УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ УРАЛЬСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ОБЪЕДИНЕННЫЙ МУЗЕЙ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2016

РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ: ДИАЛОГ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Материалы XII Всероссийской научной конференции
(Екатеринбург, 13–14 октября 2016 г.)

К 70-летию Объединенного музея писателей Урала

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2017

УДК 821.161.1(063)
ББК Ш5(2=р)-33я43
Д36

Редакционная коллегия:

Зырянов Олег Васильевич
доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой классической литературы и фольклора Уральского федерального университета (ответственный редактор и составитель)

Созина Елена Константиновна
доктор филологических наук, профессор, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН

Арсенова Татьяна Анатольевна
научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН

Д36 **Дергачевские чтения – 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций** : материалы XII Всероссийской научной конференции (г. Екатеринбург, 13–14 октября 2016 г.) : К 70-летию Объединенного музея писателей Урала / отв. ред. О. В. Зырянов. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 416 с.

ISBN 978-5-7996-2178-0

Сборник посвящен 70-летию Объединенного музея писателей Урала, на базе которого традиционно проходят «Дергачевские чтения». Раздел «In memoriam» включает архивный материал – фрагмент из неопубликованной монографии И. А. Дергачева о творчестве Ф. М. Решетникова. Рабочие материалы конференции открываются докладами пленарных заседаний и статьями, представляющими особый интерес в плане заявленной темы: «Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций». Остальные разделы сборника, соответствующие основным рабочим секциям конференции, посвящены проблемам изучения отечественной литературы XVIII–XXI вв., а также словесности Урала, кросс-культурным контактам в мире литературы и практике музейной работы в современном социокультурном пространстве.

Адресуется широкой филологической аудитории, а также всем, кто любит отечественную литературу, интересуется ее историей и современностью.

УДК 821.161.1(063)
ББК Ш5(2=р)-33я43

ISBN 978-5-7996-2178-0
© Уральский федеральный университет, 2017

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий сборник включает в себя материалы XII Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения – 2016: Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций», которая проходила 13–14 октября 2016 г. в Екатеринбурге и была приурочена к знаменательной дате – 70-летию со дня основания Объединенного музея писателей Урала. Оргкомитет конференции подтвердил взятое на себя обязательство: очередные Дергачевские чтения были проведены в срок – с интервалом ровно два года между последними конференциями (о предшествующих, одиннадцатых по счету, Дергачевских чтениях см.: [1]). Напомним, что именно такой двухлетний интервал и закладывался изначально (начиная с первых Чтений – 1992 г.) в проведение данного научного форума.

Как демонстрирует уже почти четвертьвековая история, Дергачевские чтения имеют свой особый статус. На сегодняшний день это одна из немногих функционирующих на постоянной основе в Екатеринбурге (и – шире – Уральском регионе) масштабных научных конференций филологов-литературоведов. Как и в прошлые годы, в программе «Дергачевских чтений – 2016» были заявлены выступления свыше ста участников из ведущих вузов Урала и Сибири (Пермь, Сарапул, Ижевск, Уфа, Челябинск, Магнитогорск, Сыктывкар, Сургут, Омск, Новосибирск, Томск), центральной России (Москва, Нижний Новгород, Самара), Германии и Словакии. Большинство прозвучавших на конференции докладов оформлено в виде статей и публикуется в настоящем сборнике.

Несколько слов о структуре издания. Предваряющий сборник раздел «In memoriam» включает фрагмент архивного материала профессора И. А. Дергачева «Первый роман о рабочих [Ф. М. Решетникова]», подготовленный к печати его дочерью – Марией Ивановной Дергачевой. Рабочие материалы конференции открываются докладами пленарных заседаний и статьями, представляющими особый интерес в плане заявленной темы: «Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций». Остальные разделы сборника, соответствующие основным рабочим секциям конференции, посвящены проблемам национального развития и региональным особенностям литературы XVIII–XXI вв., специфике поэзии и прозы Урала, кросс-культурным контактам в мире литературы и практике музейной работы в современном социокультурном пространстве.

© Зырянов О. В., 2017

Следует специально отметить, что в рамках «Дергачевских чтений – 2016» была впервые проведена Школа молодого филолога, предусматривающая активное обсуждение научных дебютов студентов и магистрантов, а также открытые лекции ведущих филологов Уральского федерального университета и Уральского государственного педагогического университета. Данный опыт предполагается развивать и дальше.

Всероссийская научная конференция «Дергачевские чтения» подтверждает свою приверженность традиции, открытость навстречу новому времени – времени серьезных перемен.

Выражаем особую благодарность нашему постоянному партнеру – Объединенному музею писателей Урала, а также ЖК «Миллениум» благодаря финансовой поддержке которого осуществлено данное издание.

Список литературы

1. *Зырянов О. В.* Новая страница в жизни уральских филологов: XI Всероссийская научная конференция «Дергачевские чтения» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2015. № 2 (139). С. 271–275.

Раздел I
IN MEMORIAM

И. А. Дергачев

Первый роман о рабочих [Ф. М. Решетникова]*

В 1865 г. Решетников задумал испробовать силы в жанре романа. Находясь в Перми во время двухмесячной поездки по Уралу, в письме к Н. А. Благовещенскому, с которым у него были добрые отношения, он делится своими планами и говорит: «По приезде в Петербург я буду писать роман: “Семейство Глумовых”, в двух частях, из горнорабочего быта…» Он полагает, что роман «будет получше “Подлиповцев”» [5, т. 6, с. 351], ощущая преимущество новой формы и более полное овладение материалом. Очевидно, что новое произведение должно быть «получше» в плане социальной остроты, раскрывающим изнанку благополучия в существующих латифундиях уральских магнатов. Решетников признается, что боится «таких господ, как например, Строгонов, Демидовы и другие дармоеды» [Там же], еще раз подчеркивая в самой оценке владельцев заводов общий смысл их национальной «деятельности», как она воспринимается самим населением заводов края.

Судя по письму к Некрасову 2 сентября 1865 г. (см.: [Там же]), план романа уже сложился. Он, в сущности, излагает замысел не одного романа, а как потом окажется, серии их. Его замечание, что роман им задуман еще в Екатеринбурге в 1861 г., вряд ли можно понимать буквально. Скорее всего, имеется в виду, что в общих писательских интересах того времени полотно из рабочего быта, еще не разрабатываемое в деталях, уже просвечивало где-то на дальнем плане.

Работать над романом, который получит название «Горнорабочие», Решетников – это очевидно – начал, еще находясь в уральской поездке.

---

* Архив И. А. Дергачева. Д. 10. Ед. хр. 1. Л. 8–47. Машинописный текст с рукописной правкой и рукописными вставками представляет один из вариантов раздела главы о романах из неизданной монографии о Ф. М. Решетникове. Стиль авторского текста правке не подвергался, необходимые для понимания разъяснения введены в квадратных скобках.

© Дергачева М. И., 2017

Во всяком случае, выехав из Екатеринбурга обратно в Пермь и далее в Питер в Ильин день, то есть 20 августа, 19 сентября он уже записывает в дневнике, что отдал первую часть романа в «Современник» [Там же, с. 286]. Осложнявшееся положение «Современника»: уменьшение количества подписчиков, усиление цензурных придирок – все это требовало от редактора очень тщательного взвешивания дальнейших действий. Согласившись выслушать начало романа в авторском чтении, Некрасов вскоре, сославшись на недуг, предложил Решетникову отдать рукопись в переписку, впрочем, обнадежив, что роман может пойти в последних номерах 1865 г. В начале декабря у Некрасова было в руках уже две части романа. Никакого решения о дальнейшем движении произведения принято не было.

Материальное положение писателя, о чем уже говорилось, было отчаянным. Некрасов в ноябре и декабре напечатает отвергнутые «Русской мыслью» «Записки бедного провинциала в столице», но отсутствие гонораров с июля по ноябрь заставило [Решетникова] влезть в долги. Рождение дочери Марии, болезнь жены, необходимость передать девочку в воспитательный дом, – все это создало очень грустную ситуацию. В начале декабря Решетников написал Некрасову резкое письмо с просьбой возвратить рукопись «Горнорабочих». В ответном письме Некрасова было сказано, что Решетников может зайти к нему перед Рождеством. При личном свидании он еще раз сказал Решетникову, что не может печатать роман, не зная его продолжение, напомнив о сложных цензурных условиях. Рядом он поставил также понижение тиража журнала и предупредил, что на прежний пятидесятирублевый гонорар [за лист. – *М. Д.*] Решетников рассчитывать не может. Он рекомендовал искать службу, выдал аванс сто рублей.

Трудно сказать, что изменилось в судьбе журнала или в мыслях Некрасова, но в январском номере «Современника» (вышедшем в феврале) первая часть романа «Горнорабочие», претерпевшая много сокращений, увидела свет. Во втором номере было напечатано завершение первой части романа. В дневниковой записи от 11 марта писатель рассказывает о трениях в связи с подготовкой к печати второй части романа. Эта часть была возвращена Некрасовым.

Некрасов говорил, что написано резко, очевидно, опасаясь цензурных трудностей. Кроме того, он забраковал сцену посещения простой работницей начальника горных заводов, которому она принесла жалобу на то, что ее сын в заводе засечен насмерть. Пыпин нашел много «нелепостей и просто ненужных вещей» [Там же, с. 292], [но неясно], а как он сумел в чужой художественной системе найти «лишнее, ненужное». Что же касается нелепостей, то [смотря] с чьей точки зрения?

Тринадцатого апреля 1866 г. после покушения Каракозова он [Решетников] записывает: «Пойду к Некрасову с 3-й частью романа. Не хочется, но надо узнать, будут или нет печатать в апреле 2-ю часть» [Там же, с. 295]. (В мартовскую книгу продолжение «Горнорабочих» не было поставлено.) Он фиксирует своеобразный воображаемый диалог с Некрасовым: «Время теперь такое… Опасно, – скажет Некрасов» [Там же]. Решетников, еще недостаточно оценивший изменившуюся в сторону реакции политическую ситуацию, подозревает в чем-то редактора «Современника»: «Но я знаю, что тут что-то кроется со стороны Некрасова…» [Там же]. Не крылось ничего: над «Современником» нависла угроза закрытия. Каждый номер надо было тщательно взвешивать, руководствуясь лишь общими интересами всей литературы, нуждающейся в существовании «Современника». Сам Решетников в августе внесет в дневник: «Некрасов обещался поместить 2-ю часть романа “Горнорабочие” в майской книжке… хотя потом отложил до июньской» [Там же, с. 296]. Ни в апрельской, ни в майской книжках журнала продолжение «Горнорабочих» не появилось. Как известно, майской книжкой «Современник» был закрыт.

Начались новые мучительные поиски возможностей напечатать продолжение романа, хотя бы под другим заглавием, хотя бы в виде самостоятельного целого.

Новый роман с другими действующими лицами, хотя судьбы иных и повторяли «Горнорабочих», под названием «Глумовы», был принят «Делом», открывшимся осенью 1866 г. Первоначально предполагалось, что «Глумовы» «поглотят» материал «Горнорабочих», но тут же Решетников разъясняет: «Я отдал Благосветлову начало романа “Глумовы”, предполагая содержание передать из “Горнорабочих”: но ладно, что я медлил: этот роман выйдет совсем другого рода, но лучше “Горнорабочих”» [Там же, с. 301].

Что касается самого романа «Горнорабочие», то при помощи Некрасова этот роман хотел напечатать в «Невском сборнике» Н. Курочкин. Однако план не состоялся. Курочкину показалось, что «Глумовы» очень близки к роману, напечатанному в «Современнике».

Когда вышел «Невский сборник» в 1867 г., издатель сообщил читателям: «“Горнорабочие” не напечатаны нами потому, что в “Деле” печатается другой роман г. Решетникова “Глумовы”, совершенно одинакового содержания с “Горнорабочими”» [2]. Заключение Н. Курочкина было неверным, как это будет видно в ходе дальнейшего анализа романов.

Публикация «Глумовых» тоже встретила ряд препон. Если первые впечатления цензуры были сдержанно-либеральными, то во второй части цензоры усмотрели достаточно полную картину «прежней

горнозаводской» жизни, с бесправием крепостных, с их недоумением в связи с «волей», и потребовали исключить ряд резких и ярких картин. Роман печатался, начиная с декабрьской книги «Дела» в 1867 г.

В начале апреля была закончена третья часть романа «Глумовы». Но Благосветлов, видимо получивший уже устные замечания от цензуры, неожиданно пишет: «Вы предполагаете дать и 3-ю часть. Будет ли это хорошо для Ваших читателей – печатать целый год один роман? Кажется, Вы сделали бы лучше, если бы под другим заглавием и при лучших цензурных условиях Вы возобновили бы историю Глумовых» [5, т. 3, с. 459]. Как видно, издатель журнала сумел оправдать себя ссылкой на цензуру. А может быть, в самом деле, цензура «рекомендовала» не продолжать роман.

Роман «Глумовы», как и «Горнорабочие», не был закончен в том виде, который хотел придать ему автор.

Тем не менее, для нас эти неоконченные романы Решетникова – значительный факт литературно-общественной и художественной жизни России середины шестидесятых годов. Своеобразие их композиционно-художественного содержания делает их и в этом виде завершенным целым, открывающим людям большой художественный мир и глубоко истинную картину реального бытия рабочих в запоминающихся, много говорящих деталях и обобщениях.

Быстрый переход еще совсем молодого писателя к сложным жанровым формам эпоса был подготовлен тем, что даже в ранних его произведениях обнаруживаются зерна романного мышления. Еще в «Скрипаче» перед нами развертывался конспект романа с рядом действующих лиц, сложных ситуаций и отношений между ними, с запасом драматических узлов. Динамизм судеб, которым определялись особенности повествования в «Подлиповцах», тоже характерен не для очерка, а для романа.

Но переход к большой повествовательной форме был определен отнюдь не только самим талантом писателя, ориентацией его на романные способы раскрытия характеров и романное мышление в широком смысле слова. Развитие демократии в шестидесятые годы XIX в. ставило перед писателями, близкими ей, задачу утверждать в литературе широкий принцип равенства личностей, судьбы, характеры и внутренний мир которых представляет общий интерес, независимо от их положения в системе общества. Развитие же романа в России было тесно связано с исследованием самосознания интеллигентного героя. Еще в середине пятидесятых годов умный и знающий литературную жизнь критик П. В. Анненков решительно отрицал возможность романа из народной жизни, поскольку

эта «жизнь до того ничтожна, что первое слово каждого лица заключает в себе все остальные речи» [1, с. 50].

Утверждая социальное достоинство человека, было необходимо утвердить его и в качестве литературного героя. История русского романа знала первые попытки в этом направлении. Д. Григорович в романах «Рыбаки» и «Переселенцы» показал, что герои из народа подобны героям из другой среды, они развиты настолько, что их жизнь, мысли, нравственные понятия интересны всем, поскольку представляют общечеловеческие ценности. Герой из народной среды при этом не без существенных натяжек мыслил и говорил на уровне интеллигента. Вскоре же стало заметно, что подобное сближение и даже отождествление человека из народа и читателей, относящихся к цивилизованному слою нации, таит опасность: можно было легко прийти к мысли об отсутствии серьезных социальных проблем, которые и ведут к резкой дифференциации нации, к разделению на страдающих и благоденствующих, на изолированных от интеллектуальной жизни и на носителей «миссии нации».

В романе Григоровича, в сущности, гуманистическая аксиома о равенстве сознаний всех людей в сюжетно-образной ткани произведения подавалась как реализованная. В шестидесятые годы такой способ решения вопроса удовлетворить не мог.

Задача заключалась в том, чтобы, не уходя от действительно колоссального неравенства в уровнях развития личностей, определяемого социальными градациями, найти такие принципы романного изображения человека из народа, которое служило бы уяснению двуединой сущности его: исторической обособленности от цивилизованной части нации и, вместе с тем, его общечеловеческой сущности, выступающей в иных, непривычных для читателя формах, требующих особенного понимания и осмысления.

Видимо, Некрасов, а затем Благосветлов считали, что именно Решетников может создать новый тип романа о народе. Они не отговаривали его от реализации романного замысла, оказывали содействие, принимали участие в работе. Некрасов делал замечания, порой резкие, о длиннотах, ненужных сценах, о раздражающих недостатках в стиле, но никогда о способах развертывания романного сюжета и характеров. На основе романов Решетникова развернет теорию народного романа М. Е. Салтыков-Щедрин.

Ощущение принципиальной новизны романного жанра Решетникова было отмечено И. С. Тургеневым. В январе 1869 г., когда горнозаводские романы Решетникова были уже напечатаны, в тургеневском письме П. В. Анненкову по поводу выхода в свет романа Гончарова

«Обрыв» говорилось: «Какое отсутствие настоящей живой правды! Нет! После Л. Н. Толстого, с одной стороны, после Решетникова – с другой (не удивляйтесь: я его ценю высоко), эдакая промозглая и неистинная литература уже невозможна» [7, с. 397]. Как видно, романист Решетников ставится рядом с автором «Войны и мира». Основательность подобного сближения в другой связи детально рассмотрена Л. М. Лотман в статье «Ф. М. Решетников и проблема романа в шестидесятые годы» [3].

Лесков, человек других принципов, иного художественного видения мира, в том же году писал: «Если за последнее время есть серьезное произведение, заслуживающее почему бы то ни было внимания, так это – как явление светлое, – "Где лучше?", роман Решетникова, печатаемый в "Отечественных записках", и, – как явление странное, – "Идиот", роман Достоевского в "Русском вестнике"»[1]. Не будем здесь разбираться в лесковской оценке «Идиота». Что касается романа Решетникова, то он писал: «Главное его достоинство заключается в отсутствии какой бы то ни было искусственности. Его герои представлялись бы вам живыми, если бы в нем были "герои"; но в том-то и главная заслуга Решетникова, что он пишет не о героях, а о простых смертных; и их нужда и жизнь, жизнь трудовая, горькая, своею правдою, очевидною и простою… вызывает сочувствие и рождает серьезную мысль…» (цит. по: [6, с. 224]).

Как видно, решетниковские романы, вызывавшие столь высокую оценку в прошлом, должны заставить задуматься и нас, постараться понять их место в отечественной истории русского романа, развитие которого во второй половине XIX века столь тесно связано с развитием и судьбами романа на Западе.

Самое заглавие первого произведения романной формы было в известной мере полемичным. В читательском сознании и в построениях критики сложилось твердое представление о романе как исследовании самосознания лица, ищущего и находящего в потоке бытия решения вопросов собственной жизни, утверждения твердых нравственных постулатов. Центральный образ мыслился как психологическая загадка, требующая разрешения в поучение другим, для обогащения опыта межчеловеческих отношений.

Подобный роман, в значительной мере опирающийся на художественные открытия Тургенева, имел много вариантов, определяемых особенностями идейно-композиционных решений. Но все они по своим целям не выходили за рамки познания мыслящей личности, разумеется, в ее отношении к формам самой действительности.

[1] Вечерняя газета. 1869. № 1, 1 янв. (цит. по: [6, с. 224]).

Заглавия таких романов несли фамилию героя, например, «Рудин», «Обломов», «Молотов», или указывали на сословную принадлежность лица: «Крестьянка», в них порой заключался намек на ситуацию, в которой находится герой: «Накануне». Столкновение типов личностей, связанных с известными ступенями общественного развития, вел за собой заголовок «Отцы и дети». Но все они отмечали главный предмет самого интереса литературы – человек как личность, как индивидуальность.

Вынести в заглавие социально-профессиональное наименование значительной массы трудовых людей страны – значило по-другому, не так, как раньше, осмыслить самую задачу романа.

Может показаться, что близкие к этому типу заголовки романов уже встречались: «Рыбаки», «Переселенцы» Д. Григоровича, тоже представившие этап в развитии народного романа. Однако у него выделялась незначительная группа людей, быт которых мало отличался от массы земледельческого крестьянства.

Понятие «горнорабочие» уже несло в себе представление о совершенно особом слое людей, со своими отношениями к «владельцам», со своими условиями труда и быта, в условиях которых вырастал и особый тип человека труда. Это была социальная группа со своей историей, со своим настоящим и будущим. Она была характерна для Урала. Жизнь, интересы, способ понимания мира этих людей требовали иного жизненного опыта, чем тот, которым располагали другие писатели, кроме Решетникова. Он по праву считал себя голосом своих героев, вместе с ними переживая трагические перипетии их судеб.

Роман был о рабочих, рабочих Урала. Решетников предупредил в тексте романа, что Осиновского завода, где развертывается действие, на карте не найти. Этим отводились возможные частные приноровления, но тем, кто вырос на Урале, невозможно не узнать топографию Нижнего Тагила в описании его литературного двойника.

Центр горнозаводского округа крупного заводовладельца Демидова, как и Осиновский завод в романе, делился на две «стороны», живших довольно изолированно друг от друга. То, что в романе именуется «Старозаводской слободой» – известная Гальянка Нижнего Тагила. Вдоль пруда к ней вела, действительно, единственная улица, воспроизводившая изгибы пруда и проходившая внизу горы, именовавшейся Лысой, с башенкой наверху. Как и в Тагиле, в Осиновском расположены одинаково по отношению друг к другу громадный барский дом, флигеля которого спускаются к пруду, и собор. Кстати, из действовавших в то время заводов собор на горном Урале был только в Нижнем Тагиле. Автор

говорил о почтовой конторе, которая была в заводе, но такие конторы, кроме уездных городов, имелись только в Нижнем Тагиле, Билимбае и Богословском заводе.

Билимбай, принадлежавший Строгановым, был небольшим селением и не походил на Осиновский, а только что зарождавшиеся Богословские заводы были меньше, да и население их складывалось преимущественно из вольнонаемных мастеровых, прикрепленных еще в дореформенную пору.

Приезд одного из владельцев Осиновских заводов Граблева рядом деталей, отмеченных писателем, напоминает известный по роману Мамина-Сибиряка приезд в Нижний Тагил П. П. Демидова в 1863 г.

Разумеется, писатель был далек от задачи нарисовать картину одного завода и поселка при нем. За частной жизнью Урала открывались коренные проблемы народного рабочего бытия. Прикрепленности же к определенному месту событий требовала особенность творческого сознания писателя, опирающегося на конкретный материал. Нижний Тагил, как говорилось, был одним из родовых гнезд Решетниковых. Заводскую жизнь они могли узнать во время жизни там, приездов к родственникам, отношения с которыми поддерживались все время.

Сюжет романа строится как история семьи Токменцевых, история, вмещающая цепь трагических ситуаций, в которых выражается то, что Салтыков-Щедрин называл «борьбой за существование». Несмотря на заглавие, подчеркивающее предмет романа как художественное осознание типических черт некоторой социальной общности, он начинается как обычный роман-монография о лице.

После самой короткой пейзажной зарисовки, определяющей печальную тональность повествования, читатели сводятся с рабочим Гаврилой Ивановичем Токменцевым. Образ его во многом построен на основе тех принципов соединения «портрета и жанра», о чем уже говорилось в связи с малыми жанрами автора. Очень подробно рассказано о его детстве, ступенях взросления, приобщения к труду. Мы узнаем о его жениховстве, дружном супружестве, несмотря на неизбежные бытовые перепалки, которые существуют как своеобразная традиция, не задевая истинных отношений.

На первых же страницах автор вводит нас в заботы рабочего, связанные с социальными проблемами. Почти без протеста, скорее угнетенно и примиренно он [Токменцев] размышляет о своевольном и напрасном превращении его из углежегов в рудокопы: не из-за производственной необходимости, а в наказание «за ослушание», за которое он к тому

же наказан плетьми. Выступает наружу бесправие, унижение рабочего и человеческого достоинства.

Тут же читатели узнают, что подросток Ганька, сын его [Токменцева], за какую-то шалость жестоко высечен розгами. Сам он обсчитан, вместо трех рублей ему выдали только семьдесят копеек. Рассказ жены, встреченной на дороге, раскрывает новые грани трагедии семьи: забит до смерти старший любимый сын Павел, который был захвачен «лихоманкой» и, действительно, не мог работать, но обвинен в «лени». Горячий и горький материнский протест, который она заявила, начальство определило как грубые слова, за которые ее высекли. Она хочет идти к высшему начальству. Когда муж не советует, она говорит слова, полные чувства достоинства: «а по-твоему мне так ходить стеганой?.. Шалишь!» [5, т. 3, с. 11].

Чуть ли не в самой экспозиции автору удается раскрыть не только ситуацию, в которой находится [герой], но оценку человеком своего положения, выразить зреющий народный протест.

Мысль о произволе приказчика ведет за собой злые оценки Токменцева, совершенно очевидно, общие для всех рабочих. Приказчик для Гавриллы Ивановича «аспид проклятой», «стерво варнацкое». После встречи с женой, от которой он узнал о гибели сына, «он так был зол в это время, – пишет Решетников, – что попадись ему навстречу какой-нибудь надзиратель, он избил бы его так, что тот на всю жизнь бы калекой сделался» [Там же, с. 12].

Злоба в нем кипит и готова вылиться не на определенное лицо, а на всех тех, кто составляет союз подавляющих, унижающих, своекорыстных.

Беды падают на голову Токменцева и дальше. Приехав домой, он застает свою дочь на свидании с Ильей Плотниковым, сыном мастера, представляющего ненавистную ему «начальственную» верхушку. Заботы о ее нравственности сильны, но отступают на второй план в мыслях Токменцева, когда Плотников представляется женихом. Елена любит его. Илья деликатен и даже по-своему тонок в отношениях с ней. Но сама мысль породниться с «приказным» невыносима ему [герою]. «Породнись с подлецом, сам подлецом будешь», – формулирует Гаврила Иванович. Такое отрицательное отношение к «приказеям» свойственно не одному Токменцеву. Заводские парни тоже угрожают Илье побить его, если он будет ходить в их порядок и ухаживать за Еленой. От угроз они переходят к делу.

Социальный антагонизм мешает родству не только из-за «подлости» самой среды, враждебной рабочим, но и потому, что неизбежно

проявляется высокомерие «высшего», презрение к свату, снисходительное, в лучшем случае, отношение к жене сына со стороны такого свекра.

Токменцев, конечно, хотел бы выдать дочь за «хорошего человека», но мысль о таком женихе – часть социальной народной утопии. Предполагается, что он богат, но – по-честному, и это невозможно, а Елена бедна и даже если такой жених и возможен, ей все равно недоступен.

Гаврила Токменцев основу несчастий видит в высшей несправедливости: «Осподи Исусе! Да пошто же ты экую напасть нам, грешным, приставил! Чем я-то хуже других, чем я не человек!» [Там же, с. 26]. Чуть позднее эта общая формула наполняется конкретным социальным содержанием.

Даже в обращении к богу, как складывается в сознании Токменцева, уже предполагается разделение людей на тех, кто и рублевой свечки поставить не может, как он, Токменцев, получающий всего рубль в месяц, и тех, кто, как сын бывшего управляющего и мастер Назар Плотников, может поставить свечу десятирублевую. В другом месте мысль о противозаконном разделении на богатых и сильных, бедных и слабых дополняется совершенно верным рассуждением, что положение тех и других не определяется их личным достоинством и умениями.

Все мысли о дочери, которую он [Токменцев] жалеет, приводят к выводу, что в возможном ее несчастье, дурном пути, отсутствии хорошего жениха виноват он, потому что беден, а из бедности «вылупиться не может никаким манером». Но кто же виноват в этой безысходности, он не знает.

Он по-своему любит дочь, чувствует к ней нежность, даже когда ругает ее. Только что, осудив Елену за легкомыслие и свидание, он выходит в огород и способен с ласковым чувством подумать: это ее заботы, ее труды. В отношении даже к малому домашнему труду он мастер требовательный и аккуратный. В романе сцены и мотивы труда занимают большое место. Покос, хоть и для себя, но дружно, в одно время со всеми, воспринимается героем поэтически. В труде на шахте его страшит не подземелье, вода, плохие условия, ему страшна подневольность, беззащитность от произвола, отсутствие уважения со стороны штейгера.

Признание права Елены на любовь подсказывается ему воспоминаниями о собственной молодости, о любви к той, которая стала его женой, о том, что не всегда можно подчиняться требованиям родителей, как в свое время, не подчинился он.

Дальнейший рассказ о хорошей девичьей любви перебивается главой, в которой грубая наглая сила вламывается в дом Токменцевых. Полицейский урядник Артамонов насилует ее [Елену]. Насилует на основе той же

«власти» и безнаказанности, которые лежат в основе всего социального мира. «Участливая» соседка сначала помогала «искать управу» на насильника, но вскоре она же оказалась источником «слухов», о том, что Оленка «потеряла себя». Девушки ее круга отшатнулись от нее: они стали как бы над ней, их общественная стоимость на рынке невест выше, они гордятся этим, находят порочащие подружку факты и вымыслы.

Но Елена поглощена своей любовью к Плотникову. Она ищет новых встреч с любимым. Человеческое у Решетникова выше того, что входит в круг повседневного бытового.

Решетников понимает еще глубже: все-таки уровни культур, понимание жизни у молодых, воспитанных в разных социальных ситуациях, тоже разные. Отсюда он и замечает у влюбленного юноши тень сомнения рядом с горячим любовным увлечением. Однако образ Токменцева не только несет черты социального типа. Он – личность, личность и в отстаивании достоинства, и во многих человеческих симпатичных чертах характера и поведения.

Уже в сцене, которую мы назвали экспозиционной, рядом с грубыми определениями бед, обид и обидчиков, вдруг вырвутся ласковые слова верному помощнику – коню: «Э-эх, ты, сокол ясный, друг прекрасный», «ну, ну, бурко миленькой, золотой, серебряной, штоб тебе калачиков двадцать» [Там же, с. 8–9].

Решетников видит главные черты человека, выработанные социальной практикой, связанной с коллективным трудом, в сознании необходимости такого труда, в чувстве чести и мастерства, в ощущении солидарности тех, кто трудится, в способности резко отрицательной и иронической оценки угнетателей, в переживании их равенства в отношениях между собой, в коллективности познания, не исключающей личных достижений в мастерстве.

Сам Токменцев, размышляя о своей судьбе, приходит к верному выводу, что не занимает места штейгера, которому так хорошо живется, не по недостатку знаний и способностей, не потому что он меньше смыслит, чем Подосенов, который получил должность только потому, что сперва *угодил* приказчику, потом *женился* на дочери уставщика, *стал* нарядчиком, потом его *сделали* надзирателем [и] он *выпросил* должность штейгера. На всех этапах его карьеры знания, умения, опыт, честность, человечность не играли и не играют никакой роли.

Эта значительная мысль о полном разделении сути трудового дела и карьеры в условиях крепостнических отношений, шире – в обществе, основанном на господстве и подчинении, является одной из сквозных.

Говоря о переменах в жизни своего героя, он [писатель] подчеркивает господство принципа, при котором произвол и насилие держат в повиновении рядовых, возвышают «старших» в собственных глазах. Неподвижность принципа послушания поддерживается нагнетанием страха, который действительно укореняется в сознании рабочих. В их душе своеобразно соединяются верная резкая оценка «начальства» и, вместе с тем, непреодолимый страх. Автор пишет, что Гаврила Иванович «имел со всеми рабочими большую антипатию к начальству, но трусил, как и все трусят» [Там же, с. 14]. Трусили… Вот и определена причина, мешающая пролиться туче ненависти.

В сюжете намечена значительная роль Илье Плотникову, сыну плавильного мастера, то есть не только рабочему, но, что важнее, [одному] из тех, кто составляет часть заводской верхушки. Любимый Еленой, этот своеобразный рабочий интеллигент, получил образование в заводской школе, что обеспечивало хорошее положение в служительской верхушке заводского населения.

Отец Ильи, «не последняя спица в заводской колеснице», «толст как бык, здоров как чорт» [Там же, с. 27]. В самих определениях, хотя и данных от имени автора, заключена народная оценка, народное неприятие его как типа. Он старается, с одной стороны, выслужиться перед приказчиком и управляющим, с другой же – обворовать завод, скрывая истинное количество выплавленного металла, «экономя» на заработках рабочих. Рабочий народ называл его не иначе, как «варваром и отчаянным вором». Сын вошел с ним в конфликт. Воспитанный дома в изоляции от «низших», он тяжело переносил отсутствие сверстников, а сосредоточенность на собственных размышлениях подготовили почву для критического отношения к жизни. Когда фортуна на время отвернулась от отца, он вместе с ним был вынужден работать на руднике и ближе узнал рабочих, над которыми некогда «властвовал» отец, привязался к ним. Старые рабочие «открыли ему глаза», натолкнули «на верные мысли» [Там же, с. 29].

Невольный выход к сравнению двух систем жизни – подчиненных и подчиняющих – вел его к мысли о том, как бы согласовать крайности положений. «Он думал: как бы ему хорошо быть богатым, таким же довольным как его отец, но жить бы честно, не воровать, не стеснять рабочих… быть не битым и свободным… Его постоянно мучила мысль: зачем это обитатели завода находятся в каком-то рабстве?» [Там же].

Решетников почти за полвека до появления горьковских «Записок о мещанстве» по-своему выразил двуединое народное стремление: «быть лучше и жить лучше». Как согласовать эти стремления, сами по себе

не предполагающие противоречия? Окружающая действительность подсказывает, что живет лучше тот, кто не думает о других, кто не чувствует нравственных мучений от их бесправия и превосходства.

Таково движение героя к идее братства. Честность и сочувствие к рядовым рабочим не позволили примириться с плутнями начальства. Книги, как пишет Решетников, трудные для него, не помогли в его развитии. В них не было ответа на вопросы, волнующие Илью. Он не мог ужиться с заводскими порядками, его отправляли в полицию, под арест, даже выстегали, и – так по-своему определяется «невписанность» человека в общественные порядки, – сохранить свое место в среде «служителей» ему удается только потому, что он «переписывал записки для управляющего» и «прислуживал у него вроде лакея», и раз даже «удостоился чести похристосоваться с ним» [Там же], – иронизирует писатель. Но он живет вместе с отцом, снова поднявшимся «наверх», и в глазах рабочих уже потому он «чужой», враждебный им. Они готовы «поучить» его, как всякого «приказчика», не различая в нем доброго начала.

Решетников далек от мысли, довольно распространенной в шестидесятые годы XIX в., о фатальной обусловленности человека средой. В душе Ильи формируются чувства и понятия, чуждые мировоззрению и поведению его отца. Сам Решетников не сомневается, что принадлежность к большинству рабочих, далеких от касты представителей, угнетающих других, формирует многие добрые человеческие черты и вырабатывает общую рабочую позицию в отношении к угнетению и в оценке идеи свободы. Личность для нашего писателя – не всегда простой слепок с социального целого.

Человек, включенный в трудовое сообщество, в солидарный круг товарищей, проходил школу единства и выработки общих социальных оценок. Об этих процессах внутри рабочей массы свидетельствует опыт Токменцева, и, будучи с друзьями, он сам, своим умом изощрялся в насмешках и остротах, складывал песни, высмеивая в них, вместе с другими, управляющего, приказчика или исправника. Круг знаний его был определен тем, что и у всех: неоткуда приобрести было им, да и охоты не было. Здесь следует заметить интересное наблюдение, что обыденное сознание рабочих покоилось на традиционных нормах нравственности и корректировалось практикой трудовой коллективной жизни, заставлявшей искать и новые ценности.

По художественной полноте, степени проникновения в душевный мир человека самым значительным в романе является образ Елены Токменцевой, заневестившейся дочери Гаврилы Иваныча.

В обычной для него манере построения образа автор рассказывает о детстве героини, рассматривая ступени вызревания личности. Сначала она предоставлена улице, общению с себе подобными; набираясь традиций, она «врастает» в среду, становится ее составной частью, включает в себя ее опыт. Затем начинается период сознательной педагогики матери, отца, родственников, определяющий своеобразную программу поведения. Эта программа включает ряд трудовых навыков: «качать зыбку, таскать братьев и играть с ними, выносить помои, мести и мыть пол в избе, кормить корову, загонять овечек, ходить по грибы и ягоды». Автор тщательно перечисляет, что делает девочка и девушка, ничего не пропуская. Затем наступает новая ступень – «ее стали приучать уже прясть, вязать, стряпать, шить, заставляли петь при гостях песни» [Там же, с. 19]. Песня в жизни девушки, да и в целом рабочей среды, занимает большое место. Она – форма выражения внутренней жизни человека. В песенных словах и мелодии заключено ожидание другого времени, предощущение еще не сложившихся чувств, она несет образ молодца, составленный из условных черт возможного избранника.

Пока в детальном повествовании о формировании героини нет ничего индивидуального. Решетников видит задачу в том, чтобы показать единство народной личности в ее фундаментальных общих свойствах, заложенных домашним и уличным воспитанием. Чувства ищут выражения в тех общих лирических формулах, которые говорят о ценности определенных ситуаций и сопряженных с ними переживаниях.

Подобная детализация делает человеческий образ «слепком» действительности, а не суммой случайных впечатлений от нее. «Плотность» мира, его материальность при этом становится ощутимее, весомее. В нем нет пустот и промежутков. Личность человека осознается в ее социальной материальности, своеобразно наслаивающейся на природную основу, получаемую от рождения. Она развивается только вместе с движущейся, полнящейся, совершенствующейся социальной практикой. Это замечание о художественном понимании человека поможет дальше раскрыть построение образа Елены.

Но вот человек сложился. Приходит пора любви. Обычно говорят, что Решетников не психолог, а бытописатель. Но личность героини раскрывается в сложном психологическом рисунке. Однако это *решетниковский* психологизм, который тоже является открытием. Психология раскрывается в отдельных микродействиях, частных движениях, как будто незначительных и, главное, в своеобразном двуголосии: слова героини и автора ведут своеобразный дуэт, в котором раскрывается порядочность,

обнаруживает себя человеческая любовь, скрытая часто под грубой оболочкой привычных жестов и слов.

Писатель «от себя» говорит, что Елена, «часто вспоминая девические игры и куклы и припоминая разговоры отца, матери и разных родных и знакомых... давно понимала, что ее назначение – быть женой, а разговаривая с подругами, она поняла, что такое муж и жена, но только все еще не понимала, что такое любовь…» [Там же, с. 20]. Затем он передает ее физическое состояние, вызываемое мыслью о любви: «Юная кровь ее волновалась, приливала к голове, в голове бродили какие-то несвязные думы, сердце билось сильно» [Там же].

<…>

Авторские слова предваряют переход к описанию ее реакций. «Непонятные чувства» вспыхивают в ней с особой силой «при виде молодого человека в сюртуке», или когда ее ущипнет заводской парень. Отругиваясь, она уже чувствует неясную тревогу и неловкость, а во сне ей начинают казаться свечи, церковь, свадьба.

Сцена «вечёрок» включает ее [Елены] самоанализ. Она не могла понять, что с ней делается, и задает себе вопрос: «Господи! что это со мной стряслось?.. ведь я плясала же с другими, и с приказными, и с парнями и ничего, а тут... оказия…» [Там же, с. 21].

Через примитивные, грубые формы выражения прорывается естественность человеческой душевной красоты.

Превосходно написана сцена свидания Елены с влюбленным в нее Плотниковым у нее дома, покоряет наблюдательность писателя, умение передать диалектику душевных движений в их соотношении с поступками. Увидав любимого, проходящего мимо ее дома, она хочет задержать его, обратить на себя внимание, ощутить радость общения, и Елена, вопреки правилам приличия, принятым «улицей», сама открывает окно и окликает Илью. Следует его вопрос «Можно ли зайти?» и испуганный ответ девушки «О, нет!..», категоричность которого умерена дальнейшими словами, выражающими тревогу за свой поступок: «Право, боюсь» [Там же, с. 22]. Это «боюсь» подкрепляет чисто условный вопрос-недоумение: «зачем он?». Потеряв голос, она все же здоровается.

В обычном бытовом обмене репликами все время живет подтекст, прорывающийся в признании Ильи: «Я весь измучился об вас… Не поверите: просто бы все так сидел с вами, да на вас глядел» [Там же, с. 23]. Своим кокетливым «Ой, ли?» она провоцирует действия возлюбленного, но когда он обнимает ее, резко отталкивает: «он чуть не свалился с лавки» [Там же]. Ей не хочется торопить развитие чувств. Дальше идет

прекрасная картина чистой любовной игры, в которой соединяются волнения естественного чувства и страх, боязнь пересудов: «Ну, как я теперь в люди покажусь» [Там же, с. 24]. Желание прекратить то, что происходит, и желание «продлить очарование», и снова боязнь «греха». Так и застает влюбленных отец…

Колебания чувств и раздумий отца, подозревающего дочь в «грехе», дается писателем в столь же тонкой диалектике. Токменцев обрушивается на «негодную» дочь с руганью. Впрочем, не столько в поучение, сколько для того, чтобы выразить собственную боль за нее. Он еще хочет верить, что она «честная», но все мысли о возможном замужестве дочери – дело, кажется, чисто семейное – получают общественное содержание и отражают систему отношений в обществе. Выдать «за своего брата», простого рабочего, – обречь на нужду, тяжелую во всех отношениях жизнь. Муж из «приказеев» – враждебен: «сроднись с подлецом, и сам подлецом будешь», – формулирует отец.

Писатель нарисовал прекрасную сцену любовного свидания Елены и Ильи. Поэзия чувства, прекрасная любовная игра, выражающая сложность душевных переживаний девушки, предстают как высокое искусство. Как верно заметил А. Астафьев (автор известной работы о романе), в сцене нет эротики, как в высоком народном лирическом эпосе.

Героиня забывает о различии социальных положений ее и любимого. Она верит только в чувство, его силу, его благородство, ценность в нем дружеской бесконечной признательности.

Решетников изумительно верно показал становление и возвышение самой личности девушки, ее самореализации, в раскрепощении истинных человеческих чувств.

Писатель обнаруживает большую проницательность, когда в рассказ о любовном увлечении Ильи Плотникова вставляет его размышление, на первый взгляд, не несущее сколько-нибудь значительной информации. Илья взвешивает свои отношения к Елене, находит много достоинств в ней, главное – простоту, и приходит к выводу, что «Елена ему лучше нравится, чем другие девицы», что «она девушка славная», что он «одну ее любит» [Там же, с. 57]. Но в потоке такого самоотчета в собственном состоянии чувств вдруг встречаются слова: «…Но он что-то находил отталкивающее в ее натуре, какой-то тяжелый туман ложился в это время на его мысли» [Там же]. Было бы наивно думать, что различия в положении, в богатстве, в ступени, занимаемой человеком в социальной иерархии, – препятствия чисто внешние. Решетников видит, что на этой основе складывается

определенная психология, у мастера – своя, у рабочего – своя, связанная с чувством собственного достоинства и социальной независимости.

Решетников – умница. Он расслоение людей ведет до различий в духовном мире, в понятиях о себе, о других, в способах раскрытия личности для этих других. Это тоже мешает развитию человеческой любви.

Роман «Горнорабочие», как было сказано, в полном виде не увидел света. Но в рукописном плане сюжета Плотников женится не на Елене, а на дочери приказчика Анне. В плане говорится прямо: «Елена втянулась в Плотникова. Плотникову Елена надоедает» [Там же, с. 461]. Отец женит его на дочери приказчика Анне. Елена выходит замуж за Чуркина, пьяницу и буяна. Судьба ее не складывается, а богатые возможности любовной привязанности и красоты чувств не могут реализоваться.

Все, что связано с Еленой, – есть история убиваемой человеческой любви. А только она, – как верит писатель, – основа верности, основа свободного развития личности женщины в семье.

При прямо-таки щепетильной детализации обстановки, процессов труда, портрета, мизансцен, пейзажного рисунка Решетников в романе выводит читателя в достаточно широкий исторический мир, мир социальных отношений, выражающихся в конкретных формах. Он знакомит с теми общими особенностями жизни рабочих, которые объясняют многое в их «борьбе за существование». Мы узнаем о разделении всех на «непременных работников», «мастеровых» и «служительский класс», как официально называли в заводе всех, кто из рода в род исполнял канцелярские, технические должности, участвуя в эксплуатации рабочих, наживаясь и от обкрадывания заводовладельцев, и от обирания рабочих. Все эти сведения – та же форма конкретизации, которая встречается в детальном описании обстановки. Вместе с тем, приобщение читателя к этим сведениям позволяет частные случаи быта и бытовых столкновений увидеть в более широком историческом плане, в зависимости от общих отношений господства и подчинения, власти и обличения.

Однако писатель стремится уяснить нам, каковы же исторические корни этих отношений. Заключены ли они в случайных установлениях, выработанных на заводе, или лежат глубже? Выходя в историческое время, он включает в роман особую главу «История Осиновского завода», во многом использовав материалы очерка, который предлагался им в «Современник». Обычное представление, ведущее промышленный Урал от инициативы Демидовых, Решетников, выражая народную точку зрения, отвергает. История в его изложении выглядит так. Русским людям показалось «жить дома тесно и случились такие обстоятельства, что им

хотелось жить самостоятельно, свободно». Автор, прибегая к иносказанию, употребляет выражение: «случались такие обстоятельства…» [Там же, с. 31]. Что же это за ситуации, которые вдруг порождали желание жить самостоятельно и свободно? Совершенно очевидно, что усиление феодального гнета, принимавшего самые тяжелые формы, и было причиной передвижения в укромные места Урала.

Решетников убежден, что эти люди, заселявшие Горный край, пытались организовать производство металлов. Но об открытии руд узнали «сильные и богатые люди», которые и забрали себе большие пространства земли. Решетников видит две причины, сделавшие свободных людей не свободными.

Одна и – главная – «люди, жившие на этих землях или только что вступившие на эту землю, захватывались и причислялись к владельческим землям, выгонялись на работы и становились рабами разных богатых людей» [Там же, с. 33]. Такая же картина была нарисована Маминым-Сибиряком в рассказе «Красная шапка», написанном им в 1876 г., т. е. через десять лет после Решетникова. Вряд ли роман Решетникова мог быть источником концепции Мамина-Сибиряка, но, несомненно, что оба они пользовались устными народными преданиями, широко распространенными на Горном Урале.

Обратим внимание на то, что акцент делается у Решетникова на развитии металлургического промысла задолго до появления Демидовых. «Сначала, – говорит писатель, – они (пришлые рабочие люди. – *И. Д.*) вырабатывали руду сами» [Там же, с. 31]. Дошедши до того, что руду можно сплавлять, – сплавленные металлы возили в город, где продавали их за хорошие деньги или выменивали на припасы. Потом осиновцы, – здесь писатель говорит о тех рабочих, которые жили на месте Осиновского завода, – «дошли до того, что стали из руды выделывать вещи, необходимые для хозяйства, и излишек опять променивали» [Там же, с. 33]. Таким образом «осиновцы обратились в горных людей и получали хорошее обеспечение». В романе говорится, что «так существовали осиновцы лет тридцать».

[Еще] одна сила, определившая зависимость осиновцев, – политическая феодальная власть царя, отдавшего край Граблеву (в романе), Демидову (в жизни). Однако, на первых порах были использованы различные методы привлечения рабочих. Граблев, как узнали разбежавшиеся рабочие, обещает платить деньги. Замечательно, насколько точно выражает историческую память рабочих автор романа, рассказывая о событиях прошлого. Он говорит: «Граблев знал, что осиновцы свое дело знают,

силой их заставить невозможно, поэтому он и дал им такую плату до поры до времени» [Там же, с. 35]. Это «мужицкий» вариант истории, которая обычно излагается так: Петр хотел ввести вольнонаемный труд, но потом все поменялось само собой. Крепостной труд был выгоднее для владельца и для развития хозяйства. Народный вариант истории глубже. Решетников заметил, что была со временем смята инициатива работников, ликвидирована возможность им самим развивать промышленность, вести производство. Они закрепощены не только как работники, но и как потенциальные носители общественного прогресса, свободы экономического развития. Наилучшие из них, поставленные во главе производства, сами становились частью силы принуждения.

В романе осиновцы представлены раскольниками. Действительно, роль этого контингента русских людей, бежавших от церковной политики Никона и последующих «пастырей» на Урал, была велика. Мамин-Сибиряк не раз вслед за Решетниковым отмечал: «…Все заводское дело на Урале поставлено раскольничьими руками» [4, с. 244].

Противоречия между рабочими и заводской администрацией, представлявшей хозяйские интересы, все росли: «Рабочих посылали на работу палками, за работами били; увеличилась кража металлов, воровство, беспорядки». За словом «беспорядки» – цензурно нейтральным – стояло то, что Мамин-Сибиряк позднее назовет «неумиравшим духом протеста, глухой борьбой и взрывами дикой воли» [«Аверко», из цикла «Разбойники»]. У Решетникова вслед за рисунком, пунктирно обозначающим общие процессы исторической кабалы рабочих, идут иронические строки: «…Несмотря на бедственное положение народа, Осиновский завод считался одним из самых богатых» [5, т. 3, с. 38]. Но ведь к нелепостям самой истории принято относиться так: богатство, но не для народа! В итог главы вынесено прямое указание на зреющие силы протеста: «…Все они, от пятилетнего ребенка до последней минуты жизни, ненавидели всякого начальника и ни о ком не отзывались, что это хороший, добрый человек» [Там же, с. 39]. Ни о ком! Дело не в личных отношениях, а в отвращении к сложившимся социальным условиям, к угнетению, к подавлению свободы, воли.

Этот исторический экскурс, занявший целую главу, делает события того времени, когда развертывается сюжет романа, частью большого и достаточно неизменного исторического времени, враждебного рабочему люду, его человеческой воле и стремлениям. Бытовые картинки, живые, порой и свежие, остаются самостоятельным документом быта России, одного из ее сословий.

Рецензент «Голоса» верно почувствовал мешающие друг другу два жанра. Действие парализовали многочисленные жанровые сценки и очерковые события. Яркость бытовых картин, не выстраивающихся в то целое, которое работает на создание художественного типа, проявление личности, мешало построению динамического сюжета, расслабляло повествование.

За Решетниковым остается роль одного из новаторов в постановке вопросов о бездуховности церковной среды, что отмечали и публицисты «Современника», и открыватели типа «благополучного россиянина», чуть позднее ставшего знамением времени. (На этом настоящая рукопись обрывается. – *М. Д.*)

Публикация М. И. Дергачевой

Список литературы

1. *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки : собр. ст. и заметок 1849–1868 гг. : отд. 1–3. Отд. 2. СПб. : Тип. М. Стасюлевича, 1879. 406 с.

2. *Курочкин Н.* От редакции // Невский сборник. [Вып.] I. СПб. : Тип. К. Вульфа, 1867. С. 741.

3. *Лотман Л. М.* Ф. М. Решетников и проблема романа в шестидесятые годы // Русская литература 1870–1890-х годов : [сб. ст.]. Сб. 6. Свердловск : [б. и.], 1974. С. 3–15.

4. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Т. 12 : Автобиографические произведения. Публицистика. Свердловск : Свердлгиз, 1951. 374 с.

5. *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. / под ред. И. И. Векслера. Свердловск : Свердлгиз, 1936 [на переплете: 1937]–1948.

6. *Столярова И. В.* Неизвестное литературное обозрение Н. С. Лескова // Русская литература : сб. ст. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1968. С. 224–229. (Уч. зап. Ленингр. гос. ун-та. Сер. филол. наук ; вып. 72).

7. *Тургенев И. С.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 12 : Письма. 1831–1883. М. : Гослитиздат, 1958. 695 с.

РАЗДЕЛ II
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ДИАЛОГ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

И. С. Юхнова (Нижний Новгород)

Русский мир в произведениях М. Ю. Лермонтова (к постановке проблемы)*

Заявленная тема на первый взгляд кажется парадоксальной, ведь Лермонтов не оставил нам развернутых рассуждений о русском национальном характере, устройстве русского общества, не делал прямых прогнозов о будущем русского мира. Он вообще не создал сколь-нибудь завершенной философской или историософской концепции. И все-таки данная тема может стать предметом разговора именно в связи с творчеством М. Ю. Лермонтова, потому что в его лирике, прозаических произведениях, немногочисленных набросках и планах отчетливо вырисовывается его понимание русского характера, исторического пути России, прогнозы о динамике глобальных цивилизационных процессов. Но главное – именно Лермонтов обозначил эмблематические зрительные образы, с которыми в нашем сознании прочно ассоциируется образ России (волнующаяся желтая нива, чета белеющих берез, дымок спаленной жнивы), а также нашел словесные формулы, связанные с образом родной страны и жизнеощущением русского человека («Бородино», «Песня про купца Калашникова»).

Причем представления о воззрениях Лермонтова составляются именно на основе его художественных произведений, а не прямых высказываний, тем более что до нас дошли крайне скупые свидетельства современников по этому поводу. Тем не менее, известно, что в 1840 г. в Москве Лермонтов часто встречался с Самариным и Хомяковым и говорили они в том числе о судьбе России. Считается, что отголоски этих споров

* Работа выполнена при поддержке РГНФ в рамках гранта № 15-04-00498 «Концептуальные основы современного лермонтоведения».

© Юхнова И. С., 2017

слышны в стихотворении «Родина» (которое было первоначально опубликовано под названием «Отчизна»).

В Москве Лермонтов задержался по пути на Кавказ, куда был сослан за дуэль с сыном французского посланника Эрнестом де Барантом, и причины дуэли – в высказываниях француза, затрагивающих честь русских как нации.

О том, что Лермонтов шел к созданию некоей целостной концепции исторического пути России, ее роли в мировой истории, свидетельствует и тот факт, что поэт вынашивал замысел романной трилогии, материалом для которой должны были стать три эпохи жизни русского общества: эпоха Екатерины II, время правления Александра I и – настоящее время. Этот замысел, вероятно, был навеян чтением романов Фенимора Купера, вот только масштаб обобщений заявлялся совершенно иной. Как уже не раз было замечено (см.: [4]), он предвосхищал толстовскую «Войну и мир», так как все три романа должны были быть связаны между собой и тем самым составить смысловое единство. Предполагают, что замысел первого романа, из века Екатерины II, был связан с восстанием Пугачева и, таким образом, восходил к первой прозаической пробе Лермонтова – роману «Вадим». Второй роман должен был быть написан на материале «времен смертельного боя двух великих наций, с завязкою в Петербурге, действиями в сердце России и под Парижем и развязкой в Вене». Третий роман – «из Кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, Персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране» [4, с. 15–16].

В этом замысле важны не только хронология и предмет изображения – русский мир в его кризисные, предельные моменты («смертельный бой двух наций», «диктатура и кровавое усмирение Кавказа», «катастрофа, среди которой погиб Грибоедов»), но и география: «сердце России», Париж, Вена, Кавказ, Тифлис, Тегеран. Как видим, Лермонтов воспринимает историю страны в контексте всемирной истории, события в «сердце России» у него связаны с происходящим в европейских и восточных столицах, имеют общие с ними причины и следствия, а все политические процессы, в восприятии поэта, носят не локальный, а глобальный характер.

