, кто действительно творчески подходят к работе: создают пьесы в стихах, драмы-притчи и рок-оперы.

Однако последующий анализ сданных работ и их разбор в аудитории наглядно показывают то предельно малое значение, которое уделяется студентами собственно «технике» построения драматического произведения. Его «театральная» составляющая элиминируется практически во всех представленных сценариях. Среди наиболее часто встречающихся ошибок мы выделили следующие:

1. Трудности с определением жанра драматического произведения; непонимание или незнание его формальной организации, принципов деления на акты/действия и сцены/явления;

2. Игнорирование реальных возможностей театральной площадки (слепое копирование эпического произведения), недооценка роли декораций;

3. Невнимание к ремаркам;
4. Недооценка монолога и диалога как замены прямому действию;
5. Отсутствие рефлексии в отношении конфликта произведения.

Проиллюстрируем данные тезисы конкретными примерами.

Самая распространенная ошибка, связанная с выбором жанра драматического произведения, состоит в том, что оно обозначается в работах просто как «пьеса». Если же жанровая рефлексия все же прослеживается, она не всегда соответствует реальному наполнению представленного текста. Так, например, одна из адаптаций новеллы «Золото и любовь» была определена как «*современная драма, являющаяся драмой в одном явлении*», хотя по всем характеристикам она больше подпадала под номинацию «рэп-мюзикл». В «*фарсе в трех действиях*» не было ни одной фарсовой сцены. В «*одноактовой пьесе*», не разделенной на сцены, декорации тем не менее менялись дважды. Гораздо чаще менялись они и в «*пьесе в двух сценах и трех явлениях*». Выглядело это следующим образом:

> *Явление 1*. Рабочий кабинет Блейка. Он сидит за широким столом зеленого сукна.
>
> *Явление 2*. Тем же вечером. Гостиная Блейков. Ричард сидит на кресле, читая газету, и выслушивает восклицания своей сестры.
>
> *Явление 3*. Цоканье копыт и стук колес. Джек Блейк и миссис Уильямс сидят в кэбе. Вокруг мигают огни Бродвея, сцена украшена цветными афишами спектаклей. Вдруг до зрителя доносится визг трамвая по рельсам, ржание лошадей.

Декорации из 3-го явления в вышеприведенном примере наглядно свидетельствуют и о том, что «перевод» произведения с эпического на драматический язык сопряжен также со значительными трудностями при создании сценографии произведения. К сожалению, в полученных работах нередки случаи, когда в ремарках описываются такие декорации, которые просто неприемлемы для театра. Приведем самые яркие примеры.

> N покупает ***на вокзале*** очередную (!) газету. Размышляет по дороге. Выкидывая ***на автобусной остановке в*** мусорное ведро ненужные страницы.
>
> Журналисты из разных стран садятся в автобус. Автобус трогается.

В рассказе О'Генри «Золото и любовь» есть эпизод, когда герой везет в кэбе свою возлюбленную в театр, на минуту останавливается подобрать оброненное кольцо, а за это время на улице образуется огромная пробка, устроенная стараниями его отца. При создании театральной адаптации

сцена эта легко укладывается в монолог любого из героев, однако желание студентов слепо идти за эпическим текстом, как правило, ведет к тому, что в каждой второй работе на сцене мы видим кэб. Вопросы о том, кто его везет и видны ли герои зрителю, вызывают поначалу искреннее недоумение. «Исправленный» вариант сцены с кэбом может выглядеть следующим образом:

> Сцена представляет собой оживленную улицу, по которой ходят туда-сюда люди с различными вещами, полицейские и актеры, таскающие за собой фанерные повозки, изображающие кэбы. Ричард и мисс Лэнтри посреди толпы ловят одного из них и встают за фанерной повозкой.

Другая сценографическая крайность — абсолютный лаконизм при описании декораций: В *холле дома. На улице*, либо такое их словесное оформление, которое настоятельно требует уточнений: В *глубине сцены пылает камин.* (?)

Невнимание к ремаркам в драматическом тексте проявляет себя чаще всего или в сведении их к банальным *громко/тихо*; *радостно/грустно*, или в их полном игнорировании. «Эпизация» ремарок дает о себе знать и в случае, когда, например, на протяжении всего текста автор лишь однажды замечает: *Она (напевая мелодию из рекламного ролика о страховании и делая ошибку в том же месте, что и всегда)…*

Та же «остаточная эпизация» проявляется и при характеристике персонажа (если таковая дается при создании списка действующих лиц).

> *N*. Он чисто выбрит, только верхняя губа распухла. На нем новые брюки и рубаха.
>
> *Незнакомец*. На сцене не появляется. Его реплики доносятся изнутри. Единственной внешней деталью, отличающей этого героя, является костыль.

Оговоримся, что в последних случаях, если речь идет собственно о драме, подобные детали вполне допустимы. В случае театральной адаптации — нет. Зрителю неважно, чисто ли выбрит герой, если это не имеет прямого отношения к сюжету и конфликту. Узнать, новые ли на нем брюки или рубаха или же он просто чисто и опрятно одет, он тоже не в силах. Данная информация оказывается в этом случае избыточной именно для зрителя (а не читателя), на которого и рассчитана инсценировка.

Подводя итог, скажем о том, что зачастую будущие специалисты-филологи, знакомясь на протяжении всего курса истории литературы с многочисленными образцами драматического искусства, не всегда

до конца осознают его формальную, «техническую» составляющую. Активно пользуясь указанной выше терминологией при анализе пьес, они, как показывает опыт, не до конца понимают саму природу явления, оказавшись не в ситуации читателя/критика, а в менее знакомой роли создателя произведения, предназначенного для постановки на сцене.

И. В. Орлова
г. Екатеринбург

Театрализация новеллы в творчестве Марселя Эме

Французский писатель Марсель Эме (1902–1967), в чьем творчестве органично сочетаются ирония и трагедия, реалистичность и фантастика, к сожалению, мало знаком российским читателям. У себя же на родине он хорошо известен как романист, новеллист и сказочник, автор 18 пьес, 14 из которых состоялись как театральные постановки, а также создатель сценических адаптаций пьес других драматургов, среди которых Т. Уильямс, А. Миллер, А. Копит, Ф. Дюрренматт и др.[1]

Данный факт представляется нам совсем не случайным. Общеизвестно, что в истории литературы наличие в творчестве одного и того же автора и прозаических, и драматических произведений не такая уж редкость: вспомним, что упомянутые выше Т. Уильямс и Ф. Дюрренматт, а также Л. Франк, Г. Пинтер и другие имели в своем творческом репертуаре драматические и эпические произведения на один и тот же сюжет, точнее сказать, сами «переводили» свои творения с языка сцены на язык прозы, и наоборот. Во французской литературе среди имен новеллистов, писавших также и для театра, находим имена Ж. Жираду, Э. Ионеско, М. Юрсенар и др. Отметим также, что новеллы и сказки самого Эме не

[1] См., например: *Les Sorciures de Salem* (Fayard, 1955), adaptation par Marcel Aymé de *The Crucibles* d'Arthur Miller; *Vu du pont* (Paris-Théâtre, 1958), adaptation par Marcel Aymé de *Fromthe Bridge* d'Arthur Miller; *Le Placard* (1963), adaptation par Marcel Aymé, sous le pseudonyme de Victor Dupont, de *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You…* de Kopit; *La Nuit de l'iguane* (1965 — posthume Laffont, 1972, adaptation par Marcel Aymé de *The Nightofthe Iguanade* Tennessee Williams; *Le Météore* (*adaptation*), inédit, (Théâtre d'Aubervilliers, 1977), adaptation par Marcel Aymé de *Der Meteor* de Friedrich Dürrenmatt.

© Орлова И. В., 2012

раз становились источником для драматических переработок другими авторами[2].

В случае с М. Эме столь тесное переплетение в его творчестве драматической и эпической составляющих повлияло на художественную манеру прозаического письма художника, на то, что можно назвать *театрализацией* новеллы.

Термин «театрализация» имеет самое широкое наполнение в современной гуманитарной науке. На наш взгляд, основные его дефиниции (не связанные напрямую собственно с театром и методическим приемом инсценирования, разыгрывания «по ролям» эпического произведения) можно условно поделить на «формальные» и «содержательные». Последние предполагают обращение к тематической стороне произведения, и в качестве синонима в этом случае может использоваться термин «театральность», когда «театральная тематика определяет общую тему произведения, его эстетическую концепцию и особенности построения конфликта. Причем практически во всех названных положениях велико участие категории игры как обязательного атрибута любого театрализованного действа. Особый смысл заключается в использовании… различного рода аллюзий из классических и современных драматических произведений» [1].

Под «формальным аспектом» мы пониманием скорее некий набор «технических» характеристик письма, использование автором драматургических элементов в произведении, не являющемся собственно драматическим. Именно в этом значении понятие «формальный аспект» и употребляется в данной статье. В числе основных драматургических приемов, активно используемых М. Эме в его сказочных новеллах, мы выделяем следующие:

1. Ремарочность в описании внешнего вида персонажа, практическое отсутствие портрета и подчеркивание тех или иных деталей одежды, мимики, жестов;

2. Превалирование действия над статикой, описательностью в изображении героя;

3. Стремительность развития сюжета новеллы, четко выделяемая трехчастность (завязка, кульминация, развязка);

4. Ограниченность хронотопа, узкая локализация развития действия.

---

[2] *Au Triple galop* (nouvelleadaptée par Jean Le Poulain, inédite, 1953); Traversée de Paris (nouvelleadaptée par Francis Huster, 2009); *Le Loup* (conteadaptépar Véronique Vella de la Comédie-Française, 2009).

Проанализируем, как работает прием театрализации новеллы в творчестве М. Эме на примере его новеллы «Сапоги-скороходы» (*Lesbottes-deseptlieues*). Сразу оговоримся, что, несмотря на название, наводящее на мысль о сказке, к последней она не имеет никакого отношения.

В то время как классическая новелла как жанр чаще всего характеризуется однособытийностью, в рассматриваемой новелле Эме совершенно четко прослеживается трехчастная (трехактная) композиция (архитектоника):

1-й акт: Вылазка школьников в лавку торговца (действие происходит на Монмартре);

2-й акт: Пребывание в больнице (Госпиталь Бретонно);

3-й акт: Возвращение главного героя, семилетнего Антуана Бюжа, домой, где он и становится обладателем вожделенных сапог.

Каждый «акт»/эпизод новеллы обладает своим законченным «микроконфликтом», разрешаемым в его пределах и переводящим действие на принципиально новый уровень развития конфликта.

В завязке мы видим столкновение реального и вымышленного миров, сосуществующих в лавке старого торговца. Один и тот же предмет — сапоги — по-разному воспринимается посетителями. В необычные свойства сапог-скороходов верят только семилетние дети: «Ссоры прекращались, когда речь заходила о сапогах-скороходах. По вечерам, в сгущающихся сумерках, было так легко поверить в то, что они сохранили в первозданном виде свою магическую силу, и дети верили в это почти безоговорочно» [2]. Взрослым же, как, впрочем, и читателям новеллы, совершенно очевидно, что это лишь один из многих товаров в лавке полусумасшедшего старика. Тем не менее именно эта постоянная раздвоенность оценок, сопровождающая весь текст, создает дополнительную драматическую коллизию в произведении.

Если классической новелле свойственно раскрывать или описывать характер персонажей, то в новелле Эме сама сущность действующих лиц открывается нам через реплики, диалоги, что является несомненным атрибутом театрализации действия. Описания персонажей сводятся к одному-двум эпитетам, напоминающим авторские ремарки к тексту пьесы: «Мадам Фриуля, маленькая черноволосая женщина с суровым лицом», «Папа Нодэна, молодой мужчина в униформе работника метрополитена» [Там же].

Описания жестов и поз персонажей также подобны авторским пометам для действующих лиц в театральной пьесе и являются знаками-носителями драматического потенциала: «Сидя на одной из двух маленьких

железных кроватей, которые, вместе с садовым столиком, деревянным стулом, деревянным столиком и несколькими ящиками из-под мыла составляли всю обстановку, Жермена не отрывала взгляда от керосиновой лампы» [2].

В финале самый обездоленный из всех мальчиков, сын матери-одиночки Антуан Бюж, получает сапоги-скороходы, о которых он даже не мечтал и которые не смогли купить пяти его приятелям их состоятельные родители. Косвенно этому способствовал и тот факт, что ему пришлось обманывать своих друзей, и этот обман обернулся для него благом.

Итак, подводя итог вышесказанному, еще раз подчеркнем, что известный французский писатель М. Эме, прозаик и драматург, значительно обогащает французскую новеллистическую традицию, активно экспериментируя с введением в прозаический текст приемов драматургического письма, заимствованных из собственного театрального опыта.

1. *Липнягова С. Г.* Концепт «театр» в английском романе XX в. [Электрон. ресурс]. URL: http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0112792.pdf

2. Société des amis de Marcel Aymé [Электрон. ресурс]. URL: http://marcelayme1.free.fr/marcel_ayme/oeuvre/theatre.html

Н. В. Пращерук

г. Екатеринбург

Театрально-драматургическое начало в романе Г. К. Честертона «Шар и крест»*

В самой личности и судьбе известного английского писателя, журналиста, философа и проповедника было немало театрального. Он словно бы подыгрывал публике, скрывая и одновременно открывая за экстравагантностью внешнего вида и поведения, за парадоксальностью суждений — пронзительную серьезность и непосредственность отношения к миру, последовательную убежденность в незыблемости фундаментальных

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

© Пращерук Н. В., 2012

ценностей бытия. До сих пор остается тайной, как соединялись в нем склонность к театральным эффектам и детское простодушие, романтическая тяга к приключениям, авантюризм и здравый смысл.

Творческое наследие Честертона обширно и многожанрово. Он автор стихов, детективных рассказов о патере Брауне, путевой прозы, биографий (одна из самых известных — «Чарлз Диккенс»), литературоведческих и агиографических сочинений, религиозно-философских трактатов. Г. К. Честертон создал также шесть романов. «Шар и крест» не принадлежит к числу известных и читаемых, он скорее относится к забытым. Впервые опубликован в США в 1909 г., затем в Англии — в 1910 г., в 1927 г. был существенно переработан писателем. Перевод на русский осуществлен известным переводчиком Честертона Н. Трауберг в 1980 г.

На мой взгляд, роман представляет собой пример блестящей интеллектуальной прозы и в полной мере подтверждает суждение Р. Нокса о том, что Честертон был прежде всего «художником мысли». Привлекает исследователя в этом произведении его историко-литературная и философско-культурологическая составляющая. Роман создавался с ориентаций на весьма обширный контекст, связан с целым рядом шедевров мировой литературы и культуры. Исследователи справедливо обнаруживают связи романа с традициями робинзонады и фантастического сатирического романа, с антиутопией и романом идей, в котором обязательна полемика.

Среди авторов, с которыми ведет свой диалог Честертон, называют Гете («Фауст»), Г. Уэллса, Э. Золя, А. Франса, романтиков и символистов, которые эстетизировали образ Люцифера (Д. Байрон, П. Б. Шелли, А. Ч. Суинберн, О. Уайлд, М. Твен, Ш. Бодлер) [2, с. 214–215].

Очевидны переклички романа Честертона с русской классической литературой. В главе о миротворце прямо возникает фигура Толстого, на философию которого ссылается один из персонажей. Автор, как известно, написал эссе, посвященное русскому писателю. Он, как и его главный герой Макиен, исповедующий христианскую систему ценностей, не принимает религиозную философию Толстого и открыто полемизирует с ней.

Необходимо также отметить влияние Достоевского, в частности, его романов «Бесы» и «Братья Карамазовы». Речь идет о глубинной перекличке идей английского и русского христианских писателей, о целом серьезном поле взаимодействия, выявление которого может быть плодотворным в исследовании творчества и Честертона, и Достоевского.

Так, весь сюжет «Шара и креста» можно рассматривать как своеобразный, разыгранный в лицах комментарий к теме Апокалипсиса (о «горячих», «холодных» и «теплых»), которая остро поставлена

в «Бесах». Угадав «теплую» природу Ставрогина, Тихон не случайно читает отрывок из Апокалипсиса: «“…знаю твои дела; ни холоден, ни горяч: о если бы ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих”. Почему вас поразило, что Агнец любит лучше холодного, чем теплого?» Далее Тихон говорит о том, что «полный атеизм не только почтеннее светского равнодушия, но совершенный атеист на предпоследней ступени до совершенной веры, — перешагнет ли ее, нет ли? — а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха» [1].

В романе Честертона как раз и сошлись в поединке «горячий» Эван Макиен и «холодный» Тернбулл. И оба они противопоставлены «теплым» самых разных мастей и философий. Редактор газеты «Атеист» опубликовал материал о Деве Марии, оскорбительный для верующего христианина. Макиен, как пушкинский «рыцарь бедный», вызывает Тернбулла на поединок (в прямом смысле). Тернбулл при этом испытывает настоящее счастье — хоть кого-то заинтересовало его исследование, а все окружающие люди недоумевают — из-за чего весь этот «сыр-бор» в наше «толерантное» время, когда вполне допустимы самые широкие взгляды. Но при всей толерантности власти как будто понимают опасность возвращения к вопросу о фундаментальных ценностях бытия, о границах допустимого в интерпретации христианских сюжетов (как тут не вспомнить нашумевший «Код да Винчи»!) и преследуют героев, намереваясь поместить их в психиатрическую лечебницу, выдаваемую за «рай на земле».

Журналист убежден в своих атеистических воззрениях, не подозревая того, как он близок Макиену. Очень хорошо понимает Тернбулла христианка Мадлен. В одной из самых театрализованных глав с переодеваниями и разыгрыванием ролей есть остроумный диалог, в котором Мадлен и Тернбулл говорят о причастии: «Я не верю в Бога. Его нет. И ваше причастие — не Бог. Это просто кусок хлеба». — «Вы думаете, это кусок хлеба?.. Тогда почему вы боитесь его съесть?» Джеймс Тернбулл впервые в жизни воспринял чужую мысль, и это так поразило его, что он отступил назад. «Какие глупые! — смеялась Мадлен весело, как школьница. — Это вы — атеист! Это вы-то богохульник! Господи, да вы себе всё испортили, только бы не совершить кощунства!» [3, с. 126].

Эта тема практически завершается в сцене сна Тернбулла, когда Люцифер прямо констатирует: «Значит твой Макиен тебя обратил?.. Христианство — странная штука… Ты и не заметишь, как размякнешь… собственно ты и не заметил…» [Там же, с. 167]. Поэтому финальная сцена, в которой оказавшие сопротивление антихристу «горячий» Макиен

и «холодный» Тернбулл изображены соратниками, воспринимается как закономерная: «…Джеймс Тернбулл… оперся о сильное плечо Мадлен. Заколебавшись на мгновение, он положил руку на плечо Эвана. Глаза его были сейчас сияющими и прекрасными. Многие скептики ругали его за то, что он предал стоящий на фактах материализм. До сих пор он и сам верил, что материализм стоит на фактах, но, в отличие от своих критиков, предпочитал факты — даже материализму» [3, с. 208].

Роман так построен, что в нем органично соединены пространственная широта, продиктованная свободой и необходимостью перемещений (герои вынуждены спасаться бегством от преследователей), и напряженность мировоззренческого спора, который ведут герои между собой, а также с теми, с кем встречаются во время своих приключений. А это значит, что композиционно «Шар и крест» сориентирован как на аристотелевскую драму, с ее напряженным этическим конфликтом и множеством перипетий, с переходами героев от знания к незнанию, так и на драму нового времени — драму-дискуссию Б. Шоу. Не случайно английский драматург не раз упоминается в романе. Известно, что Честертон и Б. Шоу были друзьями и одновременно оппонентами, а Тернбулл с его эрудицией и склонностью к парадоксам как средству ниспровержения предвзятости и догматизма списан во многом именно с Б. Шоу.

Следует также упомянуть, что Честертон увлекался театром кукол, и эта увлеченность, безусловно, отражается в нарочитой театральности целого ряда сцен, в «амплуарном» раскрытии главных персонажей, в подчеркнутой «кукольности» тех, с кем полемизируют главные герои. Поясняя то, что происходит с героями, указывая на то, что они переживают, автор органично переходит на «театральный» язык: «Макиен сидел, опустив голову, и жадно слушал ее голос, не вникая в слова, — но великая драма его жизни становилась все меньше и меньше, пока не стала маленькой, словно детский кукольный театр» [3, с. 98]; «Тернбулл угрюмо помахивал шпагой, глядя на эту сцену…» [Там же, с. 145]; «Сын мира онемел от удивления, и, как всегда в подобных случаях, на сцену вышел тот, кто не от мира сего» [Там же, с. 152]; «Она прямо смотрела на него, тихо улыбаясь, и улыбка эта освещала мрачную, нелепую сцену, словно честный и радостный очаг» [Там же, с. 202]. В данном случае лексика не является формальной или метафорической, она напрямую выводит нас к главному принципу построения романа — к композиции, которую можно с полным правом считать сценографической.

События в романе разворачиваются от сцены к сцене. На самом деле каждая глава представляет собой мастерски организованную сцену,

сопровождаемую по-настоящему театральными эффектами, зрелищную и запоминающуюся. Можно говорить о целой системе блестяще разыгранных диалогов, в которых неожиданность и парадоксальность суждений соединяется с афористичностью. Здесь мы видим, как автор щедро делится своим умением мыслить и говорить с героями, которые ему симпатичны. «Империи падают, производственные отношения меняются. Что же остается? Я скажу вам. Остается святой. — А если он мне не нравится? — сказал Тернбулл. — Вернее было бы спросить, нравитесь ли вы ему…» [3, с. 85]. Или чуть ранее Макиен говорит: «Христианство всегда немодно, ибо оно всегда здраво, а любая мода — в лучшем случае — легкая форма безумия… Церковь всегда как бы отстает от времени, тогда как на самом деле она вне времени. Она ждет, пока последняя мода увидит свой последний час, и хранит ключи добродетели» [Там же, с. 83] и т. п.

Следует отметить и то, что честертоновская глава-сцена обязательно ярко и эффектно декорирована. Каждый диалог, каждый эпизод разворачивается на фоне выразительной картины: «Когда они перевалили через холм, весь Божий мир открылся им и сверху, и снизу, словно увеличившись в несколько раз. Почти под ногами лежало бескрайнее море, такое же светлое и пустое, как небо. Солнце поднималось над ними, бесшумно сверкая, словно ночь без единого звука разлетелась на куски. Победные солнечные лучи окружало сияние переходящих друг в друга цветов — лилово-коричневого, голубого, зеленого, желтого, розового, — словно золото гнало перед собой побежденные краски мира» [Там же, с. 101]. В подобных примерах обнаруживается честертоновский дар живописания словом.

Имея в виду драматургическую основу построения романа и монументальность, выразительность фона, на котором разворачивается многослойная интрига произведения, можно говорить и о кинематографическом потенциале этого текста. Однако вернемся к театральности. Драматургичность структуры, передающая остродраматическое, катастрофическое состояние мира, которое повышает значимость личного выбора каждого человека, парадоксально соединяется в романе с интонацией простодушного юмора, с верой в житейскую мудрость и победу здравого смысла. С этой интонацией связан целый ряд комических эпизодов в романе, а также тема почти веселой игры в театр. Такую игру затевают главные персонажи в главе «Скандал в селении». Они переодеваются и играют роли — Макиен играет роль злодея, «последнего из подлецов», как он сам говорит, а Тернбулл — роль благородного спасителя, который должен вступиться за честь дамы. Вся сцена подчеркнуто

комична, и незадачливые актеры, с большим облегчением срывая усы и парики, спасаются бегством от полицейских, так и не скрестив шпаги. Эта веселая игра на фоне серьезной проблематики и катастрофических событий приблизившегося конца света — драгоценное качество прозы Честертона, позволившее ему так блистательно избегать плоского дидактизма и одномерности изображения.

1. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 11.
2. Комментарии // Честертон Г. К. Шар и крест. М., 2008. С. 214 — 215.
3. *Честертон Г. К.* Шар и крест. М., 2008.

Е. С. Пургина
г. Екатеринбург

Театральность как тип художественного мировосприятия в романе Д. Лоджа «Терапия»

В романе театральность может проявляться на нескольких уровнях: это может быть театральность как принцип художественной организации текста, что подразумевает наличие некоего «внутритекстового зрителя», «сценических подмостков», «персонажей-актеров», а также «автора-кукловода» (классическим примером такого рода произведения является «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея). Театральность может присутствовать и непосредственно на уровне персонажей, и в этом случае она выступает не как поэтологическая, но, скорее, как социально-психологическая характеристика, т. е. мы имеем дело с театральностью сознания, когда окружающая действительность воспринимается персонажем через призму театра и его законов. Аналогичным образом и свое поведение персонаж пытается выстроить в соответствии с этими законами.