Что повлияло на формирование такого чувства истории?

Безусловно, происхождение Лермонтова. Главным образом, отцовская линия: известно, что предок поэта оказался в России в эпоху Смутного времени, когда решалась судьба страны. И его потомок грезит о «родной» Шотландии, но осознает себя поэтом «с русскою душой».

Конечно, повлияли путешествия по стране. Еще в детстве, когда бабушка возила Лермонтова в Пятигорск на воды, он видел и географические просторы, и то, как конфликтно Россия прирастает новыми территориями. Понятно, что в то время он не осознает этого в полной мере, но первые впечатления: природное разнообразие и рассказы тетушки Хастатовой о беспокойных соседях – безусловно, запали в душу ребенка. Позже на Лермонтова яркое впечатление своей исторической глубиной произведет Великий Новгород.

Конечно же, повлиял и характер получаемого образования. В Московском университете, где поэт учился сначала на нравственно-политическом, а год спустя на словесном отделении, он слушал лекции профессоров М. Т. Каченовского и М. П. Погодина, которые «страстно спорили между собой, привлекая внимание студентов» [1, с. 267].

В школе гвардейских подпрапорщиков среди прочих читались курсы по истории, государствоведению. Сохранились некоторые тетради с конспектами лекций Лермонтова. Особую ценность для нас в свете данной темы представляет «Лекция из военного слова (по теории словесности)» В. Т. Плаксина. Она интересна тем, что в ней излагаются теоретические сведения о таких видах прозаических произведений, как «описание и историческая проза», которые затем будут воплощены Лермонтовым в ученическом сочинении. Оно до нас дошло. Это «Панорама Москвы». На рукописи есть пометы, сделанные рукой В. Т. Плаксина.

Как отмечает Б. М. Эйхенбаум, уже это ученическое сочинение включается в те дискуссии, которые активно велись в то время, – в нем слышны отголоски споров о Петербурге и Москве. Он пишет: «Слова “Москва не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке… нет! у нее своя душа, своя жизнь” звучат как прямое возражение против официозной точки зрения» [6, с. 660–661], – и сравнивает их с рассуждением дипломата в романе «Княгиня Лиговская» (1836): «Всякий русский должен любить Петербург… Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего, здесь <в Петербурге> жизнь, здесь наши надежды…». Заметим, что в романе это мнение дипломата, стриженного а-ля рюс, но по-русски говорящего хуже любого француза и дальше Ревеля никуда не выезжавшего. Подобная приверженность Петербургу как раз и исключает его из национальной традиции, а все формы проявления национального у него оказываются подчеркнуто внешними. Характерно, что любовь к Москве как маркер «русскости» будет повторена Лермонтовым в более позднем произведении – «нравственной поэме» «Сашка». Это знаменитый фрагмент:

«Москва, Москва! . . люблю тебя как сын, / Как русский, – сильно, пламенно и нежно!..»

Но главное, что влияет на лермонтовское понимание истории и места России в ней, – это его участие в военной кампании на Кавказе. Именно там формируется то восприятие войны, которое он воплотил в «Валерике», «Герое нашего времени» и особенно в очерке «Кавказец». Война в нем предстает не только как сражения, победы и поражения, смерть, гибель и кровь, но и как мощное взаимодействие разных культур, как сложный взаимонаправленный процесс. До Лермонтова война всегда изображалась как конфликт, жестокое противостояние, в котором есть победитель и побежденный. Участь побежденного – либо уничтожение, либо покорение. Однако Лермонтов увидел иные процессы: завоевывая территорию, более сильный противник не столько меняет уклад жизни порабощенных народов, сколько меняется сам, а военный конфликт постепенно приобретает черты межкультурного диалога.

Лермонтов показал, что на войне формируется особый тип личности – его он и называет «кавказцем». Впервые у Лермонтова формируется новое понимание границы, к которому философы, культурологи и литературоведы пришли только в XX в. Через образ кавказца Лермонтов показал то свойство пограничья, которое состоит в «способности соединять различное, создавать условия для диалога» [7, с. 1127]. Именно в условиях войны проявляется то свойство русского человека, которое можно определить как «культурная общительность русского ума» [2, с. 11].

В «Герое нашего времени» пунктиром проходят разного рода наблюдения, замечания о характере и привычках русского человека. Большей частью они сосредоточены в «Бэле». И это не случайно. Повествование ведется от лица рассказчика – странствующего офицера, который осваивает новую для себя реальность, а потому в его записках момент сопоставления чужого со своим оказывается важным для понимания инонационального мира. Если принять во внимание, что он ведет записки, предназначенные к публикации, то становится очевидно, что он учитывает еще и кругозор своего возможного читателя – а это русский читатель. Именно поэтому на чужую природу, чужой уклад жизни рассказчик смотрит глазами русского человека, подбирает аналогии согласно своей национальной традиции. Так, например, он соотносит устройство сакли с русским жилищем: «Ощупью вошел я и наткнулся на корову (хлев у этих людей заменяет лакейскую)» [3, т. 4, с. 281]. Так же описывает природные состояния: либо через образы из русского фольклора: «…ветер, врываясь в ущелья, ревел, свистал, как Соловей-Разбойник» [Там же, с. 308], либо

через типичные, узнаваемые картины: «Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напоминавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие *милые* (курсив наш. – *И. Ю.*) места нашего отечества» [Там же, с. 307].

Но главное – он передает чувства, которые испытывает человек, оказавшийся на чужбине, воссоздает его восприятие окружающего мира, когда взгляд стремится зафиксировать что-то близкое и знакомое, а ухо уловить родной (или похожий на него) звук: «По обеим сторонам дороги торчали голые, черные камни; кой-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился, и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фырканье усталой почтовой тройки и неровное побрякивание русского колокольчика» [Там же, с. 280]. В этом фрагменте характерно само сочетание того, какими красками описывается чужое пространство (оно безжизненно, мертво) и той эмоции, которую вызывает привычный, родной звук – фырканье лошадей и звон русского колокольчика. Заметим, что, по сути, в этом фрагменте воссоздается фольклорный образ чужой земли, но уже осененной русским присутствием. Возникает сочетание смерти и жизни, когда в мертвом вдруг прорастает «живое», и это «живое» – приметы русского пейзажа, звуковые образы русского мира. По сути, перед нами емкий образ процесса колонизации как такового: частью России присоединенная земля становится не тогда, когда ее победили военной мощью, а тогда, когда в ней звук русского колокольчика и русская речь становятся привычными. В этом фрагменте чужое подается сквозь призму национальной концептосферы. Таково же и описание метели: «Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. “И ты, изгнанница, – думал я, – плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки”» [Там же, с. 309].

И на этом фоне естественным становится сопоставление форм поведения представителей разных народов. Такой прием сопоставления в «Герое нашего времени» не является оценочным, Лермонтов не столько сравнивает, сколько отмечает различие ментальностей, жизнеотношений: «…направо был утес, налево пропасть такая, что целая деревушка осетин, живущих на дне ей, казалась гнездом ласточки; я содрогнулся, подумав, что часто здесь, в глухую ночь, по этой дороге, где две повозки не могут разъехаться, какой-нибудь курьер раз десять в год проезжает, не вылезая из своего тряского экипажа. Один из наших извозчиков был русский ярославский мужик, другой осетин: осетин вел коренную

под уздцы со всеми возможными предосторожностями, отпрягши заранее уносных, – а наш беспечный русак даже не слез с облучка! Когда я ему заметил, что он мог бы побеспокоиться в пользу хотя бы моего чемодана, за которым я вовсе не желал лазить в эту бездну, он отвечал мне: “И, барин! Бог даст, не хуже их доедем: ведь нам не впервые”, – и он был прав: мы точно могли бы не доехать, однако ж все-таки доехали, и если б все люди побольше рассуждали, то убедились бы, что жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться» [Там же, с. 307].

В словах извозчика и комментарии повествователя заключен весь комплекс вопросов, ответы на которые мучительно ищут герои романа (Печорин, Вулич). Это и идея фатализма, но только в ее народном варианте. Позже она получит свое выражение в знаменитой реплике Максима Максимыча: «Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано…» и тем самым начнет восприниматься как присущее русскому национальному сознанию понимание судьбы. Это и мысль «жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться», лейтмотивом проходящая через «Журнал Печорина», многое объясняющая не только в современном человеке, но и в русском национальном характере.

Примечательно, что сам рассказчик продемонстрирует то качество русского человека, которое определяется как «культурная общительность русского ума». Ведь его размышление по поводу реплики возницы («и точно, он был прав…») – не что иное, как способность принять чужую позицию, точку зрения. В романе это свойство русского человека не только проявляется в бытовом общении, но и осознается как одна из фундаментальных национальных черт. Напомним этот фрагмент: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» [Там же, с. 303]. Так через образы двух возниц соотносятся формы поведения представителей разных наций, их жизнеотношения.

И такой прием сопоставления разных мироощущений, жизненных укладов, национальных традиций в произведениях Лермонтова становится устойчивым. Так, в незаконченном романе «Княгиня Лиговская» соотносятся два типа дворянских усадеб – русская и польская, а усадьба, как известно, – значимый культурный локус, так как она становится тем микромиром, по которому можно составить представление об общем порядке вещей. И русская усадьба у Лермонтова – не идиллическое,

а внутренне конфликтное пространство, в котором бушуют человеческие страсти. Характерно, что в юношеской драме «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), действие которой проходит в имении бабушки Юрия Волина, через введение двух библейских отсылок актуализируется тема распятия. Родной дом становится для героя его Голгофой, а обрекают его на этот путь два родных и близких человека – бабушка и отец.

Итак, если подытожить, как воспринимает и изображает русский мир М. Ю. Лермонтов, через какие реалии его репрезентирует, то складывается следующая картина. С одной стороны, они вполне традиционны: образ русского мира слагается из картин русской природы, деталей быта, типичных, характерных локусов, а также особого жизнеощущения героев. Намечает Лермонтов и историческую перспективу: у него появляются отсылки к фольклорным образам, некоторым событиям прошлого России, которые являются эмблематичными для русского культурного сознания. Однако история для Лермонтова – не декорации, не «темной старины заветные предания» (некий общеизвестный легендарный свод), а характер национального поведения в условиях кризисного противостояния (или другому народу, или внутри самой нации). И в этом отношении особый интерес вызывает следующая запись строки Лермонтова: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем.

Сказывается сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21 году проснулся от тяжелого сна – и встал и пошел… и встретил он тридцать семь королей и 70 богатырей и побил их и сел над ними царствовать…

Такова Россия» [Там же, с. 525].

Что для Лермонтова составляет суть русского национального характера? Его способность к поступку, действию, сопротивлению, а потому он и акцентирует момент внутреннего преображения, «пробуждения от тяжелого сна», духовного обморока. Исторический путь России осознается через идею богатырства и активного действия, связанного с преодолением, победами и преобразованием мира. Но это, как следует из записи, в будущем, в исторической перспективе. Лермонтовскую оценку настоящего донес до нас Ю. Ф. Самарин: «Его мнение о современном состоянии России: <Хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого>[1]» [5, с. 297]. Такое сочетание потенциально возможного героизма

[1] Оригинал этого фрагмента написан по-французски.

и терпеливого страдания и есть суть русского национального характера, который проявляет себя только в кризисных, предельных ситуациях, обретая «покой» в «бурях».

Список литературы

1. *Белов А. В.* Московский университет // М. Ю. Лермонтов : энцикл. слов. / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. М. : Индрик, 2014. С. 267.
2. *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. Н. Новгород : Изд-во «Нижний Новгород», 1994. 464 с.
3. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч. : в 4 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959.
4. *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. СПб. : Акад. проект, 1996. С. 193–369.
5. *Самарин Ю. Ф.* Из дневника // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1972. С. 296–300.
6. *Эйхенбаум Б. М.* Примечания. Панорама Москвы // Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. С. 660–662.
7. *Юхнова И. С.* Очерк «Кавказец» в контексте творчества М. Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1, ч. 1. С. 1127.

И. А. Усанова (Калашникова) (Сургут)

Взаимоотношения России и Европы в творческой оценке Ф. И. Тютчева и И. С. Тургенева

Самоопределение России, национальная самоидентификация ее народа невозможны в изоляции, безотносительно других стран и, в первую очередь, государств Европы. Спор по поводу положения России в европейском мире, взаимоотношений Восточного и Западного начал в структуре общеевропейского исторического и геополитического пространства стал одной из важнейших страниц творческого диалога Ф. И. Тютчева и И. С. Тургенева, включенных в важнейшую для эпохи общекультурную полемику западников и славянофилов.

© Усанова И. А., 2017

Тургенев в литературно-критических выступлениях, мемуарных заметках и личной переписке неоднократно указывал на свою принадлежность в этом споре к западническому лагерю, на огромное значение, которое приобрело в его личной и творческой судьбе прикосновение к западноевропейской культурной традиции: «Я бросился вниз головою в “немецкое море”, долженствовавшее очистить и возродить меня, и когда я наконец вынырнул из его волн – я все-таки очутился “западником”, и остался им навсегда» («Литературные и житейские воспоминания» [3, т. 14, с. 9]).

Называя себя «европеусом» [2, т. 5, с. 73], «коренным», «неисправимым западником» [3, т. 14, с. 100; 2, т. 10, с. 143], писатель отмечал важную для него в западнической философии истории идею единства, органического родства русского и европейских народов. Тургенев замечает, что «и по языку и по породе» русский народ принадлежит к европейской семье, а потому «по самым неизменным законам физиологии» должен развиваться по той же траектории [2, т. 5, с. 67]. Писатель отказывается признавать неприступную границу между Россией и Западной Европой, видя в последней родственный для русских, «однородный мир», а Россию рассматривая в качестве «члена европейской семьи» [2, т. 7, с. 405]. Однако говоря о европейском влиянии на историю и культуру России, художник не склонен преуменьшать значение национальной самобытности и силы Родины, способной через все воздействия пронести нетронутой глубинную сущность своего народа: «Я полагаю, … что нас хоть в семи водах мой, – нашей русской сути из нас не вывести. Да и что бы мы были, в противном случае, за плохонький народец!» («Литературные и житейские воспоминания» [3, т. 14, с. 10])[1].

Извечная, с «истертыми локтями», антитеза «Запада, прекрасного снаружи и безобразного внутри – и Востока, безобразного снаружи и прекрасного внутри» представляется Тургеневу фальшивой, шитой белыми

[1] Постоянное присутствие неистребимой «русской сути» ощущал писатель и в самом себе. Об этом свидетельствует любопытный эпизод из тургеневской биографии, произошедший в Лондоне и запечатленный со слов самого писателя в «Воспоминаниях» В. А. Соллогуба. Тургенев рассказывал о случае, когда его пригласили пообедать в один из «высокотонных» клубов, где вся обстановка обдавала посетителя «холодом подавляющей торжественности», чрезвычайно свойственной западным обычаям, от которой писатель неожиданно пришел в крайнее исступление. «Что есть мочи я ударил об стол кулаком и принялся как сумасшедший кричать: Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!» (цит. по: [5, с. 250]). В. Н. Топоров характеризует эту «странность» Тургенева как необъяснимый с рациональной точки зрения срыв, вспышку гнева [1, с. 29], которую сам писатель, по воспоминаниям Соллогуба, истолковывал как проявление склонности «побаловать себя иногда русским словцом».

нитками и сохраняющей живучесть лишь по причине своей простоты и удобоваримости. Но и при этих качествах, предрекает писатель, ничто не спасет эту теорию от зияющей бездны забвения (письмо к А. И. Герцену от 23 октября / 4 ноября 1862 г. [2, т. 5, с. 64]).

Одной из ключевых в историсофских взглядах Тютчева является идея противопоставления России и Европы, вызывавшая у Тургенева негодование. В ряде стихотворений, а также статьях и письмах поэта оппозиция Востока и Запада становится композиционной основой и идейным стержнем всего текста. Так, например, в переводе фрагмента из «Западно-Восточного Дивана» Гете Тютчев противопоставляет объятые разрушением Запад, Север и Юг «дальному» Востоку – патриархальному и цельному в своей основе [4, т. 1, с. 85]. Вместе с тем поэт отнюдь не был склонен усматривать бытийную несхожесть, разобщенность России и Западной Европы в той общественно-политической ситуации, которая сложилась в современную ему эпоху. Напротив, Тютчев подчеркивает и стремится доказать внутреннее единство европейского мира, в котором Россия представляет Европу Восточную – «законную сестру христианского Запада» («Россия и Германия» [4, т. 3, с. 118]). По мысли поэта-дипломата, «старшинство» Западной Европы по отношению к России отнюдь не отрицает ее права на собственное национальное бытие, отстоять которое и стремится Тютчев в своих публицистических выступлениях. Россия и Западная Европа представляют собой, считает художник, «великое целое» («<Записка>» [Там же, с. 140]), органические связи которого основаны на единстве христианской веры, объединяющей западный и восточный миры.

Но в представших перед Тютчевым и его современниками исторических и социально-политических условиях эти два мира становятся по разные стороны баррикад: Россия оказывается втянутой в непрекращающуюся борьбу с Европой, обусловленную стремлением Запада сохранить главенствующее положение на мировой политической арене, «оспорить и опровергнуть историческое право России и даже отнять право *человеческое*, право на существование» (письмо к Е. Э. Трубецкой от 3 мая 1867 г. [4, т. 6, с. 225]).

Особое возмущение во всем нравственном существе Тютчева вызывает стихийная враждебность, охватившая всю Европу по отношению к России. Ненависть и постоянные приступы бешенства, фанатическая нетерпимость и непримиримость, по мысли поэта, определяют основу чувства европейца к России. Немцы, англичане, французы, у которых, с горечью замечает Тютчев, нет «никакой причины не любить Россию, питают к нам исключительно *физиологическую* и потому именно

неискоренимую и непреодолимую *антипатию*, расовую антипатию» (письмо к А. М. Горчакову от 10 апреля 1865 г. [Там же, с. 101]). В таком положении Россия вынуждена вступить в открытое противостояние с Западной Европой, и цель ее в этом противостоянии, считает Тютчев, – отстоять свое нравственное и национальное право на существование. В этой борьбе Россия, ослабленная экономической отсталостью и социальной неустроенностью, оказывается в опасной ситуации осуществления целей европейских государств.

Особенно остро понимание слабости и незащищенности России у Тютчева проявляется в период Крымской войны, которая оказала огромное влияние на формирование историософских позиций поэта. Крымская война оценивалась Тютчевым как предвестник мировой катастрофы, как демонстрация бессилия страны перед волей Запада.

Примечательно, что при всей своей вере в единство России и Европы Тургенев также не был лишен ощущения и понимания враждебности в отношении Запада к России: «Жить русскому за границей тоже невесело: невесело видеть, до какой степени все нас ненавидят, все, не исключая даже французов! Россия должна замкнуться в самое себя и не рассчитывать ни на какое внешнее сочувствие» [2, т. 11, с. 330]. Одиночество России в европейском мире, ее отторгнутость от европейской семьи немало беспокоят Тургенева, но он, так же как и Тютчев, стремится найти причины и объяснения этому.

По мысли Тютчева, существующее положение дел сформировалось по ряду причин, которые нашли отражение в динамике западной жизни. Истоки его – в искажении истинного христианства в католическом его варианте, в увлечении Запада ложными ценностными ориентирами, разлагающими его былую внутреннюю цельность. В стихотворении «Два единства» союзу, производимому при помощи грубой силы, «железом и кровью» [4, т. 2, с. 221], основанному не на нравственных узах и естественном взаимном влечении, а на варварском завоевании, поэт противопоставляет истинное единство, возникающее как органическая связь, сформированная на основе любви. Поводом к написанию Тютчевым этого лирического фрагмента явились события франко-прусской войны и объединение Германии в 1870–1871 гг., но при этом текст обретает и более широкое, историософское значение, которое значительно углубляет его смысл.

В противоположность западному католичеству, восточный вариант христианства, репрезентируемый в православии, по мнению Тютчева, гораздо ближе стоит к изначальным, истинным традициям и устоям

христианской веры. Поэт отмечает, что в России Восточная церковь стала как бы ее вторым, священным именем, ее синонимом, сущностной формой и выражением славянского народа («<Записка>» [4, т. 3, с. 137]). «Нигде, кроме как в России, не встретишь христианства столь *коренного*, христианства столь непосредственного, христиан, которые не воспитываются, а сами *рождаются*. Так же как дивные голоса в Италии», – пишет Тютчев дочери Екатерине 23 октября 1863 г. [4, т. 6, с. 50].

А в письме к жене Эрнестине Федоровне от 14/26 августа 1843 г. он замечает, что основы православия носят характер глубоко исторических форм русского народного сознания, являют собой единство национальной жизни и веры. В самой христианской обрядовости он открывает «величие несравненной поэзии, величие, покоряющее самую ожесточенную враждебность, ибо к чувству столь древнего прошлого неизбежно присоединяется предчувствие грандиозной будущности» [4, т. 4, с. 262]. Но, акцентирует внимание Тютчев, постижение этой сущностной поэтичности православия недоступно тем, кто приобщается к нему мимоходом, воспринимая в нем лишь «то, что нравится» [Там же, с. 262], фрагментарно, а не в его целостности.

Глубокое впечатление, которым поэт делится с женой в письме от 13 мая 1857 г., производит на Тютчева рассказ его дочери Анны о посещенном ею Троицком богомолье, о воспринятом ею радостном и праздничном настроении богомольцев, о пеших толпах верующих, стекающихся со всех концов необъятной России. «Если существует еще Россия, то она там и только там…» [4, т. 5, с. 256], – замечает поэт.

Историософские концепции Тютчева и Тургенева, репрезентируемые в их художественных текстах, статьях, письмах, отражали не только самобытные взгляды каждого из писателей, но и общекультурные настроения эпохи. Получившие европейское образование и не понаслышке знавшие характер западной жизни, художники имели возможность сопоставить два типа культуры, два характера менталитета, два образа мировосприятия, тем самым живее почувствовать своеобразие русской нации. Оказавшись «русскими европейцами», Тютчев и Тургенев были вместе с тем глубоко и прочно связаны с русской землей. Обоих художников объединяет уважение к прошлому России, тревога о ее настоящем и искренняя вера в будущее. Однако каждый из них находил особое основание для этой веры, своеобразные предпосылки для формирования собственной модели перспектив развития страны. Если в основе историософской концепции Тютчева лежало религиозное понимание судеб России, представление о православии как о творческом начале и средоточии своеобразия страны, ключе к постижению ментальности ее народа, специфики ее становления

в исторической перспективе, то для Тургенева религиозный фактор не играл главенствующей роли. Для автора «Отцов и детей» важнейшими были культурно-исторические предпосылки формирования русской народной жизни, главной из которых писатель считал русский язык. Восторгаясь в письме к гр. Е. Е. Ламберт от 12/24 декабря 1859 г. красотой, гибкостью, свободой русского языка, Тургенев с удивлением замечает: «Странное дело! Этих четырех качеств – честности, простоты, свободы и силы нет в народе – а в языке они есть…» – но тут же приходит к многообещающему выводу: «Значит, будут и в народе» [2, т. 3, с. 386].

Список литературы

1. *Топоров В. Н.* Странный Тургенев : (четыре главы). М. : РГГУ, 1998. 190 с.
2. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Письма : в 13 т., в 15 кн. М. ; Л. : Изд-во АН СССР : Наука, 1960–1968.
3. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Соч. : в 15 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР : Наука, 1960–1968.
4. *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. соч. и письма : в 6 т. М. : Классика, 2002–2005.
5. *Якобсон Р.* Заумный Тургенев // Якобсон Р. Работы по поэтике. М. : Прогресс, 1987. С. 250–253.

А. С. Сваровская (Томск)

Путевые очерки русских учителей: рецепция европейского мира

В 1890–1900 гг. в России ускоряется процесс институционализации экскурсионного дела: в структуре педагогических и туристических обществ появляются отделы и комиссии, специализирующиеся на организации экскурсий. Понятие «экскурсия», входившее тогда в массовое употребление, охватывало самые разные поездки. Их задачи располагались в диапазоне от чисто рекреационных до просветительских. Известен благотворительный фонд графини В. Н. Бобринской, по чьей инициативе предпринимались поездки русской демократической интеллигенции

© Сваровская А. С., 2017

(главным образом – земских учителей) за границу. Это было продолжением, с одной стороны, традиции образовательных поездок в истории России, с другой – явилось воплощением идеи «свободного путешествия», предполагавшего «живую заинтересованность в повседневной жизни, нравах и институциях» [10, с. 6].

Шесть сборников «Русские учителя за границей» (М., 1910–1915) остались уникальным свидетельством реализации обширного гуманитарного проекта. Помещенные в них тексты представляют собой документальное и эстетически значимое свидетельство огромной работы в сфере гуманитарного экскурсиеведения. Обязательный раздел каждого сборника – «Впечатления участников экскурсий».

Тексты откликов имеют общие черты, обусловленные типом воспринимающего сознания. С одной стороны, это просвещенное сознание, подготовленное к освоению большого объема информации, с другой стороны, первичные впечатления выдают непосредственность эмоциональной реакции, удивление и восторг при виде не представимых для российского сознания природно-географических и культурных реалий.

Почти все путешественники отмечают власть стереотипных представлений о некоторых сторонах чужого бытового уклада и менталитета. В очерке И. Шнеерсона «В Берлине» оппозиция своего и чужого начинается с «чужих полей и деревень». «Но как они чужды родной картине русской деревни, – продолжает автор. – Прекрасно обработанные поля, великолепные дороги, правильно рассаженные аллеи деревьев, каменные домики, – как отзывается вся эта картина немецкой провинции сытостью, довольством, основательностью и трудолюбием и как больно при этом вспомнить захудалую нищую русскую деревеньку! Мимолетные впечатления дороги входят к вам в душу, говоря … о той неизмеримой бездне, которая отделяет только что оставленную родину от культуры страны, которая ушла от нас вперед, быть может, не на одно столетие» [11, с. 190–191].

Другой аспект восприятия – эстетизация природных ландшафтов и исторических памятников, в*и*дение в том и другом духа нации: «…преданья Рейна проходят перед нами <…> и переносят нас в другой, волшебный мир. Бесчеловечная суровость Средних веков в них трогательно сочеталась с прочувствованной нежностью немецкой нации <…> Вот, наконец, и Лорелей, сделавшаяся главной достопримечательностью Рейна с тех пор, как в бессмертных стихах Гейне воспел эту обольстительную и коварную фею … Проезжая мимо, путешественник с замиранием сердца следит, не появится ли на вершине губительная красавица, не мелькнет ли среди серых камней ее золотой гребень, ее золотые волосы…» [6, с. 199–200].

Из почти 90 текстов откликов 26 связаны с природными и культурными впечатлениями от посещения Италии. В лоне именно этих откликов и складываются составляющие будущей русской римлианы, венецианы, неаполитаны.

Лейтмотив многих учительских впечатлений – соотнесение прочитанных текстов, услышанных лекций экскурсоводов и созерцаемых ландшафтов, перевод умозрительного знания в зрительные образы в ходе созерцания эмпирических реалий; увиденная Италия обостряла в сознании подготовленных путешественников соотнесение копии, т. е. предварительно освоенных текстов, и оригинала; особенно это заметно, когда речь заходит о самых частотных топосах: «Вид на Большой Канал и остров S. Corgie Maggiore показался мне до странности знакомым. Действительно, так часто приходилось видеть на картинах и фотографиях силуэт купола и башни на прозрачном небе, что кажется, будто видела все это уже не раз. Впечатление чего-то знакомого усиливалось еще благодаря луне, которая картинно освещала края несущихся облаков» [4, с. 207].

В разных текстах возникают имена «гениев места», становящихся посредниками между прошлым и настоящим, повседневностью и загадками истории. Так, притягательной фигурой итальянской политической истории оказывается неистовый проповедник Савонарола. Культурно-историческая память реконструирует картины прошлого с такой степенью нюансировки, что становится возможным обостренное вопрошание о психологическом феномене личности Савонаролы; историческая эрудиция простирается на знание о сложном отношении Боттичелли к Савонароле, ситуации духовного кризиса в атмосфере Флоренции, когда духовный диктатор Савонарола оказывал магическое воздействие на умы и души флорентийцев.

Итальянские города прочитываются как тексты, аккумулирующие мифы о гениях, сращенные с топосами: «Великая плеяда великих мастеров, художников Божьей милостью, которых нельзя понять у себя на Севере, снова здесь дышит, живет, облекается плотью, говорит своим давно замолкшим голосом. Фра-Беато-Анжелико, Микель-Анджело, Тинторетто, Леонардо, Рафаэль, Карпаччио <…> И эти города, где они творили, откуда шла их слава и слава их великих современников, – они тоже хранят их следы в самом существе своем, в старых своих зданиях, в полуразвалившихся памятниках. <…> “Venezia bella”, говорят венецианцы <…> А эти дворцы старой готики! Casa Petrarca, palazzo Forscari, Casa d’Oro, резные каменные балконы palazzo, где, по преданию, жила

Дездемона…» [8, с. 195–197]. Заключительный пассаж уравнивает в качестве гения места не только великих художников, но и персонажей их текстов, в данном случае словесных; приятие мифов, наделяющих литературных героев статусом подлинной реальности.

Экскурсанты обнаруживают высокую степень культурной эрудиции и внимания, когда воссоздают в памяти недавно увиденное: «Закрыв глаза, я мысленно видела перед собой прекрасное, истинно божественное лицо рафаэлевской Мадонны della Sedia, ее чистый лоб, прозрачную, как тонкий фарфор, кожу, шелковистые каштановые волосы, спускающиеся из-под пестро-зеленого покрывала, дивный овал лица, ее нежную полуулыбку, ее удивительные глаза – кроткие, задумчивые, проникновенные, которые, казалось, меняли выражение, – весь ее святой облик не красавицы женщины, не эллинской богини, а именно Мадонны, небесной идеальной Девы-Матери. Мадонну эту я знала только по копиям, и когда увидела оригинал, до того обрадовалась ему, точно встретила что-то родное, бесконечно дорогое и любимое» [1, с. 223]. Воспоминания по свежим следам становятся своего рода мнемоническим экфрасисом, попыткой вербализовать, закрепить в слове недавно увиденное.

Первичный контакт с подлинниками может привести к переносу центра тяжести с описания изображенного на возникшие ощущения и мысли; оформляя свои впечатления от картин Карпаччо, одна из экскурсанток признается себе: «какие-то невидимые нити сплетали меня с лицами его картин, и лица эти говорили о вечном, ужасном одиночестве человеческой души, о постоянной грусти земной. Везде, везде эта грусть, на всех перепутьях, все источники забвения охватывает она, как неизменный авгур, является она человеку в разгар его творческой работы, на всех путях его. Грусть эта – мысль о том, что все проходит и никогда не возвратится вновь» [3, с. 203–204]. Для автора текста сильна потребность найти в диалоге с картинами ответы на трудные вопросы бытия.

Самый высокий уровень рецепции сопрягает и описание, и импрессионистские пассажи, и своего рода искусствоведческие этюды, как, например, в анонимном тексте второго сборника, самом, пожалуй, тонком и многослойном: «Вот передо мной Венера С. Боттичелли <…>. Венера написана удивительно по-детски просто. Наивное милое личико, спутанные золотистые волоса, больше напоминающие мотки золотого шелка, и вся фигура с гладкими покатыми плечами, простая и целомудренно-нежная. Общий фон примитивен, – какие-то странные, нарисованные полукругами волны, смешная раковина. Но когда стоишь перед этой картиной, то ее простые нежные тона, ее несложная полудетская композиция

так глубоко захватывают душу, так много вдруг раскрывается в ней красоты» [2, с. 233]. Попытка характеристики живописной поэтики Боттичелли не претендует, разумеется, на профессиональный анализ, но остается своего рода искусствоведческим этюдом.

Не менее важны для русских путешественников контакты с простыми итальянцами, участие в спонтанных праздничных ситуациях, когда внимание перемещается на окружающих людей: «На каждом шагу по пути пестреют живописные группы по праздничному разодетых семейств с милыми черноглазыми ребятишками. <…> Внимание … приковывается к пароходной публике. <…> А она, между тем, делается все живее, все шумливее… Напоминает что-то родное, праздничное – русское… Лица румянее и оживленнее, смех громче и заразительнее… То и дело мелькают в руках стаканчики с темным “кьянти”, раздаются возгласы “vostra saluta!”, “Prego!”… И вдруг раздаются уж совсем родные звуки, – звуки гармоники! На секунду переносишься мысленно на родину, – да вдруг вспоминаешь, что ведь гармоника-то – итальянка по происхождению, но только вполне “русифицированная”!» [7, с. 226–228]. Примечательно, что ситуации взаимной симпатии русских и итальянцев фиксируются чаще всего, когда вспоминаются совместные импровизированные праздники: если в некоторых откликах промелькнет ощущение определенной избыточной для русского слуха и глаза громкости, форсированной театрализации поведения итальянцев, то скоро это впечатление исчезает, остается память о человеческой солидарности.

Фрагменты, связанные с узнаванием другого – дружественного – народа, касаются братства итальянских и русских студентов; дружеские отношения упоминаются и в связи с маленьким римским ресторанчиком, где русские посетители стали постоянными, а итальянские официанты выучили русские слова: «Русские и итальянские слова смешиваются в общий шум…» [5, с. 250]. Встреча двух ментальностей видится как естественное открытие родственности двух народов.

В последнем, шестом, сборнике помещен текст М. Осоргина, который, как известно, был одним из главных организаторов итальянских экскурсий. Текст озаглавлен «Вместо отчета» и прочитывается как итог прерванного мировой войной процесса организации учительских европейских экскурсий. Здесь формулируется идея объединения России и Европы в процессе взаимного узнавания: «Мы работали не только для просвещения русских народных учителей, … мы работали для европейского мира, для братства народов» [9, с. 17]. Отчет Осоргина оказался и актом сопротивления текста жестокой социальной реальности.

Список литературы

1. *Аноним.* Поездка во Фьезоле // Русские учителя за границей. Год второй / изд. Комис. по организации образовательных экскурсий при учеб. отд. о-ва распространения техн. знаний. М. : [б. и.], 1911. Ч. I. С. 220–227.

2. *Аноним*. Венеция и Флоренция // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. I. С. 228–241.

3. *Дмитриева М. И.* Пережитое в Венеции // Русские учителя за границей. Год третий. М., 1912. С. 201–204.

4. *Е. К-ва.* Венеция // Русские учителя за границей. Год третий. М., 1912. С. 204–208.

5. *Евг. П-к.* Поездка в Италию // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. I. С. 242–256.

6. *Е. К.* По Рейну // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. I. С. 199–200.

7. *Ерофьева М.* Воскресная прогулка по озеру Гарда // Русские учителя за границей. Год третий. М., 1912. С. 222–228.

8. *Масаинов Алексей.* Итальянские впечатления // Русские учителя за границей. Год четвертый. М., 1913. С. 193–199.

9. *Осоргин М.* Вместо отчета // Русские учителя за границей. Год шестой. М., 1915. С. 17–24.

9. *Шёнле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 / [пер. с англ. Д. Соловьева]. СПб. : Академический проект, 2004. 271 с. (Современная западная русистика ; т. 51).

10. *Шнеерсон В.* В Берлине // Русские учителя за границей. Год второй. М., 1911. Ч. II. С. 190–212.

Т. И. Подкорытова (Омск)

Прощание с Музой: кризис мусической традиции в поэтологических интенциях Серебряного века

Заявленная тема слишком обширна по своему объему, чтобы уложиться в рамки статьи, здесь лишь конспективно намечены отдельные ее аспекты, каждый из которых может стать (и отчасти уже был) предметом специального анализа. Цель же данной статьи – не столько аналитика конкретного материала, сколько описание избранного методологического

© Подкорытова Т. И., 2017

подхода к теме, суть которого заключается в диагностировании конечного состояния культуры сквозь призму ее начала. В свое время О. М. Фрейденберг справедливо утверждала, что прежде чем строить историю и теорию литературы, нужно сначала поднять проблему ее генезиса, в чем она видела заслугу А. Н. Веселовского [20, с. 17, 20]. В свете того, что происходит на стадии генезиса, отчетливей проясняются закономерности дальнейшего развития, вплоть до самого завершения заданного цикла.

Гносеологическая значимость начала объясняется самой спецификой его феномена – присущим ему гиперкреативным потенциалом, разворачивание которого рассчитано на далекую перспективу. Не зря Пушкин называет Гомера «кумиром тридцати веков». Мысль о сверхмощной динамике, свойственной началу, положена в основу эстетики М. Хайдеггера: «Подлинное начало, как скачок, всегда есть вместе с тем за-скок вперед, а в таком за-скоке начало уже перескочило через грядущее, пусть и скрытое в тумане. Начало скрыто содержит в себе конец. В подлинном начале никогда не бывает примитивности начинающего. У примитивного нет будущего <…> Начало же, напротив, всегда содержит в себе неизведанную полноту небывалой огромности» («Исток художественного творения», 1935–1936) [21, с. 213].

Муза, которой посвящена наша статья, в сущности, и персонифицирует собой эту «неизведанную» полноту Начала, осуществление которой составит многовековую историю великой мусической традиции.

Исток художественного творчества связан, как мы помним, с учреждением на греческом Олимпе особой сферы эстетики, отданной в ведение Муз. Музы и раньше существовали в греческой культуре, но прежде они курировали область хтонической магии – сокрытого в недрах «фюсис» (природы) знания (самое верное знание можно было получить в Аиде, от предков). Стадия генезиса поэзии была ознаменована переходом Муз с Геликона на Олимп, т. е. из пределов культа и магии в зону искусства, и этот акт смены их функций был отрефлексирован первым поэтом – Гесиодом (см. прелюдию к «Теогонии») [12, с. 86–88]. Музы вышли из утаенного пространства хранителя знаний – Смерти, удостоверили свое бытие как здесь-бытие и сделали поэтов владельцами «алетейи» (греческое слово «алетейя» – истина, буквально означает «несокрытое»). Как отмечено в специальном исследовании Марселя Детьенна, эти новые «владельцы истины» (les maîtres de vérité) пользовались особым божественным покровительством, были наделены способностью непосредственно проникать в сферу потустороннего, воспринимать незримое и высказывать «то, что было, что есть и что будет»,

их слово имело силу оракула [24, с. 123–125], а, точнее, они заменили таинства оракула открытым словом поэзии.

С утверждением христианского мировоззрения область существования Музы переместилась в верхнее «запределье», и она стала подобием ангелов (ср., к примеру, у Тютчева: «Она с небес слетает к нам – / Небесная к земным сынам <…> И на бунтующее море / Льет примирительный елей» – «Поэзия»), но и в этом случае ее функция покровительства поэтам продолжала служить гарантией «истинных слов», внедренных поэзией в пределы здесь-бытия.

В свете гносеологического луча Начала хорошо видно, что завершение бытия мусической поэзии ознаменовалось обратным перемещением Музы.

Обратный, от здесь-бытия, переход Музы, или ее исход из мира – общая поэтологическая тема Серебряного века, хотя сам образ запредельной обители, куда переместилась Муза, в разных поэтических системах оформлялся по-разному, в зависимости от ориентации поэта на избранный контекст. В ранней лирике В. Брюсова «Муза в измятом венке, богиня, забытая миром» мыслится забытым кумиром затонувшей «Атлантиды» = античной классики (первое из «Вступлений к поэме “Атлантида”», 1897). В области греческого Аида располагает свою Музу – Незримую с погребальным факелом в руках – Ин. Анненский, наделяя ее облик чертами Персефоны («На пороге. (Тринадцать строк)», из сб. «Тихие песни», 1904) (см.: [17, с. 81–87]). В трилогии Блока стихотворением «К Музе» (1912) открывается раздел «Страшный мир», проникнутый мотивами и образами Дантова «Ада», откуда инфернальная Муза диктует поэту свои гибельные вести: «Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть. / Есть проклятье заветов священных…». У Ахматовой образ Музы раздваивается, в ее лирике обнаруживаем сюжет смены Муз, одна отходит от мира в свою небесную обитель: «А в небе заря стояла, / Как ворота в ее страну» («Муза ушла по дороге…», 1915); голос другой, как у Блока, звучит из преисподней: «Ей говорю: “Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?” Отвечает: “Я”» («Муза», 1924). В «Концерте на вокзале» (1921) Мандельштама «хор Аонид» исполняет прощальную песню перед тем, как отойти в «Элизиум туманный». Наверное, можно включить в этот контекст и «Музу Дальних Странствий» Гумилева: в сущности, и эта Муза, наделяя поэта ретроспективным зрением, влечет за собой в «иное бытие» («Открытие Америки», 1910), в «сны» о прошлых существованиях и героях, переместившихся в «поля блаженных».

Перемещение Музы закономерно имело своим следствием у б ы в а н и е м у з ы к и. Если подыскивать метафору, наиболее точно выражающую сущность Серебряного века как поэтической эпохи, то лучше всего для этого подойдет «Концерт на вокзале» Мандельштама с его погребально-поминальной кодой: «на тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!». Прощание с Музой было одновременно расставанием с музыкой, лежащей в основе мусической традиции.

Эти понятия связаны между собой самым непосредственным образом: музыка (греч. μουσική) – производное от μοῦσα. Музыкальные инструменты – атрибуты большинства Муз. Искусства, которым они покровительствуют, называются «мусическими». «Одержимость» музыкой – это исконное свойство поэзии, «внушенной» Музами, и первые поэты, как известно, были одновременно музыкантами. Творение мусического поэта всегда начинается с музыки. Ницше в своей книге «Рождение трагедии из духа музыки», характеризуя сущность поэта-лирика, ссылается на признание Шиллера, что рождению поэтической идеи у него предшествует «музыкальный строй души» [13, с. 73]. Такое признание – аксиома для мусического поэта (ср. у Пушкина: «И звуков, и смятенья полн…»).

Понятие μουσική у греков – это не только в узком смысле искусство музыки, оно знаменовало собой целокупный ритмический образ космоса, вселенную как звучащую лиру Аполлона [2, с. 214]. С этим представлением связана специфика мусической поэзии, которая заключается в смысловом первенстве ритма перед значениями слов. На уровне ритма поэт воссоздает онтологическую всеобщность смысла, по отношению к которой «поэзия слов» вторична и являет собой частный вариант этого смысла. Голос лирика, как замечает Ницше, звучит «из бездн бытия» [13, с. 73]. Вслед за Ницше, и как бы подводя итог всей мусической традиции, о поэте как музыкальном медиуме между субстанцией и миром лежащих на поверхности акциденций говорит Блок в статье «О назначении поэта», посвященной памяти Пушкина.

В историософской системе Блока, изложенной в поздних статьях, музыка выступает в качестве онтологической категории, обозначает животворящую духовную субстанцию, обеспечивающую цельность культуры. Свою эпоху Блок называет «безмузыкальной». Характеризуя современность как «крушение гуманизма», он объясняет распад культуры утратой ритма: «отлетающий дух музыки» оставляет после себя брызги и осколки омертвевших форм прошлого [4, т. 6, с. 100]. Вместе с тем, «безмузыкальность» в его системе – то же, что «безвременье». Эта пара синонимов является своего рода изнаночной параллелью

по отношению к синонимии «музыки» и «времени», ср.: «музыка есть искусство времени, а время в своей последней основе есть становление» [10, с. 324]. «Безмузыкальность» и «безвременье», таким образом, подразумевают отсутствие движения-изменения, мертвую тишину неподвижно застывшей жизни. Для мусического поэта, чье творение является отзвуком вселенской «музыки» бытия, это ситуация катастрофическая, ведущая к творческому бессилию. Ср.: «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или – чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать матерьял» [5, с. 293]. Одно мастерство – это еще не поэзия для лирика, знающего Музу.

Проблема музыкального бессилия поэта по-своему преломляется у Ин. Анненского. Он решительно противопоставлял музыку тому, что он называл «поэзией слов»: «В “поэзии” слов слишком много литературы <…> играли в Павловске “Charfreitage Zauber” из “Парсифаля”… Вот это музыка… И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза со своими прилагательными в сравнительной степени и оковами силлогизмов – в утешение!» [1, с. 467]. В сознании Анненского, союз музыки и слова, заданный мусической традицией, уже разорван, музыка уходит из поэзии, оставляя слова пустыми. Можно думать, что само название его первого сборника «Тихие песни» продиктовано именно этим ностальгическим чувством исхода музыки, словно поэт более не в силах удержать в стихах ее фатально угасающие ритмы: «Томится день пережитой, / Как серафим у Боттичелли, / Рассыпав локон золотой / На гриф умолкшей виолончели» («Тоска возврата»); о том же ускользании музыки из слов говорится в стихах: «Но страстно в сумрачную высь / Уходит рокот фортепьянный <…> Темнеет… Комната пуста, / С трудом я вспоминаю что-то, / И безответна, и чиста, / За нотой умирает нота» («Он и я»).

Не случайно уходящий в «сумрачную высь» «рокот фортепьянный» Анненского задействован Мандельштамом в «Концерте на вокзале», посвященном прощанью с Музами. Вслед за Анненским тему умолкнувшей музыки Мандельштам развивает уже в ранних своих стихах: «Твердь умолкла, умерла. / С колокольни отуманенной / Кто-то снял колокола…» («Скудный луч, холодной мерою…»), или «Отчего так мало музыки и такая тишина?» («Смутно-дышащими листьями…»). В этом же контексте уточняется смысл, например, и таких стихов: «Томись, музыкант встревоженный, / Люби, вспоминай и плачь…» («Я вздрагиваю от холода…»). Не исключено, что и «акмеистом» этот «опоздавший» поэт-музыкант с певучей

душой и чутким слухом стал только потому, что музыка Музы в мире уже отзвучала (ср. в «Концерте на вокзале»: «Я опоздал. Мне страшно…»).

Тема покинувшей мир музыки получила заметный резонанс в поэтической системе Вл. Ходасевича. Особое ее значение подчеркнуто названием одного из сборников – «Тяжелая лира» (1921). По сравнению с «Тихими песнями» Анненского, это название указывает на ситуацию еще более усугубленного разрыва мира с музыкой. Метафора названия взята из завершающего сборник стихотворения «Баллада»: «И кто-то тяжелую лиру / Мне в руки сквозь ветер дает».

В «Балладе» воспроизведена характерная сцена посвящения в поэты, в многочисленных вариантах известная по легендарным биографиям первых поэтов [7]. Но Ходасевич трансформирует этот традиционный сюжет под сильным влиянием гностического мироотрицания [23, с. 52–70].

На стадии генезиса поэзии Музы посвящали в поэты обычно посредством своей теофании, нисходя долу и являясь какому-нибудь юному пастуху (например, Гесиоду, пасшему своих овец у горы Геликон), могли вступить с ним в базарную перепалку, как например, с Архилохом, выпрашивая у него корову. А в результате дарили будущему певцу лиру в знак его избранничества [12, с. 75].

В «Балладе» Ходасевича все наоборот: лира вручается кем-то из небожителей не «здесь», а где-то в «запределье», куда возвращается из земной «темницы» поэт-Орфей, выросший до гигантских космических масштабов: «Стопами в подземное пламя, / В текучие звезды челом». Как можно заметить, в традиционном сюжете покровительства Музы поэту Ходасевич меняет вектор связи: не Муза нисходит с «небес» к поэту, а поэтический дух, источник гнозиса, возвращается в запредельные сферы «нездешней» музыки. У Ходасевича поэзия как будто традиционно остается «тайнослышаньем» высшей гармонии, однако совсем не той, что исходила от классической Музы, это музыка чрезвычайно отдаленной сферы бытия (вроде недоступной Плеромы гностиков), не доносящаяся до земли: «Там все огромно и певуче, / И арфа в каждой есть руке, / И с духом дух, как туча с тучей, / Гремят на чудном языке» («Элегия»). Кроме поэта-гностика никто эту музыку не слышит.

Наряду с «отлетевшим духом музыки» в общий для эпохи поэтологический сюжет исхода Музы правомерно включить такие мотивы, как отсутствие воздуха, затрудненность поэтического дыхания. Этот аспект, наряду с «перебоями сердца», заметен в лирике Анненского, один из примеров – стихотворение «На пороге. (Тринадцать строк)», где Муза-Персефона дает поэту в качестве креативного дара буквально

замогильное «дыхание»: «Дыханье дав моим устам, / Она на факел свой дохнула <…> Ушла, – и холодом пахнуло / По древожизненным листам». У Ахматовой, наоборот: угасая, теряет свое дыхание сама Муза, отходящая в «небесную страну» со словами: «Ведь здесь могила / Как ты можешь еще дышать?» («Муза ушла по дороге…»). С той же метафоры начинает Мандельштам свой программный «Концерт на вокзале»: «Нельзя дышать – и твердь кишит червями…». Метафора возвращает нас к греческому первоистоку, к древним представлениям о поэзии, приравнивавшим «мысли к словам, а слова к дыханию – ἔπεα ἀέρια “воздушные слова”, как говорит Сапфо» [15, с. 87]. «Отсутствие воздуха» – образ конца, обратный по отношению к «воздушному» началу поэзии, к тому явлению, с которым генеалогически связано слово *вдохновение* – к акту посвящения в поэты, когда Музы буквально «вдыхали» своему избраннику творческий дар.

В статье Блока «О назначении поэта» (1921) эта метафора использована для пояснения причин смерти Пушкина – «его убило отсутствие воздуха» [4, т. 6, с. 167]. Сама тема «смерти Пушкина» («первого» поэта, любимца Муз) обретает в эту эпоху особый поэтологический акцент, как, например, у Мандельштама, что уже отмечали в связи с образом «милой тени» [16, с. 36] и с неоднократно повторяющейся у него метафорой – «ночные похороны солнца», воплощающей, по мнению одного из исследователей, «трагическое осознание исчезновения Пушкина из жизни и культуры» [9, с. 37–40]. И. Сурат усматривает в этой метафоре смысловой масштаб, равный Голгофе [19]. «Смерть поэта» у Мандельштама становится событием, равнозначным богооставленности мира. О затмении пушкинского «солнца» в наступивших «сумерках культуры» говорил и Вл. Ходасевич в своей речи «Колеблемый треножник» [22, с. 201–205]. По словам Б. М. Гаспарова, пришедшаяся на 1921 г. 84-я годовщина смерти Пушкина «стала годом “смерти Поэта”, в обобщенном, метафизически вневременном смысле этого образа» [6, с. 172].

И, наконец, еще один аспект заявленной темы: в сюжет исхода Музы можно добавить мотив творческих мук, близкий метафорике «затрудненного дыхания». «Творческие муки» – тема, довольно заметная в поэтологии Серебряного века, хотя для мусического поэта, одержимого божеством и пишущего под диктовку Музы, эта ситуация вроде бы должна быть исключена. В веке одическом, когда греческие Музы были призваны на берега Невы, доминирующим самочувствием креативного духа-неофита был «восторг»: «Восторг, от сильного удара / Парю я выше облаков» (В. Озеров «Подражание Лебрюну») [14, с. 384]. У Анненского к этому «восторгу» уже примешивается изрядная доля

«мучений», о своих творениях он говорит: «Мое мучение и мой восторг оне <…> Я духом пасть, увы! я плакать был готов, / Среди неравного изнемогая боя» («Третий мучительный сонет»). У Блока: «Для кого ты и Муза, и чудо, / Для меня ты мученье и ад…» («К Музе», 1912) или: «Я же, измученный, / Нового жду – и скучаю опять» («Художник», 1913); известны эти «мучения» и Ахматовой: «Когда я ночью жду ее прихода, / Жизнь, кажется, висит на волоске» («Муза», 1924); позднее она вступит в прямую полемику с традиционно мусическим восприятием песнетворчества: «Говорят: “Божественный лепет…” / Жестче, чем лихорадка оттреплет» («Муза», цикл «Тайны ремесла» из «Бега времени»).

Если обобщить выше изложенный материал в свете эстетики Хайдеггера, взятой нами в качестве методологической основы, то можно сделать вывод, что Конец культурного цикла, в свою очередь, оказывается за-скоком за Начало, то есть его зазеркальем, переворачивающим параметры парадигмы, заданной на стадии генезиса поэзии.

Греческие Музы как начинание поэзии – это первое во времени откровение смысла или, как выражается Хайдеггер, раскрытие утаенного в недрах фюсис «предназначения исторически совершающегося здесь-бытия». Немного перефразируя, можно сказать: Муза (поэзия) есть первое свидетельство «несокрытости сущего», после чего, по словам Хайдеггера, «сущее стало исчислимым», с тех пор то, «что именуется бытием, было положено внутрь творения как задающее *меру*» [21, с. 215].

Таким образом, искусству изначально была определена функция жизнетворчества как открытого смыслополагания. По словам Хайдеггера, именно в этом и состоит его миссия – оно призвано «полагать истину в творении», поэтому «искусство есть история в *существенном* смысле: оно закладывает основы истории» [21, с. 217]. Ради справедливости нужно добавить, что для самих поэтов этот вывод философа – не новость. «История народа принадлежит Поэту», – писал Пушкин в письме к Гнедичу, и незадолго до своей смерти в письме к Толю: «гений с одного взгляда открывает истину» [18, с. 100, 622]. Эти два высказывания связаны одной логикой (см.: [3, с. 73–76]).

Ср. слова Блока: «Правду, исчезнувшую из русской жизни, – возвращать *наше дело* (курсив Блока. – *Т. П.*)» [4, т. 7, с. 103] – и Мандельштама: «Поэзия есть сознание своей правоты» [11, с. 147]. Все эти признания – только подтверждение издревле присущего поэзии свойства (см. также: [8, с. 222]).

Родственные эстетическим идеям Хайдеггера мысли о поэзии высказаны в одной из поздних статей Вяч. Иванова («Мысли о поэзии», 1938): искусство, – говорит он, – в отличие от религиозного культа, по природе

своей и по основному влечению «открыто и сообщительно» [8, с. 219], и поэты – «неведомые миру законодатели мира» в том смысле, как уточняет Иванов эту цитату из Шелли, что их призвание – «освобождать души из их тесноты, раскрывая дремлющие в них возможности дотоле не испытанного инобытия» [8, с. 223–224].

На исходе Музы обнаружилась бесцельность именно этой миссии искусства. «Возврат» Музы в до-начальную область «сокрытого неведомого», в конечном счете, означал богооставленность и обессмысливание бытия и, соответственно, исчерпанность «сообщительной» функции искусства.

Список литературы

1. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М. : Наука, 1979. 679 с. (Лит. памятники).

2. Античные гимны : [сб.] / под ред. А. А. Тахо-Годи. М. : Изд-во МГУ, 1988. 359 с.

3. *Асоян А. А.* Из антиковедческих комментариев к пушкинским текстам // Болдинские чтения 2016 : [сб. докл. науч. конф. «Болдинские чтения», 8–10 сент. 2015 г.]. Арзамас : Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 69–82.