В романе «Терапия» (1996, издан на русском языке в 2003 г в переводе Елены Дод) Дэвида Лоджа (род. 1935) два этих вида театральности сливаются, поскольку здесь мы имеем дело с театральностью сознания главного героя, который одновременно является и рассказчиком,

© Пургина Е. С., 2012

и автором-«сценаристом». Сюжет романа достаточно прост: главный герой Лоуренс «Табби» («Пузан») Пассмор переживает кризис среднего возраста. Общее уныние и физическое недомогание постепенно перерастают в серьезные проблемы, с которыми Лоуренс сталкивается в личной жизни: от него после многих лет брака уходит жена. Пытаясь разобраться в причинах своего неблагополучия, Лоуренс обращается к целому ряду специалистов, прибегая к психоанализу, физиотерапии, акупунктуре и ароматерапии. Параллельно с этими (не очень удачными) попытками «вылечиться» Лоуренс занимается изысканиями более метафизического характера, в частности, изучает труды С. Кьеркегора и даже предпринимает попытки применить его идеи на практике. В последней части романа Лоуренс находит свою первую любовь — Морин Каванна — и совершает вместе с ней паломничество к могиле Сантьяго де Компостела. Это путешествие знаменует собой преодоление жизненного кризиса, и в финале Лоуренс открывает новую страницу своей жизни.

Наибольший интерес представляют те причудливые и разнообразные формы, которые обретает в романе процесс самопознания протагониста: в первой и второй частях, по заданию своего психоаналитика, Лоуренс ведет дневник, а также сочиняет монологи от лица своей жены, платонической любовницы Эми, предполагаемого любовника жены, коллег и знакомых, представляя тем самым разные точки зрения на происходящее. Третья часть романа — это воспоминания Лоуренса о юности и встречах с Морин. Последняя часть, своеобразный «роман дороги», описывает пешее путешествие Лоуренса и Морин в Испании. Можно условно разделить части романа на «театральные» (первая и вторая) и «нетеатральные» (третья и четвертая), что отражает внутреннюю эволюцию героя. Интересно и то, что в романе мы слышим множество голосов, рассказывающих свою версию событий, которые, как выясняется впоследствии, являются искусно выполненной имитацией, порождением творческого воображения Лоуренса, который одновременно выступает и как автор-сценарист, и как актер, участник этих событий.

Вся жизнь Лоуренса тесно связана с театром: еще в детстве он участвовал в театральных постановках на библейские темы, в юности работал актером в небольшой труппе, затем начал свою карьеру на телевидении, став сочинять сценарии для популярного ситкома «Соседи». Телевидение в представлении Лоуренса является естественным продолжением театра. В этом плане показательно, что Лоуренс не только пишет сценарии, но и старается присутствовать на репетициях и записи сериала, объясняя это следующим образом: «Непредсказуемость студийной аудитории

сближает ситком с настоящим театром более других телевизионных передач, и, видимо, поэтому я ловлю такой кайф от записи» [1, с. 74].

Ситком как телевизионный драматический жанр имеет свои законы, которые Лоуренс описывает так: «Ситком — это телевидение в чистом виде, сочетание двух принципов: неизменности и новизны. Неизменность проистекает из основного конфликта… Зрители быстро привыкают к персонажам и знают, чего от них ждать, словно это их собственные родственники. Новизну обеспечивает история, рассказываемая в каждой из серий. Искусство ситкома состоит в том, чтобы неделю за неделей находить новые коллизии в рамках привычных обстоятельств» [Там же, с. 55]. По этому же принципу организована и повседневная жизнь самого Лоуренса: она представляет собой череду повторяющихся событий, набор привычек, доставляющих удовольствие. Его мир подобен миру создаваемого им ситкома: в нем есть незыблемые правила, обеспечивающие неизменное восстановление гармонии, какие бы жизненные неприятности ни происходили. Таким образом, из автора и творца Лоуренс незаметно для себя превращается в актера, которому ситком диктует свои «правила игры». Мир Лоуренса, находящегося внутри своего жизненного ситкома, предельно статичен: он не видит того, как меняется жизнь вокруг него, не осознает того, что происходит в действительности, например, растущего отчуждения между ним и его женой (как выясняется впоследствии, их совместная жизнь давно стала для нее мучительной, и их дети знали о предстоящем разводе задолго до того момента, как об этом узнал сам Лоуренс).

Театральность сознания Лоуренса особенно ярко раскрывается в ходе дискуссии, разгоревшейся между ним и Олли, продюсером сериала, по поводу того, как разрешить проблему с одной из ведущих актрис «Соседей», которая отказывалась принимать участие в съемках следующего сезона. От Лоуренса требуется «вывести» ее героиню Присциллу из сюжета. «Наша идея, — ответил Олли, — такова: дружеский развод, который убирает Присциллу со сцены в конце нынешнего блока и позволяет в следующем ввести в жизнь Эдварда новую привязанность. — *Дружеский?!* — взорвался я. — Да для них это станет убийственной травмой» [Там же, с. 80]. Лоуренс не принимает идею о том, что Эдвард и Присцилла, являющиеся для него идеальной моделью супружеской пары, могут разлюбить друг друга и развестись, поэтому единственный, по его мнению, правдоподобный вариант развития событий — это смерть Присциллы. Тем большим шоком оказывается для Лоуренса в реальной жизни заявление его жены Салли о том, что она хочет развода: подобно

выдуманной им Присцилле, Салли из его жизненного «сценария» должна всегда быть рядом с ним, неизменно любящая и верная.

События, которые следуют за уходом Салли, также развиваются по законам театрального действа и представлены в романе в комическом ключе через рассказ Бретта Саттона, тренера по теннису и предполагаемого любовника Салли. Лоуренс, оставив роль верного мужа, переключается на роль мужа обманутого и пытается застичь жену в постели с Бреттом (во время своего ночного визита в дом Бретта Лоуренс выясняет, что Бретт — гомосексуалист). Но реальность оказывается гораздо сложнее: крушение иллюзий наступает, когда Лоуренс осознает, что жена ушла от него, потому что разлюбила, «потому, что больше не в силах жить с ним». Он говорит своей подруге Эми: «У меня такое чувство, будто я жил во сне и только что проснулся. Но, проснувшись, очутился в кошмаре» [1, с. 145].

Далее Лоуренс пытается реализовать еще два возможных «романтических» сценария из своего арсенала: превратить свою платоническую связь с Эми в полноценные отношения и «повернуть время вспять», вернувшись в Лос-Анджелес к Луизе, знакомой, некогда проявлявшей к нему сексуальный интерес. Но и здесь он терпит неудачу, поскольку и Эми, и Луиза далеки от того представления, которое сложилось о них в сознании Лоуренса. Пытаясь создать из них какое-то подобие целостных персонажей-образов, он напрочь игнорирует фригидность Эми и тот факт, что с момента его встречи с Луизой прошло много времени и обстоятельства могли измениться. Попытки Лоуренса и комичны, и трагичны одновременно: в устах других людей эти истории делают очевидными всю наивность и даже неуместность того, что он делает. Вместе с тем они вскрывают отчаянную борьбу Лоуренса, пытающегося заново склеить свой разваливающийся на кусочки «театральный» мир. Но поскольку монологи и Эми, и Луизы — плод воображения самого Лоуренса, то можно сказать, что здесь Лоуренс-автор потешается над Лоуренсом-актером.

Действительность, которую Лоуренс должен понять и принять (что и происходит в финале романа), намного сложнее, многограннее и полнее, чем «картонный», «кукольный» мирок ситкомов. Она раскрывается перед ним, когда он встречает постаревшую Морин, переживающую свою жизненную, непридуманную драму — гибель сына, проблемы в отношениях с мужем. Сострадание и любовь к Морин, желание искупить свою вину перед ней помогают Лоуренсу заново найти себя. Иными словами, из «несчастного надеющегося» (этот термин он заимствует у С. Кьеркегора) он превращается в человека, который «присутствует для

себя» и «совпадает с собой», т. е. живет в «здесь и сейчас», наслаждаясь жизнью во всей ее полноте.

В романе «Терапия» жизнь главного героя определяется театральными законами, более того, само мышление его театрально: ему необходимо присутствие некоего невидимого «зрителя», окружающих людей и себя он воспринимает как актеров, разыгрывающих очередную серию ситкома. Изначально театр для Лоуренса был источником вдохновения, живой творческой силы, но постепенно он превращается в «шоры», которые не только защищают Лоуренса, создают иллюзию комфорта и безопасности, но и изолируют его от окружающего мира. Мотив дороги, появляющийся во второй половине романа, — довольно прозрачный символ, показывающий преодоление этих ограничений, развитие и обретение смысла жизни.

1. *Лодж Д.* Терапия. М., 2003.

Е. С. Седова
г. Челябинск

Роман У. С. Моэма «Узорный покров»: к вопросу о театральности «нетеатрального» текста

У. Сомерсет Моэм известен читателю, в первую очередь, как талантливый прозаик, и уже затем — как драматург. Не случайно на родине писателя его именовали «английским Мопассаном», подразумевая, прежде всего, захватывающий сюжет, интригу, глубокий драматизм, отточенный стиль и виртуозную композицию, свойственные произведениям мастера. Однако даже в прозе С. Моэма не покидало чувство сцены, ощущение жизни как сценической площадки, на которой разворачиваются человеческие драмы и разбиваются сердца. Важно отметить, что драматургический опыт послужил писателю прочной основой для развития его таланта как прозаика. Отметим, что некоторые свои прозаические произведения Моэм переделал в пьесы: рассказ «Дурной пример» (1899) — в драму

© Седова Е. С., 2012

«Шеппи» (1933), роман «Герой» (1901) — в пьесу «Невидимый» (1920), новеллу «Записка» (1924) — в одноименную пьесу, созданную в 1927 г. Есть в творчестве мастера и пример обратного процесса: драма «Исследователь» (1899) была переработана им в одноименный роман, написанный в 1908 г. Сам Моэм объясняет данные «модификации» тем, что прозаические произведения представлялись его воображению в драматической форме [6, с. 23].

Отсюда возникает интерес к проблеме театральности прозы С. Моэма. Понятие «театральность» достаточно условное и многозначное [5, с. 43 — 61; 2]. Подчеркивающий суть этого термина корень *театр-* сопрягается с категорией игры. Театральность литературного произведения в одном из своих значений предполагает наличие драматургических элементов в тексте, не являющемся собственно драматическим; тематические реминисценции, связанные с образами театра и театральными понятиями; особую организацию литературного произведения, его деление на «сценические подмостки», где совершается игровое действо, и пространство обыденных жизненных отношений, где находятся те, на кого направлена игра (так называемый «внутритекстовый зритель») [2, с. 3]. Показательным примером в этом плане является роман С. Моэма «Театр» (1937). Нас будет интересовать «нетеатральный» роман английского писателя «Узорный покров» (1925), театральность которого проявляется в первых двух обозначенных значениях данного термина, но не ограничивается ими.

В контексте творчества С. Моэма роман «Узорный покров» занимает уникальное положение: писатель имеет за плечами опыт «салонной драматургии», есть примеры социальной («Смит», 1909), психологической драмы («Супруга Цезаря», 1918), «драмы идей» («Невидимый», 1920); им написаны первые романы («Лиза из Ламбета», 1898; «Бремя страстей человеческих», 1915; «Луна и грош», 1919; и др.), путевые книги и экзотические рассказы (сборники «Ориентации», 1899; «Трепет листа», 1921; этюды «На китайской ширме», 1922; и т. д.). Роман «Узорный покров» словно синтезирует достижения Моэма в разных жанрах. Особенно ярко в нем ощутима связь с экзотическими рассказами и драматургией художника слова.

Открывается роман поистине зрелищно и театрально — с диалога Китти Фейн и Чарлза Таунсенда, едва не застигнутых врасплох любовников, которые услышали, как кто-то пытался открыть дверь. С. Моэм передает растерянность и смятение героев, акцентируя внимание читателя на

тембре голоса персонажей, их мимике и жестах. Слова автора в данном случае служат своего рода ремарками:

> Она испуганно вскрикнула.
>
> — Что случилось? — спросил он.
>
> Ставни были закрыты, но он и в темноте увидел, что лицо ее исказилось от ужаса.
>
> — Кто-то пробовал отворить дверь.
>
> — Наверно, ама или кто-нибудь из слуг.
>
> — Они в это время никогда не приходят. Им известно, что после второго завтрака я всегда отдыхаю.
>
> — Так кто же это мог быть?
>
> — Уолтер, — прошептали ее дрогнувшие губы [4, с. 11].

Есть в 1-й главе и образец немой сцены, в которой автор сгущает краски и накаляет атмосферу испуга и страха, охвативших Китти и Чарлза, показывая застывшие в неподвижности фигуры героев перед дверью: «Ставни были закрыты, засовы задвинуты. Белая фарфоровая ручка двери медленно повернулась. < … > Среди полного безмолвия это было очень страшно. Прошла минута — ни звука. Потом так же бесшумно… повернулась белая фарфоровая ручка второй двери. Это было так жутко, что Китти не выдержала, открыла рот, готовая закричать, но он, заметив это, быстро накрыл ей рот ладонью, и крик замер у него между пальцев» [4, с. 12]. Диалог, следующий за этой сценой, демонстрирует типичный обмен репликами между любовниками, каждый из которых высказывает свои догадки и предположения — был ли то муж Китти или служанка. Таким образом, С. Моэм показывает театральность самой действительности, когда «норма жизни переживается как театр» [3, с. 45]. «Норма жизни», поясним, подразумевает «рутинность обычного, бытового поведения с его формализацией жеста и поступка» [5, с. 47]. Привычное (регулярные свидания Китти и Чарлза) переживается как странное, поскольку до этого их тайная связь не была обнаружена.

Изображение данного события является импульсом к развитию действия романа и расставляет персонажей по «местам» на рисунке узора жизни. Важная роль здесь принадлежит Китти Фейн. Чередуя картины настоящего со сценами из прошлого, автор показывает развитие характера своей героини, ее освобождение от «бремени страстей человеческих». Жизнь Китти Гарстин в Англии была наполнена развлечениями, она охотно играла роль охотницы за богатым мужем, навязанную ей собственной матерью, которой в романе отводится роль героя-честолюбца

на «ярмарке тщеславия». Миссис Гарстин вышла замуж по расчету за многообещающего юриста Бернарда Гарстина, чтобы через него реализовать свои тщеславные амбиции. Сначала она пыталась устроить карьеру своего супруга, поскольку «было бы очень приятно стать женой члена парламента» [4, с. 20] или королевского адвоката, но так как ее надежды не оправдались, миссис Гарстин возложила их на дочерей. Менее активные персонажи — это мистер Гарстин, которому принадлежит в романе роль кормильца, и младшая дочь Гарстинов Дорис — ей определена роль дурнушки. Выбор Китти стать женой бактериолога Уолтера Фейна определил всю ее дальнейшую жизнь. Она, как иронично замечает Моэм, вышла замуж «с перепугу», чтобы не выглядеть старой девой в глазах света, в то время как ее младшая сестра уже была обручена с сыном процветающего хирурга. Китти, как и ее мать, к своему мужу испытывает лишь презрение.

Знакомство, а затем и дальнейшая любовная связь Китти с Чарлзом Таунсендом дарует героине иллюзорное ощущение счастья, которое сменится затем горьким разочарованием и прозрением. Чарлз выступает в романе одновременно в нескольких амплуа: в роли успешного политика, хорошего семьянина и идеального любовника. Образы Китти и Чарлза построены зеркально: Чарлз ловко играет с чувствами Китти, которая становится для него удобной любовницей, как и Китти — с любовью Уолтера: «ей нравилось играть на его чувствах — так арфистка ловко пробегает пальцами по струнам арфы» [Там же, с. 35–36].

Проблема лица и маски связана также с Уолтером Фейном, который пытался навязать себе роль болвана, такого, как все, кто окружал Китти, — этим он пытался добиться расположения супруги. Однако при кажущейся статичной роли Уолтера ему в романе отведена самая активная роль — «высшего судии», который пытается открыть глаза Китти на Чарлза и убедить ее в том, что Таунсенд гораздо более ценит собственную репутацию, а не отношения с ней. Уолтер увозит Китти в зараженную холерой китайскую провинцию Мэй-дань-фу в расчете на то, что эта поездка будет возмездием за совершенный супругой проступок, а также поможет ей избавиться от пагубной страсти к Чарлзу (налицо параллель с историей Пии из «Чистилища» Данте, о чем пишет Моэм в предисловии к роману).

Жизнь Китти в Мэй-дань-фу открывает ей глаза на многие вещи. Как отмечает Г. Э. Ионкис, «нелегка наука сострадания и милосердия, но только она ведет героиню к освобождению от “бремени страстей человеческих”, к нравственному очищению и освобождению» [1, с. 17].

С. Моэм показывает духовное прозрение и преображение героини: она увидела Красоту, исцелилась от своей страсти к Таунсенду, почувствовала себя поистине свободной, открыла в себе «новое мужество» [4, с. 111] и, наконец, осознала, в чем состоит смысл жизни: «…больше всего красоты заключено в прекрасно прожитой жизни. Это — самое высокое произведение искусства» [Там же, с. 141]. Налицо параллель с суждением Джона Уортона из пьесы Моэма «Невидимый»: «Жизнь — вот что имеет смысл» [7, с. 27].

Все произошедшее Китти осмысляет в театральных образах: Мэйдань-фу вспоминался как «раскрашенный холст в старинной пьесе, где сцена должна изображать город» [4, с. 148] — это декорации; монахини, Уоддингтон, маньчжурская принцесса, которая его любит, были «персонажами в старинной пантомиме»; «остальные — те, что крались по узким улочкам, и те, что умирали» [Там же], — безымянные статисты, которые словно исполняли ритуальный танец; себя и Уолтера Китти относит к исполнителям этого странного танца, в котором они выполняли важные роли. Определяя себя и супруга как статистов, участников массовых сцен, героиня включает свою историю в контекст всей «человеческой комедии», мира как театра. Также в рассуждениях Китти есть отсылка к кальдероновской метафоре «жизнь есть сон»: все случившееся она воспринимает как сновидение, когда «призрачными кажутся персонажи этой пьесы на солнечном фоне действительной жизни» [Там же, с. 149]. Другая ассоциация — это история из книги, а не из реальной жизни.

С. Моэм показывает сходства в ощущениях Китти после смерти мужа с чувствами ее отца после потери супруги — у обоих героев наступило облегчение, разрыв с прошлым сулил им свободу. В финале романа есть сцена между отцом и дочерью, которая словно заранее написана автором для его пьесы «Кормилец» (1930). Мистер Гарстин и Чарлз Баттл являются кормильцами своих семей, к ним относятся как к основному источнику дохода, не более того; их считают скучными и неинтересными. И Китти, и Джуди признаются отцам, что не считали их скучными. Китти, в отличие от Джуди, просит у отца позволения заслужить его любовь, возместить то, что как дочь не дала ему в прошлом. Можно предположить, что желание героини любить отца обусловлено отчасти и чувством вины по отношению к Уолтеру, который также нуждался в ее любви и нежности, как отец. Оба — Китти и мистер Гарстин — одиноки, и это воссоединение — результат духовного прозрения героини, чего не дано Джуди Баттл.

Итак, театральность романа С. Моэма «Узорный покров» проявляется в системе образов, тематических реминисценциях, связанных с театральными понятиями, а также в использовании драматургических элементов — все это раскрывает философский смысл, вынесенный автором в заглавие и в эпиграф к роману из «Сонета» П. Б. Шелли. На примере Китти Фейн автор показывает, как человек плетет свой узор жизни, выбирает путь, «что ведет к душевному покою» [4, с. 174].

1. *Ионкис Г. Э.* Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования // Моэм У. С. Подводя итоги : эссе, очерки. М., 1991. С. 7 — 25.

2. *Легг О. О.* Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX — XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр» : дис. … канд. филол. наук. СПб., 2004.

3. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

4. *Моэм У. С.* Собр. соч. : в 5 т. М., 1993. Т. 3.

5. *Прозорова Н. И.* Театр в контексте европейской философии культуры : учеб. пособие. Калуга, 2007.

6. *Dottin P.* Le théâtre de Somerset Maugham. Paris, 1937.

7. *Maugham W. S.* The Collected Plays. L., 1952. Vol. 2.

Д. В. Спиридонов

г. Екатеринбург

Драматическое действие в контексте нарративной типологии (к постановке проблемы)

Современная теория нарратива существует в двух разнородных проекциях, соответствующих двух ипостасям нарратива — диегесису и мимесису. В этом отношении драматургия оказывается за границами, теоретическими и методологическими, «прозаической» нарратологии. Между тем это несправедливо — и в силу исторических причин

© Спиридонов Д. В., 2012

(диегетический нарратив рождался из миметического), и в силу того, что, отбрасывая методологические и теоретические наработки «диегетической нарратологии», мы некоторым образом обедняем теорию и методологию изучения драматического действия.

Отсюда необходимость поставить проблему соотношения типических повествовательных ситуаций, изучением которых занята «диегетическая» нарративная типология, и типов развертывания сценического действия. Теоретические основания для постановки проблемы мы находим в теории фокализации Женетта, где за основу типологии берется не языковой (грамматический — перволичный или третьеличный) способ оформления повествования, а объем знания нарратора, доступный ему и, посредством его речи, читателю [3]. Этот подход был усовершенствован Мике Бал, которая ввела понятие фокализатора как особой повествовательной инстанции [2]. Относительно теоретической целесообразности этого усовершенствования применительно к изучению прозаических повествований шли споры, однако очевидно, что оно продуктивно при изучении миметических повествований, прежде всего кинематографических, где объем знания фокализатора соответствует предметному наполнению кадра. В театральном повествовании проекция этой теории оказывается не столь непосредственной: кадр театрального действия статичен и соответствует рамке сцены, которая, конечно, по воле режиссера может меняться, но чаще все же остается неизменной. У театрального режиссера также есть такие возможности, как свет и тень, которые некоторым образом компенсируют статичность основной сценической рамки. Но все эти возможности принадлежат исключительно режиссеру, а не драматургу. Если мы оставим в стороне вопрос о том, как может распорядиться текстом пьесы постановщик, и будем говорить о нарративной типологии самой драматургии, то здесь, видимо, следует исходить из того, чтó, в принципе, в соответствии с вербальной плоскостью действия, может оказаться на сцене, а чтó нет. Семиотически пространство видимого на сцене всегда коррелирует с тем, что на сцене показано быть не может. Тематическая граница между сценой и закулисьем, между тем, что дано увидеть зрителю, и тем, что ему не позволено видеть, является, как нам кажется, надежным типологическим критерием.

В силу краткости данного сообщения, естественно, не претендующего на полноту освещения заявленной темы, мы хотели бы обратить внимание лишь на два аспекта поставленной проблемы.

Первый — проблема многоголосия. В теоретическом плане крайне привлекательно противопоставить многоголосие миметического

(театрального) повествования одноголосию прозаического повествования, ведущегося от лица экстрадиегетического нарратора с позиций «всезнания». В первом случае оценка происходящего (то, что называется «авторской позицией») выражается прежде всего посредством композиции, во втором случае она может быть выражена эксплицитно самим нарратором. Теоретическая значимость этой оппозиции при построении типологии прозы понятна (она, например, активно использовалась М. М. Бахтиным в его теории романа). В то же время она существенна и при построении типологии драматического многоголосия.

В связи с этим принципиально важным является вопрос о том, каким именно образом выражается авторская позиция в драматическом повествовании и как соотносятся между собой точка зрения автора и точка зрения зрителя (коль скоро в драме последний обладает своей особенной пространственно-временной позицией). Вероятно, здесь существенны: а) объем значимого для сюжета действия, который по тем или иным причинам не может быть показан на сцене (сражения, массовые сцены, казни, самоубийства и прочие сцены, невозможные в классической европейской драматургии, о которых зритель должен знать, но которые он не может видеть и о которых знает с чьих-то слов); б) способ доведения авторской точки зрения (оценки) до зрителя. Первый параметр определяет значимость диегетического повествования в структуре драматического действия (рассказ героя о том, чего не видит зритель, является диегетическим рассказом, в котором зритель вынужден принимать точку зрения героя-нарратора). Второй параметр соответствует статусу оценивающего авторского слова в структуре многоголосной композиции драматического действия.

Так, в античной драме авторскую точку зрения выражал хор, голос которого обладал особыми привилегиями: хор находился вне сцены, он не участвовал в действии, однако композиционно оформлял его (сообщал о событиях, предшествующих действию, вводил новых персонажей и пр.), его голос был коллективным (за исключением реплик корифея, вмешивавшегося в действие и вступавшего в контакт с героями), он обладал признаками «всезнания» и «вел действие» в соответствии с идеологической позицией определенного социального класса — в этом смысле он подобен экстрадиегетическому голосу «всезнающего автора» в прозе. Первоначально действие практически полностью происходило за сценой, на сцене же разворачивался диалог между актером и корифеем. С появлением второго и третьего актера функции хора менялись, и уже в позднегреческом театре его присутствие зачастую воспринималось как фактор,

тормозящий реалистическое развитие действия: либо присутствие хора следовало как-то сюжетно оправдать, либо хор начинал выполнять чисто орнаментальную функцию, действие же развертывалось так, будто хора нет. В драме эпохи Возрождения хор, если он не присутствовал на сцене по образцу античной драмы, функционально замещался одним или несколькими персонажами, активно участвующими в действии (вполне вероятно, таким рудиментом хора являются персонажи-слуги и друзья протагонистов [1]), — при этом данные персонажи уже самим фактом того, что участвуют в действии (т. е. этически не нейтральны), не могут быть выразителем авторской позиции в той же мере, что и хор.