4. *Блок А. А.* Собр. соч. : в 8 т. Т. 6, 7. М. ; Л. : ГИХЛ, 1962–1963.

5. *Блок А. А.* Записные книжки. 1901–1920 / [под общ. ред. В. Н. Орлова и др.]. М. : Худож. лит., 1965. 663 с.

6. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука : Изд. фирма «Вост. лит.», 1994. 303 с.

7. *Жирмунский В. М.* Легенда о призвании певца // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад : избр. тр. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. С. 297–407.

8. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М. : Республика, 1994. 427 с. (Мыслители XX века).

9. *Кузьмина С.* Два превращения одного солнца. Заметки к «пушкинской теме» Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 37–40.

10. *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М. : Политиздат, 1991. 524 с. (Мыслители XX века).

11. *Мандельштам О. Э.* Соч. : в 2 т. Т. 2 : Проза, переводы. М. : Худож. лит., 1990. 464 с.

12. *Надь Гр.* Греческая мифология и поэтика / пер. с англ. Н. П. Гринцера. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 430 с. (В зеркале языка).

13. *Ницше Ф.* Соч. : в 2 т. Т. 1 / [пер. с нем. Я. Бермана и др.]. М. : Мысль, 1990. 831 с.

14. *Озеров В.* Трагедии. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1960. 446 с.

15. *Онианс Р.* На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. М. : Прогресс-Традиция, 1999. 615 с. (В зеркале языка).

16. *Паперно И.* О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 29–36.

17. *Подворная А. В.* «Незримая» с факелом в стихотворении И. Ф. Анненского «На пороге» (античные истоки образа) // Встреча культур в пространстве Сибири : научные исследования, мемуаристика, художественная критика / отв. ред. Т. И. Подкорытова. Омск : Издатель-Полиграфист, 2014. С. 81–87.

18. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Т. 10 : Письма. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. 709 с.

19. *Сурат И.* Смерть поэта. Мандельштам и Пушкин // Новый мир. 2003. № 3. С. 155–173.

20. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 445 с. (Философия риторики и риторика философии).

21. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения : избр. работы разных лет / пер. с нем. А. В. Михайлова. М. : Акад. проект, 2008. 527 с. (Философские технологии).

22. *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник: избранное / под общ. ред. Н. А. Богомолова. М. : Сов. писатель, 1991. 683 с.

23. *Göbler F.* Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München : Verlag Otto Sagner in Kommission, 1988.

24. *Detienne M.* Les maîtres de vérité dans la Grece archaïque. Paris : François Maspero, 1967.

А. А. Чевтаев (Санкт-Петербург)

«Древнеримский» код адамизма: стихотворения М. Зенкевича «Марк Аврелий» и «Коммод»

Онтологическим фундаментом художественного мира М. А. Зенкевича является утверждение «вещественности» различных феноменов существования, которая становится универсальным принципом одновременно и расподобления, и бытийного синтеза всего сущего в единое целое. Представление о материально-телесной уплотненности макрокосма и микрокосма в структуре Мироздания продуцирует установку

© Чевтаев А. А., 2017

на возврат к первоистокам бытия, вскрывающим «вещественное» начало мира, что и становится сутью адамизма в творчестве поэта.

«Адамистическая» концепция М. Зенкевича предполагает возвращение не столько к первозданности антропологического становления миропорядка, как в творчестве других поэтов-акмеистов, сколько к самим биологическим основам изначального природного хаоса. Первая книга стихов поэта «Дикая порфира» (1912), воплощающая индивидуально-авторскую версию адамизма, прежде всего, демонстрирует тотальное постижение глубинных принципов зарождения жизни во всей ее витальной многомерности. Как указывает Л. Г. Кихней, «“органическая модель мира” определяет сквозной сюжет» данного сборника стихотворений, «разворачивающийся как взаимодействие и противостояние трех миров: макромира (земли и космоса), “среднего мира” (человека) и “нижнего мира” (природно-биологического)», и, в конечном счете, служит «“доказательством” “темного родства” человека с миром, в котором он обитает» [4, с. 27]. Однако, несмотря на стремление к ценностно-смысловому «схватыванию» «темной» органики бытия, поэтическая рефлексия М. Зенкевича оказывается нацеленной на осмысление именно человеческого потенциала в стихийно-природном движении миропорядка. Поэтому в целом ряде стихотворений, вошедших в состав «Дикой порфиры», в центр сюжетостроения помещается человек как носитель онтологических возможностей проникновения в «адамистическую» первозданность универсума.

В этом отношении особо показательно обращение М. Зенкевича к историческому измерению человеческого существования, посредством которого верифицируется близость бытийного самоопределения человека хтоническим истокам природного мира. Мировоззрение и деяния исторической личности как модель приобщения к первородству Мироздания отчетливо эксплицированы в стихотворениях поэта «Марк Аврелий» и «Коммод», написанных в 1910 г. Являясь своеобразной лирической «дилогией», эти произведения представляют собой рефлексивное «всматривание» лирического субъекта в культурно-историческую реальность Древнего Рима как антропологическую точку на оси времени, в которой происходит соприкосновение человеческого «я» с «адамистическими» глубинами мира. «Древнеримский» код адамизма здесь актуализируется посредством изображения поступков и точек зрения на бытие римских императоров – носителей высшей божественной власти. Причем, в отличие от Н. Гумилева и О. Мандельштама, в творчестве которых «адамистическое» обращение к «римской» тематике продуцирует мифологические или культурно-цивилизационные первоосновы миропорядка,

М. Зенкевич осмысляет реалии Древнего Рима в материально-природном плане исторического движения человечества.

Итак, лирическими персонажами данной стихотворной «дилогии» являются римские императоры из династии Антонинов, правившие во II в. – Марк Аврелий и его сын Луций Элий Аврелий Коммод, жизненный путь каждого из которых воплощает определенный взгляд на сущность онтологической позиции человека в мире. Уже само родство властителей Римской империи указывает здесь на «биологический» потенциал видения лирическим субъектом их исторического бытия и оказывается точкой столкновения их принципиально различных аксиологических представлений. Как известно, Марк Аврелий являет собой пример «философа на троне», в своих трудах развивавшего идеи позднего стоицизма и вошедшего в историю в качестве последнего из «пяти хороших императоров». В свою очередь, его сын Коммод символизирует окончание эпохи римского благоденствия и, как полная противоположность своего отца, воплощает торжество порочности и развращенности правителя. Именно такая разность исторических ролей императоров подвергается «адамистическому» осмыслению в рассматриваемых стихотворениях М. Зенкевича.

В стихотворении «Марк Аврелий» субъектная рефлексия оказывается направленной на ценностный потенциал личности императора-мыслителя. В исходной точке сюжетного развертывания текста лирический субъект занимает «точку зрения» героя, эксплицируя его стоическое миропонимание: «Глупцы! Пьянящий вас напиток – / Лишь мутный виноградный сок, / И выделением улиток / Пылает пурпур царских тог. // Как камень кверху мечет сила, / Покорны бегу одному / Огнетуманные светила / И мы, идущие во тьму» [2, с. 58]. Как видно, такая интроспекция в сознание правителя-стоика изначально намечает «адамистический» каркас смыслообразования. Во-первых, здесь актуализируется «вещественность» универсума как его сущностное начало («сок», «выделения улиток», «царские тоги»), сопрягаемая с символикой красного цвета, явленной «пурпуром» одеяния императора. В основе семантики пурпурного цвета находятся такие значения, как «императорская и верховная жреческая власть, … истина, справедливость, умеренность» [5, с. 360], что согласуется с царственной исключительностью и стоицизмом героя стихотворения. Однако красный цвет обнаруживает также целый спектр окказиональных значений, определяемых контекстом ранней поэтики М. Зенкевича: в «Дикой порфире», являясь семантической доминантой, «красный цвет и его оттенки» вскрывают природно-телесное начало миропорядка и обозначают «физиологическое сходство между

процессами зачатия, рождения, умирания, разложения и возрождения жизни» [6, с. 18]. Такая «органическая» семантика красного, присутствуя здесь имплицитно, проспективно намечает «адамистический» вектор осмысления человеческого «я» в реалиях древнего Рима.

Во-вторых, «точка зрения» Марка Аврелия оказывается идеологически развернутой к космическим основам Мироздания, в логике движения которого «огнетуманные светила» и люди уравниваются. Эта онтологическая равноценность макрокосма и микрокосма индексирует осознание правителем-стоиком единства первоистоков бытия: «И понял твой суровый гений / Среди движения племен, / Что в золоте круговращений / Недвижен сумрачный закон» [2, с. 58]. Знак «золото», традиционно символизирующий «Солнце, просвещение, самоцветность, сакральные качества, неподверженность порче, мудрость, стойкость» [5, с. 114], актуализируя солярную рациональность «я» императора, указывает на его столкновение с первозданным «сумраком» бытийного движения универсума, который не в силах вместить чистый разум.

Занимая позицию вненаходимости по отношению к моделируемому миру и акцентируя временную дистанцию между собственным «я» и изображаемым героем, лирический субъект организует высказывание по принципу «апеллятивного» нарратива. Обращаясь к герою, он излагает ему основные вехи его жизненного пути: победы в Маркоманской войне и погруженность в философские размышления, результатом которых становится признание торжества животно-природной силы над мудростью. Соответственно, кульминационным событием повествования оказывается представление Марком Аврелием сына Коммода в качестве наследника императорской власти: «И раз перед рассветом серым, / Светильник медный погасив, / К построенным легионерам / Ты вышел с сыном – молчалив. // Вот кесарь ваш! Над затхлой бойней, / Где с туш струится красный след, / Над сбродом варваров – достойней, / Чем мудрецы, царит атлет!» [2, с. 59]. Коммод оказывается носителем тех стихийно-телесных качеств, которые чужды исканиям императора-стоика, но вещественная уплотненность мира приводит последнего к осознанию краха своих «солярных» устремлений и выбору в качестве перспективы движения Римской империи физиологической данности «красного следа», означаемым которого становится природная иррациональность человеческих поступков. Поэтому лирическая «биография» Марка Аврелия завершается изображением его умирания, в котором акцентирована именно материальная сторона смерти (ср.: «И в лихорадочной дремоте / Ты лег, почувствовав озноб, / И лоснился в предсмертном поте / На волчьей шкуре бледный лоб» [2, с. 59]), сопряженная

с первозданной незыблемостью природно-космического измерения бытия: «И, как цветное опахало, / Над ликом спящего царя / Огнистый пурпур колыхала / Всегда холодная заря» [2, с. 59].

Стихотворение «Коммод», построенное по такой же модели нарративного изложения «биографии» героя и продолжающее «адамистическую» верификацию личности римского властителя, образует антитезу «Марку Аврелию». Однако противопоставление двух императоров здесь мыслится не ценностно-смысловым разрывом их «точек зрения», а сменой одного принципа бытийного поведения другим. Как отмечает Е. Д. Полтаробатько, «гармонизируя хаос, Зенкевич не противопоставляет “дионисийское” начало “аполлоническому”, а скорее, выводит одно из другого» [7, с. 12]. Именно переход стоической умеренности в необузданность страстей определяет логику развития рассматриваемой «римской» «дилогии» поэта.

В истории Римской империи восприятие личности Луция Коммода традиционно носит негативный характер. По свидетельствам римских историков, Коммод являл собой средоточие жестокости и развращенности, попирая государственные и этические достижения Марка Аврелия (см.: [1, с. 62–69; 3, с. 188–207]). В стихотворении М. Зенкевича «низменные» деяния этого императора переосмысляются совершенно в ином, по сравнению с историографической традицией, направлении.

Коммод, как полная противоположность своему отцу, олицетворяет здесь животно-биологическую сущность человеческой природы, которая абсолютизируется уже в первой строфе: «Ты к славе предков равнодушен, / Величьем варвара велик, / Любил, как конюх, пар конюшен / И запах бойни, как мясник» [2, с. 59]. Тяготение императора к физиологической стороне действительности, явленной ольфакторными знаками зоологической телесности, воплощается и в облике самого героя, варварское «я» которого обнаруживает зооморфные черты: «В сенате, с мрачным безразличьем / Внимая вкрадчивым словам, / Скользил тяжелым взглядом бычьим / По преклоненным головам» [2, с. 59]. Уподобление Коммода «быку», с одной стороны, уравнивает его с жертвами жестоких забав (мясник и забиваемый им скот оказываются одинаково причастными витально-мортальным истокам миропорядка), а с другой – эксплицирует воплощенные в нем «мужской принцип, солярную возрождающую силу» [5, с. 28]. Однако солярная семантика Коммода носит принципиально иной характер, нежели просвещенная «солнечность» Марка Аврелия: «солнце» здесь мыслится в его материально-космической ипостаси, как первооснова вещественной уплотненности универсума.

Жизненный путь властителя, чуждого культурно-цивилизационным нормам Римской империи, складывающийся из варварских и телесно-низменных развлечений (гонок на колесницах, гладиаторских боев и посещений лупанара), в восприятии лирического субъекта лишается пейоративных коннотаций и предстает эмпирическим проникновением в подлинные глубины макрокосма. Именно здесь символика красного цвета, акцентированная в первом стихотворении, обретает свою «адамистическую» полноту, указывая одновременно на телесную витальность Коммода, соприкасающегося со смертью (ср.: «<…> Перед толпой многоголовой / Ступив рабом на *красный* круг!»; «До *крови* взмыливши узду»; «<…> Как сладко свежий запах *мяса* / Ноздрями вздутыми вдохнуть!» [2, с. 60], курсив наш. – *А. Ч.*), и на явленное его поступками движение к первопричинам «вещественного» бытия. Красный цвет, традиционно символизирующий «огонь, Солнце, … радость, праздник, страсть, горение, энергию, жестокость» [5, с. 360], сопрягаясь с окказиональной семантикой физиологического протекания бытийных процессов, обозначает стихийно-природную погруженность римского императора в сущность дочеловеческого мироустройства.

Именно постижение первоистоков макрокосмической сущности Мироздания Коммодом утверждается в финальной части стихотворения: «Что если кровожадным нюхом / В истоки солнц – глухой тайник – / Ты, темный зверь, ясней проник, / Чем твой отец крылатым духом? // И мясом кесари не сыты: / Рабы стихий – мы пасть должны, / И бегом солнц потрясены / Ристалищ огненных орбиты…» [2, с. 60]. Животно-биологическое «я» императора-варвара оказывается способным постичь «темное родство» человеческой природы с хтоническими первопричинами универсума, т. к. первоначальный хаос бытия иррационален, и осознать свою причастность его процессам возможно только отринув разумные принципы существования и вернувшись к телесно-природной органике витальных циклов развития мира. Соответственно, Коммод, превосходя своим онтологическим опытом Марка Аврелия, предстает «древнеримским» воплощением адамизма, в котором Первочеловек оказывается неизмеримо старше и непостижимее библейского Адама, т. к. он сопричастен возникновению самого бытия.

Таким образом, можно констатировать, что сущностные начала лирических персонажей стихотворений М. Зенкевича «Марк Аврелий» и «Коммод» встраиваются в смысловую логику концепции адамизма, последовательно утверждаемой в раннем творчестве поэта. В результате нарративного осмысления личности римских правителей происходит ценностная перекодировка восприятия бытийного опыта императора

Марка Аврелия как носителя культурных основ миропорядка и его сына Коммода как воплощения первобытно-стихийного измерения человеческого «я». В соответствии с «адамистической» идеологемой погружения / возвращения к «темному» первородству бытия, император Коммод аксиологически возвышается над своим просвещенным отцом, т. к. он символизирует собой возможность вскрытия иррациональных оснований универсума и предстает своеобразной ипостасью Первочеловека.

Список литературы

1. Властелины Рима. Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетиана. СПб. : Алетейя, 2001. 384 с.

2. *Зенкевич М. А.* Сказочная эра : стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М. : Школа-пресс, 1994. 688 с.

3. *Кассий Дион Коккейан.* Римская история. Книги LXIV–LXXX. СПб. : Филологический ф-т СПбГУ : Нестор-История, 2011. 456 с.

4. *Кихней Л. Г.* Акмеизм: миропонимание и поэтика. М. : МАКС-пресс, 2001. 183 с.

5. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М. : Золотой век, 1995. 398 с.

6. *Лекманов О. А.* О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М. : Intrada, 2006. 124 с.

7. *Полтаробатько Е. Д.* Природа и культура в русском постсимволизме: телесный код в поэзии М. Зенкевича // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. : Литературоведение. Журналистика. 2008. № 3. С. 11–16.

О. В. Зырянов (Екатеринбург)

«Евразийский» тип сонета: о путях развития сонетной формы в России

Сонету без малого 800 лет. Первый из известных сонетов был написан в Италии Якопо да Лентини (годы деятельности 1215–1233) – нотариусом при дворе короля Сицилии Фридриха II. Генезис жанра сонета и история его развития непосредственно связаны с национальными границами и постепенным расширением географического и этнокультурного

© Зырянов О. В., 2017

пространства, занимаемого сонетом. Вот как описывает данный процесс М. Л. Гаспаров: «14-стишный сонет вошел в употребление в Сицилии в середине XIII в. как случай однострофной канцоны… В конце XIII–XIV в. сонет перешел в Тоскану и был переработан стильновистами, Данте и Петраркой… <…> В XVI в. сонет перешел из итальянской поэзии во французскую и здесь был нормализован намного строже – соответственно правилу альтернанса женских и мужских рифм. <…> Из итальянской и французской поэзии сонет распространился по всей Европе… при этом, конечно, то и дело он подвергался усложнениям и упрощениям (из которых наиболее известен упрощенный "английский сонет" Сарри и Шекспира…)» [3, с. 149–150].

История сонета как строгой стиховой и жанрово-композиционной формы – это процесс постепенной смены и сосуществования известных жанровых модификаций, получивших название по национальному признаку – *итальянский*, *французский*, *английский* (или *шекспировский*) типы сонета.

Как известно, в России жанр сонета появляется с существенным запозданием: первый опыт сонета – переводной, с французского – принадлежит В. К. Тредиаковскому (1735). Однако вторая волна рождения сонетного жанра в России совпадает с господством романтизма – 1820-е гг. Эта же эпоха актуализирует проблему *русификации* жанра, вовлекая сонет в актуальное поле *этнопоэтики*. Напомним, что подобное явление в свое время переживали жанры идиллии, баллады, анакреонтической оды и песни. Опыты русских (или русифицированных) вариантов поименованных жанров можно наблюдать в творчестве Г. Р. Державина, П. А. Катенина, А. А. Дельвига и др. Особенно показательна фигура последнего, которого вспоминает Пушкин в своем знаменитом «сонете о сонете»: «У нас еще его не знали девы, / Как для него уж Дельвиг забывал / Гекзаметра священные напевы». Примечательно, следуя пушкинской логике, само продвижение сонета в Россию: Данте – Петрарка – Шекспир – Камоэнс – Вордсворт (именно от его сонета «Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned…» Пушкин отталкивается в своем поэтическом диалоге-назире[1]) – Мицкевич – Дельвиг.

Думается, что есть все основания поставить вопрос о *русском типе* сонета. Конечно, подобный жанровый тип (или модификация) не входит в сравнение с известными европейскими формами (итальянской, французской, английской), соответственно, не может с ними и конкурировать,

[1] См. об этом подробнее: [6, с. 316–317].

не отличается каким-то единством, не составляет характерной устойчивой модели. Но в силу ряда причин (хронологического отставания и национальной ментальности, сказывающейся, прежде всего, в стремлении к поэтической вольности и синтезу традиций, в том числе и национально-культурных) русский тип сонета может быть представлен как типично *евразийский*.

При этом, естественно, всегда остается искушение закрепить жанровый стиль сонета (по сути, эталонную модель жанра) за какой-то одной из его исторических или национальных разновидностей. И на этом основании вообще отказывать в продуктивности жанра всем иным разновидностям, возникающим позднее и на других национальных почвах. Вкратце осветим три концепции жанра сонета, три взгляда на его (сонета) жанровую семантику.

В становлении жанра сонета И. О. Шайтанов отмечает особую роль свойственного Ренессансу метафорического мышления: «Сонет под пером его итальянских создателей – от Кавальканти и Данте до Петрарки – рождался как медитация, доверенная *метафорическому слову*. В нем звучит внутренняя речь размышляющего поэта. Его строгая форма с внутренним четырехчастным членением (в итальянском варианте – два катрена и два терцета) предполагает своего рода аналог риторического рассуждения, содержащего и внутреннее противоречие, и финальный синтез. А метафорическая образность сонета, исходящая из сопоставления земного с небесным, предоставляла идеальный механизм для рефлексии по поводу центрального в ренессансном сознании вопроса – о достоинстве человека. <…> Именно восторг уподобления (метафорического в противовес аллегорическому. – *О. З.*), обернувшийся речевой установкой, сообщает в европейской поэзии *строфической форме сонета статус жанровой формы*» [9, с. 133, 161].

Исследовательница Л. А. Сугай, напротив, акцентирует в становлении жанра сонета черты средневекового символизма: «Особенности построения сонета-храма и венка сонетов (целого архитектурного ансамбля!) могут быть осмыслены только в категориях средневековой культуры, в недрах которой зарождались и вызревали эти прекрасные, изысканные поэтические жанры. Форма сонета отражает специфику мировосприятия человека средневековья» [7, с. 151].

Но, может быть, самой большой известностью пользуется концепция сонетного жанра в изложении немецкого сонетиста и сонетолога И. Р. Бехера. Согласно этой концепции, сонет – не только образец диалектики (по принципу гегелевской триады тезис – антитезис – синтез), но и в высшей степени драматический жанр, которому свойственны

такие законы драмы, как экспозиция, конфликт, перипетии: по своей внутренней драматичности сонет превосходит даже балладу [2, с. 439, 441].

Как мы можем убедиться, в каждой из трех концепций сонета предложены свои достаточно веские аргументы. Но стоит ли их абсолютизировать и, самое главное, противопоставлять друг другу?

Кажется совершенно жестким и категоричным следующее заявление И. О. Шайтанова: «Думаю, что в России сонет так и остался не более чем строфической формой, изящным и чисто формальным упражнением на определенное количество строк, с тем или иным типом рифмовки и подключением каких-то еще усложняющих правил. Метафоризм не был пережит в России как ренессансное открытие, не продиктовал речевой установки сонету и, следовательно, не сделался жанрообразующим фактором» [9, с. 161]. Нам представляется иначе: с нашей точки зрения, какого-то единого (интернационального!) канона сонетного жанра не существует. Поэтому куда предпочтительнее вести речь о нескольких, так или иначе дополняющих друг друга, но различающихся в отдельных национальных культурах, вариантах сонетного канона: средневековый символизм, ренессансный метафоризм, романтический тип диалектики в таком случае лишь некоторые из векторов (и прежде всего этнокультурных и исторических вариантов) жанровой канонизации сонетной формы.

На наш взгляд, есть все основания ставить вопрос о русском, или евразийском, типе сонета. В сравнении со строгими формами романской поэзии его отличает повышенное чувство свободы, дух творческого эксперимента, предполагающий возможности более широкого варьирования устойчивых размеров и правил рифмовки. В то же время, в сравнении с шекспировским типом сонета, русский сонет в большей степени предрасположен к свободным формам внутренней сегментации, в том числе и к синтезу возможностей, которые открывают перед ним английский и итальянский типы сонета.

Поразительный пример рецепции русского сонета находим у известного американского стиховеда Т. Шоу: «Для человека, привычного к английским сонетам, оказывается совершенно неожиданным, что русские сонеты с шекспировской схемой рифмовки делятся пробелами так, как будто последние четверостишие и двустишие на самом деле представляют собой два трехстишия», иначе говоря, в русском варианте сонета «сделана попытка делить английский сонет по итальянскому типу» [10, с. 316]. Впрочем, следует заметить, что неправильные (или вольные) сонеты, пренебрегающие традиционными правилами рифмовки в катренах, были узаконены и во Франции, например, Ш. Бодлером. Но в России

такие вольные образцы сонетной формы (и не только они одни!) становятся особенно показательными.

Обратимся к интереснейшему опыту на русской почве создания и поэтической рефлексии «восточного» (или ориентального) типа сонета. Казалось бы, сама номинация подобного рода является оксюмороном, или логическим противоречием. Как вообще можно представить самый европейский жанр медитативной лирики в единой связке с откровенной ориентацией на восточный тип культуры? Но в искусстве (и практика сонета это только подтверждает) и невозможное оказывается возможным.

Оригинальный опыт «русского» и, заодно, «восточного сонета» находим в поэзии Евгения Шешолина (1955–1990) – поэта очень яркой и трагической судьбы. В его родословной соединились две этнические и культурные традиции – польско-католическая и русская: мать Ирена Мацулевич родом из Белоруссии, польского происхождения; отец Петр Иванович Шешолин – кадровый военный из Поволжья. Родился поэт в Краславе – городке на юго-востоке Латвии. Детство его протекало в Резекне (кстати сказать, на родине Ю. Н. Тынянова). Далее политехнический институт в Ленинграде, естественный факультет Псковского педагогического института. Практически вся литературная жизнь поэта будет связана с Псковом и его окрестностями. Это судьба типичного представителя русского литературного андеграунда (участника независимого литературного альманаха «Майя», автора скандальной публикации стихотворения «Весеннее» – акростиха «Христос воскрес»). Многочисленные поездки в Армению и Среднюю Азию обостряли интерес к Востоку и языку фарси, переводам и подражаниям, использованию таких строгих жанровых форм восточной поэзии, как рубаи, газель (двоящаяся газель и газель-истикбалия), мухаммас, назира. Поэт даже начинал работать над составлением сборника с характерным названием «Северный Диван» (см. об этом: [1, с. 18]).

Как мастер сонетного жанра, Шешолин заметно выделяется на фоне даже такого сонетиста, обнаруживающего приверженность исключительно к западным формам поэзии, как И. Бродский. При всем, казалось бы, идеальном совпадении жанровых репертуаров указанных поэтов, их разделяют прежде всего этнокультурные установки творческого сознания – с одной стороны, европейский центризм, а с другой – ярко выраженное евразийство.

Особый интерес в сонетах Шешолина представляют жанровые номинации, содержащие в своем составе характерные определения этнокультурного плана: «Шекспировский сонет», «Русский сонет», «Восточный

сонет». Заметим, что у Шешолина два текста с жанровой номинацией «Восточный сонет» – стихотворения «За тыщу лет зеленый огонек…» и «Моя душа восточная, наверно…».

В первом случае имеем дело с оригинальным явлением скрещивания европейской формы сонета и строгих форм (жанров) восточной поэзии – рубаи и газели. Использование характерных приемов восточной поэзии: трехкратной рифмовки с третьим холостым стихом в катрене и редифа (повторяющегося за рифмой слова) в терцетной части – трансформирует известную модель европейского сонета в нечто достаточно оригинальное. Второй пример «восточного сонета» Шешолина, казалось бы, вообще лишен рифмы. Однако подчеркнутая поэтом особенность восточного письма («Мила мне вязь узорчатых согласных, / Струящаяся влево в завиточках») выступает указанием на особую роль анафорических соответствий, а подчас и начальной рифмы в тексте. Для наглядности высказанного предположения приведем текст сонета полностью с выделением замеченных нами начальных созвучий полужирным шрифтом, а отдаленных и рассредоточенных по стихотворным строкам рифменных цепей – курсивом.

Моя душа *восточная*, наверно,
Жила когда-то в Дели, иль Ширазе, –
Мила мне вязь узорчатых согласных,
Струящаяся влево, в *завиточках*.

Роятся *точки* пчелами над ними, –
Каламом кисть изящная когда-то
Вела их к сердцу, – *строчки* не увянут,
Тая Корана сны, Хафиза тайну.

Быть может, было – все, что будет с нами,
Похожи судьбы, и отцы первее
Достигли будущего? Зной и роза.

Во всяком случае, мне эти буквы
Двояким смыслом наполняют разум:
«***Постигни*** это, но пребудь в надежде» [5, с. 250].

Рассмотренный опыт Шешолина по созданию ориентального типа сонета в русской поэзии получает свое продолжение. Прямой параллелью восточным сонетам выступают стихотворные эксперименты Баира Дугарова. Этот современный поэт в силу своего этнокультурного пограничья

оказывается на стыке двух поэтических традиций – русской (по преимуществу европейской) и бурят-монгольской (как литературной, так и фольклорной). Не случайно эпиграфом к его книге «Степная лира» (2015) предпосланы следующие строчки: «Нет, я не Байрон, я Баир, / с душой степной бурят-монгола / и с даром русского глагола / пришедший в этот грозный мир…» [4, с. 3].

Для нас особенно показательно, что Б. Дугаров – создатель особого типа «анафорического сонета». Все сонеты, вошедшие в его книгу «Степная лира» (а их в общей сложности 10), – без исключения анафорические. Проиллюстрируем это наиболее репрезентативным сонетом, ярко выделяющимся даже на общем фоне своей рефлексивно-критической направленностью (здесь и далее в примерах полужирным шрифтом и курсивом выделяем анафорические созвучия и рифмующиеся цепи).

А в Азии не принято писать **сонеты**,
Анафора конечной рифме не ***чета***.
Но амфоры любви достойны все **поэты**.
Азалия берет от радуги ***цвета***.

А я пою простор и высь небесной **сини**,
И фимиамом курится степной ***мираж***.
Ая цветет – полынь моей **полупустыни**,
И феи храмом высится кедровый ***кряж***.

Молитвенная ода небесами **дышит**.
Могильная трава сама себя **колышет**,
Сокрытый вздох столетий чуя под ***собой***.

И знак анафоры отсвечивает **бронзой**.
И знает лишь рапсод, как просто и **непросто** –
Скрипичный звук придать струне ***волосяной*** [4, с. 163].

В приведенном примере, во-первых, отметим необыкновенную вольность в отступлении от сонетного канона, систему рифменных упрощений: вместо требуемых жанровым каноном двух рифм в катренах поэт использует четыре рифмы (казалось бы, следуя типу шекспировского сонета); в секстине же, напротив, поэт строго выдерживает полагающиеся три рифмы, причем в особой конфигурации, свойственной французскому типу сонета (*ааб ввб*), четко отделяя графическим пробелом два терцета. Во-вторых (и, пожалуй, это самая новаторская черта сонета Дугарова), через все стихотворение последовательно

и параллельно клаузульному (рифменному) ряду проведен парадигматический ряд анафор.

Отдельного разговора заслуживает оценка качества самих анафор. Чаще всего у Дугарова мы имеем дело лишь с частичными созвучиями. Но нередко созвучия охватывают целые слова и превращаются в начальные рифмы. Необходимо отметить также однородный характер анафор в грамматическом плане – своего рода явление *грамматизации анафоры*. Приведем лишь самые характерные примеры анафорических рифм, выбранные из разных сонетов Дугарова:

Подлунный мир преображается в поэте,
Покуда из цветов изменчивых столетий
Звезде любви в стихах сплетается венок.

Но небо тает в вихре суетных мгновений.
И не хватает грез – античных сновидений
Земле, затянутой в стальной корсет дорог [4, с. 66];

Акаций городских не шелохнется ветка.
И как тамтам усталый будничного века,
Трамвай в тиши на всю провинцию гремит.

Бреду в свой старый дом под загородной вишней.
Веду с самим собой беседу, и чуть слышно
Трава забвенья под ногами шелестит [4, с. 67];

А я пою простор и высь небесной сини,
И фимиамом курится степной мираж.
Ая цветет – полынь моей полупустыни,
И феи храмом высится кедровый кряж [4, с. 163];

Вдогон векам былым летят мгновенья **тая**.
Мир полон вечных **тайн**, не знающих границ.
Ворон и лебедей кружится в небе стая –
Миф оживает под крылатой сенью птиц [4, с. 167].

В экспериментальное поле современной российской поэзии вовлекаются и другие вариации сонетной формы: например, японский сонет, или русский альбомный сонет в восточном стиле. Это явление, получившее распространение на страницах интернета с 2006 г., к сегодняшнему моменту приобрело поистине массовый размах (см.: [8]). По сути, японский сонет (несмотря на его экзотическое название) – в понятиях старой

теории – «безголовый» «перевернутый» сонет из 10 строк, или двух терцетов (японских хокку) и одного катрена, строго выдержанных в слоговом отношении. Особый интерес приобретает также «сонетная матрешка», или вариант «двойного» («спрятанного») сонета[2].

В качестве вывода можно предложить следующее. Экспериментальное поле жанровой свободы, отличающее русский (или евразийский) тип сонета, – это, прежде всего, испытание его жанровых границ, в которых только и возможна самоидентификация жанра. Границы жанровой свободы сонетной формы во многом зависят от конвергенции различных в этнокультурном плане форм поэзии, обнаруживающих некоторое типологическое сходство. Существенным фактором исторической эволюции жанра выступают в таком случае этнокультурные установки творческого сознания авторов-сонетистов. Совмещение в самом феномене евразийского типа сонета, с одной стороны, традиции европейской медитативной лирики, а с другой, особенностей стиховых форм восточной поэзии неизбежно выводит нас к горизонтам этнопоэтики как важнейшей национально-исторической области самосознания жанра.

Список литературы

1. *Белоусов А*. Поэт Евгений Шешолин // Солнце невечное. Резекне : Изд-во Латгальского культурного центра, 2005. С. 3–20.

2. *Бехер И. Р*. Философия сонета, или Малое наставление по сонету: (опыт) // Бехер И. Р. Любовь моя, поэзия. М. : Худож. лит., 1965. С. 436–462.

3. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М. : Наука, 1989. 304 с.

4. *Дугаров Б. С*. Степная лира : стихотворения. СПб. : Свое издательство, 2015. 304 с.

5. Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс : Изд-во Даугавпилского ун-та «Saule», 2005. 296 с.

6. *Зырянов О. В*. Существует ли русский сонет? Судьба лирического жанра сквозь призму этнопоэтики // Вопросы литературы. 2012. № 3. С. 300–325.

[2] Отдаленным прообразом такой формы можно считать сонетные эксперименты поэта XVIII в. – А. Ржевского. Его известный «Сонет, заключающий в себе три мысли» («Вовеки не пленюсь красавицей иной…») – это, по сути, тройной «сонет в сонете», в архитектонике которого происходит разыгрывание драматической ситуации по принципу тезис – антитезис – синтез. Помимо всего прочего, в нем уже использована техника «совмещения и сокрытия», характерная для современной вариации «сонетной матрешки», когда в структуре одного полноценного сонета угадывается еще один вполне связный в семантическом отношении текст.

7. *Сугай Л. А.* Канон сонета и три символа христианской веры // Литературная учеба. 1998. Кн. 2. С. 146–154.

8. *Фокин Л. В.* Современные вариации сонетного канона // Венок сонетологов и сонетистов. М. : ООО «Русское слово – учебник», 2016. С. 232–243.

9. *Шайтанов И. О.* Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М. : РГГУ, 2010. 656 с.

10. *Шоу Дж. Томас*. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М. : Языки славянской культуры, 2002. 456 с.

О. Н. Турышева (Екатеринбург)

Код «Идиота» в кинотексте Л. фон Триера «Догвилль»: к реконструкции рецептивного потенциала

Фильм «Догвилль» («Dogville», 2003) имеет репутацию одного из самых тревожащих творений датского режиссера Ларса фон Триера. Эффект мучительной тревоги в данном случае формирует очевидная неясность авторской позиции. При этом никакой сюжетной загадки кинотекст фон Триера не содержит: трагический финал тщательно детерминирован предшествующим развитием действия, что делает его вполне предсказуемым. Загадочной представляется именно авторская интенция: зрителю приходится решать не вопрос о смысле изображенного события (он в общих чертах ясен), а вопрос о том, как к нему относиться. И в решении этого вопроса фон Триер, как кажется, своему реципиенту помогать не собирается.

И все же мы попытаемся выделить те маркеры, в опоре на которые можно было бы определить закодированный в фильме спектр рецептивных позиций. Все эти маркеры имеют интертекстуальную природу, их формируют разные книжные отсылки. Причем, как мы покажем ниже, актуализация реципиентом разных текстовых следов приводит к разным смысловым результатам. Фон Триер как будто намеренно создает конфликт ценностных позиций. Растерянность зрителя формируется здесь не на почве недоговоренности или противоречивости в изображении произошедшего, а на почве семантической избыточности, возникающей в результате столкновения разных кодов.

© Турышева О. Н., 2017

Первоначально напомним, что в основе сюжета лежит история молодой женщины Грейс, которая будучи не в силах принять идеологию своего отца, предводителя гангстеров, бежит от него, надеясь найти приют в городе Догвилль. Благожелательность жителей этого выдуманного фон Триером американского городка периода Великой депрессии героиня оплачивает смиренными трудами и самоотверженным терпением. При этом ответной платой за ее самоотдачу становятся лишь насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и ее беззащитного тела. Но даже будучи посаженной на цепь и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвилля, Грейс не ропщет – в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики: как доблесть всепрощения и самопожертвования. Однако в финале из смиреннейшего существа, согласного на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благословляя уничтожение всего города – вместе с детьми и вплоть до грудного ребенка – и сама участвуя в нем.

Такое завершение заставляет зрителя балансировать между взаимоисключающими переживаниями: ужасом и удовлетворением. Их парадоксальное сочетание, очевидно, и является основой той тревоги, которую формирует фильм. И тревога эта имеет нравственный характер: ужасаясь чудовищности финального решения героини, мы в то же время чувствуем удовлетворение тем, что зло наказано. Но это удовлетворение – в котором стыдно признаться, ведь оно связано с оправданием правомерности самых радикальных форм противления злу. Наша совесть сопротивляется этому удовлетворению, наш ужас маскирует его, в итоге мы страдаем от того, что чувствуем вину за тайное согласие с героиней. Такую рецептивную реакцию и поддерживает сочетание интертекстуальных отсылок, к обзору которых мы и переходим.

Нам уже приходилось писать об интертекстуальности этого кинотекста [3]. Но роман «Идиот» Достоевского мы в диапазон его интертекстуальных отсылок ранее не включали. Первоначально кратко повторим, о каких литературных и мифологических аллюзиях речь шла ранее – как в предшествующей критике, так и в нашей работе.

Одним из самых активно привлекаемых с целью интерпретации «Догвилля» контекстов в критике является *контекст библейский*. Причем как ветхозаветный, так и новозаветный. *Ветхозаветные аллюзии* «Догвилля» заставляют вспомнить о Содоме и Гоморре, испепеленных Божественным гневом. На почве этой аллюзии и формируется удовлетворение зрителя, ведь она разрешает ему рассматривать

фильм в рамках ветхозаветной логики – как притчу о Божественной оправданности воздаяния.

Новозаветные аллюзии связаны с образом и именем Грейс: этимология имени героини (Grace в пер. с англ. ‘милость’, ‘милосердие’, ‘благодать’, ‘благоволение’, ‘прощение’) позволяет в этом случае трактовать ее появление в Догвилле в качестве события нисхождения милости Божией и явления Христа. Кажется, что фон Триер прямо отсылает нас к Посланию к Римлянам св. апостола Павла, где Благодать – в противопоставлении преступлению Адама – трактуется как «дар Иисуса Христа» и связывается с «оправданием от многих преступлений»: «Но дар благодати не как преступление. Ибо если преступлением одного подверглись смерти многие, то тем более благодать божия и дар по благодати одного Человека, Иисуса Христа, преизбыточествует для многих. И дар не как <суд> за одного согрешившего; ибо суд за одно <преступление> – к осуждению; а дар благодати – к оправданию от многих преступлений» [Рим. 5: 15–16]. Грейс у фон Триера и воплощает собой «переизбыточествование» дара доброты, милосердия, прощения и оправдания[1].

В рамках привлечения этой аллюзии сюжет фильма проявляет свою очевидную экспериментальность: его действие оказывается прямо сосредоточено на изображении того, до каких, не подлежащих никакому прощению низостей может дойти человеческая природа в стремлении присвоить и использовать «обилие благодати и дар праведности» [Рим. 5: 17]. Эта аллюзия также поддерживает логику воздаяния, ведь Грейс в финале меняет свою точку зрения с евангельской (милосердствовать) на ветхозаветную (карать). При этом она выворачивает наизнанку логику, лежащую в основе Послания к Римлянам. Если в этом библейском фрагменте речь идет о том, что дар благодати «не как суд», он приходит на смену возмездию, то Грейс, наоборот, «отзывает» благодать, возвращаясь к суду. Недаром в живых после истребления всего города Грейс оставляет только собаку, носящую имя ветхозаветного пророка Моисея, символизирующего в рамках фильма правоту возмездия.

Эту же логику и, следовательно, удовлетворение реципиента кровавым финалом поддерживает и тот литературный код, который сам фон Триер подсказывает в ряде интервью. Это код *«Трехгрошовой оперы»*

[1] Том Эдисон, один из центральных персонажей «Догвилля», непосредственно связывает появление Грейс в городе с даром. Правда, в понятие дара он вкладывает эгоистический смысл, связывая с бедственным положением Грейс дарованную ему возможность самореализации в качестве учителя жителей города. Иронизируя над своим героем, фон Триер, как думается, подразумевает библейскую семантику дара.

Б. Брехта. Объясняя финальный поступок Грейс местью не выдержавшей надругательств женщины [1, с. 310], он признается, что позаимствовал этот мотив из зонга «Пиратка Дженни», решив сочинить историю, которая бы предшествовала событиям этой баллады (см. об этом: [1]). Героиня зонга, оскорбленная в своих чувствах, обещает расправу всем, кто был втянут в орбиту ее унижения. Этот код является сильнейшим аргументом в пользу интерпретации фильма как трагедии мести.

Ранее нами был выделен еще один код – отсылающий к *роману Достоевского «Братья Карамазовы»*. Он очевидно присутствует в разговоре Грейс с отцом накануне принятия решения об уничтожении города (см. об этом также: [4]). Позиция Большого человека (как именуется в фильме отец Грейс) коррелирует с позицией Великого инквизитора, хотя и отличается от нее. Герой фон Триера настаивает на том, что всепрощение, дарованное вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, оставляют людей в неведении относительно того зла, которое они творят. Именно эта позиция, в рамках которой прощение есть высокомерие, а милосердие – форма безответственности, и побеждает в фильме. Грейс принимает логику отца, соглашаясь с идеей преступности смиренной доброты и сострадания, и берет в руки револьвер. Таким образом, и этот код работает на оправдание поступка Грейс, но не в качестве аргумента справедливого воздаяния, а в качестве аргумента разоблачения благодати, которая, «переизбыточествуя», приносит зло. При этом реципиента, расшифровавшего данный код, очевидно, должно обеспокоить то, что в его рамках неизбежно происходит оправдание логики великого инквизитора, логики, санкционирующей казнь Христа. И это открытие поддерживает то впечатление нравственного ужаса, которое производит финальная расправа Грейс над городом.

Фильм содержит еще один код из Достоевского, это код, который формируется опорой его сюжета на *роман «Идиот»*. В основе фильма лежит событие пришествия в мир христоподобного героя. Но, обращаясь к образу «положительно-прекрасного человека», фон Триер изображает его не в акте жертвы, а в акте жестокого отказа от следования Христу в ситуации «избиения».

Оправдывают ли ужасы гонения и истязания, которым подвергается Грейс, ее финальную расправу над городом? Мы видели, что в контексте ветхозаветного, новозаветного и брехтовского кодов мотив оправдания вполне различим. В контексте карамазовского кода это оправдание раскрывает свою инквизиторскую природу, формируя

у реципиента реакцию нравственного отторжения. Какую же рецептивную позицию формирует код «Идиота»?

Представляется, что этот код подчеркивает вину Грейс: на фоне Мышкина особенно явственна ее несостоятельность в роли Христа. И несостоятельность эта иная, нежели несостоятельность Мышкина. Его губит сострадание и невозможность перенести собственную вину. Грейс же движима не состраданием, а идеей. И вину она отвергает, открывая в расправе над гонителями особый героизм. Думается, что признавая недостаточность Грейс, мы и сами должны чувствовать вину – за тайное согласие с ее жестокостью, ведь, сосредоточивая наше внимание на страданиях Грейс, фильм старательно формировал у нас эмоцию оправдания возмездия. И делал это с опорой на целый ряд аллюзий, библейских и литературных. Однако, думается, что фон Триер таким образом моделировал провокацию, должную в итоге обострить чувство вины у реципиента – за готовность принять искус оправдания. Представляется, что эффект рецептивной тревоги и покоится на открытии зрителем собственной вины.

Кажется очевидным, что по своей структуре это переживание совершенно тождественно тому, которое моделирует исповедь Ивана Карамазова, а именно его рассказ о затравленном генеральскими собаками мальчике, венчающийся вопросом «Ну … что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять?». Фон Триер также «испытует» своего зрителя, как Иван Алешу: провоцируя на одобрение расстрела, он заставляет нас мучиться этой «нелепостью» (если воспользоваться словом Алеши).

Интересно, что «Мандерлей», второй фильм незавершенной трилогии «USA», в котором продолжается история Грейс, уже настоятельно требует ее осуждения. Этот фильм не содержит загадки относительно авторской интенции. И «освещая назад», проясняя смыслы первой картины цикла, он определеннее утверждает вину героини. В «Догвилле» же ее утверждение в первую очередь обеспечивает наша память о герое «Идиота», который, в отличие от героини фон Триера, доводит «логику безумия Креста» [2, с. 509] до абсолютного конца.

Список литературы

1. *Долин А.* Ларс фон Триер. Контрольные работы : анализ, интервью. Догвилль : сценарий. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 410 с. (Кинотексты).

2. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. М. : Академический проект, 2008. 695 с. (Философские технологии).

3. *Турышева О. Н.* Легенда о Великом инквизиторе в составе интертекстуального кода кинотекста Ларса фон Триера «Догвиль» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская классика: Динамика художественных форм. 2015. № 3. С. 186–194.

4. *Bradatan C.* "I was a stranger, and ye took me not in": Deus ludens and theology of hospitality in Lars von Trier's Dogville // Journal of European Studies. V. 39, Iss. 1. March 2009. P. 58–78.

РАЗДЕЛ III
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА В ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Е. Н. Коледич (Серов)

Тихон Задонский и Иосиф Галл: к вопросу о прототипе «Сокровища духовного»

«Сокровище духовное, от мира собираемое» видного церковного писателя Тихона Задонского (1724–1783), относится к сборникам нравоучительного содержания, предназначенным для христианского чтения. Оно было создано в конце 70-х гг. XVIII в. и впервые напечатано уже после смерти святителя, в 1784 г.; состоит из 157 богословских глав.

Впервые о «сходстве содержания» «Сокровища духовного» и сочинения англиканского епископа Иосифа Галла (Джозефа Холла, 1574–1656) «Внезапные размышления, произведенные вдруг при воззрении на какую-нибудь вещь» говорит митрополит Евгений (Болховитинов) в «Словаре историческом о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви» (первое издание относится к 1796 г.): «Книга сия писана по примеру известных размышлений Иосифа Галла, Епископа Оксфортского, при внезапном воззрении на какую-нибудь вещь» [2, с. 312]. Книга Галла была написана на латинском языке, в русском переводе впервые напечатана в Москве в 1786 г. Она небольшая по объему, состоит из 131 краткой главы.

Общее между двумя сочинениями находят в сходстве метода изложения: оба писателя учат, «како отъ всякаго случая и отъ видимаго создания къ невидимымъ можно разсуждение обращать и … тако духовно пользоваться» [4, с. II]. У Тихона Задонского и Иосифа Галла он реализуется через литературный прием сравнения «мирского и духовного».

Однако анализ материала сравнений свидетельствует, что Галл во «Внезапных размышлениях» скорее делится с читателем собственными духовными размышлениями, впечатлениями при взгляде

© Коледич Е. Н., 2017

на окружающий мир, а Тихон Задонский, прежде всего, предстает как православный пастырь.

Чтобы продемонстрировать типичное построение глав книги Галла, приведем полностью текст размышления 33 «При слушании пения птичекъ въ весеннее утро»: «Коль охотно воспеваютъ сии маленькия птички! Оне теперь напоены какъ бы естественною некоторою радостию, влиянною въ нихъ вместе съ возвращениемъ солнца и съ наступлениемъ животворной весны. Жизнь ихъ какъ бы отнималася съ удалениемъ, и возвратилася съ приближениемъ лучей благотворительнаго светила. – Истиннымъ правды Солнцемъ, Отцемъ световъ, не иначе оживляется страждущая верная душа. Ежели сей единый Отецъ жизни сокрываетъ отъ нее светлое лице свое, то она несказанно смущается, и бываетъ яко цветъ, среди хладной осени увядающий. Но когда Онъ паки обращаетъ на нее лучи златаго своего образа, то съ возвращениемъ сего состояния ея возвращаются къ ней новыя силы и паки полная радость; и нетъ сладчае того пения, каковымъ прославляетъ душа таковое свое возрождение! – О Ты, Боже всякаго утешения! низлей въ сердце мое сладчайшее оное чувствие, раждающееся отъ присутствия Твоего, да уста мои купно съ душею воспоютъ достойную Тебе хвалу» [1, с. 57–58].

Таким образом, сопоставление (противопоставление) «мирского и духовного», представленное преимущественно в форме распространенного сравнения, составляет основное содержание глав «Внезапных размышлений»; завершают главы восклицания автора, его молитвенные воззвания или краткие умозаключения, отражающие его духовный опыт.

Композиционная роль сравнений в сочинении Тихона Задонского иная. Сравнения «мирского и духовного» в «Сокровище духовном» (также чаще всего распространенные), начинающие главу, только вводят тему для дальнейших подробных разъяснений и наставлений православного пастыря. Например, глава 153 «Чрево» начинается сопоставлением «чрево – роскошь»: «Видимъ, что чрево ненасытно есть, всегда требуетъ снеди и пищи; безъ того бо быть не можетъ. Сегодня насытится; на другой день, и третий, и более вновь требуетъ пищи. Тако имеется роскошь. Роскошь подобна чреву, все пожирающему. И роскошь бо есть прихотлива, и ничимъ и никогда удовольствоваться не можетъ» [4, с. 369]. Затем писатель подробно раскрывает, что «делает роскошь», как она пагубна, вредна.

Сравнение, начинающее богословскую главу, может просто вводить тему для рассуждения и в дальнейшем развитии содержания главы не участвовать, но может распадаться на сопоставление «мирского и духовного» по нескольким признакам. Около трети глав «Сокровища

духовного» демонстрирует подобное «дробление». Например, в главе 4-й «Господинъ и рабъ»: «Рабъ называется именемъ того господина, котораго есть рабъ: тако христианинъ называется христианиномъ, понеже есть рабъ Христовъ. Рабъ того ради называется рабомъ некоего господина, яко работаетъ ему, волю его творитъ и угождаетъ ему: тако христианинъ того ради называется рабомъ Христовымъ, яко работаетъ Ему, волю Его творитъ и угождаетъ Ему. …Рабъ предъ господиномъ со страхомъ и благоговениемъ ходитъ, дабы не прогневать его: тако христианамъ предъ Христомъ Господемъ своимъ ходить должно со страхомъ и благоговениемъ, дабы Его не прогневать…» [4, с. 10–11] и т. д.

В тридцати двух главах сочинения Тихона Задонского сопоставление «мирского и духовного» по выделенным автором признакам даже оформлено в особые подглавы для более пространного рассуждения, называемые «О томжде». Например, глава 28-я «Обедъ или вечеря» имеет девять таких дополнительных подглав.

Сопоставляя таким образом «мирское и духовное», писатель стремится наиболее полно, глубоко раскрыть перед читателем богословскую мысль (нравственное наставление).

В сравнениях оба писателя используют реалии материального мира, которые можно отнести и к сфере природы, и к жизнедеятельности человека. Галл употребляет их примерно в равных соотношениях. У Тихона Задонского группа сравнений, отражающих быт и человеческие взаимоотношения, является безусловно преобладающей. Писатель использует в сравнении преимущественно материал, близкий к повседневной жизни читателя, чтобы ему было легче понять и усвоить богословские истины. Например: «Нетъ никакой пользы въ сосуде, который вне является чистъ, но внутрь всякаго смрада и нечистоты исполненъ: тако нетъ никакой пользы и человеку, который вне является добръ, но внутрь золъ; вне является смиренъ и тихъ, но внутрь гордости, зависти и злобы исполненъ» [4, с. 131].

Следует отметить теоцентрический характер используемых в «Сокровище духовном» сравнений. Более чем в трети из них центральный образ соотносится с Богом или Христом. Помимо как царю и господину, в соответствии с библейскими текстами Бог уподобляется свету, садовнику, срубающему неплодное дерево; видящему при слепом, высокому лицу, усыновившему низкого человека; благодетелю и др.; Христос – солнцу и свету, виноградной лозе, кокошу, который собирает птенцов под крылья свои; осужденному на смертную казнь, главе (тело же Церковь), жениху и мужу (невеста и жена – христианская душа), вождю, учителю, освободителю пленников и др.

Тихона Задонского отличает «сдержанность» в изображении земных реалий в сравнении. Он не услаждает (и не устрашает) читателя описанием, а наставляет, главное для писателя – спасение человеческой души. Иосиф Галл может «чувственно», пространно рисовать в сравнении картину как «мирского», так и «небесного». Например, у Тихона Задонского: «Видимъ, что когда человекъ на судъ позывается, о томъ и думаетъ и все тщание свое полагаетъ, и съ другами своими советуетъ, дабы на суде не осужденнымъ быть и не посрамиться. Христианине! ты позовешися на судъ не человеческий, но Божий…: кольми убо паче должно тебе готовитися и все тщание полагать, чтобы на суде ономъ не посрамиться и не осужденным быть» [4, с. 81]. Сходное сравнение у Галла: «Съ какимъ трепетомъ стоитъ предъ судилищемъ виновный сей! Дрожитъ у него рука, когда для подтверждения подъемлется; трясутся отъ страха уста, когда изъявляетъ безмолвие свое; и еще прежде определения судии осуждаетъ его бледное и омертвевшее лице; прежде руки палача страхъ наноситъ ему смерть. … – О Боже! съ какимъ ужасомъ предстанетъ предъ Твое страшное судилище отверженная грешная душа въ день великаго онаго собора и всеобщаго суда! Устрашитъ ее присутствие безконечнаго Величества; жестокая и вопиющая совесть ее обвинитъ; легионы безобразныхъ и ужасныхъ демоновъ стоятъ въ готовности для похищения ея на казнь; ужаснейшая бездна, исполненная неугасимаго пламени, ожидаетъ ее въ себя низверженную стремглавъ; наконецъ въ неменьшее приведетъ ее смущение и слава Судии, какъ и жестокость мучителей, где определение неизбежно, наказание вечно» [1, с. 132–133].