Развитие драматургии во многом шло по пути демонологизации авторского слова, при этом авторская позиция все реже приобретает четкое вербальное выражение и все чаще выражается композиционно, т. е. не непосредственно, а косвенно, путем особой организации нескольких голосов. В последнем случае зритель занимает привилегированное положение: ему доступна особая архитектоника рассказа о действии, и именно сделанность этого «сценического рассказа» наделяет его смыслом. Таким образом, происходит интересное эстетическое смещение: монологизм античной драмы означал, что авторская позиция (или то, что ей соответствовало в эстетических координатах античности) в той или иной степени доступна участникам действия — она либо сообщалась им хором, либо формулировалась (осознавалась и принималась) ими самими; многоголосие современной драмы означает, что ни одному из персонажей замысел истории, в которой он участвует, ее смысл не известен, он известен лишь зрителю. В семиотическом плане это связано с появлением «четвертой стены» как семиотической преграды (в античности хор от лица зрителей разговаривал с героем, пространство просцения не было отделено от хора и зрителя), в нарративном — с демифологизацией сюжета (античная и ренессансная драма часто строились вокруг сюжетов, уже хорошо известных зрителю, в этом случае оценка поступков героя не была связана с узнаванием зрителем дальнейшего хода событий, поскольку и сам этот ход не был подвластен автору, а был следствием рока, воли богов и пр.; принцип новизны сюжета привел к тому, что новое событие, происходившее с героем, само по себе могло становиться выражением авторской позиции).

Второй аспект, который заслуживает здесь внимания, — способы интериоризации точки зрения, т. е. введения элементов внутренней фокализации. Хотя зритель по определению является сторонним наблюдателем (внешняя точка зрения), ему тем не менее могут быть доступны самые

сокровенные мысли и чувства героя — посредством такого приема, как внутренний монолог. Последний обычно является вербализацией мыслей и переживаний героя, данных в «готовом виде»: герой сам для себя (и для зрителя) формулирует сущность своих переживаний, в более или менее ясной форме. Существенно, что в драматургии внутренний монолог, подобно внутреннему монологу в прозаическом произведении, является формой рефлексии, он характеризует героя с его собственной внутренней точки зрения, причем в драме этот прием гораздо более условен, чем в прозе, потому что герой вынужден не мыслить, но произносить вслух свою ментальную, интимную речь.

В силу этой условности со временем семантика и семиотика переживания в драматургии трансформируются. В классической драме внутренний монолог являлся лирической вставкой, оправдываемой структурой самого художественного слова, сохраняющего связь с античной драматургией. В античности хор, подобно прозаическому «всезнающему автору», вставлял лирические комментарии, отражающие переживания персонажа. Эту же семантику всезнания сохраняет и классическая драматургия с той лишь разницей, что лирические стасимы перепоручаются самому персонажу.

Современная драма имеет тенденцию к овнешнению действия: для характеристики внутреннего состояния чаще используется диалог, оправдывающий вербализацию эмоций и мыслей героя, жест и поза, вербальные вставки хора заменяются вербальными оценками действующих лиц и невербальными средствами (музыка, звуковые и световые эффекты и пр.). В то же время современная драматургия развивает противоположный тип действия — монодраму, построенную целиком как монолог от первого лица. Эта своего рода «лирическая драматургия» усложняет семантику действия: в монодраме жест, слово, любая внешняя атрибутика как бы не являются самими собой, они означают нечто нематериальное, становятся символическими опорами овнешнения внутреннего сюжета, не более того (контрабас у Зюскинда, магнитофон в «Последней ленте Крэппа» Беккета и т. п.). Внутренний монолог, если он сохраняется, имеет ту же семантику: он как бы прерывает реальность внешних пространственно-временных ориентиров, происходит переключение семиотических кодов, при котором вещь перестает быть самой собой, превращается в нечто иное. Именно так сегодня все чаще обыгрываются внутренние монологи в постановках классических пьес. Сюжетно-реалистически их оправдать нельзя (в свое время они оправдывались самой структурой драматического слова), значит, внешняя атрибутика

их произнесения должна стать символическим выражением внутреннего состояния, перестать быть выражением внешних обстоятельств речи. (Ср. зеркала в монологе Гамлета «Быть или не быть…» в известной экранизации Кеннета Бранны: они — и часть интерьера, в котором Гамлет произносит свой монолог, и символический знак того, что мы присутствуем в нефизическом, ментальном пространстве мысли Гамлета. Для современного зрителя такое переключение кода гораздо лучше оправдывает тот факт, что действие прерывается и герой начинает произносить вслух обращенный к самому себе монолог, ибо это переключение означает, что мы уже не в замке, а в пространстве мысли Гамлета, при этом декорации должны быть такими, чтобы позволять легко переключаться обратно — в связи с этим интересно, что зеркало, перед которым Гамлет произносит свой монолог, оказывается полупрозрачным, с другой его стороны за Гамлетом наблюдают Клавдий и Полоний.)

Семиотические границы в театре — границы видимого и невидимого — во многом соответствуют границам знаемого и незнаемого в прозе. При этом, как и в «диегетической нарратологии», в «миметической нарратологии» эти границы могут служит основой для типологических построений с учетом культурной семантики и прагматики драматического действия в ту или иную эпоху.

---

1. *Шелогурова Г. Н., Пешков И. В.* Хор ratio в «Гамлете»: (Античная трагедия героя Возрождения) // НЛО. 2008. № 6 (94). С. 61 — 84.

2. *Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, 1997.

3. *Genette G.* Narrative Discourse. An Essay in Method. Oxford, 1980.

О. Н. Турышева
г. Екатеринбург

Театрализация истории в романе Г. Грасса «Ein weites Feld»

Пафос вышедшего в свет в 1995 г. романа Г. Грасса «Ein weites Feld» в критике настойчиво связывается с поиском «спасения от истории» [1]. В рамках данной статьи выдвигается положение о том, что трагической рефлексии о бессмыслице исторического развития в романе противопоставлена рефлексия о литературе как сфере, в опоре на которую возможно обретение индивидуального смысла. Носителем и мысли об истории, и мысли о литературе в романе является один герой — Тео Вуттке. Два года из его жизни составляют действие романа, приходящееся на период воссоединения ГДР и ФРГ. Обладая грандиозной исторической компетенцией, Вуттке выстраивает множество параллелей между воссоединением Германии в конце XX в. и ее объединением при Бисмарке, трактуя данные переклички как знак того, что «ничто и никогда не меняется» [3, с. 774], что Германия воспроизводит самые драматичные эпизоды своей истории, рождая «новое чудовище» [1, с. 136].

В романе переживание дурной повторяемости драматических моментов национальной судьбы находит свое выражение во фразе, вынесенной в заглавие. «Ein weites Feld» — цитата из романа Т. Фонтане «Эффи Брист» (1895), которую герой — Тео Вуттке — часто произносит, размышляя о национальной истории. В романе Т. Фонтане эта фраза принадлежит отцу героини, старику Бристу, и в дословном русском переводе звучит как «широкое, бескрайнее поле». После выхода романа Фонтане в свет эта фраза вошла в немецкий язык в качестве идиоматического выражения, которое на русский язык наиболее адекватно может быть переведено, в соответствии с предложением переводчика Б. Н. Хлебникова, как «долгий разговор». Данная идиома в контексте романа подразумевает мысль о неразрешимости фундаментальных вопросов человеческой жизни и национальной истории, в отношении которых можно вести бесконечный разговор.

Тем не менее герой ставит перед собой цель — «Das Weite suchen» [Там же, с. 769]: искать край широкого поля, искать смысловое завершение

© Турышева О. Н., 2012

разговора о том, что на первый взгляд представляется неразрешимым. Осуществить этот проект герою и помогает литература, а именно опора на жизнь и творчество Теодора Фонтане. В обнаружении тайных перекличек собственной судьбы с судьбой Фонтане и в прямом цитировании немецкого классика Тео Вуттке, именуемый по предмету своей страсти Фонти, находит такую модель, которая позволила бы ему пережить драматизм исторического момента и разобраться в сути происходящих событий. Жизнь Фонти действительно полна разнообразных отсылок к судьбе немецкого классика. Причем отождествление с Фонтане Вуттке распространяет даже на сферу писательства: он намеревается дописать тексты, оставшиеся недописанными после смерти немецкого писателя, а также редактирует и его законченные произведения.

Присваивая себе образ Фонтане, Тео Вуттке, по его собственному слову, пытается «воскресить» немецкого классика в условиях Германии начала девяностых годов XX столетия и так осуществить «программу бессмертия»: «Он ручался за то, что бессмертен» [3, с. 48]. «Воскрешение облика Бессмертного» (так Теодор Фонтане именуется на страницах романа Грасса) Тео Вуттке рассматривает как возможность придать губительному повторению исторических событий измерение, исполненное спасительного смысла. В соответствии со знаменитой идеей М. Элиаде, именно так испокон веков действовала мифотворческая традиция: присваивая ходу времени циклическое содержание, миф, по Элиаде, таким образом стремился противостоять его всеразрушающей власти и хаотическому осуществлению. Отличие одно: древний мифотворец противопоставлял цикл линейности профанного времени, Фонти противопоставляет новый цикл в жизни великого человека дурной, лишенной смысла цикличности национальной истории.

Учитывая гротескность форм воплощения героем «программы собственного бессмертия», исследователи романа настаивают на карнавальной модальности повествования, правда, выводя из нее такую характеристику романа как «гротескная история всеобщего психического расстройства» [2, с. 20]. Однако вряд ли театрализация исторической жизни, предпринятая Г. Грассом в данном романе, подразумевает «апокалиптическое восприятие бытия, убежденность в стремительно приближающейся гибели человечества» [Там же]. Представляется, что, наоборот, предпринятый Грассом карнавал по-бахтински амбивалентен: провозглашая апокалипсис, он настаивает на осуществимости бессмертия — в рамках индивидуального существования, выбравшего точкой своей опоры литературу.

Недаром сам Тео Вуттке в итоге воплощения своего проекта «Das Weite suchen» позволяет себе опровергнуть убеждение героя Фонтане. В заключительной фразе романа он признается: «Старый Брист заблуждался; я, по крайней мере, вижу край поля» [3, с. 781]. Смысл кажется герою «обозримым» («ich sehe dem Feld ein Ende ab»), бессмертие осуществимо. О последнем свидетельствует сложный метафорический подтекст записки, присланной исчезнувшим Фонти своим друзьям. Покинув Германию, Фонти сообщает о том, что он счастливо живет в безлюдной местности и часто ходит за грибами, после чего и следует фраза об обозримом крае широкого поля. В немецком языке фраза «ходить за грибами» («gehen in die Pilze») является фразеологизмом и означает «погибать, пропадать». Однако сообщение Фонти, должное, казалось бы, читаться как сообщение о смерти, парадоксально свидетельствует об обретении такого переживания, в котором чувство счастья («mit ein wenig Glück») сочетается с прозрением искомого смысла. Так, посредством самоотождествления с любимым автором герой Г. Грасса придает смысловое содержание и собственной жизни, и историческому развитию страны.

---

1. *Данилина Г. И.* Нужна ли в историческом романе концепция истории? // Литература и общество: взгляд из XXI века. Тюмень, 2002. С. 133–143.

2. *Добряшкина А. В.* Гротеск в творчестве Г. Грасса : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2005.

3. *Grass G.* Ein weites Feld. München, 1997.

Т. И. Устинова
г. Екатеринбург

Одежда как знак социальной роли: читаем «Короля Лира» У. Шекспира

«Плоть и кровь Царствия Божия не наследят»,
а одежда наследит.
П. Флоренский. Иконостас

Эту пьесу принято считать наиболее характерной, «шекспировской», возможно, величайшей драмой Шекспира, а также, на наш взгляд, концептуальной в размышлениях о природе человека.

Поскольку английское Возрождение завершает эту художественную эпоху, то в произведениях Шекспира можно найти не только вопросы о природе человека, природе власти, происхождении зла, взаимоотношениях отцов и детей, но и попытки ответов на эти вопросы.

Известно, что проблема человека в эпоху Возрождения не получила решения. Гуманисты считали, что положение человека в обществе должно зависеть от его достоинств. Но новый общественный строй, рождение которого видел Шекспир, не всегда ценил ум, добродетель, честь, мужество. Прозревший Лир возмущен тем, что человек сам по себе ничего не значит.

Одежда — первый признак социального происхождения — вот что важно в глазах общества, а не тот, кто ее носит:

> Сквозь рубища видна любая мелочь,
> Но бархат мантий прикрывает все [6, с. 753].