Тихон Задонский с осторожностью подходит к выбору реалий земного мира, признаков для сравнений «мирского и духовного». Как и сам святитель пишет в одном из своих трудов: «Чтобы от видимых вещей к невидимым рассуждение обращать и так духовную пользу получать, требуется размышление верою, которая основанием своим имеет Божие слово, управляемое и утверждаемое, без которой удобно погрешить можно» [5, с. 255]. (По-видимому, в этом причина того, что преобладающий массив сравнений «Сокровища духовного» восходит к Священному Писанию.)

Такая позиция писателя являлась не только выражением его внутреннего мира, но и отвечала требованиям времени. Во второй половине XVIII в. в Россию начали активно проникать различные западные учения (вольтерьянство, эпикурейство, квиетизм и др.), в большинстве своем выражавшие неправославные и вообще нехристианские взгляды. Ю. М. Лотман о «состоянии русских умов» этого периода писал: «…мы сталкиваемся с разнообразными, порой причудливыми, смесями

философского сенсуализма, деизма, традиционного православия, кощунства, мистицизма, скептицизма, бог ведает каким образом умещавшимися в головах русских людей XVIII в.» [3, с. 131]. «Не погрешить» словом, хранить чистоту веры становится особенно важным для православного писателя, православного пастыря в этот период.

Иосиф Галл более «свободен», «непосредственен» в этом смысле. Его выбор реалии земного мира в сравнении ощущается «неожиданным»: свежий пузырь, ежик, муха, «чистильщик каналов», «карла»…

Следует отметить, что из всего многообразия сравнений в «Сокровище духовном» (около 700) и «Внезапных размышлениях» (около 150) совпадений не более десятка. И эти совпадения могут быть объяснены общими корнями сравнений, уходящими к Священному Писанию, а также сходными бытовыми впечатлениями писателей.

Таким образом, материал сравнений показывает: однозначно утверждать, что «Сокровище духовное» Тихона Задонского имеет в качестве прототипа, первоначального образца, книгу Иосифа Галла, нельзя.

Выпускник Нижегородской духовной семинарии, Тихон Задонский хорошо знал латинский и греческий язык. Он мог быть знаком с латинской книгой Галла, однако никаких упоминаний имени епископа Оксфордского и его книги в литературном наследии святителя не обнаружено. Следует отметить, что и сам метод восхождения «от мирского к духовному» применялся уже некоторыми древними отцами церкви в подражание библейским образцам.

Даже если Тихон Задонский и читал сочинение Иосифа Галла, оно могло послужить лишь толчком к написанию замечательного нравственно-дидактического сочинения. Русская литература XVIII в. отличалась чрезвычайной творческой активностью восприятия европейской культуры. Однако зарубежные сочинения, вызывавшие интерес у русских писателей, светских и церковных, переосмысливались в соответствии с представлениями, уже сложившимися на основе национальных традиций.

Список литературы

1. *Галл Иосиф.* Внезапные размышления, произведенные вдруг при воззрении на какую-нибудь вещь / пер. с лат. М. : Тип. Комп. типогр., 1786. 185 с.

2. *Евгений (Болховитинов), митр.* Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви. М. : Русский двор : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 416 с.

3. *Лотман Ю. М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избр. статьи : в 3 т. Т. 3 : Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллинн : Александра, 1992. С. 127–137.

4. *Тихон Задонский, свт.* Творения. М., 1994. (Репр. воспр. изд.: Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Изд. 5-е. М. : Синод. тип., 1889).

5. *Тихон Задонский, свт.* Собр. творений : в 5 т. Т. 3. М. : Изд-во Сестричества во имя свт. Игнатия Ставропольского, 2008. (Святоотеческое наследие).

Л. Н. Житкова (Екатеринбург)

Мотив судьбы в творчестве А. С. Пушкина

Судьба, – поясняет В. И. Даль в своем «Словаре», – означает «участь, жребий, долю, рок, часть, счастье, предопределение, не минучее в быту земном, пути провидения» [2, с. 356]. Данное определение охватывает широкий спектр значений, которые в каждом частном случае нуждаются в уточнении. Пушкин также вкладывал разные смыслы в понятие *судьбы*, выступающее достаточно частотным мотивом в его текстах.

Предлагаемый материал не претендует на исчерпывающее исследование мотива судьбы в творчестве поэта. Интересен, в данном случае, тот его аспект, который проявился в произведениях Пушкина второй Болдинской осени (октябрь 1833 г.) – тогда были написаны «Медный всадник», «Пиковая дама», «Сказка о рыбаке и рыбке» и др.

Эти произведения – очень разные и по жанру, и по проблематике – обнаруживают, однако, концептуальную связь на мотивно-тематическом уровне и уровне системы персонажей, а именно – в отношении мотива судьбы и образов главных героев. Герои названных выше повести, поэмы и сказки сходны в том, что все трое принадлежат к низовым социальным средам («ничтожные герои», по слову Пушкина) и по сюжету оказываются в пограничной ситуации ожидания кардинальных перемен тех жизненных обстоятельств, каковые даны им самой природой вещей. Такой сюжет дает основание трактовать *судьбу* как «встречу» героев с обстоятельствами и понимание ими этих обстоятельств, существующих и меняющихся, также и выбор принципа поведения в этих обстоятельствах.

© Житкова Л. Н., 2017

Привычно существуя в заданных пределах, пушкинские герои между тем знают, что ближе или дальше от них есть иные человеческие судьбы и иные обстоятельства, данные в удел счастливцам. Это очевидно в случае с Германном, ощущающим себя изгоем в кругу аристократической молодежи, также со Старухой, со «знанием дела» передающей требования Золотой рыбке, также и с Евгением, который с завистью думает о «счастливцах, ума недального ленивцах, которым жизнь куда легка» [3, т. IV, с. 383][1].

Когда же вдруг возникают в жизни и Германна, и Старухи обстоятельства, могшие как будто бы перевести их существование на иной статусный уровень, их постигает катастрофа: Германн сходит с ума, Старуха остается у «разбитого корыта». Она уже не сможет смириться с той долей, каковая была назначена ей изначально, когда «Старик ловил неводом рыбу», а «Старуха пряла свою пряжу» [т. IV, с. 451]. Теперь этот целостно-гармонический образ, вписанный в вечный круг бытия, разрушен.

Примечательно, что новые обстоятельства в жизни героев – тайна трех карт, явление золотой рыбки – возникают как фантастические феномены, что подчеркивает внежизненный смысл намерений героев переменить закон своей судьбы.

Пушкину, вероятно, близка идея о том, что человек должен осуществлять себя в пределах, данных ему Богом или некоторым объективным законом обстоятельств. Противодействие этой сверхволе или сверхзакону не есть благо для человека и не способствует его «самостоянию», как это ни парадоксально на первый взгляд.

Любимые герои Пушкина – Татьяна Ларина и Петр Гринев – реализуют себя именно в пределах личного пространства собственного опыта, не требуя ничего сверх того, что им дано – без вызова и бунта. Это личности неконфронтационного типа, которые существуют среди людей, внутри их мира, встраиваются в этот мир, в обстоятельства, что являет собою соборный образ бытия в его неслиянности и нераздельности. Соборность противостоит как индивидуализму, разрушающему человеческую общность, так и толпе, нивелирующей личность. В соборности человечество обретает свое единство и в то же время сохраняет неповторимые черты индивидуума, отдельного человека, поскольку это бытие, основанное на любви. Действительно, Татьяна, будучи «своей» везде – в деревне, в свете – не теряет своей

[1] Далее произведения Пушкина цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках.

особости, не обезличивается – напротив: она максимально полно личностно воплощается и достигает того «самостоянья», каковое является «залогом величия» человека. В. Г. Белинский в свое время обратил внимание на «возвращение» Онегина в реальность, в жизнь как таковую: «…он мог быть счастлив или несчастлив только в действительности и через действительность» [1, с. 396]. На эту же черту критик указал как на важнейший элемент художественной философии поэта в целом.

Пушкин, – пишет Белинский, – «поставлял выход из диссонансов жизни и примирение с трагическими законами судьбы не в заоблачных мечтаниях, а в опирающемся на самое себя силе духа» [1, с. 295].

Тайна мудрости Татьяны и Петра Гринева состоит в том, что они глубоко чувствуют и сознают свою связь с корневыми началами жизни, важными и неизменными духовно-культурными ценностями. Для обоих героев такой ценностью являются честь и долг, определяющие как личностную суть человека, так и нравственный закон человеческого соборного сообщества.

Татьяна говорит о своей верности родительской воле («Меня с слезами заклинаний / Молила мать…»), семейному долгу («Но я другому отдана; / Я буду век ему верна») [т. V, с. 189]. Петр Гринев свято чтит наказ батюшки «беречь честь смолоду» в исполнении своего дворянского долга.

Все это означает не победу фатальных обстоятельств, не рабскую покорность судьбе – в действительности это ситуация осознанного свободного выбора («Я вышла замуж», – говорит Татьяна), исполненная однако глубокого драматизма, поскольку выбор духовно-нравственных ориентиров жизненного поведения неизбежно драматичен.

Обращаясь к «Капитанской дочке», следует подчеркнуть, что именно Петр Гринев с его любовно-семейной историей, а не Пугачев, является главным героем повести. Стоит обратить внимание на то, что Пугачев предстает как целостная личность лишь тогда, когда он действует и поступает как человек, кровно связанный с православно-религиозными традициями: прощает Гринева, спасает сироту Машу, возлюбляет врага в лице Гринева. Но там, где Пугачев явлен как предводитель крестьянского бунта, личность в нем умирает.

Интересен в связи с нашей темой известный эпизод из жизни самого Пушкина – его стихотворный диалог с митрополитом Филаретом Дроздовым. На трагические строки стихотворения Пушкина

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена? [т. III, с. 61]

митрополит ответил стихами же:

Не напрасно, не случайно,
Жизнь от Бога нам дана… (цит. по: [4, с. 10]).

Пушкин затем написал исповедально-покаянно:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.
<…>

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт [т. III, с. 165].

Из трех болдинских произведений, названных выше, «Медный всадник» занимает особое место. Здесь «ничтожный герой» Евгений тоже хочет изменить свой статус, но исключительно в пределах реальности. Он следующим образом представляет свое будущее:

Жениться? Мне? зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год-другой –
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят…
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба
И внуки нас похоронят… [т. IV, с. 383–384].

Но в жизнь Евгения вторгаются трагические обстоятельства объективного порядка: наводнение разрушает его мечты о семейном счастье с Парашей. Он ищет конкретного виновника своей трагедии и обвиняет Бога:

…иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей? [т. III, с. 386],

а затем бросает вызов Петру, воплощенному в Медном всаднике:

Добро, строитель чудотворный! –
Шепнул он, злобно задрожав, –
Ужо тебе!.. [т. IV, с. 393].

Вместе с тем Пушкин фиксирует изменения, которые совершаются с Евгением, вышедшим в большой мир из своего идиллического одиночества. В лаконичной манере, без развернутых комментариев поэт акцентирует примечательные моменты в новом состоянии сознания героя: «Прояснились / В нем страшно мысли…» [т. IV, с. 392], «Он оглушен / Был шумом внутренней тревоги» [т. IV, с. 391], «ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался» [т. IV, с. 393], в связи с чем в финале поэмы возникает мотив юродства. Евгений познает страшную меру одиночества и отверженности – он стал чужим этому миру и мир не принимает его. К концу поэмы бунт героя должен был бы нарастать. Но Пушкин, замедляя действие поэмы, подчеркивая повторяемость картины (через глагольные формы несовершенного вида), рисует портрет Евгения, проходящего мимо памятника Петру, в новой стилистике:

И с той поры, когда случалось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой [т. IV, с. 394].

Портрет составлен исключительно из деталей, экспрессивно, утрированно воплощающих символический образ смирения и покаяния.

Что значит лейтмотив смирения – смущения – смятения? Не признание ли это своей вины за бунт? Не свидетельствует ли это действительно об изменении сознания героя и о постижении им иного смысла происшедшей трагедии, которая соединила его, Евгения, и Петра в общей бытийной судьбе человечества?

Список литературы

1. *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 9 т. М. : Худож. лит., 1976–1982. Т. 6 : Статьи о Державине. Статьи о Пушкине. Незаконченные работы. 1981. 677 с.

2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. Т. IV. 683 с.

3. *Пушкин А.* С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1950–1951. Т. III : Стихотворения 1827–1836. 1950. 552 с.; Т. IV : Поэмы. Сказки. 1950. 552 с.; Т. V : Евгений Онегин. Драматические произведения. 1950. 622 с.

4. *Сурат И. З.* Пушкин как религиозная проблема // Сурат И. З. Пушкин: Биография и лирика: Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. М. : Наследие, 1999. С. 7–37.

Е. Е. Приказчикова (Екатеринбург)

Мифология мистических собак и повесть Н. А. Дуровой «Ярчук – собака-духовидец»

Как и в мировой литературе, образ собаки в русской словесности представлен широко. Можно вспомнить верную Каштанку А. Чехова, трогательную Муму И. Тургенева, гордого и энергичного пуделя Арто из повести А. Куприна «Белый пудель», неразлучных друзей Б. Рябинина немецкого дога Джерри и эрдельтерьера Снукки. А была еще «Кусака» Л. Андреева, «Собачье сердце» М. Булгакова, «Мой Марс» И. Шмелева. Не остался без внимания образ собаки и в зарубежной литературе; это и «Зов предков», и «Джерри-островитянин» Д. Лондона, «Трое в лодке, не считая собаки» Д. К. Джерома, «Лесси» Э. Найта, «Исследование одной собаки»

© Приказчикова Е. Е., 2017

Ф. Кафки, «Четыре танкиста и собака» Я. Пшимановского. Мир, увиденный глазами собаки, традиционно воспринимается как мир, не испорченный цивилизацией, по-детски чистый и наивный. Так, в финале «Вечного зова» Д. Лондона Бэк, вставший во главе волчьей стаи, «бежит, возвышаясь громадой над своими собратьями, и во все могучее горло поет песнь тех времен, когда мир был юн, – песнь волчьей стаи» [4, с. 400].

Позитивный кинологический дискурс нашел широкое отражение в мифологическом сознании. Так, в армянской мифологии духи умерших собак аралезы, праобразом которых были армянские волкодавы гампры, слетают с небес на поля сражения, чтобы зализывать раны воинов, тем самым возвращая их к жизни. Первые записи об аралезах были сделаны историком Фавстосом Бузандом еще в V в., когда они, по преданию, воскресили легендарного армянского царя Ара Прекрасного, смертельно раненного в сражении с войсками ассирийской царицы Семирамиды (см.: [8]).

Особое родство человека и собаки закрепляется образами кинокефалов – людей с собачьими головами, о которых писали греческий историк Геродот, римские писатели Плиний Старший и Клавдий Элиан, Блаженный Августин, северогерманский хронист Адам Бременский, итальянский путешественник Марко Поло. Чаще всего кинокефалы выступают как честные и добрые люди, занимающиеся охотой и скотоводством, лишенные дара речи и способные только рычать (Клавдий Элиан). В славянской мифологии в качестве кинокефала выступает Полкан, знаменитый герой «Повести о Бове-королевиче».

Обладая недюжинной силой, крупные собаки вызывали естественный страх, что также нашло отражение в мифологических представлениях различных народов. Достаточно вспомнить трехглавого пса Цербера, охраняющего врата в подземный мир в греческой мифологии, или германо-скандинавского Гарма: когда последний срывается с цепи, это грозит гибелью всему миру.

Но есть еще один важный аспект, связанный с образом собаки, – восприятие ее как мистического существа, проводника между мирами, помогающего человеку достичь высшей степени совершенства в философском смысле слова. Наиболее отчетливо эта традиция нашла отражение в книге современной американской писательницы и психолога Д. Хьюстон «Мистические собаки», в которой опыт автора в общении со своими собственными собаками – фокстерьером Чампом, староанглийским мастиффом Титаном, эрдельтерьером Оливером, акитой Барнаби, немецкой овчаркой Луной – рассматривается в традициях буддийской философии как путь будхисавтта (см.: [9]). Разумеется, данная традиция возникла не в XXI в.

Еще в архаическом сознании собака наделялась экстрасенсорными способностями, что нашло отражение в ряде народных примет. Если собака долго воет, опустив морду вниз, выкапывает ямку под окном, то жди скорого несчастья – смерти хозяина. Существование подобных примет подтверждают клинописные тексты из библиотеки ассирийского царя Ашшурбанипала, относящиеся к VII в. до н. э.: «Если серая собака забежит во дворец, то он погибнет в пламени. Если желтоватая собака забежит во дворец, то царя ожидает насильственный конец. Если рыжая собака забежит во дворец, то с врагами будет заключен мир» (цит. по: [3, с. 37]).

В римской мифологии собакам приписывали способность видеть духов, т. к. они находились под покровительством Фавна – бога дикой природы, часто бродящего в лесу как невидимый людям дух. Свора черных собак была спутницей греческой богини колдовства Гекаты. Одними из самых мистических существ европейского сознания были собаки так называемой Дикой охоты, адские гончие, часто изображаемые в виде огромных черных собак со светящими желтыми или даже красными глазами. Кинологическая составляющая мифологии Дикой охоты, распространенная в Средние века на севере Европы (первое упоминание относится к XII в.), питалась конкретными мифологическими образами черных собак. К подобным образам можно отнести, например, североанглийского Баргеста – огромную черную собаку, охраняющую по ночам могилу своего хозяина, встреча с которой может быть роковой для одинокого путника. Скорее всего, именно мифология Баргеста подсказала сэру Артуру Конан Дойлю образ собаки Баскервиллей.

Вообще, образ черной собаки во все времена и у всех народов отличался особенной негативной маркированностью, начиная с черных собак аккадского женского демона Ламашту, которых она кормит грудью, до черного пуделя из «Фауста» Гете. Самыми известными черными псами Англии являются Модди Ду, черный пес (имел облик спаниеля) замка Пил на острове Мэн, наводивший ужас на охранников Замка и прославленный Вальтер Скоттом, и Черный Шак (демон) – размером с теленка со сверкающими красно-желтыми глазами, как будто внутри них горит огонь.

В русском романтическом сознании носителем «мистического» начала выступал *ярчук*. С точки зрения филолога-слависта А. А. Потебни, высказанной в его «Этимологических заметках», «ярчук» означает ‘щенок’. Данное слово образовано от слова «ярец», т. е. ‘май’ – именно в мае суки чаще всего щенятся [5, с. 128]. О. Сомов, писатель-романтик первой трети XIX в., работающий почти исключительно на материале малороссийского фольклора, упоминает о ярчуке в своей повести «Киевские ведьмы», где

дает такое авторское примечание: «Ярчук – собака, родившаяся с шестью пальцами и, по малороссийскому поверью, имеющая природный дар узнавать ведьм по духу, даже кусает их» [6, с. 98].

Но наиболее яркое отражение образ ярчука нашел в творчестве Н. А. Дуровой, автора знаменитых «Записок кавалерист-девицы». В 1840 г. Дурова пишет повесть «Ярчук – собака-духовидец», где одним из главных героев выступает ярчук по кличке Мограби. Имя собаки, скорее всего, было заимствовано Дуровой из «История мага Мограби» французского писателя XVIII в. Ж. Казота, где Мограби – страшный чародей, слуга Дьявола. Повесть «Ярчук…» стала настоящей творческой катастрофой для писательницы, поскольку вызвала очень жесткую критику со стороны В. Г. Белинского, увидевшего в ней лишь «нескладную сказку», «скучный, утомительный рассказ ни о чем» [1, с. 318]. В результате Дурова покидает Петербург, уезжает в Елабугу и больше не занимается писательским трудом.

«Ярчук…» – единственное произведение Дуровой, где действие происходит вне пределов Российской Империи – в Богемии конца XVII в., крае вампиров и готики. В жанровом отношении это произведение Дуровой является попыткой создания фантастической повести, в которой помимо элементов народнопоэтической фантастики (вроде образа ярчука, характерного для малороссийского фольклора), значимое место занимают элементы так называемой фантастики научной. Этот тип фантастики в первой трети XIX в. был тесно связан с разработкой учений о каббалистике и живом магнетизме Ф. Месмера, а также учения о потустороннем мире и мире духов Э. Сведенборга.

Как правило, экспансия «потустороннего» в мир человеческий была связана со стремлением самого человека проникнуть в мир, скрытый от него оболочкой повседневной действительности. Обычно эта возможность предоставляется лишь неординарным людям – поэтам, художникам, мыслителям или же людям, наделенным от природы пламенным воображением.

В отличие от А. Потебни и О. Сомова, Дурова приводит иное значение слова «ярчук». В ее повести *ярчук* – это девятая собака в роду абсолютно черных собак-сук, способная видеть злых духов. По этой причине щенки-ярчуки обычно уничтожаются, тем более что мать ярчука непременно умирает при его рождении. Тем не менее, Мограби из повести Дуровой, прародительницей которого была «прекраснейшая собака Сибирская», меньше всего напоминает Баргеста или Модди Ду.

В рассказе хозяина Мограби, студента Эдуарда, собака всего лишь жертва предрассудков, приписывающих ярчукам адские свойства и требующих

без жалости их уничтожать. Только благодаря чувствительному сердцу юноше удается выпросить жизнь для своего Мограби у отца, который обещает защитить собаку от жестокости слуг. Тем не менее, он не может защитить собаку от вздорных слухов, связывающих с ее влиянием все зло, которое совершается в господском доме или деревне, – будь то смерть от продолжительной болезни 70-летней старушки, пожар в овине или гибель лошади, которую слуги напоили холодной водой после скорой езды.

В центре повести Дуровой – история необыкновенной любви богемского барона Готфрида Рейнгофа к прекрасной девушке-дьяволице с черными, как смоль, волосами и синими белками глаз, которую он в ночь полнолуния видел пляшущей в толпе других ведьм с огромными когтями на руках в чудесной долине в чаще густого леса близ замка его родителей. Для того чтобы узнать, действительно ли перед ним ведьмы, Рейнгоф обращается за помощью к Эдуарду, владельцу ярчука, способного по запаху и виду распознавать злых духов. Едва увидев пляшущих ведьм, Мограби лишается чувств и тяжело заболевает. Во второй части повести история барона получает неожиданное разрешение. Лишившись помощи чудесной собаки, Рейнгоф решает сам узнать тайну волшебной поляны и пляшущих ведьм, падает в глубокий овраг-ущелье, находящееся в центре поляны, где и встречает свою судьбу в лице прекрасной цыганки-сироты Мариолы. Мариола против своей воли вынуждена жить в пещере «ведьм» – цыганок, которые готовят различные зелья (в том числе яды) из трав, собираемых на поляне в полночь полнолуния, чтобы продавать их по высокой цене богемской аристократии. С помощью Мариолы барону удается бежать из пещеры. Вскоре он приводит с собой солдат, и цыганок арестовывают. Сам же барон Рейнгоф женится на Мариоле.

Через год после этих событий он находит Эдуарда, чтобы вылечить его собаку, отравленную ядом, которым цыганки обычно пользовались, чтобы отпугивать любопытных. Получив противоядие, изготовленное Мариолой, Мограби мгновенно излечивается и получает силы, достаточные, чтобы прожить до 30 лет – возраста более чем почтенного для собаки.

Финал второй части повести очень разочаровал Белинского и повлиял на общее читательское отношение к этому произведению Дуровой. Критик писал: «С тех пор, как вы узнаете, что в заколдованной долине являлись цыгане, а не черти, и что Мограби заболел от насыпанного на кустах и траве ядовитого порошка, а вылечился потом от маленькой дозы благотворной мази, данной ему бароном, – Мограби из ярчука, то есть собаки-духовидца, становится простою собакою, и все его духовидство делается пустою вставкою в сказку, и без того нескладную» [1, с. 316].

При этом Белинский игнорировал наличие в повести Дуровой третьей заключительной части, в которой актуализируется мотив таинственного портрета, очень распространенный в эстетике готической и романтической повести. Увидев в спальне родителей картину с изображением табора, в центре которого находилась смуглая девушка с черными кудрями (мать Мариолы), юный барон Рейнгоф начинает испытывать влечение к единственному типу женской красоты, столь далекому от классического светского женского идеала. В третьей части повести барон Рейнгоф дарит Эдуарду портрет своей супруги, в который Эдуард немедленно влюбляется до безумия. И хотя его отец сжигает «дьявольское» изображение, Эдуард так и не женится до 47 лет, поскольку не может забыть изображение красавицы. В финале повести мы узнаем о возможном браке Эдуарда со старшей дочерью барона, которая является точной копией своей матери, запечатленной на портрете. Однако уже через три года наследники вступили во владение наследством покойного героя, смерть которого «была ужасна, сверхъестественна … в последнюю минуту он явственно услышал вой Мограби и умер, проклиная Рейнгофа и его подарок – портрет Мариолы» [2, с. 160].

Третья часть повести свидетельствует о попытке писательницы в полной мере отразить эстетику фантастического в том виде, в каком она представлена в творчестве немецкого романтика Э.-Т.-А. Гофмана. Французский литературовед и философ Ц. Тодоров в своем «Введении в фантастическую литературу» утверждал, что сердцевиной фантастического жанра должно быть «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным». В идеале «двусмысленность сохраняется до конца приключения: реальность или сон? правда или иллюзия?» [7, с. 25].

В «Ярчуке…» встречаются и сталкиваются, по крайней мере, два противоположных эстетических сознания. Это обусловлено тем, что б*о*льшая часть повести ведется от имени двух рассказчиков: мистически настроенного пражского студента Эдуарда и светского человека, богемского барона Рейнгофа, женившегося на цыганке, что стоило ему карьеры и общественного положения. Насколько мир Эдуарда причудлив и странен: духи, таинственные портреты, «дьявольские» красавицы, настолько мир барона Рейнгофа реален и жизненно конкретен. Вместо ведьм – старухи-цыганки, варящие «адское зелье», которое они сбывают по выгодной цене людям высшего света. Вместо фантастической борьбы с духами при помощи собаки-ярчука – прозаический отряд солдат и разбор дела в уголовной палате. Вместо прекрасной дьяволицы с синими

белками глаз – несчастная сирота, воспитываемая из милости старухами-цыганками в пещере. Так же по-разному Эдуард и барон воспринимают Мограби и саму его роль в этой истории. Если для Эдуарда Мограби, прежде всего, ярчук, т. е. собака, видящая духов и страдающая от соприкосновения с их миром, то для барона – это вполне обычный пес, отравленный ядом, который старые цыганки пускают в ход всякий раз, когда им угрожает опасность.

Медиатором между этими двумя мирами и должен был, по мысли Дуровой, стать ярчук – собака-духовидец, одновременно принадлежащая обоим мирам: иррациональному и социально-историческому. Однако достигнуть органического синтеза двух эстетически разных миров в соответствии с принципом романтического двоемирия по Гофману Дуровой все-таки не удалось. В этом смысле Белинский был прав, упрекая писательницу в отсутствии «фантастического таланта» [1, с. 316].

Тем не менее, достоинство повести Дуровой состоит в том, что она отражает основное направление в эволюции образа «мистической собаки» в национальном литературном сознании. Во-первых, несмотря на свою грозную внешность и страх, вызываемый уже одним именем «ярчук», Мограби – добрейшее животное, изображение которого проникнуто пафосом гуманизма. Только один пример: во время прогулок с Эдуардом по горам и лесам живописной Богемии Мограби часто выгонял зайцев, настигал, но никогда не трогал. «…Это редкая черта в моем Мограби, – признается Эдуард, – и за нее я еще более любил его. Никогда эта сильная, почти исполинская собака не терзала слабого животного» [2, с. 64]. Во-вторых, образ Мограби предельно антропоморфизирован, особенно в психологическом плане. У него «прекрасные большие глаза», в которых Эдуард видит «столько чувства, столько речей, столько сожаления обо мне»; в них отражена печаль и блестят слезы. Эдуард полагает (возможно, это мнение разделяла и сама Дурова), что «всякая собака считает покушением на жизнь ее, если ей надевают на шею веревку или тесьму», т. е. поводок, не говоря уже о намордник. Поэтому нет ничего удивительно в том, что Эдуард относится к своей собаке как к своему лучшему другу. После того как собака была отравлена и в течение некоторого время не подавала признаков жизни, Эдуард переживает нравственные муки, сопоставимые по своей силе с тоской о смерти любимого человека: «Я сидел над телом Мограби и уже не плакал, а выл … слезы мои лились ручьями!.. я клял барона, себя, – готов был умереть» [2, с. 96]. В-третьих, на протяжении всей повести Мограби выполняет по отношению к своему

хозяину сотериологическую функцию, функцию спасателя. Даже если он не видит духов, он прекрасно чувствует любое зло, направленное на Эдуарда, и использует все возможности, чтобы отвратить его. Хватает Эдуарда зубами за одежду и руки, не пуская к барону Рейнгофу, съедает письмо, в котором Рейнгоф предлагает другу на память портрет своей жены, наконец, ложится на кусты, отравленные ядом, чтобы защитить Эдуарда от вредных испарений. Эта жертвенность собаки очень напоминает сюжет из сказки А. С. Пушкина «О мертвой царевне и о семи богатырях», где Соколко не пускает царевну к старухе, принесшей отравленное яблоко, а потом проглатывает его, чтобы показать богатырям, что послужило причиной смерти юной красавицы. Наконец, пока Мограби был жив, Эдуард не делал попыток увидеть Мариолу, чтобы еще раз испытать на себе влияние ее «дьявольской» красоты.

Подобный гуманистический дискурс повести Дуровой в значительной степени нивелировал мистическое начало в образе собаки-духовидца, зато позволял видеть в нем жертву социальных конфликтов и общей ущербности человеческих отношений. Этот подход будет доминировать в русской литературе XX в. при описании трагической судьбы собак – Белого Бима Черное ухо из повести Гаврилы Троепольского или «Верного Руслана» Георгия Владимирова. В этой новой традиции собака не просто выступает в роли верного друга человека, но является своеобразным зеркалом его нравственных качеств, общение с ней высвечивает лучшие черты характера человека и, наоборот, жестокое отношение является свидетельством духовной и нравственной деградации личности. В данном случае Дурова выступает одним из основоположников этой традиции отечественной словесности, в то время как в зарубежной литературе образ «мистической» собаки как носителя зла, генетически восходящей к псам Дикой охоты, на протяжении XX в. остается достаточно актуальным. Можно вспомнить ужасного Куджо из одноименной книги Стивена Кинга – представителя одной из самых миролюбивых пород собак, сенбернара, но, в конечном счете, аккумулирующего в своем образе все зло мира.

Список литературы

1. *Белинский В. Г.* Ярчук, собака-духовидец. Сочинение Александрова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : [в 13 т.] / Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) ; [гл. ред. Н. Ф. Бельчиков]. Т. IV : Статьи и рецензии, 1840–1841. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. С. 315–319.

2. *Дурова Н. А.* Ярчук, собака-духовидец // Фантастические повести: Дурова Н. А. Ярчук собака-духовидец; Одоевский В. Ф. Саламандра; Толстой А. К. Упырь / [сост. и авт. вступ. ст. С. Ф. Васильев]. Ижевск : Удмуртия, 1991. С. 31–160.

3. *Леманн А.* Иллюстрированная история суеверий и волшебства: от древности до наших дней. Изд. 2-е. Киев : Украина, 1993. 398 с.

4. *Лондон Д.* Зов предков // Лондон Д. Собр. соч. : в 13 т. / [сост. и общ. ред. Г. П. Злобина, С. С. Иванько]. Т. 2. М. : Правда, 1976. С. 255–340. (Б-ка «Огонек», Б-ка зарубежной классики).

5. *Потебня А. А.* Этимологические заметки // Живая старина. 1891. Т. 3. С. 117–129.

6. *Сомов О. М.* Купалов вечер : избр. произведения / [сост., предисл. и примеч. З. В. Кирилюк]. Киев : Дніпро, 1991. 558 с.

7. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М. : Дом интеллек. кн., 1999. 144 с.

8. *Фавстос Бузанд.* История Армении / пер. с древнеарм. и коммент. М. А. Геворгяна ; под ред. С. Т. Еремяна ; вступ. ст. Л. С. Хачикяна. [Ереван] : [Изд-во Акад. наук Арм. ССР], [1953]. 237 с. (Памятники древнеармянской лит. / Акад. наук Арм. ССР. Ин-т истории ; 1).

9. *Хьюстон Д.* Мистические собаки. Животные как проводники в наш внутренний мир / [пер. с англ. А. Осипова]. М. : Открытый Мир, 2006 (Екатеринбург : ГИПП Урал. раб.). 272 с.

А. Н. Горбунова (Екатеринбург)

От «Сороки-воровки» к «Поврежденному»: эволюция женских образов в прозе А. И. Герцена 1846–1851 гг.

Духовный путь А. И. Герцена во многом определял его творческую эволюцию. По словам Л. Я. Гинзбург, в отличие от произведений 1830-х гг., в сочинениях Герцена 40-х мы имеем дело «вовсе не с душевным опытом автора как таковым, но, скорее, с некоторой концепцией, возникающей из этого опыта» [3, с. 25]. Размышления писателя, представленные в произведениях этого периода, не отражают напрямую пережитых им тех или иных конкретных жизненных событий – в них, скорее, предпринимается попытка осознания путей дальнейшего развития собственной

© Горбунова А. Н., 2017

личности с опорой на опыт пережитого. Таким образом, область литературного письма становится для Герцена своеобразной творческой лабораторией, местом проведения своего рода антропологических опытов, которые находят выражение в персонажной системе его прозы. Создавая героев своих произведений, он, с одной стороны, демонстрирует их уникальность, подчеркивая тем самым значимость отдельной личности и ее судьбы в контексте истории, а с другой – подвергает их типологизации, доводя ее порой до некоей максимы и, таким образом, концептуализируя образы героев.

В нашем исследовании мы обратимся к женским образам прозы Герцена 1846–1851 гг., наиболее репрезентирующим пути духовной рефлексии писателя: это Анета из повести «Сорока-воровка» (1846), Любовь Круциферская из романа «Кто виноват?» (1841–1846) и Ульяна из повести «Поврежденный» (1851)[1]. Женским образам в прозе Герцена присущ особый синкретизм: его героини сочетают в себе живую жизнь, жизнь «как она есть» (согласно требованиям реализма), и высокую идею человека, которая, как правило, угасает при столкновении с пошлостью среды. Все три героини из указанных произведений подвергаются «испытанию средой» и воплощают разные типы сознания. Каждый из этих типов, в свою очередь, представляет определенный этап в развитии сознания самого писателя в тот или иной период его жизни, что позволяет нам проследить не только эволюцию женских образов в контексте творчества Герцена, но и осмыслить динамику его личной духовной жизни, стадии личностного сознания.

В центре повести «Сорока-воровка» – образ женщины, жизнь которой предельно театральна. Будучи актрисой в театре, героиня остается актрисой и в жизни. Показательно, что рассказчик даже не знает ее настоящего имени, он использует имя героини из увиденной им пьесы: «…женщина, одетая вся в белом, шла скорыми шагами ко мне. Это была Анета. Она протянула мне обе руки и сказала:

– Чем заслужила я это… благодарю вас… – сказала тем же голосом, который вчера (во время спектакля. – *А. Г.*) так сильно потряс меня, и прежде, нежели я успел что-нибудь отвечать, она залилась слезами» [2, с. 242].

Театр, по мысли Герцена, это «высшая инстанция для решения жизненных вопросов». «На сцене жизнь схвачена во всей ее полноте, схвачена в действительном осуществлении лицами, на самом деле, с ее общечеловеческими началами и частно-личными случайностями, с ее ежедневною

[1] Заранее оговоримся, что в ходе анализа повести «Поврежденный» наш исследовательский фокус будет смещен в сторону главного героя, поскольку в его образе оказываются сконцентрированы черты, присущие женским персонажам более ранних произведений Герцена.

пошлостью и с ее грозной, всепожирающей страстью, скрытой под пыльной плевою мелочей, как огонь под золой Везувия» [1, с. 51], – пишет он в статье «По поводу одной драмы». Можно предположить, что, помещая героиню в театрализованное пространство, писатель пытается вызвать наивысшую степень сопереживания и сочувствия ей.

Анета находится в рамках романтического типа сознания. Ее исключительность заключается в актерском таланте, однако, будучи крепостной, она лишена возможности развивать свои творческие способности. Князь ограничивает личную свободу героини и репертуар ее ролей, но *внутри* своей роли, во время игры на сцене, она все-таки обретает свободу – и потому эстетизирует жизнь, «играет» в жизни, заменяет жизнь театром. Показательна в данном контексте сцена «у зеркала», где Анета в максимально театрализованной манере отказывает князю в его притязаниях: «Он, ничего не подозревая, подал мне руку; я подвела его к моему зеркалу, показала ему его лицо и спросила его:

– И вы думаете, что я пойду к этому смешному старику, к этому плешивому селадону? – Я расхохоталась» [2, с. 245].

Этот своеобразный «протест» становится для героини роковым. Анета подчиняет свою жизнь законом драмы: случайная любовная связь приводит к рождению ребенка, однако ее организм не выдерживает цепочки потрясений, и очень скоро она умирает в одиночестве. Единственный человек, которого Анета подпускает к себе, – рассказчик. Но, обратим внимание, он также принадлежит к театральному миру: это актер, который на заре творческого пути в поисках работы приезжает в город N в театр Скалинского, где играет Анета, но после встречи с ней уезжает[2].

Мотив театра выходит за пределы повести «Сорока-воровка» и прослеживается также в романе «Кто виноват?». Ключевой конфликт романа был навеян автору сюжетом пьесы О. Арну и Н. Фурнье «Преступление, или Восемь лет старше», переведенной С. П. Соловьевым и поставленной в бенефис И. В. Самарина 11 сентября 1842 г. Размышления об этом спектакле вошли в статью Герцена «По поводу одной драмы» (цикл статей «Капризы и раздумье»); обыденность сюжетных перипетий этой пьесы писатель выразил так: «Драма самая простая; если вы не видали подобной у себя в доме, то, наверное, могли видеть у которого-нибудь из соседей» [1, с. 53].

[2] Прототипом рассказчика в повести Герцена «Сорока-Воровка» стал актер М. Щепкин, который рассказал писателю историю Анеты, случившуюся в театре С. М. Каменского [4, с. 303].

Образ главной героини романа, Любы Круциферской, выделяется на фоне общей персонажной системы произведения. Она обладает недюжинным характером, будучи гораздо сильнее и духовно развитее своего жениха, а затем мужа Дмитрия Круциферского. «Не пара тебе твоя невеста, уж что ты хочешь, – эти глаза, этот цвет лица, этот трепет, который иногда пробегает по ее лицу, – она тигренок, который еще не знает своей силы» [2, с. 56], – говорит Круциферскому доктор Крупов, характеризуя в то же время его следующим образом: «А ты – а что ты? Ты – невеста; ты, братец, немка; ты будешь жена, – ну, угодно ли?» [2, с. 56].

Можно предположить, что прототипом героини стала невеста, а вскоре и жена Герцена Н. А. Захарьина. Посвящение к роману: «Наталье Александровне Герцен в знак глубокой симпатии – от писавшего» [2, с. 3] – готовит читателя к незримому присутствию в тексте ее образа. И действительно, образ Любы Круциферской вбирает в себя не только черты характера, присущие Н. А. Захарьиной, но и образ ее мыслей и жизни: «Любонька в эти пять лет стала чувствовать и понимать такие вещи, о которых добрые люди часто не догадываются до гробовой доски; она иногда боялась своих мыслей, упрекала себя за свое развитие – но не усыпила деятельности своего духа. Некому было ей сообщить все занимавшее ее, все собиравшееся в груди; под конец, не имея силы носить всего в себе, она попала на мысль, очень обыкновенную у девушки: она стала записывать свои мысли, свои чувства» [2, с. 35]. Подобно героине романа «Кто виноват?», Захарьина со всей строгостью воспитывалась своей покровительницей княгиней Хованской; так, описывая домашний быт юной девушки, И. Л. Савкина отмечает: «…под надзором … оказывается не только физическая, но прежде всего духовная, интеллектуальная жизнь. Здесь главным средством является запрет практически на все виды духовной деятельности, исключая молитву» [5]. Именно поэтому дневниковое, а позже и эпистолярное письмо становятся для Захарьиной основными формами духовной жизни. Ведение дневника было, как известно, личностно необходимо и самому Герцену; по словам Л. Я. Гинзбург, дневник для него является «интеллектуальной лабораторий, в которой перерабатывается опыт умственной жизни и вырабатывается новое воззрение» [3, с. 25].

Все это говорит о том, что образ Любы Круциферской развивается в русле новой – реалистической – философии. Она перерастает свою среду, не вписывается в провинциальное общество города NN. Этот конфликт пагубно влияет на судьбу героини и оборачивается для нее личной драмой. Круциферская, полюбив Бельтова, не может примирить природу сердца с нравственным долгом перед мужем, семьей. Не имея возможности преодолеть разлад, она движется к смерти: «Софья Алексеевна просила

позволения ходить за больной и дни целые проводила у ее кровати, и что-то высоко поэтическое было в этой группе умирающей красоты с прекрасной старостью, в этой увядающей женщине <…> и со слезою на глазах <она> внимала бесконечным рассказам старушки матери об ее сыне – об их Вольдемаре, который теперь так далеко от них…» [2, с. 176].

Центральные вопросы, поднимаемые в романе, тесно переплетены с историей частной жизни Герцена: здесь ставится проблема новой любви, сохранения семьи, намечается сложный вопрос о возможности тройственного семейного союза и т. д. Иными словами, в романе актуализируются те проблемы, которые Герцен осмыслял, но не мог решить в своей семейной жизни. Тем не менее, как справедливо замечает Л. Я. Гинзбург, в романе «Кто виноват?» психологический факт выходит на уровень общесоциальный: «…Теперь недостаточно ему быть фактом душевной жизни Александра Герцена … теперь этот факт должен быть теоретически осмыслен, должен приобрести познавательную ценность» [3, с. 25]. Герцен не говорит о своем семейном конфликте напрямую, но обращается к «теоретическому аспекту этого конфликта», наполняя его иным в своей конкретике содержанием.

Напряженная рефлексия о семье и природе этого союза находит отражение и в дневниках писателя. Тема семьи переплетается с осмыслением брака как социального института: «Брак не есть истинный результат любви, а христианский результат ее, он обрушивает страшную ответственность воспитания детей, семейной жизни etc., etc. Мне семейная жизнь легка с этой стороны, – но это случайность, и именно потому я имею голос» [1, с. 290]. Как пример, свой союз с Н. А. Захарьиной Герцен противопоставляет браку Н. П. Огарева: «Огарев понимает ясно, когда брак есть что-нибудь и когда он делается нелепой формой, взаимным рабством, отвратительным соединением гетерогенного, такой брак in facto … уже распался, если нет детей, он – бесследно прошедшее. Он именно в этом случае – а не смеет разойтиться (так. – *А. Г.*). Боится общественного мнения, говорит он; но тут есть и другая боязнь – от совести timorée [трусливой (франц.). – Ред.]» [1, с. 216].

Особую роль в браке Герцен отводит женщине, поэтому и проблему выбора он формулирует как проблему принятия мужчиной и обществом свободного выбора женщины. Особенно остро этот вопрос встает перед Герценом в начале 50-х гг.: в это время разворачивается его семейная драма[3]. Художественное переосмысление этих событий мы находим в повести 1851 г. «Поврежденный».

[3] Идея тройного союза Герценов и Гервегов потерпела фиаско и получила общественную огласку; общественность, главным образом, осуждала Герцена за то, что он подверг жену моральному принуждению и воспрепятствовал ее соединению с любовником.

В повести «Поврежденный» основной конфликт разворачивается вокруг горничной Ульяны. Она лишена всех черт «прекрасной дамы», которыми в той или иной степени были наделены рассмотренные выше героини, всякой исключительности, однако это, вероятно, обусловлено тем, что ее история рассказывается от лица простого человека – барского кучера: «Ульяна эта у Софии Николаевны при комнате находилась, и барыня ее жаловали, умница была. <…> она никому вреда никогда не делала и смысла не имела о том; так, детский, пустой нрав, безосновательный – поет себе, бывало, день-деньской да конфект накупит, а грубого слова никто не слыхал, со всеми ласковая была» [2, с. 289]. Героиня полностью сливается с окружающей ее средой, ее наивность и кротость исключают какие-либо противоречия или конфликты с социумом. С другой стороны, для барина Евгения Николаевича Ульяна по-своему исключительна, более того – он начинает боготворить ее. Он восхищен ее пением и покровительствует ее таланту: «Барин наш слышали несколько раз, как Ульяна поет, и говорят сестрице: “Ведь это клад, дайте ей, мол, вольную, а я ее певицей сделаю”» [2, с. 289].

В случае повести «Поврежденный» примечательно, что черты, типичные, прежде всего, для женских образов, переносятся на образ главного героя – барина Евгения Николаевича, которому служит Ульяна. Именно Евгений Николаевич представляет собой романтический тип, причем его романтизм доведен до гротеска: «Ну, так, бывало, посмеемся для балагурства, а то в самом-то деле он у нас вел себя, как красная девица, только к церкви не был прибежен и постов не соблюдал» [2, с. 290], – говорит о нем слуга. Известие о случайной связи Ульяны с камердинером Архипом больно ранит сердце барина, он не может принять измены «идеала» и, остро переживая это, утрачивает рассудок. Ситуация любви Евгения Николаевича к Ульяне выступает зеркальным отражением истории ухаживаний князя за Анетой («Сорока-воровка»), а образ Евгения Николаевича – романтического максималиста, не признающего законов «простой» жизни, созвучен образу Анеты, с которой он как бы «меняется ролями». Анета скоро уходит из жизни – герой «Поврежденного» замыкается в себе. Это не простое «сгорание», как у Анеты, или медленное затухание жизни, как в случае с Любой Круциферской, – крушение идеализированного представления героя о жизни оборачивается разрушением его сознание до основания: «Когда темные минуты ипохондрии подавляли его, он удалялся, запирался в комнате, редко выходил, был желто-бледен, дрожал, как в ознобе, а иногда, казалось, глаза его были заплаканы» [2, с. 281–282]. «Повреждение» главного героя происходит в виду исключительности, точнее – парадоксальности его восприятия мира: он доводит свое отрицание

«до последнего предела, до поэзии отчаяния» [6] и высказывает сумасшедшие идеи о вине и скорой гибели человечества: «Мы погибшие люди, мы жертвы вековых отклонений и платим за грехи наших праотцов, где нас лечить! Будущие-то поколения, может, опомнятся» [2, с. 284].

Сумасшествие героя вызвано, прежде всего, его тотальным разочарованием в самом себе. Наиболее ясно это иллюстрирует сцена «у зеркала», составляющая зеркальную аналогию к сцене «у зеркала» в повести «Сокорока-воровка»: «…продолжал он, ходя по комнате, и вдруг остановился перед зеркалом: – Ну, посмотрите на эту рожу – ха-ха-ха, ведь это ужасно, сравните любого крестьянина нашего со мной, новая varietas, которую Блуменбах проглядел, "кавказско-городская", к ней принадлежат чиновники и лавочники, ученые, дворяне и все эти альбиносы и кретины, которые населяют образованный мир – племя слабое, без мышц, в ревматизме, и притом глупое, злое, мелкое, безобразное, неуклюжее – *точь-в-точь я, старик в тридцать пять лет* (курсив мой. – *А. Г.*), беспомощный, ненужный, который провел всю жизнь, как кресс-салат, выращенный зимой между двух войлоков – фу, какая гадость!» [2, с. 285]. Напомним: Анета показывала в зеркале «плешивого селадона» старику-князю. Евгений Николаевич же, совсем не будучи старым, называет себя стариком сам.

В образе рассказчика – путешественника, встретившего Евгения Николаевича в Италии, – который в определенной мере близок образу доктора Крупова («Кто виноват?»), угадываются черты самого писателя. В его комментариях к истории, случившейся с главным героем, слышится голос Герцена, осмысляющего свою собственную жизненную ситуацию. Рассказчик смотрит на Евгения Николаевича с сожалением, отмечает в нем «больное сознание» и оказывается способен понять его внутренний «надлом». Евгений Николаевич закрыт для общественной стороны жизни, он словно «застывает» на этапе романтического сознания в его трагической, пессимистической версии, которую следует признать одной из ипостасей сознания самого Герцена: писатель стремился изжить ее в течение всей жизни, однако так и не смог до конца преодолеть трагизм «уединенного сознания».

Антонимична образу рассказчика-путешественника фигура лекаря, приставленного к Евгению Николаевичу. Долгое время лекарь находился в должности прозектора[4]; «Он был добрый, услужливый малый, необык-

[4] В словаре медицинских терминов «прозектор» (истор.; лат. prosector 'рассекающий') определяется как: 1) врач, производящий вскрытие трупа; 2) врач, заведующий патологоанатомическим отделением. Исходя из этого, естественным образом вытекает заключение, что такому лекарю вскрывать бы трупы, а не лечить больных, тем более таких, каков герой повести; кроме того, здесь, вероятно, скрыта насмешка Герцена над отсталостью медицины его времени.

новенно прилежный, усердно занимавшийся наукой a livre ouyert [без труда; буквально – непосредственно с листа (фр.)], то есть никогда не ломая себе головы ни над одним вопросом, который не был разрешен другими» [2, с. 277]. Более того, он совершенно не стремится найти первопричину болезни своего подопечного: «Он (Евгений Николаевич. – *А. Г.*) был явным образом “надломлен”, и хотя лекарь уверял меня, что он во всю жизнь не имел ни большого несчастия, ни больших потрясений, я плохо верил в психологию моего доброго прозектора» [2, с. 281]. Лекарь и его пациент находятся в открытой конфронтации, подтверждением чему являются их постоянные споры. «Он вовсе не был глуп, – говорит рассказчик, – но принадлежал к числу тех светлых, практических умов, умов подкожных, так сказать, которые дальше рассудочных категорий и общепринятых мнений не только не идут, но и не могут идти» [2, с. 283]. Иными словами, образ лекаря являет голос обыденного сознания, воплощение жизненной пошлости – именно то, что категорически не приемлет Евгений Николаевич.

В 40-е и 50-е гг. в творчестве А. И. Герцена складывается новая антропологическая модель. Результатом творческих поисков является собирательный образ доктора (доктор Крупов, рассказчик-путешественник в повести «Поврежденный»), который по своей природе автопсихологичен. Писатель постепенно изживает свой внутренний романтизм: это состояние сознания становится объектом его исследования, что наиболее очевидно на примере повести «Поврежденный» (носитель черт романтического сознания «поврежден» в уме, а его романтический идеал, по мнению кучера, – самая обычная женщина). «Исследовательская» установка Герцена в создании его персонажей свидетельствует о формировании объективирующей тенденции в его творчестве.

Через ряд женских образов, созданных в его художественных произведениях, Герцен выходит к тому идеальному образу женщины, который позже воплотится в героине «Былого и дум». Этот образ окажется созвучен героине ранней переписки Герцена 30-х гг. – с тем, правда, различием, что новая героиня будет освобождена от «спиритуализма, от потусторонности», по своей сути она – «освобожденная» женщина, «которая сумела воспринять всю идеологию освобождения и равенства» [3, с. 16] и вместе с тем сохранить идеал женственности.

Список литературы

1. *Герцен А. И.* Собр. соч. : в 30 т. Т. II : Статьи и фельетоны, 1841–1846; Дневник, 1842–1845. М. : Изд-во АН СССР, 1954. 515 с.

2. *Герцен А. И.* Кто виноват? : роман; Повести и рассказы. Л. : Худож. лит : Ленингр. отд-ние, 1986. 333 с. (Классики и современники. Рус. классич. лит.).

3. *Гинзбург Л. Я.* Автобиографическое в творчестве Герцена // Герцен и Огарев в кругу родных и друзей : в 2 кн. / отв. ред. Л. Р. Ланский и С. А. Макашин. Кн. 1. М. : Наука, 1997. С. 7–54 (Лит. наследство ; т. 99).

4. *Григорьян К. Н.* Повесть А. И. Герцена «Сорока-воровка»: (к вопросу о каноническом тексте) // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М. : Изд-во АН СССР, 1950. Т. IX. Вып. 4. С. 303–310. [Электронный ресурс]. URL: http://feb-web.ru/feb/izvest/1950/04/504-303.htm (дата обращения: 29.05.2017).

5. *Савкина И. Л.* Женское письмо как само(о)писание: письма Натальи Захарьиной к жениху (1835–1838 гг.). [Электронный ресурс]. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/savkina_e.htm (дата обращения: 29.05.2017).

6. *Туниманов В. А.* А. И. Герцен // Истории русской литературы : в 4 т. / гл. ред. Н. И. Пруцков. Т. III : Расцвет реализма. Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1982. С. 232–278. [Электронный ресурс]. URL: http://feb-web.ru/feb/irl/rl0/rl3/rl3-2322.htm?cmd=2 (дата обращения: 29.05.2017).

Т. Я. Каменецкая (Екатеринбург)

«Кулинарная организация» художественных произведений Ф. М. Решетникова: автор / повествователь – герой-кулинар / герой-едок

Одним из постоянных и важных топосов в произведениях Ф. М. Решетникова является описание кулинарных пристрастий персонажей. В своем дневнике и письмах Решетников неоднократно рассказывает о своем меню, любимых и необходимых блюдах. В данной работе мы проанализируем, какую роль тема потребления и приготовления пищи играет в выстраивании типологии героев в произведениях уральского писателя. В качестве частных вопросов рассмотрим: какое меню объединяет героев одной профессии; как автор разворачивает проблему соотношения качества блюд и их количества, освещает ценовой аспект составляющих обеденного стола. Помимо этого, остановимся на том, как разница «кулинарных хронотопов» выявляет различия в судьбах героев.

© Каменецкая Т. Я., 2017

«Кулинарная организация» в контексте нашей работы – это интерпретация известного литературоведческого конструкта «субъектная организация»[1], который мы трактуем как соотнесение всех отрывков текста, составляющих в совокупности произведение, с «используемыми» в нем субъектами – автором-повествователем (или рассказчиком) и персонажами, которые выступают в роли повара-кухаря (кулинара) или едока. Анализ «кулинарной организации» текста позволяет в новой перспективе выявить точку зрения автора, обнаружить его личные предпочтения в еде, а также проследить жизнь «забытых людей» второй половины XIX в. в свете актуального на данное время интереса к истории повседневности.

О значимости для писателя сферы питания, закупки и приготовления продуктов свидетельствуют дневники и письма Ф. М. Решетникова. Обладая ограниченным количеством средств на существование, Решетников жил и питался достаточно просто, был вынужден подсчитывать расходы на каждый приобретенный им продукт – ценовая сторона покупок играла важную роль в его выборе. Так, в дневниковой записи от 1861 г. читаем: «…за квартиру – 1 р. 50 коп. На говядину 3 ф. по 3 коп. сер. Хлеба на 60 коп. и молока на 60 коп. … буду жить как бог велит» [3, т. VI, с. 267].

В одном из писем жене Решетников также до копейки просчитывает бюджет, пишет о покупке табаку 1 ф. – 3 р., причем отмечает, что взял 1 ф., потому что это «и дешевле и сердитее»; рассказывает, что купил «чаю 2 ф. и сигар для себя в 2 р.» [Там же, с. 357]. Фиксируя приобретение продуктов, писатель анализирует и приводит доводы о правильности своего выбора: «Масла я не куплю, потому что это уже роскошь. Кофей мелкий и крупный аравийский, стоит пуд 18 р., но я куплю 0,5 пуда этого кофею. Муки покупать не стану, денег не хватит» [Там же, с. 357].

В эпистолярии Решетникова запечатлены и факты покупки продуктов, и факты приема пищи. Так, в письме Ф. С. Каргополову писатель признается, что «съел 125 пельменей», но «доберется и до остальных» [Там же, с. 360]; временной отрезок, за который было съедено такое количество пельменей, не указывается.

Письма и дневник писателя, отражая его размышления относительно скудности и печальности положения, «долговой ямы», невозможности полной самореализации и т. д., содержат характерный эпитет

[1] При анализе повествования в художественном произведении мы обращаемся к теории субъектной организации текста Б. О. Кормана, которая предполагает соотнесение «всех отрывков текста, составляющих в совокупности данное произведение, с используемыми в нем субъектами» [1, с. 29].

«дрянной», который в данном дискурсе Решетникова становится постоянным: в Петербурге он снимает «дрянную квартиру с дрянною пищею» [Там же, с. 348].

В своих произведениях бытописатель Решетников отражает различные меню, характеризующие обыденную жизнь его героев – жителей уральской глубинки XIX в. Писатель подробно и максимально приближенно к реальности изображает рацион различных социальных групп, чаще всего обращаясь к описанию жизни низших сословий.

Наиболее реалистично и полно Решетников рисует *обед ямщиков* («Очерки обозной жизни», 1867). О ямщицкой трапезе читатель узнает из уст героя-рассказчика, путешествующего из Екатеринбурга в Пермь и заехавшего по пути на постоялый двор. Он внимателен: слушает, наблюдает и делает выводы, при этом его точка зрения максимально близка авторской. Решетников скрупулезно передает все стадии приема пищи ямщиками, так что в ситуации обеда прослеживается свой сюжет. Вначале ямщики пьют чай: «Каждый ямщик выпил по десяти чашек чаю. Выпили два самовара» [3, т. II, с. 200]. По прошествии получаса обед продолжается, набирает обороты, одно за другим на столе перед ямщиками появляются блюда: щи, говядина, каша. Рассказчик описывает обед в деталях, и данное описание выдает в нем бывалого путешественника, пытливый взгляд которого не без удивления фиксирует дорожные перипетии. Он отмечает, что ложки были «тоже аппетитные, такие, что не влезали в … рот», «что крестьяне и вообще ямщики не хлебают с говядиной, а говядина у них второе блюдо» и съедают ямщики за раз «шесть тарелок»; кашу ямщики едят «не грешневую, а просовую», и если «до белого хлеба никто не дотронулся: значит, все были сыты» [Там же, с. 202]. Рассказчик «Очерков обозной жизни», детально воссоздающий картину трапезы ямщиков, выражает авторское знание повседневной жизни этой группы крестьян.

Ямщицкий обед на постоялом дворе очень напоминает *бурлацкий обед*, описанный в повести «Подлиповцы». Обед бурлаков включает в себя те же щи, хлеб, однако, в отличие от ямщиков, для которых готовит хозяйка, бурлаки варят себе обед сами – в больших котлах, и говядина у них «дрянная». Повествователь, с позиции которого мы узнаем о бытоустройстве бурлаков, также не лишен внимательности к деталям: он описывает кухонную утварь, заведенную ими для готовки: «Накопившие рубля три денег покупают в заводе у рабочих чугунки, сковородки, сковородники… очень дешево и тащат в барки» [3, т. I, с. 65]. Как и ямщицкий обед, обед бурлаков имеет свой сюжет. Вначале

повествователь достаточно скуп в описании бурлацкого рациона – это связано с недолгим знакомством читателя с бытом героев, работающих на реках. По мере продвижения действия повести описания бурлацкой жизни становятся все более подробными – фрагменты, рисующие быт рабочих, встречаются более эмоциональные. Обед для бурлаков, как следует из текста, – синоним долгожданного отдыха, краткий период свободы. Решетников показывает общую радость рабочих, их единение в момент принятия пищи – описание бурлацкого обеда занимает четверть страницы: «…они дружно ели кучками и ели очень много, так много, что другой крестьянин не съест столько: возьмет пленку луку, съест – мало, еще съест; возьмет огурцы, съест, у другого попросит; нальет из котла щей в большую деревянную чашку, накрошит в нее хлеба, водицы речной подольет и хлебает огромной бурлацкой ложкой. Целого котла не доставало на толпу, и они, выхлебав щи, нальют в чашку воды и опять хлебают с крошками. Да и щи-то какие: вода да мясо, без всякой приправы… Зато все едят дружно, не сердятся, не завидуют, как будто все родные братья» [Там же, с. 74].

Широта события бурлацкого обеда, невероятное количество поглощаемого рабочими подчеркивается лексическими средствами: наречие «много» повторяется дважды, деревянная чашка для щей – «большая», бурлацкая ложка – «огромная»; описание строится на глагольных конструкциях со словами «съест» / «не съест» / «едят» / «ели» (7 раз), «нальет» / «подольет» / «нальют» (3 раза), «хлебает» / «хлебают» / «выхлебав» (3 раза).

Количество пищи доминирует над ее качеством, однако это, как подчеркивает автор, не становится источником недовольства. Наоборот – обед сплачивает бедняков перед лицом тяжелого труда и скудного существования, дважды в описании бурлацкого обеда повторяется наречие «дружно». Как следует из финала приведенного фрагмента, обед дает этим людям силы не только для физического выживания, но и создает атмосферу братства[2].

Жизнь представителей *духовенства* – в частности, ее бытовая сторона – находит отражение в таких произведениях Решетникова, как «Макся», «Подлиповцы», «Ставленник», «Никола Знаменский». Их гастрономические предпочтения также не скрываются от взгляда писателя; так, в дневнике 1857 г. Решетников пишет: «Когда я жил в Перми,

[2] В описания бурлацкой жизни Решетников, очевидно, опирается на объективные источники; см., напр.: [4, с. 20; 2].

я имел величайшее хотение, чтобы мне остаться в монастыре, но в Соликамске я в одну неделю познал нечестие монахов, как они пьют вино, ругаются, едят говядину, ходят по ночам, ломают ворота…» [3, т. VI, с. 261]. В своих произведениях он показывает, насколько значимы материальные блага для церковнослужителей, в том числе – достаток на столе. К тому, что люди приносят церковникам в дар продукты, автор относится неоднозначно. Так, в рассказе «Никола Знаменский» (1867) об этих подношениях говорится с доброй иронией – автор снисходителен к своему персонажу и прощает ему подобные взимания. Никола Знаменский являет собой образ попа-чудака, который и «свою обязанность знал плохо» [3, т. I, с. 111], однако люди его принимают и по доброй воле несут подарки: «…всякую всячину: морошку, соленые грузди, яйца» [Там же]. Автор пишет об этом без осуждения; рассказ завершается словами, отражающими как народную, так и собственно авторскую точку зрения: «И теперь наши знаменские крестьяне помнят отца… “не бывать уж такому доброму попу, какой был Никола Знаменский”» [Там же, с. 124].

Иная картина рисуется в повести «Подлиповцы»: образ служителя церкви, делающего добро исключительно за подношения, однозначно отрицательный. Так, дьячок за свою помощь Сысойке, у которого умерли брат и сестра, просит корову, мотивируя это нехваткой денег, большой семьей («детей-то шестеро, да жена», «детей обучить надо» [Там же, с. 15]). Корова для бедных крестьян, как известно, была главным средством пропитания. В погибающей деревни Подлипная Чердынского уезда корова – это целое богатство, потеря которого способна привести семью к полному разорению и гибели. Повествователь передает размышления крестьянки Матрены, лишившейся в результате коровы: «Корова для нее была больше, нежели дети: дети ей ничего не давали, а корова снабжала всю семью молоком и летом не просила есть, а питалась в лесу, сама находила пищу» [Там же, с. 19].

Другой тип меню, представленный в прозе Решетникова, – *меню палубного пассажира*. Оно характеризует жизнь аристократов, путешествующих на пароходе (очерки «Старые и новые знакомые», «На палубе»). Однако обилием и изысканностью подобный стол отличается не всегда: так, в очерке «На палубе» (1863) встречам такое описание: «На пароходе есть буфет или кухня, в которой двум человекам тесно. Повар, буфетчик и слуга-женщина. Она готовит порядочно. Кофе, дорогих вин и хороших булок в буфете нет. Папиросы дрянные, 3-го сорта» [Там же, с. 282]. Ключевым признаком всех составляющих пароходного буфета, как видим,

является недостаточность, ущербность. Количество продуктов питания преобладает над их качеством: в тесном буфете еды много, но она рассчитана на бедняков, папиросы же характеризуются уже известным решетниковским эпитетом «дрянные». Нельзя не отметить и видов, открывающихся с палубы: пароход проплывает мимо знакомых Решетникову не понаслышке Соликамского и Чердынского уездов (ссылка в Соликамский монастырь в 1855 г.) – «самых бедных в Пермской губернии» [Там же]. Берега вблизи Перми «бедны, судоходства незаметно… Леса мало» [Там же, с. 283]. Описание быта на палубе, таким образом, звучит в унисон минорной тональности пейзажных описаний.

Решетников дает подробный дневной рацион палубных пассажиров и, используя точку зрения рассказчика («На палубе»), выражает удивление их обжорству: «Выпив водки из бутылки или штофа, начинают пить чай с своими булками. Купцы, мещане и крестьяне пьют шесть и восемь стаканов или чашек чая – поодиночке или втроем. После чая едят с булкой же ягоды и закусывают арбузом. Солдаты, сказав: “съесть разве селяночки” – съедают каждый две порции “селянки”, три ломтя хлеба, три или четыре огурца и яиц, с чашкой воды. После этого съедают по четыре ломтя арбуза, если у кого есть – арбуз и ягоды. Купив что-нибудь на пристани, опять едят, все большей частию ягоды, или пробуют новые закупки» [Там же, с. 286, 287]. Как видим, писатель приводит гастрономические предпочтения пассажиров из различных социальных групп – объединяет их процесс приема пищи, обильное, планомерное поглощение одного блюда за другим.

Цена на продукты питания является важной составляющей «кулинарной» темы в прозе Решетникова. Так, например, в «Очерках обозной жизни» рассказчик фиксирует, что обед на постоялом дворе стоил ему 25 копеек. Прокопьевна из одноименного рассказа 1866 г. была торговкой, и, как отмечает повествователь, продавала свою выпечку, калачи, подсчитывая вечером доход – «гроши, копеечки, трехкопеечники» [3, т. II, с. 239]. В рассказе «Макся» (1864) бедный почтальон Максим Максимов жил в одном доме с другими почтальонами и ходил «на хлебы к семейному почтальону по 20 копеек в сутки» [3, т. I, с. 257]. В очерке «Лотерея» (1863) главный персонаж Гаврила Семенович Павлов из города N работал в губернском правлении, занимался перепиской, «получал семь рублей в месяц», жил в одной комнате с семинаристами, «на пищу у Гаврилы Семеновича выходило в месяц пять рублей» [Там же, с. 305]. В дневной рацион Гаврилы Семеновича входили говядина, хлеб и крупа, щи, каша, иногда (когда позволяли средства) – чай и сахар.

Канцелярский служитель Павлов также не обходился без табака, по пять копеек за четверть фунта.

В ряде произведений Решетников описывает и процесс приготовления пищи, предшествующий картинам застолья («Очерки обозной жизни», «Кумушка Мирониха»). Наиболее ярко готовка и последующая трапеза показаны в рассказе «Кумушка Мирониха» (1865). Писательское мастерство Решетникова демонстрирует эпизод жарки пирожков кумушкой Миронихой и подачи блюда хозяйкой на стол: «Чашки были налиты, но чай не пили ни Мирониха, ни Ефим Игнатьич, а потому что первая жарила на сковороде пять пирожков с говядиной, а последний только слюни глотал, глядя на плиту, нюхая запах от пирожков и вслушиваясь в верещанье масла, подложенного под пирожки. Пирожки поспели, и Мирониха, выложив их на тарелку, поставила тарелку на стол перед чашкой Ефима Игнатьича. Ефим Игнатьич только мигает, а до горячих пирожков не дотрагивается.

– Ты што модничаешь-то? – крикнула на него хозяйка.

– Горячи» [3, т. II, с. 225].

Описание процесса готовки, актуализирующее не только зрительное восприятие, но и слух (запах пирожков) и обоняние («верещанье» масла), позволяет писателю максимально вовлечь читателя в реалистическую картину быта.

Отдельные акценты в художественной разработке темы питания Решетников делает на количественном факторе. Так, в «Очерках обозной жизни» рассказчик отмечает, что ямщики выпили по десять чашек чаю. Герой из рассказа «Кумушка Мирониха» выпил «две рюмки водки, пять чашек чаю со свежими сливками и съел восемь штук пирогов» [Там же, с. 225]. Никола Знаменский из одноименного рассказа любит вспоминать о своей свадьбе, и, с его слов, в первый день гости выпили «восемь корчаг браги да полведра вина» [3, т. I, с. 107].

Еда является персонажам Решетникова и в сновидениях. В повести «Подлиповцы» накануне печальных событий, приведших центральных героев к смерти, Пила видит во сне хлеб и рыбу: «– Слышь, Сысойко, какой я сон видел… Ходили мы в Перми, дома все инакие… Церквей сколь!.. Хлеба так и накладена целая гора… Набрали мы много хлеба… Идем-идем, да и очутились в реке, и хлеба нет, – невод тащим… Вытащили – ничего нет; ошшо пошли, много достали рыбы… Столь много, што ужасти… Потом в варнице очутились… Печь большая-пребольшая; все дрова кидают, и мы кидам… и вижу я в печке-то Апроську… Кричит она: тятька, вытащи! Ужасти… Стою

я и не смею в печку водти, а только тебя жгет-жгет, и сам будто ты в полыме стал. Кричу я эдак, а меня в печку толкают» [Там же, с. 92]. Этот сон в судьбе героев становится своего рода пророческим: образ невода и вытянутой им рыбы во сне Пилы «симметричен» в реальной истории (см. следующий за описанием сновидения фрагмент) образу бурлаков, тянущих и не могущих сдвинуть с места судно. И во сне, и в реальности героям уготован трагический финал: в сновидении Пилы они с Сысойко погибают в печи, в действительности – из-за лопнувшей бечевы героев отбрасывает: сначала умирает Пила, затем Сысойко.

Введение Решетниковым в повествование сна героя, который по ходу действия оказываются проекцией реальности, отражает жизненную позицию автора, его фаталистическое видение мира. Эту авторскую точку зрения в «Подлиповцах» высказывает повествователь: «Родился человек для горе-горькой жизни, весь век тащил на себе это горе, оно и сразило его… Вся жизнь его была в том, что он старался найти себе что-то лучшее…» [Там же, с. 94]. В целом, повесть призвана наглядно и без прикрас показать весь трагизм жизни бурлаков, которая может оборваться в любой момент, и человек не в силах предотвратить свою гибель. И. С. Скворцов проводит связь между описанием бурлацкой жизни в прозе Решетникова с опубликованными в периодике во второй половине XIX в. этнографическими материалами и находит много общего (см.: [5, с. 104–108]), в своих доводах ученый опирается на данные «Заметок во время плавания по реке Чусовой» Я. Рогова, вышедших в «Журнале министерства внутренних дел» в 1857 г. [4].

Выделение кулинарной темы в творчестве Ф. М. Решетникова и ее исследование в ряде произведений писателя приводит нас к следующим выводам.

1. Фрагменты произведений Решетникова, в которых раскрываются гастрономические пристрастия и рацион персонажей, в определенной мере автобиографичны, поскольку отражают непосредственно взгляд самого писателя на сферу питания, обусловленный, главным образом, его материальными возможностями и социальным положением в целом. На столе решетниковских героев – пища самая простая, блюда незатейливые. Некоторые персонажи – очевидно, как и сам писатель, – испытывают потребность в продуктах, являющихся по тем временам для большинства предметами роскоши, – кофе и табаке (см.: «Свой хлеб», «Лотерея»). Сходство в т. н. «кулинарных пристрастиях» Решетникова и персонажей его прозы обусловлено не только близостью их материального

и социального положений, но и единством места проживания – Уральским краем (Соликамск, Пермь, Екатеринбург и другие города).

2. Ф. М. Решетников, отвечая запросам реалистической литературы своего времени, подробно и скрупулезно изображает определенную среду, повседневную жизнь и быт той или иной социальной группы. Освещение сферы питания (приобретения продуктов, готовки, потребления пищи), таким образом, способствует созданию объемных и максимально достоверных образов обыденной жизни уральцев, обнажает социальную стратификацию, характеризующую российское общество второй половины XIX в. С точки зрения читателя, проза Решетникова выступает помимо прочего и историческим источником, запечатлевшим рацион крестьян, ямщиков, бурлаков, семинаристов, солдат и других представителей низших социальных групп того времени, отвечающий их материальным возможностям.

3. Внимание автора к т. н. «количественным показателям» в разработке темы питания обусловливает ее разворачивание в целые «кулинарные» сюжеты: так, в описаниях обедов героев-путников – ямщиков, бурлаков и пассажиров пароходов, – перед читателем открывается картина с перечислением в определенной последовательности блюд и прочих элементов трапезы. Отдельно акцентируется жизненная необходимость для героев тех или иных продуктов питания, нередко подчеркивается низкое качество потребляемой ими пищи.

Что касается собственно «кулинарной организации» произведений Решетникова в ее субъектных отношениях, модусах и залогах, отражающих сферы сознания и речи, то здесь мы характеризуем повествователя, рассказчика (первичных субъектов речи) и персонажей (вторичных субъектов речи) следующим образом. Для *повествователя* характерны:

– наблюдение и описание «извне», доминанта внешней точки зрения, дистанция между автором и повествователем сведена к минимуму; подобным отстраненным рассказыванием, как правило, начинается повествование о гастрономических привычках и рационе персонажей;

– частичный переход на точку зрения героя в несобственно-прямой речи; в этом случае в повествовании фрагментарно доминирует сознание персонажа, мысли героя о еде в речи повествователя передаются максимально достоверно (прием речевого натурализма); такое «приближенное рассказывание» используется в раскрытии уже конкретных, не собирательных, образов героев;

– полный переход на точку зрения персонажа, когда доминирует фразеологическая точка зрения. В этом случае именно персонаж озвучивает свои желания по части трапезы. Возникает иллюзия саморазвертывающейся

реальности, в которой герой словно начинает жить своей, отдельной от повествователя, жизнью. Герой, временно «завладевая» автором, становится самостоятельным субъектом речи и сознания.

Рассказчик в прозе Решетникова обладает сходными функциями, однако он непосредственно включен в мир героев. В этом случае актуализируется взгляд изнутри: о питании в жизни других персонажей мы узнаем или из наблюдений рассказчика, или с их собственных слов («Очерки обозной жизни»).

Повествователь в «кулинарной организации» текста выражает позицию автора – его стремление точно, достоверно воссоздать повседневность жителей уральской глубинки. Персонажи обладают в большей степени пассивной функцией, являются объектами исследования, описания, рассказывания. Однако порой превалирует именно вторичный субъект сознания, и в таких фрагментах текста относительно нейтральная манера повествования, близкая к собственно авторской, уступает экспрессивно-эмоциональной, отражающей сознание провинциалов-уральцев.

Персонажи, которых мы условно обозначили «едоками», – будь то отдельные герои, по-своему интересные писателю, или группы людей, объединенных профессионально или географически, – словно под увеличительным стеклом изучаются автором (в тексте – повествователем), на описание их кулинарных пристрастий отводятся, как правило, большие фрагменты повествования. Когда речь идет об отдельном персонаже (в несобственно-прямой речи) – доминирует взгляд изнутри; если же в центре внимания группа персонажей (к примеру, в повести «Подлиповцы») – обзор дается как бы «с высоты птичьего полета».

Герои, выполняющие роль повара-кухаря (по нашей классификации – «кулинары»), являются неотъемлемыми участниками «кулинарных» сюжетов. В своих произведениях Решетников создает образ Хозяйки, которая готовит вкусную пищу и угощает своих гостей («Очерки обозной жизни», «Тетушка Опарина», «Кумушка Мирониха», «Ставленник»).

Анализ «кулинарной организации» текстов Решетникова позволяет рассмотреть различные тональности в повествовании, сознание и речевые особенности жителей Уральского края. Будет справедливо отметить, что персонажи Решетникова едят, чтобы жить, и данное высказывание вполне отражает жизненные обстоятельства самого писателя, который, несмотря на активную литературную деятельность и множество публикаций в известных петербургских изданиях XIX в., мог позволить себе лишь необходимое.

Список литературы

1. *Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения : учеб. пособие. Ижевск : Изд-во ИУУ УР, 2003. 86 с.

2. *Корнилов И.* Волжские бурлаки // Морской сборник. 1862. № 7, июль.

3. *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Свердловск : Свердлгиз, 1936 [на переплете 1937] –1948.

4. *Рогов Я.* Заметки во время плавания по реке Чусовой // Журнал министерства внутренних дел. 1852. Кн. 1. Январь. Ч. 37.

5. *Скворцов С. <Скворцов И. С.>*. Материалы о Ф. М. Решетникове. Свердловск, 1950 [самиздат].

И. С. Федоров (Екатеринбург)

Предсмертный монолог Анны: Толстой, Кьеркегор и святоотеческая традиция*

«Анна Каренина» – роман, занимающий особое место и в истории литературы, и в творчестве Льва Толстого. Это роман, который предвещает кризис как в судьбе самого писателя, если говорить о духовных поисках Толстого, так и в целом реалистическом направлении в литературе.

Изучение романа «Анна Каренина» началось уже в конце XIX в. Основу анализа его художественного мира заложили Ф. М. Достоевский, К. Н. Леонтьев, И. А. Бунин, Д. С. Мережковский [5; 8; 3; 10]. Более глубоко внутреннее строение романа рассмотрено в работах исследователей XX в.: Э. Г. Бабаева, Г. Я. Галаган, Е. Н. Купреяновой, В. В. Набокова, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума [1; 2; 4; 6; 11; 17; 18]. В последние пятнадцать лет появились также работы, в которых роман «Анна Каренина» рассматривается в аспекте религиозных, духовно-нравственных поисков Толстого. Это труды И. Б. Мардова, О. В. Сливицкой, А. Б. Тарасова [9; 13; 14].

С появлением романа в печати о нем заговорили как о животворном произведении, «куске самой жизни» (см.: [13, с. 307]). Естественно,

* Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора Н. В. Пращерук.

© Федоров И. С., 2017

что текст подобного масштаба предельно насыщен смыслами. Смысловое наполнение романа Толстого рождает целое поле для его интерпретаций. Особое место в опытах интерпретации романа занимает образ Анны Карениной.

С самого первого появления Анны Карениной на страницах романа в ее образе акцентируется избыток жизни: «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке» [15, с. 57]. Анна воплощает собой идею красоты, ее красота индивидуальна. Жесты, мимика, поза, характерные движения – все это выражает собой ту необыкновенную красоту, которая и есть истина жизни. Избыток жизни в Анне в начале романа – это избыток любви, любви ко всему сущему. Вместе с тем в финале романа Анна, следуя древнему архетипу страсти, приходит к полному отрицанию жизни, отказу от всего, что с ней связано: «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» [15, с. 642], это определяет двойственность ее образа.

Сам Толстой воздерживался от того, чтобы давать какую-либо оценку своей героине. Для финального монолога Анны он выбирает наиболее отвлеченную от авторского сознания форму – «поток сознания», намеренно отрешаясь от роли всевидящего автора. Эта форма, свободная в своей основе, отвечает глобальности задач, которые ставит перед собой Толстой. «Поток сознания», вбирая саму жизнь, позволяет показать ее движение в пределах одной личности.

Толстой был уверен – это особенно видно по его дневникам – что в человеке в каждое мгновение его жизни идет борьба между жизнью и смертью. Фактически, человек, по Толстому, беспрерывно борется со смертью в себе. И вопрос о том, что же одерживает верх, – вопрос принципиальной важности. В каждом человеке решается судьба мира. Внутренний монолог Анны представляет собой эту битву жизни и смерти.

На протяжении всего своего внутреннего монолога Анна Каренина находится в предельном состоянии сознания. Вслед за датским философом Сёреном Кьеркегором при анализе внутреннего состояния Анны мы выделяем категорию о т ч а я н и я. Отчаяние для Кьеркегора – экзистенциальная категория, которая характеризуется комплексным переживанием безотчетного страха, бессмысленности собственного существования, иллюзорности жизни, конечности бытия (см.: [7]). В состоянии отчаяния перед человеком во всей сложности встают основные бытийные вопросы: о смысле и сущности жизни, о Боге и смерти.

Отчаяние, по Кьеркегору, ведет человека либо в подлинность существования, либо в бездну небытия. Осознание своей погруженности в отчаяние – необходимое условие для преодоления «болезни к смерти» и пробуждения подлинного человеческого Я. Человек должен познать себя – познать всю глубину своего отчаяния, чтобы встретиться с Богом лицом к лицу. Лишь осознание поврежденности своей природы, признание своей греховности, собственной ничтожности может стать толчком на пути к подлинной личности, ибо подлинность существования обретается только перед Богом, полагает Кьеркегор.

В своем труде «Болезнь к смерти» [7, с. 251–351] Кьеркегор анализирует категорию отчаяния с различных сторон, в частности, он рассматривает ее с точки зрения сознания. Отчаяние может быть сознательным и бессознательным. Отчаяние второго типа испытывают люди, живущие естественными человеческими потребностями, они не занимаются поиском ответов на главные бытийные вопросы, которые жизнь ставит перед человеком. По Кьеркегору, эти люди по-настоящему не обрели себя. Люди же, отнесенные к первому типу, – отчаявшиеся, которые осознают свое отчаяние.

Сознательное отчаяние делится на два вида: отчаяние, когда не желают быть собой (отчаяние-слабость), и отчаяние, когда желают быть собой (отчаяние-вызов). Отчаяние-слабость Кьеркегор условно называет «женским», а отчаяние-вызов – «мужским», это связано с психологическими особенностями, присущими женщинам и мужчинам. Однако в отношении к Богу гендерные различия стираются. Достигая одного из этих видов отчаяния, человек равно приближается к достижению веры.

Анализируя «поток сознания» Анны Карениной, мы приходим к выводу о том, что состояние, в которое погружается Анна, можно характеризовать как *отчаяние в самом себе*, *отчаяние-слабость*. Одним из признаков, характеризующих данный тип отчаяния, является «герметизм». Отчаявшийся в самом себе решает свои духовные вопросы исключительно внутри самого себя, отказываясь быть собой, он оказывается замкнутым на своей личности. Весь «поток сознания» Анны демонстрирует нам мир, абсолютно замкнутый на себе. Анна не может по-настоящему открыться Другому: «Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь?» [15, с. 637]. Это приводит ее к мысли, что человеческое общение невозможно: «Я хотела рассказывать Долли, и хорошо, что не рассказала. Как бы она рада была моему несчастью! Она бы скрыла это; но главное чувство было бы радость о том, что я наказана за те удовольствия, в которых она завидовала мне» [15, с. 637].

Символом герметизма внутреннего мира Анны является красный мешочек, сопровождающий героиню в самых сложных жизненных ситуациях. Единственный, кто проникает в этот замкнутый на себе мир, – это «страшный мужик» из ночного кошмара Анны, символ ее греха и преступления: «И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенною бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там…» [15, с. 307]. Красный мешочек одновременно является символом сердца, которое в православии понимается как место пребывания личности, человеческой ипостаси. Таким образом, мужик, роющийся в мешке, являет собой образ изувеченной личности, которую с ужасом открывает в себе Анна.

Замыкаясь на своем грехе, Анна осознает себя падшей женщиной, объятой плотскими страстями. В христианской традиции страсть плоти связывается с мотивом «нечистоты»: «Если введешь его (Демона блуда. – *И. Ф.*) в храм свой, Бог оставит тебя, и храм твой преисполнится всякой нечистоты, зловония и мрака» [12, с. 64]. Анна ощущает себя заложницей греха, его прелести. Она чувствует потребность в удовлетворении своих желаний на физическом уровне так же, как человек чувствует голод: «Я знаю свои аппетиты, как говорят французы» [15, с. 637]. В сознании Анны совершается переход от физиологического понятия «аппетит» к более чувственному понятию «сладости». Стоит отметить, что данный переход происходит в русле святоотеческой традиции, где существует понятие «сласть плотская» как противоположность духовной сладости. В одном из своих писем Феофан Затворник пишет: «Сласть плотская стала отрицанием христианства внутри нас. И ничто так не подавляет радости духовной ныне, как сия сласть» [16, с. 106].

Мотив «сладости» смешивается в «потоке сознания» Анны с бессознательным мотивом «нечистоты», что дает кажущееся оксюморонным сочетание «грязное мороженое»: «Вот им хочется этого грязного мороженого» [15, с. 637]. Анна считает, что «сладость», желание плоти побудили ее к падению, запятнали ее живую душу. Будучи в состоянии отчаяния, она не видит в человеке иного начала, кроме плотского. Человек подчинен диктату плоти, позывы тела – единственный способ познания мира: «Вот им хочется этого грязного мороженого. Это они знают наверное, – думала она, глядя на двух мальчиков, остановивших мороженника, который снимал с головы кадку и утирал концом полотенца потное лицо. – Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого» [15, с. 637].

Подобное понимание человека приводит Анну к мысли о невозможности подлинной любви: «Если б я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я не могу и не хочу быть ничем другим. И я этим желанием возбуждаю в нем отвращение, а он во мне злобу, и это не может быть иначе» [15, с. 640]. Отрекаясь от своей любви к Вронскому, которая составляла основу ее личности, отделяя себя от него, Анна отрекается и от самой себя. В отречении от своего Я Анна бросает вызов Богу: «“Нет, я не дам тебе мучать себя”, – подумала она, обращаясь с угрозой не к нему, не к самой себе, а к тому, кто заставлял ее мучаться» [15, с. 643].

В этом неподчинении божественной воле, в утверждении своей личности, в осознании себя во грехе (поскольку отчаяние – это безусловный грех) Кьеркегор видит парадоксальное приближение к Божественному Началу: «Ибо такова странная акустика духовного мира, таковы странные законы, которые управляют его расстояниями! Человеку надо находиться как можно дальше от Бога, чтобы суметь бросить ему это “нет”» [7, с. 335].

Анна угрожает Богу, в этом действии она доходит до богоборчества. Она идет на протест против Бога, который создал ее *такой*, который вложил страсть в ее душу. По мысли Кьеркегора, в подобный момент человек, доходя до пределов своего отчаяния, впадает в веру. Кьеркегор определяет веру как страсть к Абсолюту, которая может помочь концентрации экзистенции, то есть обретению цельности личности и осуществлению настоящего предназначения человека. Акт веры – это акт мужества, возможный только в крайней точке напряжения экзистенции. Это парадокс, который соединяет в человеке конечное и бесконечное, время и вечность.

Подтверждением того, что Анна переживает акт веры, становится жест крестного знамения, который на мгновение разрывает мрак в ее сознании: «мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями» [15, с. 644]. Анна вновь чувствует себя живой, но, следуя древнейшему архетипу, уже не может остановиться. В последний раз Анна обращается к Богу: «“Господи, прости мне все!” – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы» [15, с. 644].

Выполняя функцию кульминации в романе, «поток сознания» Анны на смысловом уровне смыкается с его финалом. Две параллельные сюжетные линии – Анна и Вронский, Левин и Кити – линии, которые на протяжении всего романа контрастировали, спорили друг с другом, сходятся во внутреннем монологе Анны в одной предельной точке.

На фабульном уровне судьбы Анны и Левина мыслятся как диаметрально противоположные. Судьба Анны – абсолютно трагична, постигшая ее роковая страсть подобно омуту затягивает в себя судьбы людей, окружавших Анну, лишая их счастья в жизни: Вронский отправляется на войну искать смерти, Каренин, переживший внутреннюю трагедию, оказывается в полном одиночестве, единственным утешением для него остаются дети. Напротив, Левин в конце романа приходит к гармонии с самим собой, он находит Бога.

В этом ключевом для понимания романа моменте – в обретении Бога – парадоксальным образом «счастливая» судьба Левина соприкасается с абсолютной трагической судьбой Анны. Оба героя ищут и находят Бога, но совершенно противоположными путями: Левин движется по пути принятия того, как устроена жизнь, Анна – по пути отказа. Если духовный путь Левина заключен в постепенном приближении к Богу, то Анна на протяжении всего «потока сознания» все дальше удаляется от Него, доходя до протеста и богоборчества, но именно этот путь отрицания приводит Анну к обретению веры.

Таким образом, в финальном монологе героини в сжатом, сконцентрированном виде содержится вся основная философская проблематика «Анны Карениной». Именно «поток сознания» Анны может стать ключом к пониманию всех общефилософских смыслов романа.

Список литературы

1. *Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. М. : Худож. лит., 1978. 158 с. (Массовая ист.-лит. б-ка).

2. *Бабаев Э. Г.* Захватывающий интерес современности // Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы. М. : Дет. лит., 1983. С. 257–263.

3. *Бунин И. А.* Освобождение Толстого // Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. Т. 9. М. : Худож. лит., 1965. С. 5–165.

4. *Галаган Г. Я.* Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. 174 с.

5. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. 1877 г. // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Т. 14. СПб. : Наука, 1995. С. 227–264.

6. *Купреянова Е. Н.* Эстетика Толстого. М. ; Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1966. 324 с.

7. *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М. : Республика, 1993. 383 с. (Б-ка этической мысли).

8. *Леонтьев К. Н.* О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние : критический этюд. М. : Либроком, 2012. 160 с.

9. *Мардов И. Б.* Отмщение и воздаяние // Вопросы литературы. 1998. № 4. С. 144–159.

10. *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский М. : Наука, 2000. 585 с. (Лит. памятники).

11. *Набоков В. В.* Лев Толстой. «Анна Каренина» // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М. : Независимая газета, 1998. С. 215–312.

12. *Сирин Е.* О борьбе с блудной страстью // О блудной страсти. Святые отцы и современные пастыри о грехе плотской нечистоты. СПб. : Сатисъ, 2008. С. 60–64.

13. *Сливицкая О. В.* «Истина в движеньи»: о человеке в мире Л. Толстого. СПб. : Амфора, 2009. 443 с.

14. *Тарасов А. Б.* Является ли праведницей Анна Каренина? // Литература в школе. 2001. № 3. С. 2–5.

15. *Толстой Л. Н.* Анна Каренина. М. : Наука, 1970. 910 с.

16. *Феофан (Говоров Г. В.), еп.* Творения иже во святых отца нашего Феофана Затворника. Собрание писем : [в 2 т.]. [Репр. изд.]. Т. 1, вып. 1, 2, 3 и 4. М. : Правило веры, 2000. 256 с. (Духовное наследие святителя Феофана Затворника. Сер. I, Собр. писем в 8 вып.).

17. *Шкловский В. Б.* Энергия заблуждения. Книга о сюжете М. : Сов. писатель, 1981. 352 с.

18. *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л. : Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1974. 360 с.

Ю. С. Ползунова (Екатеринбург)

Особенности цветовой символики в произведениях И. А. Бунина «Тень птицы» и «Странствия»*

Художественный мир Бунина бесконечно многообразен и выразителен. Будучи истинным художником, Бунин стремится передать с наибольшей точностью ту, зачастую неуловимую, связь человека с пространством, природой, событиями, историей – связь человека с миром, когда

* Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора Н. В. Пращерук.

© Ползунова Ю. С., 2017

происходящее и окружающее переживается особенно чутко, когда человек чувствует себя причастным ко всему сущему. Пространство художественного мира Бунина выстраивается как визуальными и звуковыми впечатлениями, так и образами, которые передают обонятельные и тактильные ощущения. Различные способы передачи восприятия действительности делают художественный мир писателя «живым», «дышащим», объемным. Однако среди этих способов преобладает все же визуальный образ, недаром одной из ярких черт бунинского стиля считается цветопись. Под этим термином мы понимаем мастерство передачи цветов и оттенков окружающей действительности языком художественного текста.

Произведения Бунина насыщенны цветовыми знаками. При этом цвет может выполнять различные функции. Так, мы выделяем живописное, психологическое и символическое значения цвета. *Живописность* проявляется в подробном реалистическом описании предметов материального мира. Это объясняет частое обращение автора к цветовой характеристике пространства. *Психологическое* значение обусловлено тем, что цвета могут воздействовать на внутреннее состояние человека или транслировать его. В произведении это помогает автору передавать мельчайшие оттенки эмоций и впечатлений. А также преобладающие сочетания цветов часто задают общую тональность художественного текста. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает *символическая* функция.

Во-первых, цвет может выступать в качестве знака или сигнала, обозначая и отражая авторскую позицию. Выразительным примером служит образ главного героя в рассказе Бунина «Безумный художник», написанном в 1921 г. О том, что художник чужд праздничной рождественской атмосфере, царящей в городе, и пространству в целом, сигнализируют следующие оттенки: «зеленоватые кудри» (нетипичный оттенок волос), «золотые часы» (в Энциклопедии символов, знаков и эмблем указано: «Согласно библейской традиции, золотой цвет – знак идолопоклонства» [7, с. 195]), что, на наш взгляд, ярко отражает авторскую оценку персонажа. Это один из примеров того, что оттенки, использованные при описании героя, контрастируют с цветовыми доминантами (то есть преобладающими группами цветов) в описании окружающего пространства. Так, цветовые знаки в произведении «расставляют» ценностные координаты и выражают авторскую позицию.

Во-вторых, цветовая символика по воле автора или против нее отражает особенности его мировоззрения и мировосприятия. Например, большое количество разных цветов и оттенков при описании того или иного образа чаще всего, на наш взгляд, связывается с представлениями

о многообразии естественной жизни в ее первозданном виде. Напротив, скопление ахроматических цветов и оттенков (черных, белых, серых, коричневых) указывает на нечто противоположное. Так, черный часто связывается со смертью, с отсутствием Бога, с хаосом. Серый – с застоем, скукой, однообразием.

Для того чтобы рассмотреть, как в цветовой составляющей хронотопа проявляется авторское мировосприятие, мы обратились к произведению Бунина «Тень птицы». Этот художественный текст относится к жанру травелога, или путевых записей. Известно, что в 1907 г. Бунин со своей женой В. Н. Муромцевой совершает путешествие на Восток. Они посещают Турцию, Грецию, Палестину, Израиль, Ливан и Египет. Вскоре после этого он публикует в разных изданиях отдельные очерки, которые позднее были объединены в книгу «Тень птицы».

Это произведение, на наш взгляд, наиболее ярко отражает особенности авторского мировосприятия, так как писатель предстает перед нами как лирический герой «поэмы в прозе». Как пишет в своей работе Н. В. Пращерук: «[автор] как бы “освобождает” себя, благодаря этому предельно сблизив “я” путешествующего с биографическим автором» [6, с. 61]. Внутренний мир героя открыт всему встречающемуся у него на пути, поэтому пространство становится более важной категорией, нежели время. Временные же границы для героя произведения стираются.

Цветовая символика в этом произведении отражает тесную связь писателя с различными древнейшими культурами. Лирический герой видит предметы и явления в их непосредственной связи с историческими и мифологическими событиями, которые к ним относятся, он переживает их в настоящем времени. Именно благодаря такой способности автора переживать прошлое «здесь и сейчас», пространство, в том числе и цветовое, является насыщенным различными символами и знаками. Так, в «Тени птицы» мы можем наблюдать, как лирический герой, попадая в пространство той или иной культуры, отражает в описании цветовую символику именно этой культуры. При этом цвета могут иметь различные амбивалентные значения.

Так, в Египте, описывая древнейшие памятники культуры и «изображая» события, связанные с ними, автор использует древнеегипетскую цветовую систему. В рассказе «Свет зодиака» представлен следующий эпизод: «Черное! Сколько тут черного! Черны были палатки таинственных азиатских кочевников, “царей-пастухов”, несметной ратью охватившие некогда Египет на целых пятьсот лет. Черны были Аписы Мемфиса. Черным гранитом лоснились скаты пирамиды Хуфу» [2, с. 352]. Черный

цвет здесь отражает непривычное для традиционной европейской культуры значение. Обычно *черный* связывают с негативной семантикой – смерти, загробного мира, зла, хаоса. Во фрагменте этот цвет отражает древнеегипетскую символику. Во-первых, он обозначает «тьму материнского лона», плодородие. Это значение в христианской культуре выражают заимствованные образы Черной Мадонны. Во-вторых, черный цвет в Древнем Египте не был противоположностью белого, он представлял собой отсутствие всех цветов, связывался с тайной мироздания. Египтяне называли свою страну «Черная земля»: Кеме – древне-египетское название Египта (первоначально Кемет – 'Черная земля') в противоположность к применяемому по отношению к соседним пустыням названию Дешрет – «Красная земля» (см.: [4, с. 324]). Следовательно, черный цвет в этой культуре имел большое значение и связывался не только со смертью и загробным миром, но и с тайной самой земли.

Однако более ярко в произведении проявляется христианская цветовая символика. Главным образом, она находит свое отражение в рассказах, посвященных путешествию по местам жизни Христа («Иудея», «Пустыня дьявола», «Страна содомская», «Геннисарет»).

Рассмотрим следующий эпизод: «Тишина, солнце, блеск воды. Сухо, жарко, радостно. И вот он, с раскрытой головою, в белой одежде, идет по берегу, мимо таких же рыбаков, как наши гребцы… Симон и Петр, "оставив лодку и отца своего, тотчас последовали за ним"…» [2, с. 410]. Герой попадает на место развалин Капернаумской синагоги. Это место оживляет в его сознании давние события. Перед ним возникает образ Христа в белых одеждах. Здесь *белый* объединяет в себе различные значения. Во-первых, это присутствие божественного начала, во-вторых, непорочность, нравственная и духовная чистота, в-третьих, символ абсолютной Красоты, красоты Христа. По Псевдо-Дионисию, «белый стих*а*рь – это образ плоти Христовой, чистейшее бесстрастное одеяние божественной славы, одежда нетления», «в Ветхом завете белый – цвет самого Бога, ангелов, святых и праведников» [5, с. 51–52]. В этом случае белый цвет выступает не просто как знак, но как сложный символ, объединяющий большое количество значений, открытых для интерпретации. Это указывает на древность символа, его богатую историю и неоднозначность.

Одним из ярких примеров, представляющих традиционное общеевропейское значение цвета, является *красный мак*. Этот символ мы находим в нескольких рассказах: «красный мак светит среди обломков мрамора…» [2, с. 326]; «Всюду мак, мак и мак: щедро усеял он эти пашни и нивы своими огненными лепестками» [2, с. 361]; «Мы теперь в стране, лишенной

всякого очарования, – если не считать редких пятен огненного мака, кое-где оживляющего ее» [2, с. 385]. Во всех приведенных нами отрывках красный цвет выступает как отрицательный символ. Надо сказать, что мак в европейской традиции был символом гибели, крови, погибших на войне, так как в европейском сознании существует образ цветов мака, растущих сквозь кости на заброшенных полях сражений. Значение именно этого цветового образа возрастает в контексте первоначального названия книги – «Поля мертвых». В разговоре с Г. Н. Кузнецовой в 1932 г. Бунин произносит: «Заметь, что меня влекли все Некрополи, кладбища мира! Это надо заметить и распутать!» [1, с. 107]. Красный мак в символическом пространстве текста – знак смерти, забвения, что говорит о преобладании в художественном тексте Бунина традиционной европейской символики.

Чтобы проследить эволюцию отношения Бунина к цвету и его символике, обратимся к более позднему произведению автора, а именно к циклу очерков «Странствия», написанному в 1930 г., более известному под названием «Под серпом и молотом». Под таким названием некоторые очерки из цикла были опубликованы в шеститомном собрании сочинений, вышедшем в России в 1988 г. Произведение так же, как и книга «Тень птицы», относится к жанру травелога. Кроме того, наблюдается его связь с жанром хождения (хожения) в древнерусской литературе. Подобно тому, как и в цикле «Тень птицы», образ героя, от лица которого ведется повествование, предельно близок автору. Однако здесь мы видим уже не путешествие в «некрополи мира», а возвращение героя на родину, претерпевшую разрушения и муки революции. Пафос произведения резко отличается от основной интонации книги «Тень птицы». В цикле «Странствия» герой тоскует по утраченной родине, находя лишь следы того, что осталось от прежней, «старой» жизни: «Все бедное, жалкое, следы жизни уже давней и забытой!» [3, с. 334]. В связи с этим меняется и цветовая палитра произведения.

Количество цвета в художественном тексте «Странствия» в разы меньше, чем в цикле «Тень птицы». Это можно объяснить, по крайней мере, двумя факторами: с одной стороны – содержанием очерков, с другой – эволюцией авторского стиля. Что касается содержания, Бунин «рисует» в произведении картину угасающей жизни дореволюционной России: «Все еще Русь, Русь. Но уже на исходе, на исходе». И, надо отметить, что жизнь для писателя всегда предстает в многообразии, обилии цвета и света. В произведении же мы видим неравномерное распределение цветоупотреблений. «Разноцветие», обилие ярких оттенков связано с описанием икон, храмов, древних реликвий, всего того, что осталось от прежней жизни:

«целая стена занята большим киотом с нестерпимо блестящими золотыми образами, перед которыми разноцветно теплятся лампадки – зеленые, малиновые, голубые» [3, с. 332]; «Я увидал, наконец, древний собор, с зелеными главами, которые мужик назвал синими, весенний сквозной лес, а в лесу стены, древнюю башню, ворота и храм Иосифа, нежно сиявший в небе среди голых деревьев позолотой» [3, с. 339]. Серое, коричневое, черное, белое, бледное, напротив, ассоциируется со смертью, с духовным разложением, пустотой: «палевые стены и белые колонны пустого безмолвного дома дивно и безжизненно светили в конце аллеи из-за голых ветвей и стволов» [3, с. 338]. Так, в цикле «Странствия» прослеживается соотношение цветовых символов с понятиями *жизнь – смерть*. Яркие, чистые цвета, их обилие говорит о том, что жизнь в этом месте еще не угасла. Условно говоря, большое количество ярких, теплых цветов является знаком «старой» России. Серые, черные и другие, так называемые, ахроматические оттенки свидетельствуют об отсутствии жизни, отсутствии связи с прошлым, с православием, с корнями.

Несомненно, цветовая символика цикла «Странствия», если сравнивать с книгой «Тень птицы», меняется. Белый и черный цвета в большинстве случаев используются в отрицательном значении, в то время как в «Тени птицы» мы встречаем более разнообразные употребления. В одном из очерков находим: «Уходя, думал: ночью парк побелеет под месяцем, мертвый дом засветится насквозь, всеми своими пустыми, блестящими покоями…» [3, с. 339]. Белый цвет считается символом забвения, траура, он связан с переходом в иной мир. В большинстве случаев в тексте этот цвет имеет именно это значение.

Таким образом, цветовая символика непосредственно связана с содержанием произведения, с авторским восприятием того пространства, которое он описывает.

Что касается влияния эволюции художественного стиля Бунина на цветовую символику его произведений, то можно говорить о все более возрастающей осознанности в употреблении цвета. В поздних произведениях цветоупотреблений значительно меньше и они зачастую имеют символическое значение, в то время как в «Тени птицы» чаще всего выполняют живописную и психологическую функции. «Картины» окружающего пространства в целом становятся более краткими, но более содержательными. Происходит своеобразное сгущение смысла, которое, в том числе, отражается и на цветовой символике, и на способах изображения пространства, что интересно было бы рассмотреть в дальнейшем подробнее на примере нескольких произведений разных периодов.

Список литературы

1. *Бабореко А. К.* И. А. Бунин: материалы для биографии с 1870 по 1917 г. 2-е изд. М. : Худож. лит., 1983. 351 с.

2. *Бунин И. А.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 3 : Повести и рассказы. 1907–1911. М. : Худож. лит., 1965. 503 с.

3. *Бунин И. А.* Публицистика 1918–1953 годов / под общ. ред. О. Н. Михайлова. М. : ИМЛИ РАН : Наследие, 2000. 640 с.

4. *Гладков В. Д.* Древний мир : энцикл. слов. Т. 1. Донецк : МП «Отечество», 1996. 512 с.

5. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве : пособие для учителей. Минск : Беларусь, 2003. 150 с.

6. *Пращерук Н. В.* Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен : учеб.-метод. пособие. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. 231 с.

7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. К. Королев]. М. ; СПб. : Эксмо : Мидгард, 2005. 604 с.

Н. Д. Черноскутова (Екатеринбург)

«Русский мир» в мемуаристике И. А. Бунина*

Мемуаристика – особая грань творческой биографии И. А. Бунина. На протяжении всей жизни Иван Алексеевич делал записи, заметки, писал дневники, очерки, воспоминания. Первые подступы к мемуарной прозе писатель осуществил задолго до эмиграции: это дневниковые записи, путевые поэмы, цикл «Тень птицы» (1907–1911), путевые дневники «Воды многие» (1910–1911), наброски будущей книги «О Чехове» (1904, 1914). Все богатство жанров мемуарной прозы представлено в творчестве Бунина эмигрантского периода. В это время им были написаны мемуарно-публицистическая книга «Окаянные дни» (1935), роман «Жизнь Арсеньева» (1927–1952), мемуарно-философские произведения «Освобождение Толстого» (1937), «Воспоминания» (1950), «О Чехове» (1955, опубликовано посмертно).

* Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора Н. В. Пращерук.

© Черноскутова Н. Д., 2017

Одной из самых резких и обличительных мемуарных книг Бунина является последняя из вышедших при жизни писателя – книга «Воспоминания». В нее вошли мемуарные очерки и автобиографические заметки, создававшиеся Буниным в 1920–1930-е гг. Они посвящены значительным людям современной Бунину эпохи, которых он близко и хорошо знал. После выхода в свет книга вызвала неоднозначную оценку, многие обвиняли Бунина в излишней критичности, а также в крайней субъективности суждений.

По словам авторитетного буниноведа Ю. В. Мальцева, книга «Воспоминания» «отличается редким бесстрашием, независимостью суждений и, как все у Бунина, исполнена искренности и глубокой убежденности» [2, с. 349]. Действительно, в своей книге писатель не стесняется в замечаниях и характеристиках, но делает он это не для того, чтобы эпатировать читателя, а только с целью отразить собственный взгляд на определенные события прошлого. Следовательно, ошибочно считать мемуарные очерки Бунина ложными лишь потому, что они расходятся с общепринятым представлением о той или иной именитой персоне. Заметки Бунина представляют собой лишь частное наблюдение и не претендуют на исчерпывающую, развернутую характеристику личности. О критичности Бунина Ю. В. Мальцев пишет следующее: «Бунину с его страстностью, непримиримостью и цельностью было достаточно одного маленького диссонанса, одной слабости или одного фальшивого слова, чтобы отвергнуть целиком любую знаменитость. Он сам всю жизнь был недоволен собой, беспощаден к себе, всю жизнь стремился к совершенству и того же требовал от других. Жажда совершенства в нем была столь же сильна, как и жажда вечности, невозможность того и другого доставляла ему большое страдание» [2, с. 350].

Книга «Воспоминания» завершает творческий путь писателя, в ней Бунин словно оглядывается на прожитую жизнь, подытоживает все то, что видел, собирает воедино накопленные за много лет воспоминания. Несмотря на то, что книга состоит из записок, создававшихся в разное время, она, безусловно, является целостным и законченным произведением. Существуют все основания для того, чтобы назвать «Воспоминания» циклом. Все части произведения связаны единством смысла и подчинены авторскому замыслу и некому общецикловому сюжету, но при этом каждая часть обладает определенной независимостью и самодостаточностью. С первых строк Бунин задает тон всего последующего повествования. Он вспоминает, что его писательская жизнь началась в раннем детстве. Однажды он увидел картину, называвшуюся «Встреча с кретином», и его глубоко поразило новое для него на тот момент слово «кретин». Этот

эпизод Бунин отметил как свое первое поэтическое волнение. Но и это, казалось бы, важное и серьезное событие, Бунин обыгрывает со свойственной ему саркастической иронией. Он видит некий пророческий знак в том, что именно картина «Встреча с кретином» так повлияла на него, «ибо во всей моей дальнейшей жизни, – рассуждает писатель, – пришлось мне иметь немало и своих собственных встреч с кретинами…»; «Мне вообще суждена была жизнь настолько необыкновенная, что я был современником даже и таких кретинов, имена которых навеки останутся во всемирной истории, – тех величайших гениев человечества, что разрушали целые царства, истребляли миллионы человеческих жизней» [1, с. 410]. Так Бунин предуведомляет читателя о том, что будет предметом его воспоминаний, каким образом он будет вести повествование и, самое главное, начинает формулировать свою непримиримую позицию по отношению к произошедшим революционным изменениям.

Доказательством целостности произведения является его структура. Книга построена так, что первый и последний очерк создают композиционное обрамление. Целостность текста «Воспоминаний» как нельзя лучше задается пропорциональностью зачина и финала. Вводный очерк «Автобиографические заметки» повествует о начале писательского пути Бунина, о его первом поэтическом волнении: «Моя писательская жизнь началась довольно странно. Она началась, должно быть, в тот бесконечно давний день в нашей деревенской усадьбе в Орловской губернии, когда я, мальчик лет восьми, вдруг почувствовал горячее, беспокойное желание немедленно сочинить что-то вроде стихов или сказки» [1, с. 409]; заключающий очерк «Нобелевские дни» изображает Бунина на вершине его писательской славы, во время триумфа мирового значения. «Однако твердо могу сказать я и то, что из всех радостей моей писательской жизни это маленькое чудо современной техники, этот звонок из Стокгольма в Грасс дал мне, как писателю, наиболее полное удовлетворение. Литературная премия, учрежденная вашим великим соотечественником Альфредом Нобелем, есть высшее увенчание писательского труда!» [1, с. 617]. Следовательно, Бунин проводит своих читателей от отправной точки в своем творчестве – первого осознанного желания писать, до его апогея – всеобщего признания. И все описанное в книге остается в рамках этих двух ключевых событий в жизни Бунина.