Эта тема более всего выражает идейный смысл преображения Лира, поэтому ее стоит проиллюстрировать его же речами. В споре с Гонерильей и Реганой, добиваясь, чтобы они оставили ему свиту, Лир поднимает вопрос о том, что нужно человеку, чтобы быть человеком и сохранить свое достоинство. Его ответ — необходим избыток, поднимающий над нуждой, первейшими потребностями природы:

© Устинова Т. И., 2012

Не ссылайся
На то, что нужно. Нищие и те
В нужде имеют что-нибудь в избытке.
Сведи к необходимостям всю жизнь,
И человек сравняется с животным? [6, с. 706]

Если нужно только необходимое, то зачем людям роскошная одежда? Он обращает на это внимание дочери:

Ты — женщина. Зачем же ты в шелках?
Ведь цель одежды — только чтоб не зябнуть?
А эта ткань не греет, так тонка [Там же, с. 706]

Роскошная одежда — знак высокого положения в обществе.

Шекспировские герои не только герои трагедии, но и трагические герои. Трагический герой решает не собственные проблемы, иногда вполне разрешимые, — он через эти проблемы словно сталкивается с целым миром. И через острейшие переживания, часто ценой собственной жизни, защищает важные для человечества духовные ценности.

И «особое величие Шекспира состоит в мощи, с которой он изображает человеческий характер и человеческую личность, а также изменчивость того и другого» [1, с. 206].

Английский исследователь Харольд Блум указывает на открытие, сделанное Гегелем в лучшем, на его взгляд, из известных критических разборов характеров у Шекспира: «Чем больше углубляется Шекспир, чей сценический мир поистине неисчерпаем, в анализ крайних проявлений зла и безумия, тем явственнее проступает ограниченность его персонажей. Однако он наделяет их при этом умом и воображением, с помощью которых каждый из них созерцает свой образ объективно, как предмет искусства. Таким образом, автор превращает их в своеобразных художников самих себя…» [Там же, с. 211].

Лир в самом деле становится другим человеком. Эта перемена прослеживается в трагедии по нескольким линиям. Одна из них — отношение к почестям, пышности: сначала требование себе, как королю, даже после полного отказа от власти, сохранения свиты как символа своего царственного положения, потом отказ от всего внешнего.

Отказ от роскошной одежды — смену социального статуса — в пьесе вместе с королем Лиром переживут и Кент, и Эдгар — «положительные» герои трагедии. Перемещение в сословие обездоленных намечает и новую точку зрения, возможность оценить собственные проблемы,

находясь в положении людей, лишенных всяческих привилегий, однако не утративших личного и гражданского достоинства.

Граф Кент, придворный короля Лира, был изгнан им за то, что открыто заступился за Корделию, т. е. не побоялся сказать королю о его неправоте. Он сохраняет верность королю, нанявшись к нему на службу под чужим именем. Среди его принципов: «Верно служить тому, кто мне доверится» [6, с. 668].

Кент является воплощением уходящей в прошлое рыцарской доблести, которой ничто равно достойное не приходит на смену. Тем самым образ Кента выступает в качестве одного из основных нравственных ориентиров в смысловом пространстве всей пьесы.

Именно Кент сообщает Корделии «о страшной, роковой Беде его [Лира]» [Там же, с. 759]. Благодарная Корделия, выслушав Кента, пытается воздать ему за заслуги:

> Переоденься,
> Одежда эта — память о былом.
> Оно так тяжко. Нарядись получше [Там же, с. 759].

Именно потому, что мы имеем дело с природой душевных состояний, а не сложившихся характеров, особое значение приобретают маски. Вынужденный скрываться под маской Тома из Бедлама другой герой трагедии — Эдгар, столкнувшись с коварством, несправедливостью, жестокостью, начинает действовать, как только позволят обстоятельства.

Выстоять в бурю Эдгару позволяет его способность примерить чужую одежду, погрузиться в мир новых чувств и представлений, преодолеть эгоизм:

> Я — бедный человек,
> Ударами судьбы и личным горем
> Наученный сочувствовать другим [Там же, с. 756].

В смысловой структуре пьесы, где главная сюжетная линия все время подкрепляет себя аналогией в других судьбах, именно роль Эдгара, небольшая по объему строк, приобретает огромное значение.

Когда в кульминационной сцене бури в степи и бури в его душе Лир встречает несчастного нищего — Тома из Бедлама, тот обделен судьбой настолько, что даже лишен разума.

Лир замечает, что это существо отличается от всех виденных им до сих пор, и тогда возникает вопрос: «Неужели вот это, собственно, и есть

человек? Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя (как у Реганы), ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки. Все мы с вами поддельные, а он настоящий. Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего» [6, с. 719].

И Лир, которому раньше было мало свиты в 50 человек, начинает срывать с себя одежды: «Долой, долой с себя все лишнее!» [Там же].

В этой сцене в степи — другая крайность: все люди — враги, добра на свете нет, одна жестокость, предательство, ложь. «Голое двуногое животное, и больше ничего» — и можно остановиться на этой правде о природе человека, сменившей прежнее восхищение.

Для Шекспира это горький вывод, ведь в соответствии с гуманистической философией Ренессанса, человек — «венец живущего». И это большое разочарование нашло свое выражение в поэтическом языке трагедии, когда сравнение людей с животными показывает нравственное падение людей. На эту особенность шекспировских текстов указывают многие исследователи, среди них У. Х. Оден [3] и Е. Парнов [4].

Лир называет дочерей «волчицами», «пеликанами», питающимися кровью из трупа своего отца [6, с. 689]. Наиболее ярко звучат эти сравнения в монологе Кента: «…дано оружие свинье, которой чести не дано» [Там же, с. 691] и т. д.

Ответа на вопрос, что есть человек и каково его предназначение в мироздании, мы находим в «Иконостасе» П. Флоренского. В полемике с Розановым, уверявшим в том, что в будущем веке (т. е. в нашем теперешнем) все будут нагими, Флоренский ссылается на слова апостола Павла, выразившего опасения в том, что «как бы те из нас, чьи дела выгорят в очистительном огне, не оказались нагими» [5, с. 112], и приводит в пример святых, чья одежда создана из ткани их подвигов. Что же касается обычной жизни, то, по мнению Флоренского, между одеждой и телом существуют отношения, при которых «одежда отчасти врастает в организм» и «коль скоро за телом признана способность конкретно являть метафизику человеческого существа — в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее телом» [Там же, с. 113].

Таким образом, наготе человека мы можем противопоставить королевское одеяние. Вспоминаются строчки Э. Дикинсон:

Пурпур дважды бывает в моде:
Когда наступает сезон —
И когда постигнет Душа
Свой императорский сан [2, с. 51].

Может быть, подлинно королевским одеяние становится тогда, когда человек, облаченный в него, способен сменить его на рубище бедняка, но при этом остаться или даже стать настоящим королем, если считать этот сан не наследуемым, а заслуженным благородными помыслами и поступками. Король Лир через мучения и страдания становится им.

Тема переодеваний проходит через многие пьесы Шекспира, особенно комедии. Причудлива сама картина театра того времени, в котором мальчики играют женские роли и охотно переодеваются в мальчиков при любой возможности (например, опасности, грозящей героине); а в ложах для знати сидят дамы в мужских костюмах с полумаской на лице — уступка общественному мнению.

И, наконец, маска вместо самого автора как знак эпохи, скрывающей свои тайны посредством символических алфавитов, составленных безвестными людьми из братства розенкрейцеров.

Было бы легко завершить эти размышления известным изречением Шекспира: «Весь мир — театр…», если бы от пьес, подобных «Корою Лиру», не оставалось ощущения, как у Флоренского, — за иконой что-то есть. За театром Шекспира что-то есть, какой-то мир, где нас будут судить по нашим одеждам.

1. *Блум Х.* Западный канон // Иностр. лит. 1998. № 12. С. 191–211.
2. *Дикинсон Э.* Стихи из комода. СПб., 2010.
3. *Оден У. Х.* Лекции о Шекспире. М., 2008.
4. *Парнов Е.* Круг чудес и превращений, или Мир вокруг «Глобуса». М., 2005.
5. *Флоренский П. А.* Иконостас. СПб., 1993.
6. *Шекспир У.* Король Лир / пер. Б. Пастернака. М., 1993.

Л. Ф. Хабибуллина
г. Казань

Образ Китая в творчестве С. Моэма

Киплинговская идея несоединимости миров Востока и Запада становится главной в произведениях С. Моэма «На китайской ширме» (*On A Chinese Screen*, 1922), «К востоку от Суэца» (*East of Suez*, 1922), «Узорный покров» / «Разрисованная вуаль» (*The Painted Veil*, 1925). Все три произведения принадлежат к разным жанрам (пьеса, сборник эссе, роман), но все они реализуют одну концепцию образа восточной страны, которая существует уже в сборнике эссе.

В пьесе автор прямо отсылает к указанной оппозиции, первоначально опровергая ее: «Кто сказал, что Восток — это Восток, а Запад — это Запад, и им никогда не встретиться? Непостижимое сердце Китая заходится смехом от той же шутки, которая вызывает колики у герцогини в Лондоне и финансиста в Нью-Йорке» [1]. Персонаж, произносящий эти слова, оказывается жертвой своего непонимания истинной сущности Востока. Вся пьеса построена как переход от обсуждения и осуждения стереотипа («Я не сомневаюсь, есть исключения, но в целом евразийцы шумные и вульгарные. И не скажут правду, даже если будут стараться» [Там же]), к его утверждению через события сюжета. Главная героиня, евразийка Дейзи, разрушает жизнь своего мужа и бывшего возлюбленного, пытаясь добиться воссоединения с последним посредством интриг и попытки убийства; ее действия несут смерть и разрушение для жизни тех, кто ее окружает. Героиня оказывается носительницей всех возможных пороков: продажной женщиной, курильщицей опиума, способной на обман и преступление, тем самым подтверждая стереотип даже сверх того, что в него вкладывается. «Азиатскость» Дейзи является синонимом ее порочности, не случайно ее истинная сущность проявляется по мере того, как она меняет европейский костюм на платье маньчжурской принцессы и делает себе макияж, традиционный для китаянок. Собственно китайский мир представлен двумя персонажами-китайцами, это ама, мать Дейзи, и Ли Тай Ченг, китайский торговец, бывший любовник Дейзи. Он является носителем идеологии покоренного Китая, а его диалог с английским любовником героини становится идеологическим поединком, в котором англичанин, стремящийся существовать по правилам

© Хабибуллина Л. Ф., 2012

чести, утверждает необходимость для Китая «честно и искренне принять поучение Запада», а китаец утверждает превосходство китайской древней цивилизации («Ведь мы уже были цивилизованными людьми, когда вы жили в пещерах и ходили в шкурах» [1]) и угрожает возмездием. Для китайцев в пьесе нет моральных принципов, когда речь идет о европейцах, а все виды смешения двух цивилизаций осуждаются обеими сторонами, с той разницей, что англичане отторгают евразийцев, а китайцы принимают их как своих («Ты не находишь себе места, несчастна и не удовлетворена, потому что борешься с инстинктами, заложенными в тебя в те времена, когда белый человек был голым, голодным дикарем. Придет день, когда ты сдашься. Сбросишь облик белой женщины, как выношенную одежду. Вернешься в Китай, как уставший ребенок возвращается к матери. И найдешь покой в объятьях нашей великой расы» [Там же]).

В романе трагическая история семейной жизни главных героев, английской семейной пары, разворачивается на фоне Китая; действие развивается также на территории колонии, но только в мире белых. Собственно граница между двумя мирами обозначена метафорой, вынесенной в заглавие: «узорный покров» — не только психологическая невозможность общения между супругами в романе, но и грань, разделяющая мир европейцев и китайцев.

Ключевым символическим образом в сборнике эссе и романе становится образ некоего тонкого слоя (его нет в пьесе, там идеология автора выражена весьма прямолинейно), разграничивающего два противопоставленных мира — Запад и Восток. Это китайская ширма и разрисованная вуаль. В обоих случаях этот символ разграничения покрыт узором, который можно воспринимать как узор из предрассудков и предубеждений. Образ китайской ширмы получает сюжетное обоснование в эссе «Гостиная миледи», где героиня покупает небольшой китайский храм и превращает его в английскую гостиную. Здесь задается идеология сборника эссе Моэма, где китайская ширма становится символом превращения старинной и богатой культуры в придаток империи с гораздо более скромной историей и культурой, более бытовым мировосприятием, статус великой империи снижается до роли английской провинции, а китайская ширма превращается в атрибут английского провинциального интерьера, созданного на месте памятника культуры: «Разумеется, на лондонскую гостиную это не очень похоже, — сказала она. — Но такая гостиная вполне может быть в каком-нибудь милом английском городке» [2, с. 9–10]. Кроме того, она символизирует и отношение колонистов к стране, которую они не принимают и в глубине души и стремятся

превратить в часть Англии: «Ей понадобилась ширма и ничего не попишешь, пришлось купить китайскую, однако, как она остроумно заметила, ведь и в Англии вполне можно поставить у себя китайскую ширму» [2, с. 9].