Стоит отметить, что подобная структура произведения имеет особое значение. Композицию можно назвать кольцевой, поскольку в очерке «Нобелевские дни» явно прослеживаются мотивы символического возвращения на родину. Очерк насыщен упоминаниями России. Бунин после

долгого перерыва впервые отправляется в длительную поездку на поезде, что напоминает ему Россию, так как в эмиграции он был лишен возможности путешествовать. Северный пейзаж Скандинавии также позволяет проводить явные параллели с родиной: «Все стою на площадке вагона, который идет в поезде последним. И, вырываясь из-под вагона, несется назад в бледном лунном свете нечто напоминающее Россию: плоские равнины, траурно-пестрые от снега, какие-то оснеженные деревья…» [1, с. 612]. Нет сомнения, что север и холод тесно связаны с Россией, поэтому Бунин дает отсылки к русским зимним реалиям: «Лед и на рельсах. На людях, проходящих по платформе, меховые шапки, шубы – как давно не видал я всего этого и как, оказывается, живо хранил в сердце!» [1, с. 612], которые можно рассмотреть как намеки на своеобразное возвращение на родину. «За окнами чернота и белизна, сплошные черные леса в белых глубоких снегах. И все это, вместе с жарким теплом купе, совсем как ночи когда-то на Николаевской дороге» [1, с. 612]. В каждом описании чувствуется долгая, глубокая тоска Бунина по России, и даже Стокгольм ему кажется невероятно схожим с Петербургом.

Из очерка «Нобелевские дни» следует, что европейское культурное сообщество воспринимало Бунина как последнего представителя настоящей, истинной России, которой, к моменту присуждения премии, уже не существовало. Но для Бунина было важно не только общеевропейское признание, но и статус национального духовного лидера «для той России, которая сейчас рассеяна по всему свету <…> решение Стокгольма стало для всей этой России, столь униженной и оскорбленной во всех своих чувствах, событием истинно национальным» [1, с. 611]. Он чувствовал за собой право быть центром культурного единения людей, потерявших свое отечество.

Итак, начав свое повествование от деревенской усадьбы в Орловской губернии, Бунин заканчивает его в Швеции. Эта страна помогает ему почувствовать свободу, получить признание, а также внутренне обрести Россию, совершить символическое возвращение на Родину. Подобное возвращение подытоживает непрерывный, напряженный поиск России в своих воспоминаниях. Бунин по крупицам собирает утраченную родину и воссоздает в своей книге русский мир, уничтоженный революцией.

Художник демонстрирует уникальную способность жить в чужом времени, остро чувствовать прошлое, описывать его детали и мельчайшие подробности.

В своей прозе, в мемуарах и, в частности, в книге «Воспоминания» Бунин создает символическое русское пространство. То есть в его

художественном мире, в его произведениях погибшая Россия продолжает жить. Каждый очерк наполнен яркими диалогами и ситуациями, в которых раскрывается не только образ героя, но и образ жизни определенного общественного круга. Показательным в этом плане является очерк «Шаляпин». «Раз, приехав на “Среду”, Шаляпин тотчас же сказал: – Братцы, петь хочу! Вызвал по телефону Рахманинова и ему сказал то же: – Петь до смерти хочется! Возьми лихача и немедля приезжай. Будем петь всю ночь» [1, с. 494]. В «Воспоминаниях» великий русский голос выступает как самый колоритный носитель русского национального характера. Благодаря описаниям Бунина, читатель чувствует размах, богатырство, широту души, удаль, балагурство, «русскость» Шаляпина. Образу знаменитого оперного певца сопутствует атмосфера праздника, «ночного кутежа», шумного ресторана, лихой езды по снегу на тройке. Бунин не просто передает свои воспоминания о том или ином человеке, он позволяет читателю услышать голос своего героя, увидеть его и окружавший его мир, мир русской жизни.

Большое значение Бунин придает первым встречам с людьми, которые впоследствии стали героями «Воспоминаний». Например, первую встречу с композитором С. В. Рахманиновым он характеризует следующим образом: «произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве» [1, с. 481]. Бунин отмечает искренний дружеский порыв, соединивший его и Рахманинова, подобный тому, что соединил Герцена и Огарева. Бунин и Рахманинов даже скрепляют свой союз клятвой, схожей с той, что была дана на Воробьевых горах в 1827 г. «Он обнял меня и сказал: “Будем друзьями навсегда!”» [1, с. 481]. Такая дружба была свойственна русским людям, творящим культуру, и неслучайно Бунин дает отсылки к девятнадцатому веку, который знает не один пример союза творческих душ.

В «Воспоминаниях» Бунин выступает не только в роли повествователя, но и является героем очерков. Например, в очерке «Репин», который рассказывает о неудавшейся попытке великого русского художника написать портрет писателя, поведение Бунина и Репина, отчасти и в юмористическом ключе, отражает противоположные грани русского характера. Репин, увлекшийся вегетарианством, пытается увлечь Бунина тем же. «Вот тут я буду вас писать по утрам, а потом будем завтракать, как господь бог велел: травкой, дорогой мой, травкой! Вы увидите, как это очищает и тело и душу, и даже ваш проклятый табак скоро бросите» [1, с. 483].

Такое поведение отражает способность русского человека увлекаться безоглядно, самозабвенно и в то же время его склонность к аскетическому образу жизни. Бунин, не являвшийся сторонником аскетического отречения от земных благ, иронично описывает свой «побег» от художника: «стал низко кланяться, горячо благодарить, забормотал, что завтра же приеду, но что сейчас должен немедля спешить назад, на вокзал – страшно срочные дела в Петербурге. И сейчас же пустился со всех ног на вокзал, а там кинулся к буфету, к водке, закурил, вскочил в вагон…» [1, с. 483]. В поведении Бунина угадываются другие черты русского национального характера: естественность в привычках, хлебосольность, нежелание отказывать себе в простых удовольствиях. И, несмотря на диаметральную противоположность в поведении, в чертах и Бунина, и Репина, читатель узнает природу русского человека.

В «Воспоминаниях» писателя русский мир воссоздается благодаря героям, благодаря памяти о них, которую писатель пронес сквозь множество испытаний. Образ Родины заключен в воспоминания о людях, связанных с Россией. Представляя этих людей во всей полноте и жизненности их характеров и поведения, Бунин воссоздает Россию.

Но не все герои «Воспоминаний» отражают черты той старой России, которую Бунин бережно хранит. Отбор художественных средств для создания образа каждого героя зависит от авторской концепции той или иной персоналии. В «Воспоминаниях» Бунин устанавливает жесткие моральные критерии оценки личности. И те, кто их не выдерживал, подвергался критике, осуждению, насмешке. Одна из главных особенностей мемуарной книги Бунина заключается в том, что зачастую свою оценку Бунин выражал в иронической форме. Но ирония в книге соседствует рядом с резко отрицательным отношением, поэтому даже самые, казалось бы, забавные моменты вызывают лишь горький смех. Такие чувства вызывают воспоминания, связанные с Маяковским: «…и начал Маяковский с того, что вдруг подошел к нам, вдвинул стул между нами и стал есть с наших тарелок и пить из наших бокалов; Галлен глядел на него во все глаза – так, как глядел бы он, вероятно, на лошадь, если бы ее, например, ввели в эту банкетную залу. Горький хохотал. Я отодвинулся» [1, с. 455]. Маяковский олицетворяет неприемлемые для Бунина процессы, происходившие в обществе в начале двадцатого века, поэтому он безжалостен. Бунин критикует упадок национальной культуры, появление модернистских течений, которые, как он считал, разрушают классическое искусство, революционные изменения и их кровавые последствия, тщеславие

и самовлюбленность, присущие творческим деятелям того времени, предательство истинной Родины. Все то, что разрушило Россию, разрушило русский традиционный мир.

Список литературы

1. *Бунин И. А.* Гегель, фрак, метель / предисл. О. Клинга ; коммент. А. Бабореко, О. Михайлова. М. : ПРОЗАиК, 2014. 671 с.

2. *Мальцев Ю. В.* Иван Бунин, 1870–1953. Frankfurt a. M. ; M. : Посев, 1994. 432 с.

Е. И. Канарская (Нижний Новгород)

Образ Чичикова как связующее звено реального и ирреального миров в пьесах Н. В. Коляды «Коробочка» и «Мертвые души»

Пьесы Н. В. Коляды «Коробочка» и «Мертвые души» являются ярким примером реализации диалогической теории М. М. Бахтина, иллюстрирующим идею открытия и преобразования смыслов ранее созданных художественных произведений в процессе их восприятия другим творческим сознанием. Уже сами названия указанных пьес и цитируемый в них обширный текстовый материал подсказывают, что основой смыслопорождения для драматурга выступает творчество Н. В. Гоголя.

Представляется, что анализ художественного наследия Гоголя позволяет рассматривать в качестве организующего принципа инвариантной модели его произведения двоемирие. Иными словами, в любом произведении классика существуют два мира – условно реальный и ирреальный, при этом ирреальное, однозначно оцениваемое автором как демоническое, злое, всегда присутствует в условной реальности. Результатом этого присутствия становится «разрушение естественного полнокровного течения жизни, ее законов» [10, с. 75–76]. В общественном преломлении такой «беспорядок природы» воплощается во всепроникающей пошлости.

© Канарская Е. И., 2017

Утверждение и развитие в гоголевском творчестве описанной художественной концепции ведет к изживанию образов материализованной «нечистой силы» в пользу изображения незримого зла. Тем не менее, в некоторых персонажах признаки иррационального выражены настолько явно, что дают основание отнести их к категории демонических. Именно такое значение многие авторы (А. Белый, Д. С. Мережковский, В. И. Тюпа, В. Ш. Кривонос) в разное время признавали за образом Чичикова. Неоднократно отмечалось, что концентрация демонических свойств Чичикова особенно высока в главе, посвященной его встрече с Коробочкой (В. Ш. Кривонос, В. И. Тюпа). Сон Коробочки, «нехорошие» время и обстоятельства появления Чичикова, его поведение и выбираемые лексические единицы, а также некоторые менее явные признаки, по мнению ученых, доказывают причастность героя к «дьявольской инстанции жизни» [12, с. 59].

Исследование поэтической и идейной организации пьес Н. В. Коляды показывает, что для них также характерен принцип двоемирия, который и с содержательной, и с формальной точек зрения близок (но не тождественен) гоголевскому. Так, Н. Л. Лейдерман отмечает, что «чернуха», пошлость условно реального мира, присущая произведениям драматурга, является следствием воздействия страшной эсхатологической силы, «зла мира» [9, с. 31], т. е. того, что в поэтике Гоголя маркировано как ирреальное. Не находя духовных сил для сопротивления ему, герои теряют нравственные ориентиры и погружаются в состояние «пустоты и бессмысленности бытия» [5, с. 190], «онтологического хаоса» (термин Н. Л. Лейдермана). Очевидно, что между таким «онтологическим хаосом» и гоголевским «беспорядком природы» существует сложная концептуальная связь.

Выразителем именно этой связи в исследуемых пьесах Н. В. Коляды является образ Чичикова, как и у Гоголя, сочетающий черты реального и демонического начал, однако в том их соотношении, которое отвечает оригинальной философско-эстетической стратегии драматурга. Так, в условной реальности пьес Чичиков, как и в поэме Гоголя, играет роль композиционного центра: его путешествие формально объединяет различные картины, организуя их с помощью хронотопа дороги. В то же время, Коляда воспринимает и развивает скрытую за лиризмом мысль Гоголя о бесовской природе стремительного движения: «что-то страшное заключено в сем быстром мельканье» [3, с. 239]. У Коляды ирреальное неотделимо от дороги (так, именно во время путешествия Коробочке и Селифану являются восставшие мертвецы, наполнившие город), но так же неотделим от нее и Чичиков: по ходу действия он неизменно возвращается в свою бричку (фраза «Дорога, дорога, дорога…

В бричке Чичиков» [7] рефреном звучит почти в каждой картине «Мертвых душ»). При этом в обеих пьесах пункты отправления и назначения Чичикова неизвестны, он словно слит с дорогой: сначала возникает на ней, а затем покидает поле зрения читателя. Примечательно, что в «Мертвых душах» Чичиков буквально исчезает перед лицом Коробочки – «как сон, наваждение, морок» [7].

Особую связь, существующую между Чичиковым и дорогой, можно объяснить тем, что, согласно фольклорным представлениям, дорога является локусом, где «“иной мир” становится видимым человеку», где «снимаются барьеры между земным и потусторонним» [8, с. 390]. Иными словами, в рассматриваемых пьесах дорога выступает границей между условно реальным и ирреальным, которую свободно пересекает Чичиков.

Что касается других признаков, свидетельствующих о демонической природе Чичикова, то большую часть из них Коляда перенимает из гоголевского текста, при этом развивая их. Так, в «Мертвых душах» Коляды Чичиков, подобно герою Гоголя, без труда меняет стиль своего поведения в зависимости от качеств собеседника, тем самым демонстрируя «многоликость» и «способность к перевоплощениям» [11, с. 320], которыми обычно наделяются представители «нечистой силы». В некоторых репликах, не являющихся цитатами, Чичиков настолько «приспособлен» к тону разговора собеседника, что диалог разворачивается на грани абсурда: «ЧИЧИКОВ. Господин Манилов! Да-с. Это я-с. Хе-хе-с. Здрасьте-с. Чмоки вам мои. МАНИЛОВ. Да-с. Это вы-с. Хе-хе-с. Здрасьте-с. Чмоки вам мои…» [7].

Сделка, на совершение которой направлена смена героем личин, также имеет бесовскую природу: как отмечает В. И. Тюпа, «становясь приобретателем душ … Чичиков оказывается едва ли не самим чертом или его посланником» [12, с. 58]. При этом важно, что в пьесах Коляды, в отличие от поэмы Гоголя, никакой «реальной» мотивировки деятельности Чичикова не дается: автор ничего не сообщает об авантюрном плане своего героя, вследствие чего его встречи с помещиками могут быть поняты как сцены настоящего искушения, лишенные возможности двоякого толкования. Подчеркивает это предположение мистическое поведение ложек в доме Манилова: после просьбы Чичикова продать умерших крестьян они «вдруг зашевелились и поехали крутиться» [7].

Наиболее явно обозначенные демонические признаки Чичикова (пластичность внешнего вида и стремление к заключению запретного договора) проявляются в сцене его визита к Коробочке, которая почти дословно повторяется в обеих пьесах. В частности, в самый момент своего возникновения в доме помещицы Чичиков неожиданно меняет

облик в ее глазах: он похож «на кучку грязи, которая тут вот вдруг почему-то оказалась – в самом центре комнаты» [6]. Далее, постепенно приступая к «главному» – к торгу, Чичиков встречает в Коробочке неожиданное препятствие, что заставляет его ярко продемонстрировать присущие ему признаки ирреального.

Прежде всего, Коляда отказывается от перерыва в разговоре персонажей, что позволяет достигнуть кульминации диалога без временных сбоев. В результате Чичиков упорно пытается сломить сопротивление помещицы на протяжении целой ночи, поочередно отказываясь то от одного, то от другого товара (их список гораздо обширней, чем предполагает претекст) и в конце концов прибегая к обману, что подтверждает мнение о склонности ирреальной силы к «препирательствам», «софистике» [2, с. 308] и лжи. При этом герой гораздо менее сдержан в выражениях, чем его «прототип», в полной мере демонстрируя «обидчивость», «злобность» и «сварливость» [1, с. 24], которыми в славянской мифологии наделялись бесы: «Ведь вот в пот бросила, проклятая старуха! Проклятая, проклятая, проклятая!»; «Чтоб ты сдохла, старая карга!» [6].

Кроме того, табуированное для Коробочки слово «черт» Чичиков Коляды употребляет чаще, чем гоголевский герой. Действие же, которое у Гоголя описано как «посулил ей чорта», драматург «расшифровывает», с помощью градации и повторов превращая эту реплику в настоящее заклятие: «Да чтоб вам черт сегодня ночью привиделся! Трехрогий, четырехрогий, семирогий бес чтоб привиделся вам! Да чтоб он прыгал тут по комнатам с хвостом горящим вокруг вас! Да чтоб вам черт, черт, черт!» [6].

Постоянный переход героя от знакомых по претексту уговоров к подобным эмоциональным всплескам, находящимся на границе нормального и сюрреалистического, создает эффект мерцания в его образе реального и ирреального, комического и тревожного. К другим средствам формирования такого впечатления можно отнести:

– крик и быстрое движение Чичикова после боя часов («Чичиков принялся бегать по комнате, хвататься за голову и визгливо кричать» [6]);

– постоянное «хихиканье» героя («Чичиков, чрезвычайно довольный, принялся, подхихикивая, быстро писать») и его неуместный хохот («расхохотался, будто показывая старухе, в каком он благостном настроении» [6]);

– неестественные звуки, напоминающие рычание, которые вырываются у Чичикова в моменты наиболее острого гнева («Корр-робочка-а-а!»).

Кроме того, особой приметой Чичикова у Коляды выступает больная лодыжка, что можно рассматривать как отсылку к фольклорному представлению о хромоте «нечистых» духов [11, с. 320].

Таким образом, Коляда не просто сохраняет в Чичикове черты ирреального, заложенные Гоголем, но и гиперболизирует их, делает более заметными или дополняет новыми штрихами. Одновременно следует отметить, что для Коляды, как и для Гоголя, ирреальное коррелирует не столько с мистическим, сколько с социальным и философским планами. Иными словами, демонизм Чичикова у обоих авторов означает не буквальную принадлежность героя к числу мифологических духов, а воплощение в нем страшных пороков современности (прежде всего, тяги к стяжательству), приводящих к гибели души как высшего начала в человеке. Следовательно, развитие демонического в образе Чичикова, наблюдаемое в пьесах Коляды, свидетельствует об абсолютизации идеи социального и онтологического зла, концентрация которого намеренно не снижается никакими гоголевскими намеками на возможность духовного возрождения героя. Чичиков Коляды представляет собой олицетворенное приобретательство, равнодушное к нравственности и ловко прячущее свои намерения под масками лицемерия. При этом вышеописанные «странности» поведения, особенно явно проявляющиеся в диалоге с Коробочкой, напоминают «выглядывание» из-под личины, что коррелирует с предсказанием Гоголя из «Светлого Воскресенья»: «диавол выступил уже без маски в мир» [4, с. 201]. Более того, Коляда постулирует неуничтожимость демонического образа «приобретателя» в условиях современной российской действительности. Данный вывод подтверждает почти эсхатологическая заключительная ремарка «Мертвых душ», нивелирующая значимость финального изгнания героя: «Велика Россия. Много Чичиковых» [7].

Список литературы

1. *Виноградова Л. Н.* Человек / нечеловек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир : [сб. ст.] / отв. ред. И. И. Свирида. М. : Индрик, 1995. С. 17–26.

2. *Гейне Г.* Духи стихий // Гейне Г. Собр. соч. : в 10 т. Т. 6. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. 470 с.

3. *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. Т. 5. М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. 680 с.

4. *Гоголь Н. В.* Светлое Воскресенье // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. Т. 6. М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. С. 196–204.

5. *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2006. 368 с.

6. *Коляда Н. В.* Коробочка. [Электронный ресурс]. URL: http://kolyada.ur.ru/korobochka/ (дата обращения: 05.03.2015).

7. *Коляда Н. В.* Мертвые души. [Электронный ресурс]. URL: http://kolyada.ur.ru/dead_souls/ (дата обращения: 05.03.2015).

8. *Левкиевская Е. Е.* Невидимый // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 3. М. : Междунар. отношения, 1995. С. 388–391.

9. *Лейдерман Н. Л.* Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский : Калан, 1997. 160 с.

10. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М. : Coda, 1996. 474 с.

11. *Толстая С. М.* Нечистая сила // Славянская мифология : энцикл. слов. М. : Междунар. отношения, 2002. С. 319–321.

12. *Тюпа В. И.* Женщины и птицы в «Мертвых душах» (анализ фрагмента) // Филологический класс. 2008. № 19. С. 57–60.

РАЗДЕЛ IV
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ СЛОВЕСНОСТЬ XX В.: НАЦИОНАЛЬНЫЕ И МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ

О. О. Служаева (Самара)

Преступление и наказание поэта А. М. Добролюбова

«В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход* и *гибель*», – говорил Заратустра [15, с. 9].

Философия Ф. Ницше была крайне популярна среди прогрессивных российских писателей конца XIX в., тем не менее, по воспоминаниям В. В. Гиппиуса, декадент и индивидуалист А. М. Добролюбов в начале своего литературного пути «совершенно не интересовался Достоевским (“Я подарил его своему швейцару!” – говорил он, позируя), оставался холоден к Ницше, все более отдаваясь, вслед за Бодлером, Верлену, Малларме, вслед за Эдгаром По – Блоку, Россетти» [16, с. 166].

Несмотря на это, «*переход* и *гибель*» оказываются важнейшими понятиями, характеризующими творческую личность и судьбу А. М. Добролюбова в целом. Стремление к *переходности* открывает его «Собрание стихов» 1900 г.: «Я предвижу, о отдаленнейший из потомков моих, какая огненная и до необычайности и непредвиденности чуждая струя зашипит по развертывающимся жилам твоим, в каком вечном стремлении перехода живет душа твоя» [5, с. 17]. В этом можно увидеть профетические тенденции, определенно характерные для творчества Добролюбова, но для нас важнее в этом прозаическом отрывке указание на опыт т р а н с г р е с с и и. Ж. Батай, М. Бланшо, М. Фуко, Р. Барт многими годами позже будут уточнять этот термин, впервые обозначенный Гегелем, через философию которого, вероятно, эта идея и была воспринята Добролюбовым.

Путь Александра Михайловича Добролюбова (1876 – <весна 1945>) уникален неожиданными переходами от гедонизма к аскетизму, от духовного лидерства среди сектантов, желания создать всемирное

© Служаева О. О., 2017

братство – к атеизму, от отрицания «образованных» – до острого желания заняться умственным трудом. Соединенье полярного и, казалось бы, несовместимого отражено в его творчестве, основным материалом которого стали постоянные поиски личности, а мотивы и образы претерпевали изменения исключительно в сфере автобиографической оценочной модальности.

Тема преступления и наказания, признания своей вины и покаяния образуют магистральный сюжет трех, вышедших при жизни автора, сборников. В чем же заключалась *вина* поэта, о которой так много говорили современники и о которой умалчивал автор?

Совершая «ритуальное убийство» привычной для русского читателя системы версификации, Добролюбов пытается как на уровне лирического сюжета, так и непосредственно в жизни, отравляя себя морфием и гашишем, проживая в комнате, оклеенной черными обоями и похожей на гроб, уничтожить свое «я», свою идентичность и таким изощренным способом наказать себя за символически совершенное преступление, или, по выражению Добролюбова, «измену»[1]. Ощущая связь между его поэтическим alter ego (субъектом письма), действующим «вне закона», готовым с легкостью разрушать любые условные границы, и поэтом, современники были склонны вменять последнему вполне реальные преступления. В этом отношении интересна биографическая заметка С. А. Венгерова, приведем отрывок из нее: «Как мне достоверно известно от людей мне очень близких, Добролюбов уговаривал несколько девушек и студентов испытать сладость смерти. И в связи с действительными самоубийствами некоторых студентов, которые приводили в связь с добролюбовским восхвалением красоты смерти, Добролюбову, как тогда определенно говорили в заинтересованных кругах, пришлось оставить университет» [16, с. 160]. Из статьи З. Н. Гиппиус о Добролюбове: «Чудачества его носили самый разнородный характер: то были детски невинны и наивны, то опасны. Он оклеивал потолок своей комнаты черной бумагой и убеждал молодых девушек убивать себя» [4]. О самоубийствах также упоминает в своих воспоминаниях А. Белый (см.: [2, с. 387]). Схожими биографическими подробностями делится поэт-символист В. В. Гиппиус, близкий друг Добролюбова с гимназических пор (а также учитель О. Мандельштама в Тенишевском училище, «преподававший, – по воспоминаниям

[1] «Бесстрастно как яд я давно приготовил измену» [5, с. 64]. Также рассуждение об измене звучит в письме от 24 августа 1940 г., отправленном поэтом своим самарским последователям: «Конечно, я слышу – многие скажут: “Это измена”. Но это не измена. Это окончательная расчистка дорог» (см. об этом: [10]).

поэта, – детям вместо литературы гораздо более интересную науку – литературную злость» [13, с. 79]). В. В. Гиппиус буквально настаивает на преступности своего друга: «…на самом деле становился повинен не только в собственном медленном самоубийстве, но и в самоубийстве других, которых он склонял и склонил к этому» [16, с. 160]. Следует полагать, что представление о «жертвах» Добролюбова было в начале века достаточно устойчивым; именно поэтому Д. С. Мережковский, приводя историю о юных девушках-самоубийцах, говорит о ее легендарности (см.: [14, с. 101]). По всей видимости, мотив преступления был настолько принципиален для понимания современниками причин развернувшихся в дальнейшем ухода и покаяния Добролюбова, что в 1926 г. С. Н. Дурылин, большой поклонник творчества поэта и адепт его духовных поисков, вынужден оспаривать Мережковского, отстаивая совершенные поэтом преступления как важный биографический, а не только лишь мифотворческий факт: «Но это – не легенда. <…> …этот протопоп Аввакум декадентства, посылавший на смерть и сам умиравший на медленном огне ядов» [9, с. 704].

Следует отметить, что биографы и исследователи творчества Добролюбова последующих лет не нашли подтверждений упоминаемым выше, якобы реальным, событиям. Добролюбов действительно был отчислен с третьего курса историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета – по собственному желанию. В его личном деле, по словам Е. В. Ивановой, не указаны сведения о возможных причинах, повлекших отчисление, также исследовательнице не удалось найти покончивших с собой среди студентов и его знакомых [11, с. 214].

Во многом *дискурс преступления* ввел сам Добролюбов, объясняя таким образом в беседах с близкими друзьями причины произошедшего в нем духовного перелома. «На мои расспросы, как все случилось? – он мне рассказал коротко и страшно волнуясь, что его “научили чайки”, – вспоминал В. В. Гиппиус, – когда он был на охоте и стал целиться, они низко пронеслись над его головой и кричали жалобы, и он понял, что он был всю жизнь жесток. Потом он все повторял, что он “нечистый сосуд” и что он должен очиститься. И из всего, что он мне еще говорил, я понимал, что он кается в своих жестокостях, которые он творил» [16, с. 171].

После встречи с Добролюбовым в Москве 28 июля 1898 г. В. Брюсов делает запись в своем дневнике: «И вместе с этим поклонением художеству, он сказал себе, если есть только эта жизнь, то нет ничего запрещенного и он позволял себе все. “Я никому не перескажу, – говорил он мне, – некоторых своих грехов, ибо боюсь, что такое покаяние введет в соблазн. И я уверен, что иного вы и представить не можете, не можете

помыслить”» [2, с. 43]. Брюсов также упоминает об охоте, которой Добролюбов предавался в Олонецкой губернии, – но на медведя [2, с. 42]. Позже в прозаическом тексте «О союзе со зверями» Добролюбов напишет: «Я пришел к вам послом от медведя, истинно хочет примириться он с вами» [6, с. 137].

Интересное продолжение тема преступности поэта получает в биографической заметке С. А. Венгерова: «Претенциозно изданная в 1895 году книжка стихов и прозы “Natura naturans – Natura naturata” была высмеяна. Он затаил обиду, но писал по-прежнему много, “нарушая все законы и преступая все черты”, употреблял свои яды» [16, с. 160]. В этом небольшом отрывке отражена вся суть претензий к писателю. Даже додуманное автором упоминание об обиде звучит как объяснение его устойчивой греховности: вместо того чтобы прислушаться к читательской критике дебютного сборника «Natura naturans. Natura naturata» и раскаяться, поэт продолжает жить как прежде – пренебрегая традиционными общественными нормами и нормами стихосложения.

Нехитрое по своей сути создание мифологизированного психологического портрета Добролюбова – человека, согласно этому портрету, эгоистичного, склонного к эпатажу и позерству, является попыткой современников объяснить на первый взгляд странное ношение поэтом вериг, которое предшествовало его уходу, отказ от писательства, исступленное покаяние, разрыв с привычным кругом общения. Отвергая сообщество, становясь в оппозицию к нему, человек неминуемо обретал статус «отверженного».

Добролюбов, в свою очередь, в сборнике 1905 г. «Из книги невидимой» предъявил обвинения кругу нераскаявшихся друзей: «Пред вами стою *я*, современные люди! Вам не надо борьбы со своей плотью, со своим тлением, со своим злом, вы называете это любовью к себе, заботой лишь о себе. Как *притворяетесь* (здесь и далее курсив мой. – *О. С.*) вы, как ухищряетесь и не видите этого!

Нет! я не буду *лгать* так как вы, я не скажу, что всякое намерение мое чисто, у кого чисто оно? Вы привыкли к безобразию своему.

Нет! я *лжец* как последний предатель, от детства учили меня воровать, я не говорю и обманываю, я *краду* истину.

Иногда вспоминаю я правду, но так равнодушно… И тогда я беру эту плеть и изгоняю всех этих бродяг, всех продающих и покупающих из груди моей. Гнев мой *священен*» [6, с. 53].

Этот прозаический отрывок – своего рода кульминация сборника – по строению больше напоминает последнюю речь подсудимого.

Риторические восклицания, включающие в себя немотивированное сюжетом отрицание, – характерная особенность поэтической речи Добролюбова в целом. Приведенный фрагмент адресован не просто к знакомому писательскому кругу – это слово, обращенное к суду вселенскому. И в этом слове поэту есть что противопоставить его обвинителям, таким же преступникам и лжецам: его, поэта, исключительное качество – искренность. «Искренний путь мой» [6, с. 3], таким образом, становится аффективным переходом к конечному обретению все более развертывающейся перед его поэтическим alter ego истины и главным доказательством невиновности и превосходства.

Несмотря на то, что после ухода Добролюбова за его образом закрепился оттенок святости и жертвенности, большинство его действий при жизни продолжали носить радикальный характер либо от них ждали подобного эффекта. Так, в июле 1910 г. врач Д. П. Маковицкий, близкий к семье Л. Н. Толстого, записывает в дневнике разговор о пожаре в доме М. А. Шмидт: «Была речь о В. А. Репине; он спросил М. А. Шмидт, как она относится к пожару. По этому вопросу все думали, и Л. Н., что он (В. А. Репин) поджег, но потом Л. Н. перестал подозревать его. <…> Л. Н. (о В. А. Репине): Его жена думает, что это Добролюбов на него подействовал. Софья Андреевна послала Н. Н. Ге и М. В. Булыгина в Овсянниково с тем, чтобы внушить Репиной увезти мужа» [12, с. 295].

Темы преступления и наказания, заключения, вины, греха, раскаяния и искупления – основа лирического сюжета сборника стихотворений «Из книги невидимой». Лирический субъект желает покаяться во всех своих грехах, что заявлено в эпиграфе к третьей части книги «Жертвенник из земли»: «Исповедуй откровенно все прошлые отступленья твои» [6, с. 46]. Или: «Для того положил Ты покаянье и исповедыванье пред всеми, потому что мы пред всеми виновны» [6, с. 6]. Призывает он к этому и читателя, «ибо мы все одно тело» [6, с. 24].

Несмотря на заявленную уже в начале исповедальность, поэт так и не раскаивается ни в одном существенном преступлении. Едва ли не единственным прегрешением становится вина перед лицом природы: «…простите меня, сестры травки, когда я лежал в июньские дни среди вашего храма, вас обижая. Тяжелыми благовоньями дышит степь, а моя привычная ко злу рука неизвестно зачем обрывает ваши тихие листики» [6, с. 5]. Помимо этого в парадигме греха он воспринимает свое предшествующее творчество: «Все вы, читавшие рукописи мои тогдашних времен моего заблужденья! бесконечно простите меня, это было ужасное отклоненье <…> Простите меня бесконечным прощеньем в истинном сожаленьи…»

[6, с. 51]. Как видно из примеров, грехом для поэта выступают былые идеи декадентства и разъединенность с миром. За это он наказывает себя темницей, молитвой, постами, об этом складывает псалмы, как преступление видит всю свою прошлую жизнь. Переходом к искренности становится переход к примитивизму, инфантильному языку и наивной поэзии. Из темницы мертвого языка лирический герой переходит к живой народной речи, на уровне жанра – к песням и сказу. Тоска по целостности и отчужденная фрагментарность требуют воссоединения в области языка, слова, после покаяния: «Прости, прости, целым, простым сотвори опять дух мой» [6, с. 112]. На уровне поэтики именно для рождения в стихах «искреннего слова» и голоса лирического «я» были так необходимы и мотив преступления, и исповедальность с ее признаниями в былых прегрешениях: «И Ангел подошел ко мне и показал книгу и велел писать, хотя я ничего не прочитал. И тогда сказал мне: это книга простая, книга простоты. Без простоты я не покажу тебе ее тайн. Оставь, оставь свою волю!» [6, с. 108].

Список литературы

1. *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века : [сб. ст.]. Тарту : Тартусский гос. ун-т, 1979. С. 121–146. (Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Блоковский сб. III ; вып. 459).

2. *Белый А.* Начало века. М. : В/О «Союзтеатр», 1990. 526 с.

3. *Брюсов В. Я.* Дневники 1891–1910. [М.] : М. и С. Сабашниковы, 1927. 203 с. (Записи прошлого. Воспоминания и письма).

4. *Гиппиус З. Н.* Собр. соч. : [в 15 т.]. Т. 7 : Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899–1916. М. : Рус. кн., 2003. 528 с. [Электронный ресурс]. URL: http://coollib.com/b/312697/read (дата обращения: 17.06.2017).

5. *Добролюбов А. М.* Собрание стихов / предисл. Ив. Коневского, В. Брюсова. М. : Скорпион, 1900. 71 с.

6. *Добролюбов А. М.* Из книги невидимой. М. : Тип. о-ва распр. полез. кн., 1905. 204 с.

9. *Дурылин С. Н.* Александр Добролюбов // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920 годов. СПб. : Владимир Даль, 2014. С. 685–735.

10. *Иванова Е. В.* Один из «темных» визитеров // Прометей : ист.-биограф. альм. Вып. 12 : 150-летию со дня рождения Л. Н. Толстого посвящается. М. : Мол. гвардия, 1980. С. 303–313.

11. *Иванова Е. В.* Александр Добролюбов – загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 191–236.

12. *Маковицкий Д. П.* У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки» : в 4 кн. Кн. 4 : 1909 (июль – декабрь) – 1910. М. : Наука, 1979. 487 с. (Лит. наследство ; т. 90).

13. *Мандельштам О. Э.* Шум времени. Л. : Время, 1925. 101 с.

14. *Мережковский Д. С.* Не мир, но меч. К будущей критике христианства. СПб. : М. В. Пирожков, 1908. 208 с.

15. *Ницше Ф.* [Собр. соч. Т. 1] : Так говорил Заратустра = (Also sprach Sarathustra) : символич. поэма / пер. с нем. Д. Борзаковского ; под ред. А. Введенского. М. : М. В. Клюкин, [1900]. 360 с.

16. Русская литература XX века. 1890–1910 / под ред. С. А. Венгерова ; послесл., подгот. текста А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2004. 543 с.

С. К. Пестерев (Томск)

Персонажи Запада и Востока в малой прозе Марка Алданова (очерк «Король Фейсал и полковник Лоуренс» и рассказ «Павлинье перо»)

Восточная тема в творчестве Алданова не относится к числу преобладающих. В центре внимания автора чаще всего оказываются Россия и Европа, в то время как две другие культуры, американская и восточная, остаются на периферии. Во введении к рассказу «Павлинье перо» Алданов пишет: «Много лет назад я посетил три страны Ближнего Востока. Сравнительно долго прожил только в Каире (в исторической гостинице “Шепхерд”, сгоревшей во время пожара 1952 года, известной по книгам путешественников девятнадцатого века). Все мои дорожные записи остались в России. Кое-что в памяти сохранилось. Больше дали мне для этого рассказа книги, газеты и сообщения людей, проживших долгие годы в Северной Африке и покинувших ее лишь несколько месяцев назад» [1, с. 427]. Пребывание Алданова на Ближнем Востоке относится к юношескому периоду жизни писателя, о котором мы имеем минимальные сведения: точные данные о времени и месте пребывания Алданова на Ближнем Востоке отсутствуют даже в самых авторитетных источниках.

Можно выделить два текста, в которых в центре внимания автора оказываются персонажи восточной истории в их контактах с европейской

© Пестерев С. К., 2017

цивилизацией: очерк «Король Фейсал и полковник Лоуренс» (1933) и рассказ «Павлинье перо» (1957).

Уже заголовок очерка «Король Фейсал и полковник Лоуренс» указывает на два полюса системы персонажей, формально относящихся к Западу и Востоку. Однако материал очерка сопротивляется полярной картине мира. Интерес к Фейсалу обусловлен его появлением в большой (европейской) истории. Это появление, как подчеркивает автор, обусловлено волей случая: «Судьба очень странно выбросила эту карту в той огромной игре, которая завязывалась в мире в августе 1914 года. Если бы не игра эта, то был бы без всякой биографии младший сын владетельного меккского князька» [2, с. 339]. Мир Востока приобретает значимость для повествователя, только оказываясь втянутым в западные интриги. Событие прихода Фейсала к власти не обходится без авторской иронии в адрес арабского уклада: «В применении к нему эти ученые западные слова – лидер, фракция, автономия – звучат довольно забавно. Будущий иракский король – в тесном и символическом смысле слова – пересел прямо с верблюда на аэроплан» [2, с. 343]. Авторская позиция неоднократно проявляется похожим образом: «Возможно для арабов Лоуренс в самом деле “Князь динамита” и “Мировой Дьявол” – кто их, арабов, разберет?». В финале она обретает характер однозначного вывода: «Все достаточно понятно в Фейсале. Арабский патриот, властолюбец с чертами подлинного душевного благородства, природный вождь, или, в переводе на европейский политический язык, диктатор, но диктатор особого образца» [2, с. 353].

Несмотря на порядок имен в заглавии очерка, автор по преимуществу разгадывает исторический и психологический феномен полковника Лоуренса, который представлен в очерке в различных статусах: студент Оксфорда, агент британской MI6, арабский партизан, писатель. Первое появление Лоуренса в тексте сопровождается уподоблением его Байрону с его романтическим жизнетворчеством. Персонаж вписывается в романтическую парадигму с противостоянием филистерскому миру и поиском собственного пути. Можно усмотреть авторскую стратегию демифологизации героя. Утверждение биографа о том, что Лоуренс «по природе самый настоящий бедуин», автор подвергает иронической редукции. Фраза «“Бедуин” оказался в 1915 году агентом Intelligence Service» [2, с. 349] выступает промежуточным новеллистическим пуантом и движет фабулу к агентурной деятельности персонажа. Вербовка агента и причины, по которым Лоуренс решает работать на спецслужбы, фабульно не проясняются. Служба в разведке является лишь пропуском на Восток.

Ключевая сцена его восточных приключений – встреча с Фейсалом. Однако интрига не разворачивается, сближения персонажей так не происходит: Лоуренс «самостоятельно руководил партизанской войной против турок» [2, с. 351]. Автор высказывает безапелляционные суждения: «Все достаточно понятно в Фейсале. <…> В Лоуренсе все таинственно. В отличие от Фейсала, Лоуренс – писатель, и писатель талантливый» [2, с. 353]. Он видит в привязанности к Востоку как источнику вдохновения один из ответов на вопрос о феномене Лоуренса. Среди других причин фигурируют империалистическое, типично британское, сознание полковника, ратующее за расширение британского влияния во всем мире. Тем не менее, на формуле сочетания творческой души, экспансионистской энергии и чувства справедливости авторская попытка понять Лоуренса останавливается. В своих суждениях Алданов – прозападная личность: «Нет для отсталых народов другого пути к цивилизации. Англия, Франция, в недавние времена и Россия выполняли и выполняют в Азии великую цивилизаторскую роль» [2, с. 361]. С другой стороны, финал очерка сводится к скептическим умозаключениям: «Все мы – и европейцы, и азиаты – живем ведь одновременно и в двадцатом веке и в пятнадцатом» [2, с. 362]. Мультикультурная проблематика уступает место антропологической, подобно тому, как человеческая природа бунтаря Лоуренса интересует автора больше борьбы Фейсала за власть на Востоке.

Восток к моменту создания этого произведения еще не начал доказывать свое право политического голоса, он остается экзотическим локусом, подстраивающимся под западные требования. Говорить о колониальной проблематике в очерке еще рано. В рассказе же «Павлинье перо» колониальная проблематика фабульно более очевидна.

Время действия «Павлиньего пера» – 1955 г. Основные события происходят в Каире (Египет); значимый эпизод разворачивается в Мекнесе (Марокко). Ближний Восток и север Африки тех лет – место бурного противостояния между местным населением и теряющими силу колонистами, Англией и Францией. Помимо этого внутри стран происходят конфликты между племенами; особняком стоит арабо-израильский вопрос. Как известно, напряжение в регионе приведет впоследствии к Суэцкому кризису 1956 г.

Алданов использует прием столкновения персонажей-представителей разных наций, проецируя макрополитические тенденции на межличностный уровень.

Персонаж, образом которого открывается очерк, – француз Жорж Дарси. На встречающихся ему арабов смотрит свысока: «похож на рисунки, изображавшие светских людей в дешевеньких иллюстрированных

романах, выходивших у нас перед первой войной» [1, с. 432] (Мулей-ибн-Измаил); «“Этот, кажется, из Арабской Лиги, мировой организации подкупа, денег у него пропасть”» [1, с. 433] (Гуссейн). Далее повествователь выявляет причины этого презрения: «Прежде он любил арабские страны, снисходительно-добродушно относился к арабам, очень ценил древнее арабское искусство и знал в нем толк. Теперь же в тесном кругу сердито уверял, что каждый араб по природе бездельник, и что не французы эксплуатируют арабов, а арабы их! <…> “Вообще надо раз навсегда признать, что между нами и ими стена. Они для нас те же марсиане, а мы для них”, – говорил он сердито» [1, с. 433–434]. Подобные колониалистские суждения Дарси иногда корректируются: «Но скоро отходил и сожалел о преувеличенно резких выводах против арабов: <…> люди везде одинаковы» [1, с. 434]. Чувство превосходства, свойственное представителям европейской цивилизации, не выявляет авторского негатива, поскольку Алданов сам обладал сходной точкой зрения: в мире правит сила, и, пока французы удерживают ситуацию под контролем, формулы морального осуждения являются неуместными.

Вне европейского и восточного укладов оказывается советский персонаж. Военный консультант Гранитов впервые изображается в рассказе с точки зрения Дарси: «А тот субъект с папироской, должно быть, русский» [1, с. 427]. Гранитов преданно выполняет приказания начальства, признает себя карьеристом и далек от коммунистических идеалов, при этом не испытывает иллюзий насчет идеалов своего окружения и верхушки власти. В межнациональном вопросе он и все его начальство сохраняют шовинизм: «На востоке всегда вор на воре сидел и вором погонял» [1, с. 450], «Война с тель-авивскими жи… с евреями пока отложена» [1, с. 450]. Гранитов, не рассуждая, вслед начальственным заверениям, понимает международные конфликты как борьбу «трех шаек» политиков. О культурном диалоге не может быть и речи: во время аудиенции у Насера обе стороны ведут политическую беседу, принципиально расходящуюся с их истинными чувствами: «Он повторил, как рад и счастлив был увидеть общепризнанного вождя египетского народа. “Надеюсь, что тебя со временем подколет какой-нибудь “Мусульманский брат”, – подумал он и почтительно откланялся» [1, с. 489].

Содержание образа Насера прочитывается как прямолинейное и безапелляционное сведение авторских счетов со всеми диктаторами, из которых египетский диктатор – самый психологически понятный, поскольку ориентируется на европейских предшественников (Гитлера, Сталина, Муссолини, Франко), как бы трагически ни окончилась их

политическая карьера: «своих идей у него было очень мало, но к его услугам были чужие, и он привык их усваивать очень быстро, менял, по мере надобности, легко» [1, с. 483]. Его отношение к европейцам сводится к примитивно расистскому. Сниженным вариантом Насера можно считать второразрядного марокканского сановника Мулея, как упрощенный двойник Дарси видится британский чиновник Лонг: дублеры только закрепляют идею тотальной недалекости и безликости правителей любого ранга. В пределе в них латентно присутствует природно-животный инстинкт уничтожения чужих особей, который открыто проявляется в Якубе, существующем только в биологическом измерении (зверски убивает Дарси и Суламифь).

Межэтнические взаимоотношения формируют главную проблематику рассказа. Заглавие «Павлинье перо» отсылает к конфликту, послужившему формальным поводом захвата Алжира. История, рассказанная французом Дарси, отчетливо маркирует стороны конфликта: дей – «тиран, дикарь, пират и рабовладелец» [1, с. 443], а «великие державы (Франция. – *С. П.*) дорожили своей честью» [1, с. 443]. Позиция самих арабов, представленная Мулеем, предсказуема: «Они во всем перед нами виноваты» [1, с. 474]. Конфликт останавливается на фазе выявления виновных, никто из персонажей не задумывается над способами его урегулирования, что закономерно приводит к взаимному насилию. Американская журналистка Мэрилин устраняется от остроты проблемы в зону беллетризма и дешевого психологизма, неизменно сохраняя высокомерие по отношению к арабам. В сцене свидания Мулея с Мэрилин «ему стало ясно, совершенно ясно, что при всем блеске его беседы, при всех ее симпатиях к угнетенным нациям, при всей его неотразимости он, араб, для этой влюбленной в Средний Восток американки не существует, просто не существует» [1, с. 475].

В рассказе ни за одним из персонажей нет поддержки повествовательной инстанции, повествователь устраняется от оправдания сторон конфликта. Виноваты все, и в этом видится проявление авторского исторического скептицизма. Все персонажи лгут, меняют убеждения, озабочены лишь собственным успехом.

«Павлинье перо» как будто возвращает к устойчивой алдановской рефлексии об истоках человеческого властолюбия, психологической подоплеке политических страстей, своего рода политической антропологии. Исторический хронотоп рассказа, разветвленный и запутанный, выходит за пределы европейского мира; в международные коллизии втянуты французы, англичане, американцы, арабы, евреи, русские

(советские) персонажи. Но внешняя динамика не делает из действующих лиц «подвижных персонажей» (Ю. Лотман), способных изменить отношение к миру и окружающим людям. Герои (Дарси, Гранитов, Насер), вне зависимости от их национальной принадлежности, статуса, лишены интуиции, пребывают в наивной самоуверенности в правильности своего понимания чужого менталитета и уклада жизни. Речь идет о взаимном восприятии носителей восточного и европейского мира и менталитета, о проявлении человеческой природы в напряженных исторических ситуациях, о трудно определяемой национальной составляющей поведения и миропонимания.

Список литературы

1. *Алданов М. А.* Павлинье перо // Алданов М. А. Соч : в 6 кн. / под ред. А. А. Чернышева. М. : Новости, 1994. Кн. 3. Прямое действие. С. 427–494.

2. *Алданов М.* Король Фейсал и полковник Лоуренс // Алданов М. Портреты : в 2 т. М. : Захаров, 2006. Т. 2. С. 337–362.

Р. Ш. Абельская (Екатеринбург)

Черты культурного синтеза в поэзии А. Галича

Поэзия Александра Галича во многом построена на культурологических ассоциациях – пушкинских, античных, библейских. Примеры ассоциаций подобного рода можно найти в различных произведениях поэта, таких как «Петербургский романс», «Псалом», «Опыт ностальгии» и др. (см. об этом: [1; 7]).

Одна из характерных черт поэзии Галича заключается в стремлении поэта синтезировать образы русской и европейской культур, включив их в современный ему поэтический дискурс. Зачастую этот синтез осуществляется на фоне имплицитно проявленной «еврейской мелодии», прямо или косвенно отсылающей к детству поэта. Подтверждением тому служат произведения «Спрашивайте, мальчики», «Засыпая

© Абельская Р. Ш., 2017

и просыпаясь», «Воспоминание об Одессе» и т. д. Этот ряд продолжает стихотворение-песня «Мы не хуже Горация» (1966). В его центре – протест истинных художников, поэтов и писателей против официальной советской культуры.

…Ну а если – ни премьер, ни выставок?
Десять метров комната в Останкино,
Где улыбкой стражники-наставники
Не сияют благостно и святочно,
Но стоит картина на подрамнике, –
Вот и всё! …А этого достаточно [4, с. 149].

Однако название «Мы не хуже Горация» высвечивает и более глубокий – подлинный – смысл стихотворения, порождая ассоциации с пушкинскими и античными образами и подчеркивая единство и преемственность трех культурных эпох: античной, пушкинской и современной поэту («Exegi monumentum» Горация – «Памятник» Пушкина – «Мы не хуже Горация» Галича).

Одновременно в стихотворении латентно присутствует еще один семантический пласт, отсылающий к еврейскому детству Галича и, опосредованно, к известному библейскому преданию. Дело в том, что песня Галича повторяет структуру и рефрен пасхальной еврейской песенки «Dai Dayeinu» («Этого достаточно»), известной его поколению из традиции домашнего празднования еврейской пасхи (исхода из Египта):

Если бы вывел Он нас из Египта,
но не покарал бы египтян,
То и этого было бы нам достаточно.
Если бы покарал Он египтян,
но не покарал бы богов их,
То и этого было бы нам достаточно… [8, с. 24].

Так в одном произведении переплетаются пушкинские, античные, библейские аллюзии, а фоном служит имплицитный мотив еврейского детства.

Другой пример позволяет проследить истоки еще одного образа, идущего из детства поэта и соединяющего в себе реминисценции из античного мифа, русской сказки и хасидской притчи. Этот образ возникает

в стихотворении-песне Галича «От беды моей пустяковой…» и не повторяется в других произведениях:

От беды моей пустяковой
(Хоть не прошен и не в чести),
Мальчик с дудочкой тростниковой,
Постарайся меня спасти!.. [4, с. 365].

Стихи посвящены матери, и этим подчеркивается реальный – из детских лет – источник таинственного образа мальчика с дудочкой и связанных с ним ассоциаций.

О детстве Галича известно немного. Семья будущего поэта жила в Екатеринославе (с 1926 г. – Днепропетровск), который входил в черту оседлости для еврейского населения. Родители Галича росли и воспитывались в еврейской среде и под влиянием еврейской традиции. «Можно уверенно утверждать, что в их семье, как и во многих подобных, знали языки идиш и украинский, немного древнееврейский… но с детьми, да и между собой говорили по-русски» [8, с. 21]. В декабре 1920 г. семья с маленьким сыном переехала из Екатеринослава в Севастополь, а позднее – в Москву, где будущий поэт погрузился в атмосферу русской литературы, в первую очередь благодаря дяде – известному пушкинисту. Галич с наслаждением читал произведения русской литературы; он сформировался русским поэтом, и многочисленные явные и скрытые аллюзии на сюжеты и образы русской поэзии в текстах его песен это подтверждают.

Тем не менее, цитируемые выше стихи, посвященные матери, как и стихотворение «Мы не хуже Горация», содержат «еврейский код», который позволяет приблизиться к источнику образа мальчика с дудочкой.

Поэт адресовал матери две песни. В передаче «Разговор с матерью», вышедшей на радио «Свобода» 5 октября 1975 г., звучит его «Песня про острова» [3]. Матери поэта нравилась песня о далеких «островах», где нет болезней и отчаяния, где торжествуют совесть и правда – и в которых нетрудно узнать образ «земли обетованной» – существующую от века еврейскую грезу.

«Песня про острова» известна в нескольких вариантах. В варианте, исполненном на радио «Свобода», прозвучали строки, неявно маркирующие «землю обетованную»: «Где виноградные / На стенах лозаньки…» [3, с. 128]. Виноградная лоза как метафора земли Израиля многократно упоминается в Библии, но об этом в советское время было известно лишь

немногим посвященным. Таким образом, на примере этого стихотворения Галича можно проследить, как еврейская тема уходит в подтекст и передается благодаря понятным лишь близкому человеку – в данном случае, адресату – символы. Подобным же образом можно прочесть стихотворение «От беды моей пустяковой…», поскольку оно, как и предыдущее, посвящено матери и вписано в контекст детства поэта.

Существует хасидская сказка[1] о том, как мальчик, играя на дудочке, вымолил у Всевышнего прощение для всех людей. Этот сюжет пересказывается в биографической книге И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь»: «Проходя мимо “Ротонды”, я увидел на террасе знакомое лицо: это был поэт Перец Маркиш… За его столиком сидели … писатель из Польши Варшавский и художник, фамилию которого я забыл. Не то Варшавский, не то художник рассказал историю о дудочке. Это была хасидская легенда… Легенду я запомнил и включил потом в мою книгу “Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца”; книга эта малоизвестна, и я перескажу историю.

В одном из местечек Волыни был знаменитый цадик – так называли хасиды подлинных праведников… Настал Судный день, когда, по верованиям религиозных евреев, Бог судит людей и определяет их дальнейшую судьбу… Цадик просил Бога отпустить людям грехи, но Бог прикидывался глухим. Вдруг тишину нарушила маленькая дудочка. Среди бедноты, стоявшей позади, был портной с пятилетним сынишкой. Мальчику надоели молитвы, и он вспомнил, что у него в кармане грошовая дудочка, которую ему купил накануне отец. Все накинулись на портного: вот за такие выходки Господь покарает местечко!.. Но цадик увидел, что суровый Бог не выдержал и улыбнулся.

Вот и вся легенда. Она взволновала Маркиша, он воскликнул: “Да это об искусстве!..” » [11, с. 154–155].

В том, что Галич прочитал автобиографический цикл «Люди, годы, жизнь» (1960–1967) Эренбурга в первом издании, нет ни малейшего сомнения. Авторы воспоминаний о поэте свидетельствуют: Галич читал книги Эренбурга еще до войны, более того, был лично знаком с писателем, не раз общался с ним, вел доверительные беседы (см.: [6, с. 380, 410]). Но в таком случае образ мальчика с дудочкой мог иметь не столько национально-религиозный (нравоучительная сказка, услышанная в детстве от матери), сколько культурологический источник

[1] Хасидская сказка – сказка, принадлежащая к фольклору хасидов (сторонников хасидизма). Хасидизм – религиозно-мистическое течение в иудаизме, возникшее в первой половине XVIII в. среди еврейского населения Волыни, Подолии и Галиции.

(«Да это об искусстве!..»). Однако, как это часто бывает, поэзия синтезировала, казалось бы, несоединимые элементы, переплавив их в единое целое.

С одной стороны, текст стихотворения прямо связывает образ мальчика, играющего на дудочке, с далеким забытым детством, что подтверждается и картиной-воспоминанием («Свет ложился на подоконник / затевал на полу возню…»), и соответствующими эпитетами («Не искал я твой *детский* след…»; «Вдруг из *дальних* приплыл годов…»; «Я под наигрыш этот *детский*…»), и осознанием собственной греховности («О тебе я не помнил, *каюсь*»; «И, как все горожане *грешен*»). Мотив греха и покаяния непосредственно соотносится с нравоучительной хасидской сказкой, а посвящение матери – с общими воспоминаниями о детских годах поэта.

Таким образом, речь в стихотворении идет о духовном спасении, путь к которому был указан в детстве, – но поэт им пренебрег. Символом детства – материнского мира, духовной родины – становится мальчик с дудочкой – единственный, кто знает этот путь. Обращаясь к матери, Галич говорит о том, что понятно только им двоим, – о знакомой с детства еврейской сказке.

С другой стороны, это стихотворение и о спасительной силе искусства. С помощью одного «взмаха пера» поэт превращает образ мальчика с дудочкой из сугубо национального в общекультурный и синкретический.

У Эренбурга говорится о «маленькой», «грошовой» дудочке и ни разу не употребляется определение «тростниковая»; нет его и в романе «Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца», где мальчик играет на «жестяной дудочке» [12, с. 206].

Сказка о мальчике с дудочкой известна в еврейской традиции очень давно как одна из историй об основателе хасидизма, прозванном Баал Шем Тов (Владеющий Благим Именем), сокращенно – Бешт. Именно так – Бештом – называет его Лазик Ройтшванец в книге Эренбурга. В книге «Люди, годы, жизнь», адресованной не только еврейской, но и более широкой – советской, а также мировой – читательской аудитории, за евреев в Судный день молится не Бешт, известный лишь в пределах еврейского мира, а обобщенный цадик (праведник).

В фольклорных вариантах этой истории мальчик играет на «маленькой свистульке» из неназванного материала [2, с. 81], в другом изложении – на «деревянной дудочке» [5, с. 222]. Хасидские истории в течение столетий передавались из уст в уста, поэтому существовали во множестве вариантов. Могла ли в каком-либо из них фигурировать *тростниковая* дудочка?

Дудочка, вырезанная из тростника, встречается в славянском фольклоре и в античных мифах. В том и в другом случае семантика этого

образа связана со смертью. В русской сказке пастух вырезает дудочку из тростинки, выросшей на могиле убитой девушки, и дудочка, если в нее подуть, рассказывает о совершенном преступлении [9, с. 282]. В древнегреческом мифе Пан делает флейту-сиринкс из тростника, в который превратилась нимфа Сиринга, спасаясь от его преследований [10, с. 19]. Таким образом, помимо мотива смерти, тростниковая флейта Пана оказывается связанной еще и с мотивом распутства (впрочем, как и в целом образ Пана, ставший в ренессансных аллегориях олицетворением этого мотива [10, с. 418]). Подобная, закрепленная в языческом фольклоре, семантика образа дудочки противоречит дидактическому смыслу хасидской сказки (притчи по своей сути) из цикла историй о праведнике Беште. На этом основании можно заключить, что отсутствие в еврейских вариантах указания на тростник представляется неслучайным.

Пан и менады с флейтами-сиринксами составляли свиту Диониса [10, с. 90] – бога вина и музыки. Возможно, по этой причине – и во многом благодаря Ницше, воспевшему дионисийское вдохновение, – в европейской культуре тростниковая флейта приобрела дополнительный смысл: она стала одним из символов искусства.

Вероятно, прочтение воспоминаний И. Эренбурга, в частности, приведенного выше фрагмента, могло подтолкнуть Галича к созданию образа, включающего коннотации всепобеждающей силы искусства. В этом случае «мальчик с дудочкой тростниковой» представляет собой органический сплав двух символических образов – наивного ребенка из хасидской сказки, чья мольба о спасении достигает слуха Всевышнего быстрее, чем неискренние молитвы взрослых, – и античного божества с тростниковой флейтой, символизирующей могущественную силу искусства. Собственно говоря, *мальчик с тростниковой дудочкой* – это образ самого автора, поэта, соединившего в своих стихах (пусть и не всегда гармонично) домашний, хранимый от посторонних глаз, мир еврейского детства с русской и европейской культурами.

Список литературы

1. *Абельская Р. Ш.* Он понял правду как служение (А. Галич о предназначении поэта) // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2009. № 4 (68). С. 175–182.

2. *Бубер М.* Хасидские предания: первые наставники. М. : Республика, 1997. 335 с. (Б-ка этической мысли).

3. *Галич А.* Я выбираю свободу // Глагол : альм. 1991. № 3. С. 127–128.

4. *Галич А.* Облака плывут, облака / сост. А. Костромин. М. : Локид : ЭКСМО-Пресс, 1999. 495 с.

5. Еврейские сказки для детей и взрослых / сост. Я. Л. Либерман. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 551 с.

6. Заклинание добра и зла. Александр Галич – о его творчестве, жизни и судьбе рассказывают статьи и воспоминания друзей и современников, документы, а также истории и стихи, которые сочинил он сам : [сб.] / сост. Н. Г. Крейтнер. М. : Прогресс, 1991. 576 с.

7. *Кулагин А. В.* Детство как лирическая тема Галича // Галич: новые статьи и материалы. Вып. 3. М. : Булат, 2009. С. 45–59.

8. *Либерман Я. Л.* Еврейство и христианство Александра Галича // Веси. 2008. № 9. С. 20–26.

9. Русские народные сказки : в 3 т. / сост. Ю. Г. Круглов. 2-е изд. Т. 1 : Сказки о животных; Волшебные сказки. М. : Сов. Россия, 1992. 446 с.

10. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М. : КРОН-ПРЕСС : Академия, 1997. 653 с.

11. *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь : [в 6 т.]. Кн. 3/4. М. : Сов. писатель, 1963. 791 с.

12. *Эренбург И. Г.* Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца. М. : КРПА «Олимп» : Сов. писатель, 1991. 208 с. (Библиотечка «Олимпа»).

М. А. Аразова (Екатеринбург)

Рецепция творчества В. Маяковского в поэзии И. Елагина*

Иван Венедиктович Елагин (1918–1987; настоящая фамилия – Матвеев) – один из самых ярких и сильных представителей литераторов второй волны русской эмиграции XX в. Его отец, Венедикт Март, поэт-футурист, был расстрелян в 1937 г. Смерть отца оказала значительное влияние на мировоззрение Елагина и его дальнейшую судьбу. В начале войны он находится в оккупированном Киеве; будучи недоучившимся врачом из Второго киевского медицинского

* Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, доцента Ю. В. Матвеевой.

© Аразова М. А., 2017

института, работает на «скорой помощи» – вывозит раненых из пригородов в киевские больницы. Однако чем дольше идет война, тем он отчетливее понимает всю опасность попасть в руки НКВД, где ему предъявили бы обвинение в сотрудничестве с оккупантами, поскольку он работает при немцах в роддоме. Оставаться по-прежнему на родине было все равно что ждать смерти, поэтому Елагин всерьез решает эмигрировать. Пережив месяцы послевоенных выдач 1946 г., тяжелую жизнь в лагерях для «перемещенных лиц», в 1950 г. поэт с семьей переезжает в Нью-Йорк. Постепенно его жизнь налаживается; Елагин начинает сотрудничать с газетой «Новое русское слово», пробует свои силы в поэтическом переводе. Собственные стихи Елагин писал только по-русски, они составили сборники: «По дороге оттуда» (1953), «Отсветы ночные» (1963), «Косой полет» (1967), «Дракон на крыше» (1973), «Под созвездием топора» (1976), «В зале Вселенной» (1982), «Тяжелые звезды» (1987).

Среди литераторов DP Елагин, безусловно, выделялся, однако представители первой волны эмиграции однозначно считали его «советским» поэтом. Так, Георгий Иванов называет Елагина одним из «непомнящих родства», для которых русская поэзия началась «Пролеткультом» и Маяковским [3, с. 583–584]. В то время как советские литературоведы и критики отмечают несомненный талант Маяковского, эмигранты настроены по отношению к первому советскому поэту отрицательно. Например, в антологии «В. В. Маяковский: pro et contra» [1] среди большого количества мнений и оценок есть и отзывы И. Бунина, Б. Зайцева, З. Гиппиус, В. Ходасевича и др. Их отрицательное отношение к Маяковскому бросается в глаза. С позиции сегодняшнего дня следует признать, что назвать Елагина «непомнящим родства» у Г. Иванова не было достаточных оснований, однако активную рецепцию и осмысление творчества Маяковского в елагинской поэзии он заметил правильно.

Поэзия Елагина сформировалась под влиянием творчества А. Ахматовой, А. Блока, Б. Пастернака, целого ряда «советских поэтов» (В. Луговского, И. Тихонова, Э. Багрицкого), однако главенствующую роль в этом ряду занимает Владимир Маяковский. С поэзией Маяковского Иван Елагин был знаком с самого детства. Любовь к первому советскому поэту, о которой Елагин говорил неоднократно в своих стихах, была привита ему не столько советской культурой, сколько досталась от отца-футуриста. И хотя интенсивность обращений Елагина к творчеству Маяковского и к его имени на протяжении времени

менялась, Маяковский в елагинском творчестве присутствует неизменно. Причем эта творческая рецепция не только очевидна читателям и исследователям, но и программно заявлена самим автором. Чтобы выявить ее границы и художественную значимость, необходимо подробно рассмотреть влияние поэзии Маяковского на творчество Елагина на разных уровнях.

Образ Маяковского – как человека и как поэта – присутствует в таких стихотворениях Елагина, как «Поэт», «Я сегодня прочитал за завтраком», «У памятника Маяковскому». По этим произведениям видно, что Маяковский интересует, волнует Елагина, прежде всего, как индивидуальность, очень яркая и сильная личность. В самом крупном из вышеперечисленных стихотворений, «У памятника Маяковскому», отражается реальный исторический факт – открытие памятника первому советскому поэту в Москве в 1958 г. Здесь Елагин воплощает свое отношение к Маяковскому-человеку, рисуя его символом свободы и непобедимости слова. Начинается стихотворение цитатой из «Облака в штанах», где личное местоимение «я» заменяется на местоимение третьего лица «он»:

Стих отгремел последний –
И над Россией
Стоит он –
Двадцатидвухлетний,
Стоит красивый! [2, с. 72].

Отсылает это стихотворение и еще к одному знаменитому тексту Маяковского – «Юбилейное». Елагин преодолевает дистанцию между ним и Маяковским точно так же, как Маяковский в своем знаменитом стихотворении преодолевает дистанцию с Пушкиным. Елагин понимает превосходство первого советского поэта над собой на литературном поприще, но его, прежде всего, интересует чуткая поэтическая душа Маяковского, остро воспринимающего все происходящее. Стихотворение пропитано любовью к советскому поэту.

В целом ряде стихотворений Елагина словно воспроизводится, реконструируется мироощущение Маяковского. Это такие тексты, как «Сурово и важно», «Месяца светящийся фаянс», «Так. Маскарад вечерний начат», «Четыре угла». Во всех этих стихотворениях ведущим является гражданский пафос, сопряженный с огромной силой лирического начала. Этот пафос Елагин заимствует, конечно, у Маяковского, поэты оказываются

близки в своем поэтическом формате. О том же свидетельствуют мотивы богоборчества и вызова, сатирические мотивы, а также урбанистическая лирика поэтов (см. об этом: [4]).

Так же, как и Маяковский, Елагин не страшится бросить вызов Вселенной, да и самой жизни (см. стихотворения «Вселенная! Так вот твоя изнанка», «Кому-то кто-то что-то доказал», «Дракон на крыше»).

Что ты лжешь мне, постылая жизнь!
Разве мало тебе идиотов?
Отцепись от меня, отвяжись!
Я тебя уже сбросил со счетов [2, с. 106].

Как и у Маяковского, у Елагина также присутствуют богоборческие мотивы, которые заставляют вспомнить поэмы «Флейта-позвоночник», «Облако в штанах». Масштаб лирического героя Елагина как бы наследует масштаб лирического героя Маяковского, который в своем вызове миру доходит до попрания сакральных тем. Однако «наполнение» этого вызова у поэтов разное. Маяковский отрицает Бога и все, что с ним связано, заменяя Его место верой в революцию, в себя, в человеческий прогресс, в коренную перестройку мира. У Елагина же это место так и остается пустым. Для него в мире нет никакого спасения и утешения.

Ты, Господи, оставил нас в огне,
Ты два тысячелетья – в стороне,
А мы от века до конца – плати
За неисповедимые пути [2, с. 165].

Тупик. И выход ни один
Из тупика еще не найден.
И так от детства до седин,
От первых до последних ссадин [2, с. 126].

Заставляют оглядываться на творчество Маяковского и художественные приемы, используемые Елагиным в лирике. Здесь нужно отметить, прежде всего, фантастику, которая встречается по преимуществу в сатирической и урбанистической лирике поэта. Фантастическое, присутствующее в образе человека, в сатирических произведениях Елагина, как и у Маяковского, зачастую является крайней формой гротеска.

Возьмем, например, отрывок из стихотворения Елагина «В музее современного искусства» [2, с. 305–306]:

В музее современного искусства
Я сразу в вестибюле, сгоряча,
Со скрежетом, со щелканьем и хрустом
Откручиваю руку от плеча.
Я находиться здесь хочу по праву,
От атомного века не отстав,
Я спешно разбираю по суставам
Мой остеологический состав.
([2, с. 305–306], курсив мой. – *А. М.*).

В этом стихотворении отчетливо слышна реминисценция из «Прозаседавшихся» Маяковского. Оба произведения воспроизводят особый конструктивистский тип мышления, для которого все: и мир вокруг, и человек, и даже сам лирический герой – становятся определенной конструкцией. Таким же образом и городской пейзаж у Елагина предстает в геометрических фигурах: «мир объема и тяжести», «призрак двумерный», «каменные вертикали», «решетки прямых параллелей».

Кроме того, Елагин часто берет поэзию Маяковского как образец для подражания в стиховой форме. Так, он заимствует у Маяковского знаменитую «лесенку», которая служит для читателя опознавательным знаком. Елагин вообще активно пользуется акцентным стихом. Например, в стихотворении «Небо»:

Я знаю, что неба не хватит.
Немного
у неба
осталось
времени.
Потомки
какой-нибудь паклей
законопатят
Прорву космической темени [2, с. 200].

Вслед за Маяковским и футуристами Елагин активно использует всевозможные неологизмы и окказионализмы. Например: «одиночь», «зелености», «синести», «фазанисто», «гогенисто», «сезанисто». Чаще

всего Елагин создает новые глагольные формы: «оркеструя» [2, с. 48], «пальмы павлинятся», «по небу ходючи» [2, с. 271]. Но есть у него и примеры образования имен существительных и прилагательных: «Рассекаю до самого дна / Стекловидную светопись дня» [2, с. 273].

«По-маяковски» выглядят у Елагина и сами модели создания метафор. Образность Маяковского, как и образность Елагина, – конкретная, она исключает намеки, недоговоренности. Оба поэта выговариваются четко, точно и до конца. Поэтому их слово такое яркое, а стихотворения выделяются на фоне других и ритмом, и – очень часто – графически.

Подводя итоги, следует сказать, что Елагин видел в Маяковском, прежде всего, личность, олицетворявшую собой свободу, независимость, способность бросить вызов обществу и мирозданию. Иван Елагин унаследовал от Маяковского гражданский пафос в его неразрывной сопряженности с лиризмом, чувствительностью, эмоциональностью, повышенной экспрессией. Именно этот своеобразный лиризм Маяковского более всего привлекал Елагина. Недаром, обращаясь к творчеству поэта-предшественника, он перерабатывает те его стихотворения и поэмы, где наиболее ярко проявляется как раз лирическая ипостась поэта. Так в стихотворениях «Льдина», «У памятника Маяковскому» Елагин отсылает нас к поэме о любви «Про это», к глубоко личному стихотворению «Юбилейное». Однако, наследуя Маяковскому, Елагин снимает с него «советскую» маркированность – Маяковский для него в первую очередь великий поэт огромной лирической силы.

Список литературы

1. В. В. Маяковский: Pro et contra : личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей : антол. / сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. СПб. : РГХА, 2006. 1071 с.

2. *Елагин И.* Собр. соч. : в 2 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст. Е. В. Витковского. Т. 1 : Стихотворения. М. : Согласие, 1998. 464 с.

3. Иванов Г. Собр. соч. : т. 1–3. Т. 3 : Мемуары; Лит. критика. М. : Согласие, 1994. 718 с.

4. *Толстоброва Л. В.* Интертекстуальные мотивы и образы в лирике И. В. Елагина // Вестник Вятского государственного университета. 2014. № 4. С. 122–126. [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-motivy-i-obrazy-v-lirike-i-v-elagina (дата обращения: 28.03.2016).

А. И. Пантюхина (Томск)

Русская история в контексте ветхозаветной модели истории в романе Ф. Горенштейна «Псалом»

Роман Ф. Горенштейна «Псалом» [3], написанный в 1975 г., представляет опыт осмысления русской истории XX в. в контексте ветхозаветного мифа. Подобная универсализация бытовой и социальной реальности распространена в литературе XX в.; в частности, в русской литературе 1970-х гг. она способствовала углублению философской проблематики: осмыслению переломных событий отечественной истории, судьбы личности перед лицом социально-исторического абсурда (проза Ю. Домбровского, Ю. Трифонова, В. Астафьева, В. Шаламова, А. Солженицына и т. д.).

Роман «Псалом» состоит из пяти притч и предварений к ним, в каждой из притч автор создает картины жизни Советской России от 1930-х до 1970-х гг. Основной сюжет романа связан с пришествием на землю, в Россию, божественного посланника – Дана-Антихриста, задачей которого является наказание как людей, не исполняющих Завет в повседневной жизни, так и народов, отринувших Завет в социально-исторической перспективе. Люди в Советской России, отказавшись от заповедей Творца (объявив атеизм истиной), установили собственную цель в самостоятельном строительстве жизни – достичь коммунизма. Как отметил Л. Аннинский, иудаизм в романе является «точкой отсчета» [1, с. 63], мерой в оценке исторической реальности XX в., однако в центре повествования оказывается не история «избранного» народа, а история народа, объявившего себя субъектом истории, творцом будущего и судьей настоящего. Принятие Россией исторического мессианства, таким образом, дает Горенштейну основание для наложения истории России (прежде всего – советской, но также в ретроспективе и христианской как истории Третьего Рима) на ветхозаветную модель человеческой истории. Следуя известной модели богоотступничества, Россия в XX в. взяла на себя миссию спасения человечества, подчинила историческое развитие утопическому проекту и построила свою Вавилонскую башню, которая, по мысли Горенштейна, стала разрушаться уже в самом начале ее строительства, с 1930-х гг., что стало очевидно советским людям лишь в конце 1950-х. В фабуле романа не освещаются события, относящиеся к «началу» воплощения замысла о строительстве коммунизма, – революция и гражданская

© Пантюхина А. И., 2017

война (исключение – краткие детали судьбы бригадира из первой притчи), поскольку для писателя важно, главным образом, изобразить последствия выбора и реализации людьми ложных целей – они-то и есть казни Господни. Иными словами, губительные последствия являются не воспитательным наказанием, а заключаются непосредственно в той свободе воли, которая дана людям и делает очевидной истинность Завета и гибельность отступления от него без вмешательства высших сил.

Это сближает, но одновременно и различает сюжет романа Горенштейна с библейскими, где Бог сам становится инициатором наказания человечества (всемирный потоп), народов (египетские казни), городов (Содом и Гоморра, Вавилон, Ниневия), людей (Адам и Ева, Каин). В сюжете ключевого героя, Дана, в отличие, во-первых, от историй библейских пророков, отсутствуют ситуации проповедничества (при том, что задачи Дана схожи с задачами пророка – возмездие за отступничество от Бога; см.: [6]), Дан – не праведник, избранный из числа людей, а посланец божественного мира. Во-вторых, в отличие от своего брата Иисуса (Мессии), он послан для наказания, а не благословения, иными словами – для исправления последствий Христова пришествия, для возвращения строгого отношения к человеку.

Дан-Антихрист несет лишь миссию своего рода «проверки» способности людей следовать или отступать от высших заповедей, а также задачи напоминания им о Боге и метаистории через Библейские тексты. Поэтому в романе нет прямой параллели с известными историческими событиями XX в. (например, сожжением городов России или Германии, казнями преступников и пр.) и событиями библейской истории. Например, проклятие Германии Дан перепоручает Аннушке, оказавшейся в немецком плену, и, тем не менее, в романе нет картин крушения Германии.

История России также явлена в сюжетных линиях конкретных персонажей, чьи страдания трактуются как наказание и за их собственные нарушения господних норм и, как следствие, установление неразумных социальных обстоятельств. Таким образом несоответствие реальной истории божественным установлениям обнаруживается как в примерах самонаказания людей, так и в проявлениях бесчеловечности мира, построенного самими людьми. Другой путь в выражении отпадения реального мира от сакральной воли – прямая оценка повествователя и Дана через текст Ветхого Завета персонажей романа. Именно в подобном контексте и возникает обозначенное выше наложение современности на библейское время. Текст Библии, слова пророков, которые цитируются или пересказываются повествователем или Даном, подтверждают известную по Библии

идею невозможности создания разумной реальности людьми, отступившими от замысла единственного Творца. Как и еврейский народ времен пророков, русский народ начала коммунистической утопии создает губительные для себя условия. Текст Библии позволяет раскрыть смысл очередного исторического тупика земной истории людей уже в России XX в. (об этом писали многие исследователи романа – Л. Аннинский, Г. Никифорович, Т. Рыбальченко [1; 4; 5], В. Суханов).

Главный принцип повествования в Ветхом Завете – хроникальный, но наррация воссоздает путь человека после отказа от Божественного мира (изгнание и обреченность на земное существование), во-первых, как путь, которому неизменно соприсутствует Бог, а во-вторых, как история постоянных напоминаний о Божественном законе, организующем человеческий мир. Бог участвует в судьбе человечества, избирая народ, которому дает ориентиры на пути возвращения к Божественной воле. Иудейская историософия метаисторична и телеологична, т. е. любое событие важно в соотнесенности с божественным замыслом, а главная цель истории – это возврат к состоянию до грехопадения, т. е. искупление. Ход истории определяет Творец, несмотря на то, что человек наделен свободой воли и может исполнять или нарушать Замысел (см.: [2, с. 82]).

В романе «Псалом» и сюжетно, и декларативно (в слове повествователя) проводится мысль о том, что народ, избранный нести истину всем народам, не исполнил завет, ассимилировался в других нациях, в частности, принял образ жизни восточных славян. Несмотря на тысячелетнее христианство, народы восточного славянства сохраняют язычество, торжество телесного и материального. И, несмотря на то, что коммунизм признает равенство всех наций, Россия берет на себя миссию народа, ведущего к финалу человеческой истории в коммунистическом мироустройстве. Так общая цель и общая идея отменяют необходимость индивидуального поиска истины.

Историософская направленность романа Горенштейна связана с проблемой искупления ложного выбора исторических целей, но решается эта проблема путем проверки человека на способность к поиску высших целей вопреки социальной детерминированности. Тема страдания как казни Господней, заключающегося в предоставлении человеку свободы выбора, вступает в противоречие с известной христианской идеей об очищении страданием. Страдание не возвышает человека, напротив, зачастую оно провоцирует на преступления даже против человеческих законов. Тем не менее, в романе Горенштейна только в состоянии страдания человек может *почувствовать* несовершенство собственной жизни,

которую он пытался выстроить самостоятельно, т. е. ощутить наличие метафизической силы. Поворот к сознательному *поиску* надсоциальных ценностей и метаисторических законов происходит в сознании персонажей молодого поколения (1960–1970-х гг.) после социальных катаклизмов (коллективизация, репрессии 1930-х и 1940-х гг., война). Это дети тех, кто выбирал исторические цели (или подчинялся им) в первой половине XX в., и, в отличие от своих отцов, они ищут истину не ввиду физических страданий (голода, насилия), а по причине неудовлетворенности ответами отцов на вечные вопросы и жизнью, в которой цели определяют телесные желания. В финале романа изображается не обретение истинного исторического пути Россией, а познание метафизического опыта отдельными людьми. Залог прихода молодой нации к подлинным общечеловеческим целям автор романа видит в том, что отдельные люди начинают соотносить свой исторический и этический выбор с надличностной силой, создавшей бытие и определяющей его развитие. В сюжете романа к познанию метафизических законов истории приближаются герои-носители индивидуального сознания, обладающие пока лишь интуицией – независимо от принадлежности к той или иной нации и роду (дети евреев Андрей Копосов и Савелий Иволгин, русская Пелагея).

Главы романа Горенштейна именуются притчами: в примерах русской жизни автор обнаруживает универсальное значение, проявление Божественной воли. Так, голод 1930-х гг. являет беспочвенность идей возделывания жизни вне божественных законов. Неосуществимость масштабных проектов подталкивает людей к бегству в телесные наслаждения (трактуемые как казни господни), приводит к распаду семей (природно-духовных связей между людьми), зависти, утрате национальной памяти. Со сменой исторической ситуации во второй половине XX в. – отказом от насильственного преобразования мира – на место телесных казней (голод, войны, похоть) приходит болезнь духа. В XX в. Бог снова идет на диалог с человеком посредством нового посланника, исполняющего гуманистическую, сострадательную миссию Христа. В этом смысле русский народ оказывается избранным как раз по той причине, что он нарушает Завет и подвергается за это казням; поскольку этот народ видит в своем существовании высокие исторические цели, он достоин испытания на возможность диалога с метафизическим миром. Страдания от собственных ошибок должны подвести к пониманию ложности выбора и подвигнуть на поиск вневременных ценностей. Дан как посланник метафизического свидетельствует о разладе людей и социальном хаосе в исторически «передовой» системе. Однако сюжетная функция Дана заключается в соединении

с русскими женщинами во имя рождения нового человека, вбирающего опыт древнего народа и живой порыв к высоким целям молодого народа. Дан не жалеет людей, как Христос, но помогает некоторым из них приобщиться к божественным основам бытия.

Пять притч романа символизируют этапы пробуждения русского сознания и его освобождения от советских идеологем. Пробуждение происходит по замыслу Бога, но по инициативе самих людей, а присутствие Дана лишь провоцирует «жажду духа» (эротическое – в женщинах). Финальную притчу романа, в которой изображено рождение праведного семейства (Дана и пророчицы Пелагеи, соединение отца и сына – Дана и Андрея Копосова), можно соотнести с Исходом евреев из Египта (содержательно, не сюжетно), освобождением от рабства, возвращением к мысли об исторической миссии не отдельного народа, но человечества в целом. В романе, в отличие от модели иудейской истории, основным путем познания Бога становится путь персональный, а не национальный.

Между тем бо́льшую вину, заключающуюся в приспособлении к социальным идеям и доктринам государства, Горенштейн видит за интеллигенцией, нежели трудящимся народом (история выкреста Иволгина, искусствоведа, который не ищет важных для художника бытийных смыслов, а служит государству). Новое поколение, оказавшееся перед необходимостью искать исторические цели не в социальных проектах, возвращается к христианству (в романе оно трактуется как греческое искажение истинной веры – Иловайский), к идее национальных ценностей (Вася Коробков), к поиску рационалистических метафизических представлений, метафизики без Творца (Савелий Иволгин и его философские гомункулюсы).

В притче «о разбитой чаше», представлены разные варианты поиска духовной опоры молодым поколением начала 1970-х гг. Андрей Копосов, Вася Коробков – дети Дана и русских женщин; Савелий Иволгин – сын еврея, отказавшегося от своего народа, и русской женщины; Пелагея – русская женщина, воспитанная Даном верной старому обряду христианкой. Эти наследники Дана – плотский след метафизического вмешательства в человеческую историю, историю России. Соединение Дана как посланника метафизического мира и пророчицы Пелагеи, обладающей интуицией метафизического, реализует идею встречного движения земного и метафизического, высшей воли и свободы выбора людей. Исторические цели не могут быть сведены к идеологическим программам, насильственно реализуемым и приносящим страдания, равно как история не есть следствие материальных целей людей. Историософия Горенштейна, представленная

в романе «Псалом», предполагает наличие бытийных законов, вечных и сверхсоциальных, наднациональных целей. Эти законы находят проявление в сакральном тексте, воспроизводящем и уроки отпадении от Бога, и возможности искупления ошибок исторического выбора людей.

Список литературы

1. *Аннинский Л.* Горенштейн: миры, кумиры, химеры // Вопросы литературы. 1993. № 1. С. 62–90.

2. *Бен-Шломо Й.* Философия истории // Введение в философию иудаизма. Иерусалим : Ассоциация «Тарбут», 1994. С. 81–94.

3. *Горенштейн Ф.* Псалом // Горенштейн Ф. Избр. : в 3 т. Т. 3. М. : Слово, 1993. С. 3–312.

4. *Никифорович Г.* Иудео-христианство писателя Фридриха Горенштейна // Знамя. 2011. № 9. С. 173–183.

5. *Рыбальченко Т. Л.* Библейский текст в тексте романа Ф. Горенштейна «Псалом» // Вестник Томского государственного университета. Сер. Филология. 2013. № 3. С. 80–97.

6. *Синило Г. В.* Пророки // Религия : энцикл. Минск : Книжный Дом, 2007. С. 693–694.

М. Паулинова (Прешов, Словакия)

Опыт лексико-семантического анализа статьи В. Распутина «Если по совести»*

Писатель, публицист и общественный деятель Валентин Григорьевич Распутин известен как мастер «деревенской прозы» – направления в советской литературе 1950–1980-х гг., – поднимающий в своем творчестве важнейшие проблемы нравственности. Экологические вопросы современности рассматривались им в том же ракурсе – ракурсе нравственного состояния общества. С этой точки зрения, повесть В. Распутина 1976 г. «Прощание с Матерой» является знаковым произведением в контексте всей творческой

* Работа выполнена под руководством PhD, доцента Дарины Антоняковой.

© Паулинова М., 2017

и общественной деятельности писателя, поскольку затрагивает актуальные на протяжении долгого времени проблемы: разрушение окружающей природной среды, гибель традиционного деревенского уклада жизни и упадок села, равнодушие и эгоизм человека.

Экологические проблемы, перед лицом которых люди оказались в XX в. – веке небывалого роста промышленности, – послужили одной из главных тем для статьи-интервью писателя «Если по совести», вышедшей в одноименном сборнике 1988 г., включающем также статьи Ч. Айматова, Р. Рождественского, Е. Евтушенко, Е. Носова и других советских литераторов [3]. В. Распутин был близок экологической сфере – как общественный деятель он совместно с его единомышленниками содействовал приостановлению промышленного строительства на берегу озера Байкал и принятию закона о его охране.

Статья «Если по совести» опубликована в формате интервью. Основная тематика этого произведения – проблемы нравственности и экологии. На уровне лексики текст содержит много разговорных и просторечных слов, специфических сокращений, советизмов, которые в настоящее время уже вышли из активного употребления, но наглядно представляют речь конца 1980-х гг. С точки зрения иностранца, читать такой текст довольно трудно, необходима внимательная работа со словарем[1]. Несмотря на то, что по большей части Распутин использует лексику из активного словарного состава, в его интервью встречаются такие слова, которые на данное время уже перешли в пассивный запас. Кроме того, немало слов употребляется в переносном значении.

В начале статьи писатель говорит о нравственности и совести: «Жить по совести – это значит быть личностью духовной, поступки которой соотносились бы с вечным, передающимся из поколения в поколение представлением о назначении человека» [3, с. 224]. Репортер, задававший писателю вопросы, убежден, что Распутин мыслит совесть главным движителем человека – его поступков и поведения. Здесь мы обратили внимание на слово *движитель*, которое в статье употреблено в переносном значении. В прямом значении это слово обозначает ‘название приборов, устройств, обеспечивающих движение’ и в словаре идет с пометой «специальное». В данном контексте Распутин, считая главным движителем человека его совесть, мыслит определенные качества и поступки человека как задающие и определяющие движение его жизни.

[1] В своем исследовании мы использовали следующие словари: [1; 2; 4; 5; 6].

Далее, говоря о том, что некоторые слова потеряли свое живое значение, писатель имеет в виду такие слова как *нравственность*, *одухотворенность* и *совесть*. «Нравственность заменили соблюдением писанных законов, политграмотой заменили духовность» [3, с. 225]. Тут нас заинтересовало слово *политграмота*, которое в словаре Д. Н. Ушакова имеет значение: ‘краткий курс основных, первоначальных политических знаний’ и обозначено как неологизм. Словарь С. И. Ожегова определяет его как сокращение; в словаре сокращений это слово также представлено и обозначает ‘политическую грамоту’.

Проблемы, о которых говорит в своем интервью Распутин, начались еще сто лет назад. Попадая в сложные жизненные ситуации, оказываясь перед непростым моральным выбором, люди должны были принимать решения, которые не нравились им, но в обществе считались правильными. «Но человек успел заблудиться, последовал за какой-то ложной системой координат, – говорит Распутин, – и позволил увести себя в такие дебри, из которых теперь непросто выбраться» [3, с. 225]. Здесь мы обращаем внимание на слово *дебри*; во всех толковых словарях, к которым мы обращались, его прямое значение – ‘места, заросшие непроходимым лесом’. В приведенном контексте слово *дебри* употребляется в переносном значении, писатель имеет в виду ‘большие сложности, запутанное состояние’.

По мысли Распутина, совесть человека существует как бы в двух этажах: духовная (высшая) и практическая совесть. На вопрос интервьюера: «Как жить по совести?», Распутин отвечает, что необходимо, прежде всего, найти свое место в нравственном миропорядке, понять меру своего отклонения и потом, исходя из этого места, продолжать движение.

Как известно, помимо собственно нравственных проблем Распутин интересовался и вопросами экологии, причем не только как общественный деятель и публицист, но и как писатель. Дальнейшая часть рассматриваемой статьи посвящена проблемам озера Байкал, строительству байкальского комбината – писатель высказывает свое мнение о том, нужны или нет подобные стройки вблизи уникального озера. Так, в частности, он утверждает, что вопрос о байкальском комбинате уже давно перешел из разряда экологических и экономических в вопросы нравственного порядка. «Не буду говорить обо всей стране, что же касается Сибири, то здесь министерства и ведомства хозяйничают кто во что горазд, безжалостно грабя сибирскую землю» [3, с. 228]. Слово *хозяйничать* – многозначное. Его прямое значение – ‘вести хозяйство’, однако в данном контексте слово используется в переносном значении. В словаре С. И. Ожегова *хозяйничать* в переносном значении подразумевает ‘распоряжаться,

делать что-нибудь по своему усмотрению’ и определяется как неодобрительное. Словарь Т. Ф. Ефремовой формулирует переносное значение этого слова как ‘распоряжаться не по праву, чиня произвол’.

Вместе со словом *хозяйничать* Распутин употребляет фразеологизм *кто во что горазд*, которому в словаре С. И. Ожегова и в Большом толковом словаре соответствует: ‘каждый по-своему, несогласованно’. В одном из фразеологических словарей русского языка этот фразеологизм имеет несколько иное значение: ‘о несогласованном выполнении чего-либо; кто на что способен; каждый по-своему, на свой лад, вкус’. Во фразеологическом словаре русского литературного языка этот фразеологизм идет с пометой «экспрессивный». Исходя из этого, словосочетание «хозяйничают кто во что горазд» в данном предложении следует признать несущим отрицательную окраску.

Относительно строительства водоотвода промстоков Байкальского целлюлозного комбината Распутин выражает свое мнение в следующем предложении: «Промстоки Байкалу, разумеется, не в радость, но трубопровод не спасет Байкал» [3, с. 229]. Слово *промстоки* является характерной для советского времени аббревиатурой, образованной от словосочетания *промышленные стоки*.

В контексте разговора на эту тему Распутин комментирует ситуацию, сложившуюся с противниками промышленного строительства, которые не боялись высказывать свое мнение, писали в ЦК, собирали подписи, но подвергались критике, их действия считались незаконными и вредными. «Всё как встарь, – говорит Распутин, – как в 30-х и 60-х годах, только что дело не дошло до арестов» [3, с. 231]. Слово *встарь* в словаре С. И. Ожегова идет с пометой «высокое», его значение – ‘в старое время, в старину’. Словарь Д. Н. Ушакова дает этому слову то же значение и отмечает его поэтический оттенок.

Во второй части статьи вновь поднимается тема нравственности. Речь идет о проблеме расслоения общества, ослаблении связей внутри народа. По словам Распутина, в настоящее время трудно говорить о народе как о единстве, у которого есть общая цель. Исконная тяга русского народа к земле ослабла, забота о земле как о месте рождения, жизни, источнике пропитания уходит в прошлое. «Отношение к земле, к прошлому страны, утеря и подмена нравственных идеалов сказались и на культуре» [3, с. 233]. Здесь мы обратили внимание на слово *утеря*, значение которого – ‘потеря, пропажа’. В словаре Д. Н. Ушакова *утеря* идет как слово канцелярское, а в словаре С. И. Ожегова – как официальное.

Рассмотренная нами статья содержит разноплановую лексику, В. Распутин использует разговорные, книжные, неодобрительные, просторечные и другие слова, неологизмы, фразеологизмы. Он употребляет слова как с нейтральной стилистической окраской (их значительно больше), так и с экспрессивной. Проанализированные в нашей работе слова демонстрируют многообразие и богатство лексической составляющей данной статьи. Несмотря на то, что в словарях, с которыми мы работали, значения и характеристики слов не всегда совпадали, мы старались приводить то значение, которое в наибольшей мере соответствовало контексту конкретного предложения. Обращаясь к словарям, изданным в разное время и разными учеными, мы попытались показать, как менялось значение слова, определение этого значения и – в некоторых случаях – его стилистическая окраска.

Как оказалось, тридцати без малого лет, прошедших со времени издания сборника «Если по совести», достаточно, чтобы по прочтении всех опубликованных в нем статей сделать выводы об изменениях, произошедших в русском языке за последние десятилетия. Лексическая сторона текста наиболее явственно показывает, как изменялись жизнь, культура и характер русского народа, как осмыслялись те или иные перемены и проблемы в советский период. Каждое событие отражается в языке, и каждое поколение привносит в язык что-то новое – это подтверждается на примере конкретных текстов, представленных в данном сборнике.

Список литературы

1. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/ (дата обращения: 15.12.2016).

2. Большой толковый словарь русского языка / под. ред. Д. Н. Ушакова. М. : ООО «Дом Славянской книги», 2014. 1000 с.

3. Если по совести : сб. ст. / сост. В. Канунникова. М. : Худож. лит., 1988. 398 с.

4. Современный толковый словарь русского языка / под ред. Т. Ф. Ефремовой. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/ (дата обращения: 15.12.2016).

5. Толковый словарь русского языка / под ред. С. И. Ожегова. М. : Мир и образование, 2016. 736 с.

6. Фразеологический словарь русского литературного языка. [Электронный ресурс]. URL: http://phraseology.academic.ru/ (дата обращения: 15.12.2016).

А. В. Малькова (Томск)

Варианты судеб писателей и художников андеграунда в русской культуре второй половины XX в. (роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»)

Андеграунд – одна из форм существования творческого человека в условиях советской цензурированной культуры (см.: [1]), альтернативная официальному искусству и эстетическому мейнстриму. Неофициальное искусство – эстетическое диссидентство-инакомыслие, выраженное желанием личности творить вопреки запретам официальной идеологии, создавать свою версию бытия. Художественный андеграунд противоположен идеологическому диссидентству, открытой борьбе с официальной идеологией (см. об этом подробнее: [2]). Андеграунд объединяет не борьба, а творческий вызов – создание альтернативной формы познания действительности, стремление к самовыражению. Между тем, и тип поведения, и отношение к своему искусству связаны с природой искусства, со средствами самовыражения и создания картины мира, которым следуют люди искусства: звук, визуальные образы, слово.

Визуальное искусство конкретно-наглядно (см.: [3; 4]), целостно в восприятии; использует игру с цветом, формой, обыгрывает визуальные реалии. Словесное искусство – мир неосязаемых абстракций, предполагает дешифровку слов-знаков, полисемантичных, вариативных в интерпретации смыслов слов. В своем романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканин, однако, не погружается в исследование природы разных искусств, в его тексте не используется экфрасис, нет описания картин персонажей-художников, нет «текстов в тексте», т. е. пересказа сочинений персонажей-писателей. Во взгляде на андеграунд Маканин ограничивается социокультурным аспектом – сопоставлением двух маргинальных сред: художнической и писательской. Судьбы персонажей романа выстраиваются в виде системы со/противопоставлений: с одной стороны – варианты судеб писателей-агешников, приятелей и антиподов центрального персонажа романа, писателя Петровича, с другой – художников андеграунда. Два брата, писатель и художник, составляют в романе

© Малькова А. В., 2017

пару образов-двойников, чьи судьбы в искусстве зеркально противоположны. Петрович – подпольный, неизвестный читателю писатель-одиночка, не антисоветчик, писавший в надежде на публикацию, но не опубликованный при власти цензуры, а после отмены цензуры и смены социального строя отказавшийся от писательства. Веня – создававший свои рисунки для зрителей и признанный в своей среде «гениальным», но переставший рисовать по причине вмешательства извне и по утрате интенции к творчеству; его рисунки сохранились и в новых социальных условиях были опубликованы как материальное подтверждение заслуг художественного андеграунда.

Безусловно, на примере жизни братьев-двойников В. Маканин создает свою модель развития судьбы русского художнического и писательского андеграунда. Однако здесь важно и противопоставление этих двух сред андеграунда, представленных частными судьбами персонажей второго плана.

Основополагающая этическая проблема, заявленная в романе, – проблема личностного выбора: компромисс с официальной культурой или отстранение, подполье как условие свободного творчества. Для Петровича андеграунд – способ тайного сопротивления официальной культуре.

Другая важная проблема, которая поднимается при изображении писателя андеграунда, – это значимость для любого творческого человека «обратной связи», отклика, рецепции его произведений. Андеграунд в версии В. Маканина – это не только личный этико-эстетический выбор, но и социальная среда, обособленное со-общество, которое возникает как оппозиция «большому» социуму, тексты до которого не доходят. В условиях социальной цензуры андеграунд как микросоциум живет по правилам, не менее императивным, нежели правила официально организованного социума. В андеграунде, как и в любом сообществе, действует свой так называемый свод законов – «кодекс агешника». Он предполагает запрет на контакты с официальными властями и предписывает следование принципу богемы (не привязанность к материальным и бытовым ценностям: семейным, поведенческим и пр.). Представители подпольной культуры – люди «блуждающие», не имеющие семьи, перемещающиеся от одной привязанности к другой, от одного места жительства к другому. Сотворение мифов друг о друге становится в андеграундной среде доказательством причастности к искусству – настоящему, не узаконенному в социуме. Существования андеграунда конституируется, прежде всего, *говорением*, и это характерно не только для писательского сообщества,

но и для художников: «мы довели искусство человеческого общения (телефонного, кухонного, в рабочее время, в вагоне поезда) до немыслимой высоты. Разговоры – наши пирамиды. На века» [5, с. 115]. Петрович подчеркивает панегирическую модальность говорения агешников: «Без слова “гений” нет андеграунда» [5, с. 113]. Принадлежность к андеграунду обрекает на стайность: Петрович многократно подчеркивает свою волчью природу, свою выпирающую агешность.

События романа (настоящее время) разворачиваются на фоне социально-исторических перемен, упоминание которых в романе контрапунктно: август 1991 г., первый призыв идеологической оппозиции (диссидентов) к власти, митинги, приватизация… Событиям настоящего противопоставлены события прошлого, воспоминания Петровича: случай на втором курсе с братом Веней как свидетельство социального давления на художника, личность в целом; взаимоотношения художника Василька Пятова с отцом как пример отношений художника и народа; судьба поэтессы Веронички, далекой от реальности, но ангажированной в новые времена во власть; «успех» писателя Зыкова на Западе, а потом в новой России; истории двух приятелей Петровича, писателей Михаила и Вик Викыча.

События прошлого фиксируют этапы существования советского андеграунда: с его возникновения в начале 1960-х гг. в качестве игры в свободное самовыражение (история Вени) – через уход в «духовное подполье» в конце 1960-х гг. после несоответствующей реакции служителей власти (история художника Яковлева и самого Петровича, писавшего параллельно бессмысленной работе в НИИ) – к формированию маргинальной среды в 1970-е гг. Косвенно в романе затрагивается не только тема бытового несогласия с течением жизни, но и тема поиска новых форм, творческого эксперимента (история писателя Зыкова, художника Василька Пятова). Вместе с тем искусство предстает формой эскапизма, ухода от реальности в параллельный мир (история поэтессы Веронички, флейтистки Наты).

Освобождение индивидуального сознания в истории младшего брата Петровича, Венедикта, происходит стихийно, игриво: он рисует шаржи без определенной цели, свободно выражая свое отношение к жизни. Приход в литературу старшего брата в романе не объясняется, но его недоверчивое отношение к «оттепельской» свободе выражается в наставлении брату: «Веня, удар – это философия. Удар – это наше все!» [5, с. 98]. Так возникает установка «анти», не совместимая и с познанием жизни, и с диалогом с социумом, с другими версиями жизни. Впоследствии Веня испытывает на себе силу социального подавления, а Петрович

решает затаиться, что само по себе оказывается близко уходу в подполье как компромиссу с реальной жизнью. С точки зрения Петровича, брат поплатился за «гордыню».

В событиях настоящего андеграунд начинает приспосабливаться к новым условиям, утрачивая потребность в отстаивании *своего слова*. Художники пользуются приходом иных времен, выступая как жертвы режима, издают альбом художественного андеграунда. В этом отношении публикация альбома не играет роль сообщения новых смыслов, а дает возможность встроиться в новую иерархию художников (альбом издается в честь Венедикта Петровича, однако «сохранился один с половиной рисунок»); легендарное имя Венедикта используется утилитарно – чтобы канонизировать андеграунд.

Писательская среда представлена в романе историями Михаила и Вик Викыча, Кости Рогова, Оболкина, единственное достояние которых *Слово* – «некое уже бывшее в употреблении пространство, место б/у и одновременно святое место. Как Голгофа» [5, с. 442]. Писательские истории пронизаны семантикой вымирания (потери Слова): рукописи Вик Викыча пропадают на обочине дороги; философские сочинения полубезумца Оболкина выбрасывают за ненадобностью; Петрович же сам отдает листы своих рукописей торговкам заворачивать пирожки. С одной стороны, это – отказ от Слова в реальности, занятой выживанием или выстраиванием своей пирамиды власти; с другой стороны, это – потеря Слова, подобная потере веры в возможность обрести смыслы меняющейся реальности. Экзистенциальная смерть, которой оборачивается утрата Слова, объясняет смерть реальную: Вик Викыч погибает под колесами автомобиля; Оболкин и Костя Рогов сводят счеты с собой; Петрович находится в шаге от самоубийства; Михаил приезжает из Израиля в Россию, чтобы умереть не эмигрантом, а как агешник, это звание придает смысл его несостоявшейся творческой жизни.

Петрович, фиксируя стадии словесного коллапса, разочарования в идеологии и эстетике андеграунда, осмысляет в этом ракурсе не только истории других художников, но и собственную судьбу с ее поступками и рефлексией.

В размышлениях и судьбе Петровича можно выделить следующие стадии кризиса Слова: *первая стадия* – осознание этого кризиса. Профанация андеграундных смыслов: свобода, эстетически значимое творчество превращаются в тренд: «Прочтений (интерпретаций) русского отступничества достанет на всякий вкус… В России, как нигде, новизна любой идеи оборачивается через время своим выворотом»

[5, с. 17]. Писатель Смоликов продает детали агешной жизни (факты, жесты, слова, идеи) журналистам. Петрович же отказывается от писательства, прячется в общажном «хоре». *Вторая стадия*: жизнь без Слова утрачивает смысл. Петрович думает о самоубийстве (в метро «пережил попытку самоубийства»; метро здесь – символическое пространство подлинного «подполья», небытия). *Третья стадия*: нервный срыв и возвращение к устному слову, прорыв к ненавязанным смыслам (идеи о «погибающем человеке», «о жизни вне Слова», «о нежелании убивать»). *Четвертая стадия*: осознание того, что речь в современном обществе – способ «забалтывания» собственных, подлинно важных, смыслов (беседы с врачами и попытка не поддаться навязываемому признанию). *Пятая стадия*: возвращение к жизни в общаге и отказ от экзистенциального слова, от «озабочения бытием» (М. Хайдеггер), от познания бытия. «Попробовать жить без Слова, – размышляет Петрович, – живут же другие, риск или не риск жить молчащим, вот в чем вопрос, я – один из первых. Я увидел свое непризнание не как поражение, не как даже ничью – как победу. Как факт, что мое “Я” переросло тексты. Я шагнул дальше» [5, с. 374].

В своем романе на примере судьбы писателей андеграунда В. Маканин показал отказ от Слова не только как факт социальной детерминированности, но и как последствие философского кризиса – открытие абсурда, непознаваемости бытия.

Список литературы

1. *Вайль П., Генис А.* Чего ты хочешь, богема? // Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд. 2-е, испр. М. : Новое лит. обозрение, 1998. С. 190–206.

2. *Вессье С.* За вашу и нашу свободу! Диссидентское движение в России. М. : Новое лит. обозрение, 2015. 576 с.

3. *Дмитриева Н.* Изображение и слово. М. : Искусство, 1962. 316 с.

4. *Каган М.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство : Ленингр. отд-ние, 1972. 434 с.

5. *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени. М. : Вагриус, 2003. 478 с.

А. С. Паринова (Воронеж)

Мотив «бегства из рая» в современной российской прозе (повесть «Ловушка для Адама» Л. Бородина, роман «Беглец из рая» В. Личутина)

Как известно, русская литература теснейшим образом и на генетическом уровне связана с Библией, библейским текстом в целом. Т. Н. Козина справедливо отмечает, что «в дореволюционной прозе библейские мотивы пронизывали художественную ткань многих произведений» [5, с. 170]. Христианские сюжеты и мотивы осмыслялись и творчески интерпретировались в сочинениях многих отечественных писателей-классиков. Русскоязычная проза XX в., несмотря на перемены в социокультурном контексте ее существования, также сохранила глубинные связи с христианской традицией, о чем свидетельствует творчество в том числе и писателей 1990–2000-х гг., к которому мы обратимся в данной работе.

Существует ряд современных литературных произведений, созданных в ближайшие десятилетия, которые, будучи наполнены разным смысловым контекстом, в своей основе имеют один и тот же библейский ветхозаветный мотив «бегства из рая»: в нашей работе это повесть «Ловушка для Адама» (1994) Леонида Бородина и роман «Беглец из рая» (2005) Владимира Личутина. Оба произведения уже в названии содержат отсылку к библейскому сюжету изгнания (исхода) из рая. Однако примечательно, что в современной литературе мотив изгнания из рая трансформировался в мотив бегства из рая, ставший уже вполне устойчивым, что отразилось, в частности, в названии известной ныне книги Павла Басинского «Лев Толстой. Бегство из рая», написанной через пять лет после романа Личутина.

Герой повести Л. Бородина «Ловушка для Адама», он же рассказчик, волею автора оставлен без имени: это молодой человек 90-х гг. XX в., ведущий типичный для своего времени образ жизни. Его окружают люди и обстановка, соответствующие его эпохе, и он чувствует себя «своим» в криминальной группировке. Однако в определенных обстоятельствах он снова оказывается тем самым Адамом, у которого есть возможность начать все сначала и избежать грехопадения.

Одна из основных идей «Ловушки…» заключается в том, что во власти человека воздержаться от греха и тем самым выполнить свою часть

© Паринова А. С., 2017

миссии по спасению себя, ближнего и человечества. Эта мысль была высказана писателем еще в 1965 г. в его «первой практической» статье «Христианство как философия сохранения человеческого рода» (см.: [2]).

Пространство повести условно делится на две части: это мир внешний и мир внутренний. Явление герою его умершей матери во сне нарушает целостность привычной для него внешней картины мира. Он обращается к миру внутреннему, начинает познавать себя, видя ее «до разрыва печальное лицо» и понимая, что гармония нарушена в нем самом.

Рисуемая Л. Бородиным картина ада, где пребывает мать главного героя, будучи одним из ключевых библейских топосов, не напоминает традиционные чувственно-детализированные представления об адских мучениях: «Ад этот – вовсе не котлы с кипящей смолой и не чертовы сковородки, дыбы и прочая инквизиторская дребедень» [1, с. 5]. Пребывание в аду – это не вечная жизнь, хотя бы в страдании, но мука вечной смерти (см.: [4]). Подобна этой муке и посмертная участь матери героя, суть наказания которой заключается в вечном наблюдении за сыном, его мыслями и поступками. Он понимает, что его земная жизнь, если и не является адом для него самого, то для души его абсолютно губительна.

Значимое место в повести занимает возникающий мотив присутствия Вездесущего Бога, который со скорбью наблюдает за изгнанными из рая людьми. Именно осознание того, что за ним наблюдают, видят все его поступки и слышат все его мысли, толкает будущего Адама если и не на поиски рая земного, то на побег из ада преступной человеческой жизни тех лет. Эту мысль развивает К. А. Кокшенева в статье «Выпавший из поколения. Интеллигент и философия Родины в прозе Л. Бородина»: «В творчестве Бородина усиливается эсхатологизм и тоска о чистой жизни (“Ловушка для Адама”). Он проведет своего героя по кругам почти средневекового понимания мироустройства: через *ад* (земной преступной жизни), *чистилище* (бегство героя из цивилизации, пребывание в пути, очищение водой Озера), и *рай* (герой неожиданно находит пристанище в счастливом доме, в Долине счастья), но совершив падение – “испакостил! осквернил!” чужую чистую жизнь – он изгоняется из рая, но остается с малой надеждой, что не все порушено, хотя и отягощена его душа опытом разрушения, – опытом тем более тяжким, что для гибели чистого, ясного, цельного даже и большие усилия не нужны» [6]. Т. И. Васильева также подчеркивает это деление жизненного пространства повести на два мира, отражающее традиционные христианские представления: «Пространство повести условно можно разделить на мир городской и “райский уголок”, отделенный от суетного мира людей Озером и Чертовым

мысом. Мир города, изображенный в повести, охвачен дьявольскими силами, что подчеркивается многократным использованием эпитетов “бесовской” и “чертовский”» [3, с. 12–13].

Свой побег из преступного мира людей герой совершает, оставшись один в живых после того, как на него и компанию нападают неизвестные «черные тени». Он бежит из города на север, к Озеру, сам того не осознавая: «Смысл моих действий пребывал за или вне» [1, с. 18]. В этом райском месте, далеком от властолюбия, денег и убийств, герой по-новому осознает себя – ощущает себя своего рода первым человеком: «Я был один. Я был почти Адам» [1, с. 21]. Автор словно возвращает его к истокам, дает шанс все исправить и начать жизнь заново. Писатель не только отправляет современного Адама в идеальный мир, но и дает в определенной мере образец праведности – идеальную семью, живущую на этом острове, в которой царят мир, любовь и вера.