Идея тонкой и гибкой перегородки между двумя мирами задается и заглавием первого эссе «Занавес поднимается». Читатель здесь ставится в положение наблюдателя, который по определению не может проникнуть в тайну Востока, воплощенную в образе пекинской повозки с занавешенным окном. Способ восприятия этого мира предложен автором через предположения о тех, кто может находиться в повозке — это ученый, обладающий бесполезным теперь, но драгоценным знанием о прошлом, символ ушедшей великой цивилизации, или «певица в роскошных шелках, в богато вышитой кофте, с нефритовыми булавками в черных волосах» [Там же, с. 7], символизирующая декоративную красоту Востока. Таким образом, задается восприятие Востока как экзотической тайны в традициях романтизма или как некоего знания, недоступного западному уму, в реалистической традиции.

В предисловии к роману Моэм указывает на то, что сюжет почерпнут им у Данте, а Китай становится фоном, на котором события сюжета могут разворачиваться в современности.

Эпиграф к роману отсылает читателя к сонету П. Б. Шелли:

Сонет

Узорный не откидывай покров,
Что жизнью мы зовем, пока живем,
Хотя, помимо призрачных даров,
Не обретаем ничего на нем;
Над бездною, где нет иных миров,
Лишь судьбы наши: страх с мечтой вдвоем.
Я знал того, кто превозмог запрет,
Любви взыскуя нежным сердцем так,
Что был он там, где никакой привет
Не обнадежит нас, где только мрак;
Неосторожный шел за шагом шаг,
Среди теней блуждающий просвет,
Дух в чаянье обетованных благ,
Взыскуя истины, которой нет.

(1818) [4, с. 48]

Уже в этом сонете задается философская основа образа покрова: идея суетности жизни, реализующаяся на сюжетном уровне в любовной истории романа, и идея смерти как тайны, не имеющей разгадки, не реализующей той смысловой потенции, которая ожидается читателем, определяющей суть образа Китая.

В сборнике чередуются эссе, представляющие собой преимущественно картины природы Китая, и эссе, содержащие обобщенные портреты китайцев («Юноша», «Старуха») и небольшие сюжетные истории, построенные по новеллистическому принципу, т. е. содержащие неожиданную развязку.

Важную роль играют картины природы и древних городов Китая («Занавес поднимается», «Рассвет», «Дорога», «Арабеска», «Сумерки», «Город, построенный на скале»); их дополняют своего рода лирические отступления, когда природа Китая становится лишь поводом для развертывания лирического размышления, имеющего универсальный характер и в большей или меньшей степени объединяющего через сознание путешественника два противоположных мира («Романтика», «Дождь», «Равнина», отчасти это есть и в эссе «Рассвет»). В некоторых эссе даются зарисовки, связанные с социальной жизнью, и в них также чаще всего преобладает образ европейского наблюдателя — автора, либо создающего типичную зарисовку путешествия («Гостиница»), либо дискутирующего с распространенными представлениями европейцев о жизни на Востоке («Опиумный притон»).

Дополняют образ вневременного, вечного Китая, находящегося за пределами видимого «узора», за пеленой поверхностного мышления, эссе также описательного характера, рисующие универсальные человеческие типы («Монгольский вождь»», «Картина», «Юноша», «Метампсихоза» (человек со свинкой), «Возлияние богам» (образ старухи)), находящиеся за пределами китайской нищеты и неравенства, воплощаемых чаще всего в образах кули («Вьючный скот», «Песнь реки» и др.) и восточной декоративности («Обломок», «Вопрос»), подменяющей в глазах европейца подлинную глубину древней культуры.

В романе рассматриваются два типа существования европейца в мире колонии в качестве постоянного жителя. Первый — это путь французских монахинь, который оценивается как жизненный подвиг во имя духовных ценностей и не приводит их к отказу от своей идентичности — в монастыре царит дух Франции. Второй — это путь Уоддингтона, человека, принявшего мир Китая как собственный (в его доме живет влюбленная в него маньчжурская «леди», он хорошо знает китайскую литературу,

исповедует даосизм): «Ей казалось, что он, может быть, бессознательно, проникся представлением китайцев, будто европейцы — варвары, а их жизнь — сплошное безумие; только в Китае жизнь устроена так, что разумный человек может усмотреть в ней что-то реальное. Тут было о чем подумать: до сих пор Кити слышала только, что китайцы — народ вырождающийся, грязный, отвратительный. Словно приподнялся на минутку уголок занавеса, и ей открылся мир, полный красок и значения, какой ей и во сне не снился» [3, с. 124]. Как и в предшествующей литературе, потеря идентичности для британца чревата «наказанием»: Уоддингтон вызывает симпатию, но несостоятельность его способа существования обозначена алкоголизмом, который в колониальным романе становится распространенным маркером психологического дискомфорта, вызванного кризисом идентичности.

В романе Моэма, как и в литературе этого периода в целом, отчетливо прослеживается тенденция к изображению англичан как национального целого, они ощущают себя членами общества колонистов, безусловно готовы оказать помощь себе подобному и вместе противопоставлены чужому им миру колонии. Оба главных героя — чужие в Китае, сохраняющие свою английскую идентичность, а вместе с ней и все психологические особенности национального характера — замкнутость, неспособность выражать свои чувства. Соприкосновение с миром Китая или, скорее, с трудностями колониальной жизни только для героини служит возможностью пересмотреть свои взгляды, героя же приводит к гибели.

В пьесе тема смерти организует и сюжетный, и символический планы. Смерть настигает английского возлюбленного героини, отступившего от своих моральных принципов, среди которых и верность всей расе. Дейзи выступает как своего рода женщина-дьявол, несущая смерть и разрушение и в жизнь мужа, оставшегося в живых лишь случайно, и в жизнь любовника. Символический план задан в описании обстановки в пьесе. Уже в первой картине описываются лавки торговцев, в одной из которых делают гробы, а в центре другой находится чучело крокодила. Этот образ китайской улицы является первым и единственным в пьесе, в остальных картинах происходит действие (чаще всего в интерьерах), но первая картина, существующая как отдельный образ Китая и задающая систему смыслов пьесы, его лишена.

В сборнике «На китайской ширме» в целом ряде эссе, как и в двух других произведениях, эксплицитно утверждается мысль о национальной замкнутости англичан, их нежелании понимать мир, в котором они живут, об их ограниченности миром традиционных английских ценностей

(«Страх», «Фаннинги». «Консул»). В то же время и здесь образ Китая имплицитно ассоциируется со смертью, что дает внутреннее оправдание нежеланию англичан ассимилироваться в стране.

Тема смерти объединяет целый ряд эссе, например «Дорога», «Город, построенный на скале»; здесь восприятие Китая как мертвой, ушедшей в прошлое культуры, тесно увязывается с мыслью о ее чуждости европейцу: «Но все эти люди чужды вам, как вы чужды им. У вас нет ключа к их тайне. Ибо хотя довольно во многом они с вами схожи, это вам не помогает, а наоборот подчеркивает различия, разделяющие вас» [2, с. 220].

Возрождение связывается автором с Западом, но не с политическим и экономическим присутствием Англии в Китае (в эссе «Столовая» тема разрушения прежнего мира объединяет колонистов и колонию), а с добротой и духовностью, присущей самоотверженным католическим монахиням, противопоставляющим универсальную христианскую доброту древней жестокости Китая, где одна из традиций — умерщвление младенцев в специальном месте на кладбище — «Башне младенцев» («Городские достопримечательности»). Заплатив по 20 центов за каждого, монахини принимают их в приют, возвращая к жизни уже в новой традиции, прививая новые ценности.

Таким образом, во всех произведениях образ Китая создает вневременной, вечностный план, становясь для героев-англичан местом испытаний, подчас непосильных для них. Эксплицитно выраженные автором социальные идеи об угнетенности китайцев, пренебрежении европейцев к ценностям их древней культуры, вступают в противоречие с имплицитным утверждением образа Китая как «места смерти» для европейцев и места отсутствия жизни как таковой, что акцентируется через разведение плана вечного, вневременного, ассоциирующегося с Китаем и смертью, и социально-бытового, ассоциирующегося с Англией и жизнью.

1. *Моэм С.* К востоку от Суэца / пер. с англ. В. Вебера [Электрон. ресурс]. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/m/moem_somerset

2. *Моэм С.* На китайской ширме / пер. с англ. И. Гуровой. М., 2010.

3. *Моэм С.* Узорный покров / пер. с англ. М. Лорие. М., 2007.

4. *Шелли П. Б.* Избранные произведения: Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М., 1998.

М. Р. Чернышов
г. Екатеринбург

О функции рифмы в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»

В большинстве шекспировских пьес рифмы встречаются так редко, что можно говорить лишь об их композиционной функции финализации: «Рифмованные стихи в пьесах Шекспира обычно — куплеты, то есть двустишия, объединенные созвучием последних слов каждой строки. Обычно конец сцены завершается тем, что произносится рифмованное двустишие» [1, с. 187]. Однако в некоторых, преимущественно ранних, пьесах доля рифмованных строк достаточно велика, чтобы предположить, что этот прием имеет и функцию содержательную. Одной из таких пьес является первая из «великих трагедий» Шекспира «Ромео и Джульетта», в которой из составляющих ее 2 482 полноразмерных стихотворных строк зарифмованы 484 (19,5 %).

Проверим статистически общеизвестное наблюдение, что рифмами Шекспир в драмах отмечает финалы. Возьмем четыре уровня композиционных единиц: вся пьеса целиком, акты, сцены и монологи.

Завершается пьеса 10-строчным рифмованным полилогом, увенчанным знаменитой сентенцией Герцога: «*For neuer was a Storie of more wo, / Then this of Iuliet and her Romeo*». Из пяти актов не зарифмован лишь финал 4-го (в котором вообще самая низкая доля рифм, всего 5,6 %), представляющий собой прозаический разговор слуг, но в этом диалоге имеется песенная рифмованная вставка, а стихотворный текст перед ним завершается рифмой, так что и этот акт не слишком нарушает закономерность.

В 1-м и 3-м актах зарифмованы финалы четырех из пяти составляющих их сцен, во 2-м — трех из шести, в 4-м — одной из пяти, в 5-м — всех трех. Итого отмечены рифмами финалы 15 сцен из 24 — больше половины, 62,5 % (а без учета 4-го акта — 73,7 %).

Изучение текста пьесы дало нам основание принять за минимальную длину монолога 9 строк. Таких оказалось 51. Маркированы рифмами финалы 16 — это почти треть, но все-таки меньше половины, поэтому говорить о том, что финалы монологов имеют тенденцию быть зарифмованными не совсем точно, но здесь выявляется иная закономерность.

© Чернышов М. Р., 2012

Если взять только одиночные двустрочные рифменные фрагменты, которые, в отличие от более объемных, могут служить маркерами финалов не только актов и сцен, но также реплик разной длины, и рассмотреть их расположение в репликах длиной более двух строк, окажется, что ровно две трети (18 из 27) находятся именно в конце.

Таким образом, можно говорить, что на высоких композиционных уровнях акты и сцены имеют тенденцию к маркированию финалов рифмами. На низшем уровне с увеличением количества композиционных единиц, наоборот, рифмы тяготеют к финалам монологов и реплик. Но в любом случае подсчеты подтверждают указанную закономерность.

Попытаемся выяснить, связано ли употребление рифм в трагедии с какими-нибудь специфическими темами и дискурсами. Естественно предположить, что рифма, как едва ли не самый характерный формальный признак стиха, самое изящное его украшение, должна сопровождать лирические темы, излияние чувств — в данном произведении, вероятнее всего, любви.

Определим сначала тематику самых объемных рифмованных фрагментов пьесы. Лидирует здесь с большим перевесом целиком зарифмованная 3-я сцена 2-го акта — 30-строчный философский монолог Лоренцо и затем его разговор с Ромео (64 строки): обсуждение деловых вопросов, хотя и связанных с любовью, и дидактическое увещевание.

Два объемных фрагмента — в 14 и 24 строки — имеются в 1-й сцене 3-го акта, где идет разбирательство убийств Меркуцио и Тибальта. Это полилоги, состоящие прежде всего из рассказов Бенволио, уточняющих вопросов и приговора Герцога, краткой заступнической реплики Монтекки и обвинительных речей синьоры Капулетти. Только эта последняя выражает в рифму чувства — отчаяние и ненависть.

Во 2-й сцене 1-го акта Капулетти в рифмованном монологе (22 строки) приглашает Париса на свой праздник, «рекламируя» свою дочь; в следующей, 3-й сцене, зарифмована часть диалога (16 строк) синьоры Капулетти с Джульеттой, где мать, вслед за мужем, рекламирует дочери жениха, а та выражает сдержанное согласие. Это дискурс брачных переговоров, но никак не любви.

В 1-м акте дважды зарифмованы сравнительно обширные диалоги Ромео с Бенволио о любви (14 строк в 1-й сцене и 16 — во 2-й), но даже со стороны Ромео, пока влюбленного в холодную Розалину, это скорее рассуждение о предмете, риторическая поза, нежели излияние чувств.

Лишь в одном сравнительно большом фрагменте (22 строки) действительно выражены эмоции. Строго говоря, это примыкающие друг

к другу два фрагмента: 4 строки Тибальта, выражающего возмущение миролюбием дяди, и 18 строк, представляющих собой первый диалог Ромео и Джульетты, где за изысканными любовно-риторическими формулами скрывается возникшая с первого взгляда симпатия, стремительно перерастающая в страсть. Давно замечено, чем с формальной стороны интересен этот отрывок: первые 14 строк первого диалога заглавных героев в точности следуют строфической схеме так называемого «английского» сонета, как раз в 1590-е гг. канонизируемой самим Шекспиром. Почти невероятно, чтобы это было простым совпадением, и все же не стоит переоценивать значения этой аллюзии, поскольку акцента на ней автор явно не делает.

Таким образом, в большинстве самых крупных рифмованных фрагментов главной трагедии Шекспира о любви любовные эмоции не выражаются.

Подойдем к вопросу с другой стороны — рассмотрим самые знаменитые лирические фрагменты пьесы. Б. И. Пуришев писал: «Характерной чертой шекспировской трагедии является ее удивительная поэтичность. Отдельные сцены трагедии напоминают сборники лирических стихотворений» [2, с. 332]. Далее ученый перечисляет четыре наиболее яркие в этом отношении сцены. Первая из них — объяснение в саду во 2-й сцене 2-го акта: здесь на 189 стихотворных строк всего 20 рифмованных, это 10,6 %, почти вдвое ниже доли рифмованных строк в целом по пьесе (19,5 %) и почти вчетверо ниже доли таких строк в самом богатом в этом плане 2-м акте (38 %). Вторая — монолог Джульетты в ожидании Ромео во 2-й сцене 3-го акта: 33 строки перенасыщены красочными образами, но рифмы там нет ни одной. Третья — рассказ Меркуцио о королеве Маб: 40 строк, без рифм. И только четвертый фрагмент, знаменитое прощание героев после брачной ночи (5-я сцена 3-го акта), оправдывает ожидания: на 58 строк 18 рифмованных (31 %, в полтора раза больше доли рифм по пьесе и в 2,5 раза — доли по 3-му акту, 12 %). В целом же ощущение лиризма и поэтичности этих фрагментов создается другими художественными средствами, не рифмами.

Мы попытались выяснить, кто из персонажей трагедии и насколько часто употребляет рифмы, и с этой целью подсчитали долю рифмованных строк в ролях персонажей, состоящих не менее чем из 50 стихов. Их в пьесе 10, места среди них распределяются так. Первые три места с почти равными результатами (разница менее одного процента может объясняться неточностями методики подсчета) занимают: Герцог (25,7 %), брат Лоренцо (25,6 %) и Бенволио (25,0 %). Ромео лишь

четвертый, с заметным отставанием (22,1 %), далее следуют синьора Капулетти (19 %), Парис (13 %), Капулетти (12,7 %), Джульетта и Меркуцио (по 12 %), замыкает список Кормилица (4,5 %).

Как можно прокомментировать этот результат? Во-первых, обратим внимание на то, что ни один из значимых персонажей не игнорирует рифмы совсем (это касается и не прошедших «порог отбора» Монтекки и Тибальта, причем последний со своими 10 рифмованными строками из 28 (35,7 %) мог бы быть бесспорным лидером в списке). Во-вторых, заглавные герои не числятся в лидерах по этому показателю, а Джульетта даже оказалась в конце.

Как результат всех этих наблюдений напрашивается вывод: рифма как прием в драматической поэтике Шекспира в меньшей степени связана с дискурсом любви, нежели с дискурсами власти (Герцог), философско-моралистической дидактики (Лоренцо) и дружеского общения (Бенволио).

Объяснить этот парадокс, пожалуй, можно лишь предположением, что драматург воспринимал рифму не как поэтический, а как чисто риторический прием. Любопытное подтверждение этой гипотезы находим в работе по другому аспекту стиховедения — ритмике. М. Тарлинская, сравнив ритмические профили стихов, составляющих роли Ромео и Джульетты, пришла к следующим выводам: «Для роли Ромео… характерен относительно деканонизованный, прозаизированный стих, для роли Джульетты — высококанонизованный, максимально противопоставленный прозе» [3, с. 294]. Учитывая, что Ромео рифмует вдвое чаще Джульетты (и в абсолютных, и в относительных цифрах), приходится сделать предварительный вывод, что рифма в драматическом тексте Шекспира свойственна в большей мере прозаизированному стиху, чем тому, что от прозы максимально далек.

Подтвердить его или опровергнуть можно будет после еще более подробного изучения семантики рифмованных фрагментов в драматургии Шекспира, причем на более широком материале.

---

1. *Аникст А. А.* Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1974.

2. *Пуришев Б. И.* Литература эпохи Возрождения : курс лекций. М., 1996.

3. *Тарлинская М. Г.* Ритмическая дифференциация персонажей драм Шекспира // Шекспировские чтения. М., 1977. С. 88–100.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I
ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА УРАЛА

Арсенова Т. А. Ситуация «поэт у окна» в лирике Бориса Рыжего 3

Бужан И. А. Восприятие творчества ненецкого писателя Леонида Лапцуя в критике Тюменского региона 10

Ванюшев В. М. Создание национальной литературы как задача государственной важности (о литературно-организаторской деятельности Т. К. Борисова) 21

Васильев И. Е. Лирическое творчество Ашальчи Оки 27

Вытушняк А. Н. Языковые средства в формировании основных смысловых сфер в лирике Бориса Рыжего 32

Граматчикова Н. Б. Северный край России в этнографических очерках С. В. Максимова 43

Григорьев Г. А. Депутатская переписка П. П. Бажова (на материале фондов Объединенного музея писателей Урала) 51

Достовалова П. Д. Литературные объединения Уральского университета в 1950-е гг. 56

Драчева С. О. Хоррор по-тюменски: сборник «Сибирская готика» Олега Архипова 64

Елтышев С. А., Королева С. Ю. «Надя, поплачь…»: заметки о современном бытовании похоронно-поминальных причитаний в Чердынском районе Пермского края 70

Журавлева Н. С. Первый съезд писателей Урала 1934 г. 80

Зайцева Т. И. Мифологическое начало в повести удмуртского прозаика Никулада Самсонова «Рок» 85

Запорожцева Н. С. «Сарапульский Чехов»: писатель С. Н. Миловский-Елеонский (к 150-летию со дня рождения) 88

Исхаков Р. Л. Идеологема «Идель-Урал» в свете концепции «культурного гнезда» (К вопросу о перерастании культурного гнезда в культурный центр) 91

Кубасов А. В. Очерк А. П. Гайдара «3 000 вольт» в смысловом пространстве газеты «Уральский рабочий» 99

Кузнецова Т. Л. Короткий рассказ — одна из малых форм коми прозы рубежа XX–XXI в.: особенности жанра 106

Курочкина М. В. Устные истории прикамских сел и деревень в системе локального и семейного фольклора (на материале современных записей) 111

Лебединский В. К. Новая культурная география в аспектах литературного краеведения и гуманитарного градоведения 121

Литовская М. А. Кедра Митрей: образ классика-основоположника в современной словесности 132

Меньщикова А. М. Поэзия П. И. Заякина-Уральского: к вопросу о существовании модернизма на Урале 142

Наконечная О. Л. «Несказки» седого Урала 147

Подлубнова Ю. С. Уральская драматургия 1920–1930-х гг.: общий обзор 153

Рявина Н. О. «Были Ирбита» И. Я. Антропова: жанровое своеобразие текстов 157

Санникова Т. О. Деревянное зодчество в русском фольклоре Удмуртии 161

Смирнова Е. В. Сюжетно-мотивная организация текстов городских легенд о снежном человеке в современном интернет-пространстве 166

Снигирева Т. А. Двуязычный журнал «Комі Му — Зырянский край»: проблемы национального позиционирования 178

Созина Е. К. Северные нарративы начала XX в. (М. Пришвин, К. Жаков) 184

Феоктистова И. К. Неомифология Урала и Сибири: сравнительный аспект 189

Харитонова Е. В. Образ мира в удмуртской детской литературе 194

Шаяхметов Р. А. Мифологический образ станции Раевка в одноименной песне Ильдара Хайруллина 198

Шибанов В. Л. Жанровое своеобразие удмуртской поэзии 1920-х гг.: к постановке проблемы 203

Раздел II

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ И РЕГИОН: СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ

Каменецкая Т. Я. Роль музея Ф. М. Решетникова в создании единого литературного пространства (Н. А. Некрасов и Ф. М. Решетников) 209

Королёва В. Б. Использование литературно-культурного потенциала в развитии территории региона 220

Майбурова И. Б. Электронная экспозиция «Книги как цветы» (по уральской детской литературе)..... 225

Чеснова Л. А. Проблемы создания литературной экспозиции и способы ее трансляции музейной аудитории..... 230

Яркова О. В., Антипина З. С. Дом-музей В. В. Каменского в социокультурном пространстве с. Троица..... 234

РАЗДЕЛ III
ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ
В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Александрова Н. К. «Космический театр» К. Бечи..... 237

Аликова Т. А. Театральность как стилевой принцип постмодернизма в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах»..... 239

Арестова Д. В. Миф в творчестве Анджея Сапковского..... 244

Бабичева Ю. Г. Театральный код романа Айрис Мердок «Сон Бруно»..... 251

Белова А. О. Мотив игры в повести Ф. Х. Бернетт «Маленькая принцесса. Приключения Сары Кру»..... 255

Бортников В. И. О соотносимости мотивных структур Песни первой поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» и греческой повести Д. Фонвизина «Каллисфен»..... 260

Васютинская А. Г. Рецепция ведического учения в индийской мифологии и в культурном сознании европейцев XIX–XX вв.: к постановке проблемы..... 267

Доценко Е. Г. Специфика драматической условности: театральность в тексте и на сцене..... 275

Казанкова К. В. Особенности фольклоризма рассказов Г. Г. Маркеса 1960-х гг..... 284

Киричук Е. В. Образ шута в живописи П. Брейгеля и драматургии М. де Гельдерода..... 290

Косарева А. А. Маски комедии дель арте как прототипы главных героев в романе Кена Кизи «Порою блажь великая»..... 293

Маркин А. В. Модернизм и постмодернизм в концепции исторической поэтики С. Н. Бройтмана..... 305

Назарова Л. А. Изучение драматического произведения в вузе: из опыта работы..... 311

Орлова И. В. Театрализация новеллы в творчестве Марселя Эме..... 315

Пращерук Н. В. Театрально-драматургическое начало в романе Г. К. Честертона «Шар и крест»..... 318

Пургина Е. С. Театральность как тип художественного мировосприятия в романе Д. Лоджа «Терапия» 323

Седова Е. С. Роман У. С. Моэма «Узорный покров»: к вопросу о театральности «нетеатрального» текста 327

Спиридонов Д. В. Драматическое действие в контексте нарративной типологии (к постановке проблемы) 332

Турышева О. Н. Театрализация истории в романе Г. Грасса «Ein weites Feld» 338

Устинова Т. И. Одежда как знак социальной роли: читаем «Короля Лира» У. Шекспира 341

Хабибуллина Л. Ф. Образ Китая в творчестве С. Моэма 346

Чернышов М. Р. О функции рифмы в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» 352

Научное издание

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2011

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева

Екатеринбург, 6–7 октября 2011 г.

В трех томах

Том 3

Составитель
Подчиненов Алексей Васильевич

Зав. редакцией *М. А. Овечкина*
Корректор *Н. В. Чапаева*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Михайлов*

План выпуска 2012 г. Подписано в печать 15.11.2012.
Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 23,7. Усл. печ. л. 20,9. Тираж 200 экз. Заказ № 2410.

Издательство Уральского университета
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ.
620000, г. 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