После побега герой осознает себя исключительным, одним из избранных: «Я был один. Я был почти Адам <…> все, что вокруг меня, было ДЛЯ меня <…> человеку двадцатого века доступны подобные настроения. <…> Но не всем, а лишь некоторым, и вот я попал в избранное число» [1, с. 21]. Оказавшись в семье людей чистых и праведных, следуя их образу жизни, живя вдали от греха и разврата, герой, казалось бы, действительно становится лучше, отдаляясь от своего прошлого и перерождаясь, сливаясь с окружающим его миром. Однако он нарушает одну из главных христианских заповедей: «Не возжелай жены ближнего своего» (Исх. 20: 17). Ксения становится для Адама тем самым запретным плодом, перед которым он не может устоять. Совершив грех, герой бежит из островного рая. Почему он так поступает? Надеясь на то, что Бог все-таки восторжествует и библейское пророчество осуществится, герой-рассказчик, безусловно, понимает, что он не сможет войти в число тех, кто спасется после Страшного Суда. Поэтому в его финальных рассуждениях звучит идея самопожертвования. Оказывается, что Адаму не нужны жизнь и свобода ценой разрушения семьи, ценой «избавления» от христианства. Эта мысль героя дает возможность предполагать, что число избранных после совершенного Ксенией и Адамом греха все-таки не распалось.

Итак, в своей повести Л. Бородин создает почти идеальный, догреховный мир, в который помещает героя своего времени, задавая тем самым важный, в том числе для самого себя, вопрос: определяет ли эпоха, общество, социальный и политический уклад человеческую природу, представление человека о добре и зле? Размышляя о свободе и грехе, любви и искушении, рае и аде, писатель дает возможность современному Адаму

победить преступную человеческую природу и остаться в «земном раю», однако герой снова оказывается искушенным. Тем не менее, несмотря на первоначальное ощущение разрушения «рая на земле», финал повести утверждает победу добра: герой-рассказчик – современный Адам, совершающий грехи, – готов покаяться и сохранить в себе веру в Бога, добро и справедливость.

Главный герой романа В. Личутина «Беглец из рая», Павел Петрович Хромушин, находится в поисках своего идеала жизни, любви и смерти. Его история – это история балансирования между городом и деревней, любовью и ненавистью, раем и адом. Не зря критики назвали героя Личутина «мятущимся интеллигентом», сравнивая его с современным Раскольниковым «без топора под мышкой, но наводящим смерть на окружающих почище любого колдуна из жрецов Вуду» [8, с. 13]. Хромушин – ученый, пишет диссертацию о логической системе сбоев, и размышления об этом сопровождают его на протяжении всего романа. Диссертация – дело всей его жизни и она, возможно, так и не будет написана. В одном из интервью сам В. Личутин сказал: «Жить в духовной системе без сбоев есть мечтание всякого народа, его идеал» [4, с. 6].

Роман, название которого уже содержит в себе интерпретацию известного библейского сюжета изгнания из рая, наполнен размышлениями героя о первородном грехе человека и последующей расплате за него: «Все человечество Господь сердито покарал; все надеялся, что услышит сетования, опомнится народец, а увидев, что все надежды тщетны, махнул рукою и попустил, де, живите, немилосердые, как хотите» [7, с. 22].

Концепт «рай» функционирует в романе в разных контекстах, его смысловое наполнение во многом зависит от того, в сюжете какого персонажа это понятие оказывается, какие события создают его контекстуальных фон. К примеру, для молодой девушки Татьяны, живущей в несчастливом браке, раем представляется неосуществимое материнство; для соседа главного героя, Поликарпа Ивановича, райскими являются воспоминания об утраченном Советском союзе, сам же Хромушин чувствует себя в раю лишь в объятиях возлюбленной. Не зря Татьяна говорит о ней Павлу: «Это Бог Еву послал…» [7, с. 419]. Понимание Хромушиным библейского сюжета изгнания из рая разнится с традиционным. По его мнению, причиной изгнания из рая была не соблазненная змием Ева – сам Адам, охваченный любовью к ней, поспешил бежать с Евой из рая небесного: «Он так воспылал незнаемой прежде любовью, он так захотел стать человеком, что от Отца убежал со своей половинкою, дабы создать род людской, противный Богу. Вот что такое

любовь, девочка моя» [7, с. 419]. Как полагает герой, эта разница в понимании рая является результатом внутреннего разлада в человеке, его двойственной сути и положения висящего на волоске между раем и адом. Таким образом, по мнению Хромушина, только от самого человека зависит, насколько он податлив либо неуступчив злу: «Я думаю, что Бог изначально дал человечеству волю, чтобы испытать Адама, глубину его страстей, но слепил по своему подобию, чтобы подсказать, что есть куда вернуться, есть за что зацепиться. И вот государство потихоньку, исподлясь, заменило волю свободою» [7, с. 103]. Источник всех бед русского народа Хромушин видит в том, что народ ушел от истинного порядка, лишился совести и воли. Освобождаясь от родовых уз, от памяти и веры предков, люди стремятся к максимальной свободе, но ею же и тяготятся.

Переехав из деревни в город в поисках рая на земле, герой, сам того не зная, оказывается тем самым «беглецом». Занятия политикой, общение с власть имущими и высокий чин в советском обществе – попытки достичь лишь иллюзорного счастья. По-настоящему счастливым герой чувствует себя именно в деревенском доме, там он видит свое будущее семейное счастье с Шурочкой.

Итак, Личутин размышляет о том, как мир пришел к тому хаосу, которой установился в наши дни, где роскошь одних соседствует с нищетой других, где в сознании молодежи происходит подмена ценностей и бесконечная свобода затмевает умы людей. Что же является спасением в этом мире? Очевидно, приверженность общечеловеческим ценностям, таким как семья и любовь, сохранение памяти своей «родовы», уважение истории русского народа. Это и спасает главного героя, стоящего на грани. В финале романа он находит свой рай в простой русской деревушке Жабки: «Вернусь назад в рай, сад насажу, яблочки наливные буду кушать» [8, с. 650]. Таким образом, миф о «бегстве из рая» трансформируется в миф о «возвращении блудного сына». Возврат к истокам, осознание своей истинной природы и ее приятие позволяют Хромушину обрести волю, гармонию с миром и желание жить, его душевные метания остаются в прошлом.

Тем не менее, в романе «Беглец из рая» Личутин отнюдь не идеализирует деревню, видя лишь в ней спасение человека. Деревня также переживает «системные сбои»: молодые сельские мужчины умирают, и кладбище, на которое выходят окна деревенского дома, подчеркивает упадок и гибель деревни. Конструируя ситуацию возвращения к истокам, к тому, с чего все начиналось, Личутин хочет вернуть своих

героев в рай – место, где только от них будет зависеть дальнейшая судьба человечества. На рубеже веков подобные идеи волновали умы многих писателей, однако у Личутина желание главного героя «покушать яблочки наливные» звучит как мысль о том, что, даже вернувшись к началу начал, человек остается раздвоенным: «Все в мире несет в себе скрытый предательский замысел, являющийся вдруг изнутри, из самой сердцевины любого явления, выгрызающий самые добрые намерения, как яблочный червь» [7, с. 33]. Не случайно последней строчкой романа, нарушающей, казалось бы, наконец установившуюся идиллию и возможность семейного счастья Павла, являются слова героя: «Я смотрел на Шурочку, и весь белый свет для меня невольно сошелся на ней клином. И вдруг в сердце проснулась ревность…»

Итак, в рассмотренных прозаических произведениях современных российских писателей, опубликованных на стыке XX и XXI вв., известный библейский сюжет изгнания / исхода / бегства из рая подвергается развернутой авторской рефлексии. Размышления о Боге и человеке, рае и аде, формирующие основное проблемное содержание этой прозы, вполне закономерны для литературы рубежа веков и исторического перелома: раздвоенность и растерянность человека в эпоху безвременья неизменно обращает на себя внимание писателей, побуждая к творческим поискам вечных ценностей. Главные герои обоих произведений находятся в ситуации потерянности, они без сожаления готовы расстаться со своим губительным прошлым и прийти к покаянию перед Богом и самим собой. Несмотря на неоднозначность финалов «Ловушки для Адама» и «Беглеца из рая», вопрос о том, как жить дальше, оставить ли преступный бандитский мир или суетный властолюбивый мир города, для героев является решенным. Неизменным остается одно: открытый финал, в котором автор оставляет за читателем возможность судить, реально ли возрождение героев. Как человек поступит со своей свободой, дарованной Богом, остается вечным вопросом.

Список литературы

1. *Бородин Л. И.* Ловушка для Адама // Юность. 1994. № 9. С. 4–53.

2. *Бородин Л. И.* Считаю себя русистом // Завтра. 2002. № 4, 12 апр.

3. *Васильева Т. И.* Творчество Л. И. Бородина: особенности проблематики и поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук. Магнитогорск : [б. и.], 2007. 19 с.

4. *Кожемяко В.* Душа Соборная // Советская Россия. 2002. 4 янв.

5. *Козина Т. Н.* Библейские мотивы в русской прозе 1960-х – 1980-х годов // Известия Пензенского гос. пед. ун-та им. В. Г. Белинского. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 23. С. 169–174.

6. *Кокшенева К. А.* Выпавший из поколения. Интеллигент и философия Родины в прозе Леонида Бородина // Кокшенева К. А. Революция низких смыслов. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pereplet.ru/text/borod.html (дата обращения: 12.12.2016).

7. *Личутин В. В.* Беглец из рая : роман. М. : ИТРК, 2005. 656 с.

8. *Огрызко В. В.* В поисках Беловодья // Литературная Россия. 2005. № 43.

М. Леонова (Гёттинген, Германия)

Функция иностранного слова в прозе Виктора Пелевина

В прозе Виктора Пелевина наибольшее количество иностранной лексики встречается в романах «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» (125 включений), «S.N.U.F.F.» (154 включения) и «Бэтман Аполло» (163 включения). За ними следуют «Смотритель» (74 включения), «Generation “П”» (83 включения) и «Шлем ужаса» (68 включений). Речь идет о включениях английской, французской, немецкой, латинской, японской, китайской, украинской и ивритской лексики.

Для начала рассмотрим роман, в названии которого уже заключена программа таких включений, – «Generation “П”». Название романа представляет собой сочетание двух языков (английского и русского) и двух алфавитных систем (латиницы и кириллицы). За названием следует посвящение «Памяти среднего класса» на русском и эпиграф на английском языке с переводом, данным в ссылке и представляющим собой параллельный текст. Следом, в заголовке первой главы, идет перевод названия романа – «Поколение “П”» [3]. Таким образом, уже на уровне макроструктуры произведения дается набросок основных стратегий введения иностранной лексики в текст: прежде всего, стратегии параллельного включения, не нарушающей процесс восприятия информации, даваемой на русском языке (иными словами, читатель получает всю релевантную для автора информацию в рамках одного языка – русского). Возникает

© Леонова М., 2017

закономерный вопрос: какова же функция иностранного – в данном случае английского – слова в тексте?

Признавая правомерность предположения И. С. Скоропановой, что подобное смешение языков является *языковой игрой* [5, с. 174], мы сталкиваемся со следующим вопросом: каковы правила этой игры? Этот вопрос становится более актуальным, когда по ходу текста Пелевина правила игры, заявленные в названии и эпиграфе (за введенным иностранным словом следует перевод), нарушаются: параллельный текст перестает выполнять функцию перевода и становится самостоятельным текстом, несущим информацию, отличную от английского оригинала. Исходя из предуведомления автора, данного следом за посвящением в начале романа («Все упоминаемые в тексте торговые марки…») и объясняющего использование писателем того или иного фактического материала, можно было бы предположить, что игра заключается именно в разрушении ожиданий читателя. Это предположение вполне закономерно и часто приводится как объяснение принципов подобной игры, но при этом мало что действительно объясняет. Уже в последних строчках предуведомления к роману автор дает нам ключ к пониманию принципов его игры: «Мнения автора могут не совпадать с его точкой зрения» [3, с. 7]. В этом высказывании, с одной стороны, заявлен плюрализм мнений автора, а с другой – подчеркивается различие между *мнением* и *точкой зрения*, т. е. между авторской оценкой того или иного объекта и тем углом зрения, под которым он подается читателю. Этот угол или точку зрения на объект повествования я в дальнейшем буду называть перспективой повествования. Данное понятие используется западными литературоведами и кажется мне наиболее адекватным для описания наблюдаемых нами явлений.

Итак, игра заключается в несовпадении перспектив автора и рассказчика, что, в конечном счете, на уровне читательского восприятия, формирует комплексную, т. е. *фрактальную перспективу* (см.: [6]) предлагаемого объекта. Эта перспектива реализуется как на уровне композиции произведения, повествователя и героев, времени и места действия, так и на уровне языка. Иностранное слово вводится в текст следующими пятью способами: 1) иностранное выражение с переводом, 2) иностранное выражение с псевдо-переводом, 3) иностранное выражение без перевода, 4) адаптированное иностранное выражение, 5) иностранное выражение, написанное кириллицей, но не адоптированное.

Иностранное выражение с переводом, содержащее одну и ту же информацию на двух языках, можно рассматривать как реализацию *приема остранения*, что справедливо заметила И. С. Скоропанова применительно

к прозе Набокова [5, с. 306]. Этот прием задействует как вводимое английское выражение, так и его русский контекст; например: «В этот момент тихий и насмешливый голос произнес где-то рядом: – This game has no name. It will never be the same. Сноска: У этой игры нет названия. Она никогда не будет той же» [3, с. 7]. В приведенном фрагменте романа остранение происходит, с одной стороны, с помощью введения иноязычного, т. е. непонятного предложения (перевод которого дается позже), что вызывает замедление восприятия информации; с другой стороны – с помощью введения латиницы, вынуждающей читателя переключиться с одного алфавита на другой и обратно, что, в свою очередь, замедляет восприятие текста. Чисто визуально введенное англоязычное предложение структурирует текст, деля его на две части – до иноязычного включения и после него. Это разделение служит визуализации психологических процессов, происходящих в главном протагонисте, – он уже не тот, которым был до прочтения этой фразы, – и маркирует слом перспективы: предложенная информация приводит к изменению читательской перспективы на повествование. Нужно отметить, что в приведенной цитате стихотворная структура передается в линейном виде и реализуется не путем визуального соотнесения строк, а благодаря ритмическим перекличкам и рифмам. Это подчеркивает неоднозначность, плюрализм формы, свойственный постмодернизму, и в то же время предлагает фрактальную перспективу на информацию, реализующуюся в интерференции двух «персональных перспектив» (personale Perspektive).

В рассмотренных нами произведениях Пелевина перевод иностранного выражения дается двумя способами – непосредственно в основном тексте и в сноске внизу страницы. Рассуждая о функциях сносок в художественной прозе, И. С. Скоропанова констатирует обнажение в постмодернистской литературе ее псевдо-научности, которая реализуется путем копирования формальных элементов научных статей и докладов [5, с. 137]. Я полагаю, сноски служат, прежде всего, созданию *параллельного текста*, что, в принципе, свойственно не только постмодернистской литературе. В свою очередь, параллельный текст работает на формирование *комплексной перспективы* на объект повествования. Наиболее наглядные примеры этого явления можно обнаружить при рассмотрении иностранных предложений с псевдо-переводом или интерпретацией в виде сноски. Например, в романе «S.N.U.F.F.» мы встречаем следующее английское словосочетание, встроенное в русское предложение: «Наверное, это не просто – целых сорок лет удерживать первенство по продажам в категории “first teen fuck”», к которому дается перевод в сноске: «Первая

юношеская любовь» [4, с. 453]. Как видим, англоязычное выражение, буквально означающее ‘первый подростковый сексуальный опыт’, переводится здесь как «первая юношеская любовь». В данном случае перевод не просто играет роль эвфемизма, а меняет перспективу на высказывание – с аспектуального на общее, что, в свою очередь, приводит к фрактальному значению выражения: «первая юношеская любовь» понимается как любовь и как сексуальный опыт без любви, «fuck».

Если в таких романах Пелевина, как «Generation “П”» или «Смотритель», английская лексика выступает, главным образом, обособленно, маркируется визуально и чаще всего сопровождается переводом, то в «S.N.U.F.F.» она вписывается в русское предложение органично и переводится лишь в отдельных случаях (названия глав, эпиграф). Например: «Это у них must have и ультимативный статусный символ, между собой они называют их (шары с крестами или коронами. – *М. Л.*) “яйцами”» [4, с. 335]. В данном случае, с одной стороны, английская форма дается как штамп, маркирующий определенный контекст, в котором должна быть прочитана информация, а с другой – значение штампа распространяет свою понятийную зону на высказывание в целом, изменяя перспективу на него. Таким образом, в высказывании «ультимативный статусный символ» сдвигается акцент на «ультимативный» (must) и «статус» в значении ‘иметь’ (have).

Особым случаем создания фрактальной перспективы на высказывание выступает использование русской лексики, написанной латиницей: «Многие считают, что “Sky Pravda” превосходит ее по большинству параметров <…> У “Правды” гораздо лучше оптический камуфляж» [4, с. 15]. Слово «правда», написанное буквами английского алфавита, отчуждается от своего значения путем смены формы и предлагает таким образом фрактальную перспективу на него, что подчеркивается идущим далее написанием слова кириллицей. В итоге «правда» рассматривается как нечто, лежащие между «правдой» и ее отсутствием.

Другой случай – непереведенные иностранные выражения, написанные кириллицей, и адаптированные иностранные выражения, в определении понятийной зоны которых основную роль играет контекст. Здесь не просто к тому или иному явлению русского понятийного пространства отыскивается некое соответствие в английском, а значение русского слова налагается на соответствующее значение английского слова, что влечет за собой *интерференцию значений* и связанных с ними контекстов. Наиболее показательный пример этого явления находим в романе «Жизнь насекомых»: «– Я тогда был художник-концептуалист, а это

был хэппенинг. Никита глубоко вдохнул дым и закашлялся. – Ты просто ничего больше делать не умеешь … вот всякие названия и придумываешь» [1, с. 150]. Здесь значимость подобного введения иностранной лексики в русский язык подчеркивается эксплицитно.

Интересный случай особой значимости и влияния контекста в установлении значения того или иного слова или высказывания представляет собой введение в текст иностранного выражения, написанного кириллицей, но не адаптированного. Приведу два примера из романа «Шлем ужаса»: «Но если он ришит что там действительно Минотавр и начнет крыть его ахтунгом и спорить о жызни тогда Минотавр и появицца» [2, с. 180]; «Ромео со своей Изольдой. Они двойная решетка на которой держицца весь газенваген» [2, с. 181]. Оба высказывания принадлежат протагонисту с логином SLIFF_zoSSchitan, пишущему исключительно на неправильном русском языке, известном среде пользователей интернета как «албанский». Нас интересует написание двух немецких слов – «Achtung» (‘внимание’) и «Gaswagen» (‘машина с газом’). В первом случае немецкий корень слова соединяется с русским грамматическим показателем, необходимым по контексту: «начнет крыть <мат*ом*>» – «начнет крыть ахтунг*ом*». Существительное женского рода превращается в существительное мужского рода с соответствующим окончанием, первоначальное значение слова обнуляется и на него переносится семантика замененного слова, что и приводит к фрактальному значению. «Крыть ахтунгом» предполагает активное действие (говорение) как часть идиомы «крыть матом», с одной стороны, и пассивное действие (молчание), диктуемое значением слова «Achtung» (‘внимание’). В результате мы приходим к значению «интенсивное и агрессивное внимание». Во втором случае русификация слова происходит путем введения дополнительного слога в составное немецкое слово «Gas-Wagen». На этом примере можно проследить интерференцию двух контекстов: исторический контекст, актуализируемый словом «газенваген», накладывается на контекст высказывания в целом, в результате чего невинная влюбленная пара Ромео и Изольда, символизирующая в романе тему любви и развивающая ее на уровне сюжета, с точки зрения читателя начинает пониматься как устройство для медленного уничтожения человека. Таким образом, любовь с ее значением прекрасного и романтического, при ближайшем рассмотрении оказывается чем-то опасным и уничтожающим.

Как следует из приведенного анализа, функция введения иностранного слова на уровне структуры в романах Пелевина заключается

в создании *комплексной перспективы* на предмет повествования, что, в свою очередь, задает неоднозначность восприятия мира, подчеркивает открытость текста и обнажает плюрализм значений слова.

Список литературы

1. *Пелевин В.* Жизнь насекомых. Избр. произведения. М. : Эксмо, 2005. 288 с.
2. *Пелевин В.* Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре. М. : Открытый Мир, 2005. 223 с.
3. *Пелевин В.* Generation «П». М. : Эксмо, 2005. 352 с.
4. *Пелевин В.* S.N.U.F.F. М. : Эксмо, 2012. 605 с.
5. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Изд. 2-е, доп. СПб. : Невский простор, 2002. 415 с.
6. *Leonova M.* Wandel der Sinngenese in der russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne: eine strukturelle Typologie. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2014. 454 p.

Е. В. Харитонова (Екатеринбург)

Художественная концепция времени в повестях Елены Ленковской («Спасти Кремль», «Две кругосветки», «Лето длиною в ночь»)

Елена Ленковская – современный искусствовед, арт-критик, автор историко-приключенческих и познавательных книг для детей и подростков, как детский писатель публикуется с 2011 г. Уже дебютное сочинение Е. Ленковской было замечено: первая часть трилогии «Повелители времени. Спасти Кремль» заняла второе место в номинации «Сюжет» литературной премии «Рукопись года». Также эта историко-приключенческая повесть вызвала ряд критических оценок в электронных изданиях: от вполне благожелательных (рецензии Евгении Шафферт [10], Дарьи Канарейкиной [2], Ольги Колпаковой [3]) до полемически заостренных (разбор О. В. Мончаковской [7]). Следующие работы Е. Ленковской также принесли писателю несколько литературных наград, среди которых победа во Всероссийском конкурсе литературных произведений

© Харитонова Е. В., 2017

для детей и юношества «Книгуру» (2013) за рукопись книги «Сокровища Рифейских гор».

Объектом нашего внимания стала трилогия «Повелители времени», состоящая из трех повестей, посвященных хронодайвингу, т. е. путешествиям во времени. Осуществляют эти перемещения дети-близнецы, брат и сестра Руся и Луша Раевские, а также их друзья – одноклассник и друг Руси Макар Лазарев («Две кругосветки») и Глеб Рублев, курсант-нахимовец, живущий в Петербурге («Лето длиною в ночь»).

Общеизвестно, что с античности до современности время неоднократно становилось предметом познания самых разных научных дисциплин, в современной темпорологии утвердился междисциплинарный подход ко времени как объекту исследования (см.: [1; 8; 11]). Также представляется очевидным, что категория времени принадлежит к базовым параметрам художественного мира и каждый вид искусства в каждую культурную эпоху создает свое представление о времени – свой образ времени.

В современном искусстве время тоже подвергается художественной рефлексии: так, разными формально-эстетическими средствами о времени говорят со слушателем и зрителем Джон Кейдж в пьесе «4′33»», современный художник из Петербурга Андрей Строганов, польский художник Яцек Йерка и многие другие. Массовое искусство также пытается осмыслить отношения человека со временем и отношение человека ко времени – достаточно вспомнить известный кинематографический триллер «Эффект бабочки» или серию фильмов «Назад в будущее». Книги о путешествиях во времени входят в круг чтения современного человека: это «Дверь в лето» Р. Хайнлайна, «Жена путешественника во времени» О. Ниффенеггер, «Дом, который построил Джек» Р. Асприна, «Где-то во времени» Р. Матесона, «Меж двух времен» Д. Финнея – эту череду примеров можно продолжать.

В детской литературе также есть ряд книг, в которых время, его ценность, отношения ребенка со временем становятся объектом внимания писателя – к числу известнейших произведений такого плана можно отнести «Сказку о потерянном времени» Евгения Шварца. Кроме того, возникает образ ребенка-подростка, путешествующего по времени, как это происходит, например, в популярном цикле повестей Кира Булычева об Алисе Селезневой, девочке из будущего. Современная детская литература последних лет также стремится разработать художественную концепцию времени, сформировать у читателя-подростка представление о времени – здесь следует упомянуть повесть Андрея Жвалевского

и Евгении Пастернак «Время всегда хорошее» и фантастическую повесть Виктории Ледерман «Календарь майя».

Образы времени в рассматриваемой трилогии Е. Ленковской [4; 5; 6] многовариантны: это биографическое время (личное время, время отдельной человеческой жизни); календарное время (ориентированность на воспроизведение естественных жизненных ритмов всего живого); историческое время (в повестях получает характеристику и оценку смена эпох и поколений). Образы времени варьируются и разрабатываются внутри каждой части трилогии и – последовательно – от текста к тексту, однако сущностное свойство времени и основное ощущение героя-подростка во времени остается неизменным на протяжении всего сверхтекстового единства: основная форма существования времени и основная форма жизни человека во времени – движение. Причем в художественной философии времени Е. Ленковской время и человек (герой-подросток) имеют разные векторы движения: времени присуща горизонтальная ориентация движения (вперед – назад), а ребенку-«нырку» (именно так в трилогии называют детей, обладающих способностями перемещаться во времени, но не умеющих это делать произвольно) – вертикальная ориентация движения (вверх – вниз). Герой-подросток при этом будто бы пронзает толщу времени, проникает через разные временные слои. Закономерно, что сам процесс перемещения героев во времени туда и обратно символически обозначен как вертикальное движение – и здесь особую роль играют метафоры ныряния, шахты лифта, провала. Так, в первой части трилогии «Спасти Кремль» герои проникают в другую эпоху, сначала «нырнув» в сон, а затем во сне один из героев-близнецов, Руся, вспоминает свое неудачное ныряние днем на уроке физкультуры в бассейне (мальчик ныряет «испуганным солдатиком» – входит в воду с разведенными в стороны от испуга руками), символически во сне проживает этот опыт повторно – и через недавнее прошлое (события минувшего дня) попадает в прошлое далекое (Отечественная война 1812 года); через неудачное ныряние в воду он попадает в «реку времен». Соотношение времени с водой, водным потоком – один из устойчивых инвариантных метафорических образов, встречающийся у многих авторов. Возвращаются же дети после того, как встречаются в прошлом после долгой разлуки, от радости испытывают чувство, а затем и физическое ощущение полета и, поднимаясь все выше и выше, обнаруживают себя в шахте лифта родного дома. Закономерен финал небольшой главки «Возвращение»: «Они поднимались домой» – это предложение следует воспринимать сразу в двух планах, буквальном и метафорическом [6].

Историческое время, таким образом, линейно, но хронодайвер своими перемещениями оказывается способен закольцевать время: из настоящего он отправляется в прошлое и возвращается в настоящее, которое из прошлого мыслится как будущее, – таким образом создаются временные петли; циклическая модель времени задается движением человека по временной оси.

В основе каждой книги, составляющей трилогию, лежит сюжет отлучки из дома («ныряние» во времени) – путешествия – возвращения домой в новом качестве (об авантюрной литературе, к которой традиционно относят литературу путешествий и приключений, и об авантюрном времени см: [9]).

Закономерно, что в рассматриваемой трилогии особой художественной рефлексии подвергается категория времени, но она оказывается неразрывно связанной с категорией пространства: перемещаясь во времени, ребенок «выныривает» не только «когда-то», но и «куда-то» – время и пространство в повестях образуют органическое единство, хронотопическую целостность. Причем именно пространство, в котором оказываются «вынырнувшие» дети, формирует определенный тип повествования. Так, первая часть трилогии «Спасти Кремль», в которой речь идет об Отечественной войне 1812 года, безусловно, ориентирована на традиции русской военной прозы, прежде всего Л. Н. Толстого, она включает в себя батальные сцены, изображение военного быта, снаряжения и т. д. В основе второй части трилогии «Две кругосветки» лежит жанровая модель морского путешествия, предполагающего рассказ о пути к цели странствия, сообщение географических, этнографических и иных научных сведений, включение в повествование журналов, дневников и т. д. Заключительная часть трилогии «Лето длиною в ночь» представляет собой контаминацию, с одной стороны, петербургской повести с описанием призрачных городских пейзажей и общим характерно петербургским колоритом, причудливой игрой реального, фантастического и символического планов и, с другой стороны, историю становления художника, – в книге идет речь о Руси XV в., о временах Золотой Орды, а все события русского средневековья, отображенные к книге, центрируются вокруг Успенского собора Владимира, над украшением которого трудятся Андрей Рублев и Даниил Черный, и вокруг Владимирской иконы Божией Матери, копию с которой пишет Андрей Рублев.

Погружение героя в исторический контекст, проживание им большой истории, безусловно, формируют особое отношение к тем или иным событиям прошлого и, в целом, к историческому процессу: например,

ребенок начинает размышлять о роли личности в истории и о его собственном вкладе в историю. Так, в первой части трилогии Руслан выдвигает предположение о том, не является ли история, которую он знает, о которой он читал в учебнике, результатом его собственных усилий: «О том, что Наполеон войдет в Москву, Руся, в отличие от окружающих его теперь людей – и французов, и соотечественников, знал наверняка. По крайней мере, так было написано в учебнике истории. И вряд ли это можно было исправить. Если только, вдруг подумал он, прошлое не может меняться. А если… может? Вдруг это зависит от них с Лушей?

У Руси даже мурашки по спине побежали. А вдруг то, что случится в ближайшем будущем – то, что им с Лушей уже известно из истории – должно стать результатом именно их усилий? Ну, понятно, что не только их – весь народ поднялся. Но их в том числе? Ведь зачем-то они здесь оказались. Вдруг без них и Наполеона не разобьют? По крайней мере, твердо решил он, надо приложить все усилия, чтобы не вышло хуже, чем было ему известно из истории.

Ну, так надо поскорее с Лушей встретиться, и тогда… Постой-постой. Нет, а если… Если это зависит лично от него? И не когда-то там "тогда", а здесь и сейчас?» [6]. Далее герои осознают, что такие нравственные категории, как долг, честь и совесть существуют в любые времена, что всегда в ответственные моменты необходимо совершать трудный выбор, но при этом детям приходится отказаться от соблазна перекроить историю с точки зрения потомка, по мере погружения в прошлое в них вызревает готовность принять историю страны такой, какой она была – с драмами, потерями, победами, успехами (соотнесем эту установку с общеизвестной метафорой «эффекта бабочки» – с мыслью о недопустимости изменения прошлого, потому что это повлечет за собою неконтролируемые изменения в настоящем и будущем). Причинно-следственную обусловленность исторического процесса ребенок осмысляет лично, исторический детерминизм переживается им чрезвычайно остро, тем не менее дети приходят к пониманию того, что прошлое – именно такое, каким оно было – подготовило будущее. Этот опыт принятия истории своей страны находит воплощение в формуле: «Пусть всё будет, как было» [4]. Однако принятие истории «как она есть» не отменяет личного отношения ребенка ко всему произошедшему: подростки-«нырки» сочувствуют своим друзьям, которые успели появиться у них в далеком прошлом, горячо интересуются их делами, скучают по ним. Так, в финале книги «Две кругосветки» Руся, уже вернувшись в свое время, вдруг понимает, что люди, с которыми он подружился в своем путешествии и расстался

совсем недавно, давно умерли, он остро переживает осознание их смерти там, в далеком прошлом: «Умерли, давно умерли… И Мориц, и Отто… Это как-то с трудом помещалось в его голове. Ведь они только позавчера расстались. Значит, сегодня “Надежда” должна сняться с якоря и покинуть Таиохае…

– Сегодня? – Руслан застонал. – Ты, Раевский, верно, с ума сошел. Это двести лет назад случилось…

Умерли. Рано или поздно все умирают… Нельзя спасти человека от старости. Нельзя спасти его от времени и от судьбы…» [4].

Однако под известную песню Александра Городницкого о «парусах “Крузенштерна”» к мальчику приходит уверенность в том, «что на его родной “Надежде” все живы. <…> У них, на Нукагиве, сейчас утро, а значит…

– “Надежда” снимается с якоря и поднимает паруса, – подумал он и улыбнулся» [4].

Дети понимают, что у них и их друзей из прошлого есть общая национальная история, но живут они в разное историческое время. Через погружение в историческое прошлое ребенок начинает отчетливее ощущать свое время, в котором он может свободно действовать, – в отличие от прошлого, в котором ему, по большому счету, приходится сохранять позицию невмешательства, и за которое – в отличие от прошлого – он несет ответственность. Таким образом в трилогии Е. Ленковской воплощается один из инвариантных образов времени: время как собственность, которой можно располагать. Причем такой собственностью в «Повелителях времени» предстает не прошлое, как можно было бы предположить, а настоящее, «свое» время, которым герои-хронодайверы и дети-«нырки», в сущности, только и могут распоряжаться.

Поведение хронодайвера в прошлом – и ребенка, и взрослого – регламентировано правилами клуба хронодайверов; эти нормы и предписания разработаны для того, чтобы ограничить вмешательство «ныряльщиков во времени» в прошлое: прямые вопросы, рассказы о своем истинном происхождении запрещены, «изъятие из времени» – экстренное возвращение из прошлого – тоже против правил. Так, дети понимают, что в истории можно оставить след, а можно и «наследить», и стараются этого избежать.

Выявление и характеристика способов создания исторического фона в трилогии могут составить предмет отдельного исследования, пока же отметим, что они различны: это упоминание или описание важнейших событий исторического периода, который герои проживают в прошлом;

знакомство с ключевыми фигурами этих периодов; представление мира вещей из прошлого; включение в повествование достоверных сведений, репрезентирующих историческое время, из самых разных областей научного знания; яркие художественные детали; система лейтмотивов (например, оловянные солдатики в первой части трилогии); вставные тексты (дневники, путевые журналы, картотека и пр.), позволяющие времени «говорить».

Закономерно было бы ожидать хотя бы беглого упоминания машины времени в трилогии, посвященной путешествиям во времени, – и действительно, этот образ появляется в финале второй книги: Георгий Александрович, наставник ребят по хронодайвингу, выполняющий в трилогии функции героя-резонера, на вопрос детей, не на машине ли времени они будут возвращаться, замечает: «На машине времени, можно так сказать. Она, знаете ли, у каждого хронодайвера в голове» [4]. Эта готовность и способность «почувствовать себя частью другого мира», изменение исторической оптики, уменьшение дистанции между настоящим и прошлым, взгляд на историю как на естественную и органичную часть собственной жизни, умение приблизить к себе далекое прошлое, точнее, умение приблизить себя к прошлому – это, пожалуй, главное и самое ценное открытие, которое совершают в повести герои-хронодайверы, а вместе с ними и читатель.

Список литературы

1. *Егорова А. В., Путятин А. Е.* Образ времени в языковой концептуальной метафоре и в изобразительном искусстве. [Электронный ресурс]. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/egorova_obraz.pdf (дата обращения: 07.02.2017).

2. *Канарейкина Д.* Факультатив… по хронодайвингу. [Электронный ресурс]. URL: http://www.e1.ru/articles/bookstalking/page_6/007/988/article_7988.html (дата обращения: 07.02.2017).

3. *Колпакова О.* Нырнуть в лето и победить невозможности. [Электронный ресурс]. URL: http://kulturmultur.com/project/78/item131684/ (дата обращения: 07.02.2017).

4. *Ленковская Е.* Повелители времени. Две кругосветки. Москва : Астрель : Полиграфиздат ; СПб. : Астрель-СПб, 2011. 282 с. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litres.ru/elena-lenkovskaya/poveliteli-vremeni-dve-krugosvetki/?oz=ms8bNWjMdhn3uJdE1AbiJNK0EI1jBvrRbBTJa7YQQGWGg%2fE1XiUauzymHOZAveKf7nWkWQ67ypywcNegKDOeSJjRy9VDRlUrtOKHJ7rp-bfQdG4Nn0S-rEvr4P1QmvdEWTDAQFA5i-HIkvEUix3evg (дата обращения: 07.02.2017).

5. *Ленковская Е.* Повелители времени. Лето длиною в ночь. Москва : Астрель : Полиграфиздат ; СПб. : Астрель-СПб, 2011. 256 с. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litres.ru/elena-lenkovskaya/leto-dlinou-v-noch/?oz=ms8bNWjMdhn3uJdE1AbiJNK0EI1jBvrRbBTJa7YQQGWGg%2fE1XiUauzymHOZAveKf7nWkWQ67ypywcNegKDOeSJjRy9VDRlUrtOKHJ7rp-bfQdG4Nn0S-rEvr-4P1QmvdEWTDAQFA5i-HIkvEUix3evg (дата обращения: 07.02.2017).

6. *Ленковская Е.* Повелители времени. Спасти Кремль. Москва : Астрель : Полиграфиздат ; СПб. : Астрель-СПб, 2011. 221 с. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litres.ru/elena-lenkovskaya/spasti-kreml/?oz=ms8bNWjMdhn3uJdE1AbiJNK0EI1jBvrRbBTJa7YQQGWGg%2fE1XiUauzymHOZAveKf7nWkWQ67ypywcNegKDOeSJjRy9VDRlUrtOKHJ7rp-bfQdG4Nn0S-rEvr4P1QmvdEWTDAQFA5i-HIkvEUix3evg (дата обращения: 07.02.2017).

7. *Мончаковская О. В.* Серьезные размышления о потешных войнах. [Электронный ресурс]. URL: http://michitaem.blogspot.ru/p/23.html (дата обращения: 07.02.2017).

8. *Рубинштейн Г. А.* О метафорическом представлении отрезков времени в русском языке. [Электронный ресурс]. URL: https://slaviccenters.duke.edu/uploads/media_items/3rubinstein.original.pdf (дата обращения: 07.02.2017).

9. *Тамарченко Н. Д.* Авантюрная литература; Авантюрное время // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. С. 8–10.

10. *Шафферт Е.* Повелители времени. Спасти Кремль : [рец.]. [Электронный ресурс]. URL: http://bibliogid.ru/podrobno/207-elena-lenkovskaya-povelitelivremeni-spasti-kreml (дата обращения: 07.02.2017).

11. *Яковлева Е. С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М. : Гнозис, 1994. 344 с.

Т. И. Хоруженко (Екатеринбург)

Странствия души или трансформации плоти: женские инициации в русском фэнтези

К началу XXI в. в русском фэнтези сформировалось новое направление – романтическое фэнтези. Возникнув на стыке «розового» романа и фэнтези, этот тип текстов быстро завоевал популярность и признание читательской аудитории. В последние годы в русскоязычном фэнтези

© Хоруженко Т. И., 2017

появилось большое количество писательниц, адресующих свои произведения преимущественно женской аудитории (О. Панова, О. Громыко, К. Измайлова, Н. Игнатова, Е. Петрова, Ю. Набокова и др.). Необходимо признать, что и авторы-мужчины иногда пишут романтическое фэнтези, но в их произведениях истории героини и героя будут развиваться параллельно.

Традиционное фэнтези представляет собой «мужской» текст, в центр которого помещен герой и вокруг побед которого строится фабула романа. При этом в фэнтези, особенно в героическом, женские персонажи – редкость. Романтическое фэнтези отчасти заполняет этот пробел, представляя вниманию читателей героинь, способных сравниться с героями меча и магии. Однако главной целью героини, чаще всего, становится не победа над силами Зла, а обретение ею «женского счастья».

В фабуле женского фэнтези можно выделить ключевые моменты: героиня «вляпывается» в историю – встречает возлюбленного – пытается от него уйти – решает поставленную задачу – воссоединяется с возлюбленным. При этом важно отметить, что в ходе своих приключений героиня проходит инициацию, только после которой она и может обрести счастье. Этот сюжет роднит женское фэнтези со сказкой [6, с. 65]. Сказка, согласно исследованиям В. Я. Проппа, в своей основе сохраняет обряд инициации героя (или реже – героини) [5, с. 32]. А. Д. Гусарова в своей работе уточняет, что фэнтезийный герой должен пройти две стадии идентификации: «Наличие изначальной колдовской природы в герое определяет его первый этап инициации как перемены социального статуса от низкого, “невидимого” к высокому – востребуемому, “видимому”» [1, с. 17]. С первой стадией идентификации связано обретение магических предметов или способностей. Вторая стадия идентификации проходит в два этапа: сначала герой становится «видимым» для «олицетворенной иррациональной силы “чужого” мира»; затем герою сообщается пророчество, согласно которому он «определяется как ожидаемый мессия» [1, с. 18].

Разработанная А. Д. Гусаровой схема инициации в случае женского фэнтези видоизменяется: героиня сперва узнает о своем предназначении, а затем претерпевает трансформацию, изменяющую ее статус с человеческого на надчеловеческий. Инициация героини осуществляется через соприкосновение со смертью: или она может умереть сама, или может впервые кого-либо убить. Новый статус героини может быть зафиксирован в телесном или духовном изменении.

Рассмотрим оба варианта прохождения инициации. Первый – странствия души – представлен в романе «Дева дождя», написанном уральским писателем Павлом Комарницким. Структура мира в этом фэнтези основана на концепции «Розы Мира» Даниила Андреева. Фантаст сохраняет названия и основные характеристики миров Шаданакара, описанных у Андреева, но населяет их своими существами. В частности, в раю оказываются феи, а в нижних мирах – големы. Антагонистом же выступает Великий Игва, хотя в концепции Андреева он лишь один из демонов.

Сюжет романа Комарницкого таков: девушка Марина во время войны в Афганистане теряет своего возлюбленного, Алексея. В дальнейшем истории героев развиваются параллельно: Марина поднимается по анфиладе верхних миров до Готимны, чтобы стать Девой Дождя и спасти любимого, Алексей же падает все дальше по Нижним мирам. Можно сказать, что возлюбленный девушки в нижних мирах также проходит инициацию, но с обратным знаком: если героиня поднимается вверх, то герой падает вниз после каждой своей смерти или совершенного убийства.

Каждый переход Марины в новый мир происходит через клиническую смерть, в результате которой героиня расстается с одним из своих тел. Отметим, что с каждым следующим уровнем Марина становится все красивее: «Марина разглядывала себя в хрустальных зеркалах стен. М-да… Что общего у этой вот безупречной красавицы с той, прежней, Мариной Костровой? Ну была стройная, ну длинноногая… ну большеглазая… лицо правильное и приятное… Стройных-длинноногих-большеглазых-приятнолицых ой как немало в том, плотном мире. А вот таких… таких просто не бывает» [4]. Важно отметить, что внешняя красота героини Комарницкого становится следствием ее духовного очищения. В ходе череды инициаций героиня учится любить весь мир. Только после принятия мира она и обретает магическую способность – умение вызывать дождь. После того как Марина становится Девой Дождя, она спускается обратно на Землю, при этом процесс ее «сборки» сопоставляется с матрешкой, а потом идет в Нижние миры, где вызывает ливень, губительный для нежити, и спасает своего возлюбленного. Заканчивается роман тем, что главная героиня ждет дочку, которая также станет Девой Дождя.

Трансформации плоти представлены в романе Е. Казаковой «Избранная по контракту». Девушка Дарья попадает в фэнтезийный мир, где ей предстоит победить Темного Лорда. При этом свой квест она совершает в рамках реалити-шоу, по условиям которого ей выплачивается

гонорар: «…Единственное что меня радовало, это размер гонорара в виде экзотического острова в Карибском море, неприлично большой банковский счет в швейцарском банке…» [3]. В мире, куда направляют Дарью, существует пророчество о том, что Темного Лорда победит дева с крыльями. У Дарьи есть татуировка в виде крыльев бога Кетцалькоатля, что позволяет ей стать Избранной.

В фэнтезийном мире героиня переживает ряд приключений и перестраивает упорядоченную жизнь его обитателей на свой лад. Ее окончательное превращение в Избранную (по сути, завершение инициации) символизируют появившиеся за спиной крылья: «Я проснулась от непонятной тяжести и покряхтывая начала подниматься, не понимая на чем таком отлежала спину, что сейчас не могу разогнуться. Слегка потягиваясь и еще не полностью проснувшись, я оглянулась назад и оглушительно завизжала» [3].

Трансформации предшествует убийство, впервые совершенное героиней. Дарья защищает свою собаку от нападающих орков: «Я выхватила из-за пояса не отобранный у меня кинжал… я обхватила его голову свободной рукой, а второй, держащей кинжал – перерезала ему горло» [3]. Важно также уточнить, что крылья появляются после убийства первого врага и при встрече с мужчиной, которого героиня считает своим возлюбленным. Исчезновение же крыльев означает решение задачи и встречу подлинного возлюбленного – им оказывается Темный Лорд, которого героиня побеждает в игре.

Внешнее согласие Дарьи стать Избранной никак не меняет ее внутреннего ощущения: она остается той же «циничной девицей», что была в начале повествования. Более того, появление крыльев – лишь внешний символ ее избранности, необходимый в большей степени для других, нежели для самой Дарьи.

Промежуточный вариант инициации, соединяющий в себе и трансформацию плоти, и изменение души, представлен в романе уральской писательницы Н. Игнатовой «Дева и змей». Главная героиня – Элис – дочка американского миллионера и фейри по совместительству. Однако в детстве ее пролечили от «синдрома патологического фантазирования» [2], и она забыла свою природу. Вспомнить о том, что она фейри, ей помогает Невилл – наместник Тьмы: «Чем дальше, тем больше ты становишься настоящей. А это значит, что новая сила приходит в наш мир. Может быть, ты и есть та самая Жемчужная Госпожа, из легенд Сумеречных народов, равная Владыкам живым и погибшим. А может быть, ты сказка, еще более дивная, еще менее вероятная, и самая прекрасная

из всех существующих сказок. Я не знаю, кто и зачем отдал тебя людям, я не представляю, откуда ты, молитвы каких племен породили тебя, но место твое среди нас (фейри. – *Т. Х.*)» [2]. Окончательное превращение Элис в фейри, начавшееся с влюбленностью в Невилла, происходит через соприкосновение со смертью: она пытается убить своего любимого. Кроме того, сама Элис также оказывается на грани гибели. Главную героиню спасает ее друг, маг Курт Грюнхельд, за которого она и выходит замуж. У пары рождается сын, который наследует способности отца и матери. В конце романа Элис воссоединяется со своим подлинным возлюбленным – наместником Тьмы. Таким образом, в финале Элис обретает не только собственную сущность – фейри, но и личное счастье.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что инициация во всех трех романах совершается через *соприкосновение героини со смертью* (собственной или чужой). Но если Дева Дождя в романе Комарницкого трансформируется внутренне, сохранив внешность неизменной, то героине Казаковой необходимо совершить подвиг, чтобы вернуть себе прежний облик. Важно также уточнить причины, подвигнувшие девушек к трансформации: если для Марины толчком служит любовь к Алексею («Я люблю тебя. И потому спасу и сохраню» [4] – лейтмотивная мысль героини Комарницкого), то для Дарьи главными становятся деньги. Именно ради возможности поправить свое материальное положение она и соглашается на авантюру. В определенной мере мотивы, подталкивающие девушек к трансформации, коррелируют с их изменениями (Марина становится прекраснее благодаря своей душе, а Дарья сохраняет прежний облик). У Элис из романа Игнатовой трансформация происходит под воздействием любви, а финальной точкой ее инициации становится смерть любимого и угроза ее собственной жизни.

Идея о том, что человек – мера всех вещей, играет с фантастами злую шутку. Их героини приобретают надчеловеческий статус, но при этом внутренне остаются людьми. Можно говорить о том, что фантасты отвечают на запрос времени. XXI век с его культурой гламура обожествил тело человека. И именно телесные трансформации (а особенно – изменение физиологических ощущений) привлекает внимание авторов. Даже странствия души в романе Комарницкого описываются через физиологические ощущения. Переживания и внутреннее созревание, взросление героев практически всегда остается за пределами внимания авторов.

И хотя женское фэнтези гораздо психологичнее мужского: героиня нервничает, скандалит, рефлексирует о своих чувствах («Если я сейчас разревусь от непосильной тяжести, Элора (наставница. – *Т. Х.*) меня

просто прогонит, внезапно отчетливо поняла Марина» [4]; «Своими словами он сорвал мой стоп-кран и я обрушилась на него как рухнувшее здание, погребая под своими обломками его попытку дать мне установку на победу… меня прорвало, вскочив я заорала…» [3]), – фиксация эмоций и психологических состояний героинь крайне редко ведет к их эволюции. Чаще всего их характер и жизненные принципы остаются неизменными вопреки всем пережитым приключениям.

В последнее время в русском фэнтези все чаще встречаются сюжеты, в которых девушка становится ангелом, демиургом или богом. При этом изменения, как правило, не затрагивают ее внутреннего мира, оставаясь лишь внешним повышением статуса. С сожалением следует признать, что путь исканий души в русском фэнтези встречается гораздо реже.

Список литературы

1. *Гусарова А. Д.* Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук. Петрозаводск : [б. и.], 2009. 23 с.

2. *Игнатова Н. В.* Дева и Змей. М. : Армада, 2005. 432 с. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litmir.me/br/?b=12404 (дата обращения: 14.11.2016).

3. *Казакова Е.* Избранная по контракту. М. : Альфа-книга, 2011. 384 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1005124/Kazakova_Ekaterina_-_Izbrannaya_po_kontraktu.html (дата обращения: 14.11.2016).

4. *Комарницкий П.* Дева Дождя. Челябинск, 2009. [Электронный ресурс]. URL: http://readli.net/chitat-online/?b=243349&pg=1 (дата обращения: 14.11.2016).

5. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 365 с.

6. *Хоруженко Т. И.* Жанр современного российского женского фэнтези // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2 : Гуманитарные науки. 2013. № 2 (114). С. 61–67.

РАЗДЕЛ V
ЭТНОНАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС И СПОСОБЫ ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Т. М. Аболина (Екатеринбург)

К начальной истории формирования литературного процесса в Зауралье (на примере города Далматово)

В настоящее время Далматовский район, располагающийся на территории современной Курганской области, активно изучается главным образом историками и искусствоведами, чьи работы посвящены истории Далматовского Успенского монастыря, личности его основателя – св. Далмата, архитектуре монастырского комплекса. Также активно исследуются возможности геобрендинга этой территории с целью продвижения ее богатого историко-культурного наследия (см.: [1; 2; 3]). Процесс возникновения местной литературы как составляющей этого наследия остается, как правило, за рамками этих исследований, либо его описание начинается с преданий и фольклора Зауралья в целом, с авторов – литературных деятелей XVIII–XIX вв. (см.: [6; 16; 18; 21]). Между тем город Далматово является одним из первых русских поселений Зауральского края (город основан в 1644 г.), и самые первые местные литературные тексты создавались именно здесь, на территории Далматовского монастыря. Цель нашей работы – рассмотреть относящиеся к начальной истории формирования литературного процесса на далматовской земле литературные памятники, которые достаточно подробно изучены историками, но при этом не упоминаются в литературоведческих работах.

После основания монастыря и возникновения вокруг него поселения обитель начинает выпускать разного рода документы: челобитные, изветы, документы хозяйственного содержания. Первым собственно литературным «далматовским» памятником можно назвать старообрядческое эсхатологическое сочинение «Послание об Антихристе

© Аболина Т. М., 2017

и тайном царстве его» (конец 1670 – начало 1680-х гг.), автором которого считается сам старец Далмат [20, с. 84–85]. Известно, что Далмат не сразу принял проведение патриархом Никоном богослужебных реформ и продолжал придерживаться старых правил. «В полной мере роль Далматовского монастыря в движении урало-сибирского старообрядчества второй половины XVII в. еще предстоит оценить, – замечает исследовательница И. Л. Манькова. – Но есть причины полагать, что Исетская пустынь не приняла церковных нововведений и поддержала “ревнителей древлего благочестия”» [12, с. 9]. В жанровом отношении сочинение следует отнести к произведениям старообрядческой публицистики [19, с. 262–263]. Оно представляет собой полемический ответ тюменским старообрядцам Авраамию и Ивану Кодскому, в котором излагается теория духовного («мысленного») Антихриста. В это время одной из важнейших эсхатологических проблем, волновавших урало-сибирских староверов, «являлась, наряду с датой пришествия в мир Антихриста, форма его царствования: “мысленная” или “чувственная”» [19, с. 263]. Доказательства в пользу первого из этих учений были изложены в «Послании», в котором автор наделяет чертами Антихриста не умершего царя Алексея Михайловича, а «предлагает в качестве символического (“мысленного”) воцарения сына тьмы аллегорическое толкование подмены в таинстве евхаристии, совершившейся действиями сатанинского “сосуда” – патриарха Никона, смешавшего “ложь со истиною”» [19, с. 263].

Следующим по времени из сохранившихся литературных памятников следует назвать «Известие об основании Далматовского монастыря» (далее «Известие»), автором которого считается сын Далмата архимандрит Исаак. Оригинал не сохранился, однако выявлен единственный список этого произведения – в собрании Государственного исторического музея (ГИМ). Список представляет собой рукопись второй половины XVIII в. без указания названия и даты, поэтому при публикации И. Л. Манькова дала произведению название «Известие» [11]. Исследовательница также определяет примерные годы создания памятника: период между 1708 и 1711 гг.

О жанре этого произведения сложились разные мнения. И. Л. Манькова определяет его как историческую повесть и отмечает, что «вместе с тем оно испытало на себе и сильное влияние агиографического канона» [11, с. 36]. Не случайно при описании рукописей коллекции Синодального собрания ГИМ этот текст был озаглавлен Т. Н. Протасьевой как «Повесть об основании Далматовского монастыря» [17]. П. И. Мангилев относит «Известие» к памятникам уральской литературы, выполняющим агиографическую

задачу: «“Известие” не является литературным сочинением в собственном смысле слова, его составитель не ставил перед собой никакой литературной цели. Задача “Известия” предельно утилитарна: свидетельствовать о земельных угодьях монастыря» [7, с. 198]. Как полагает И. Л. Манькова, «Известие» было написано после пожара 1708 г., частично уничтожившего монастырский архив с документами на владение окрестной землей [11]. Во избежание недоразумений при очередной переписи владений архимандрит Исаак составляет этот своеобразный памятник, на который оказал влияние род деятельности автора, круг его чтения и традиционная для того времени оценка исторических явлений с точки зрения провиденциализма.

«Известие» состоит из двух частей: в первой содержится рассказ о старце Далмате и об основании монастыря, во второй перечислены переписи монастырских земель по годам. Образ Далмата и история обретения им окрестных земель подаются в агиографическом ключе: добровольный отказ Далмата от своего положения и достатка в миру, затем после пострижения отказ от должности строителя в Невьянском Богоявленском монастыре, тайный уход от суетной славы и власти в пустынное место, отшельническая жизнь Далмата в пещере, сопротивление мирян святому, явление Богородицы татарину Илигею, его божественное прозрение, разрешение конфликтной ситуации между христианином и иноверцем через Божий промысел, помощь высших сил праведнику. «Но если реализация общего замысла произведения, состоящего, как уже говорилось, в обосновании законности появления и существования Далматовского монастыря именно на этих землях, достигается в первой его части с помощью чисто средневековой апелляции к “промыслу божьему”, то использование “земных” доказательств владельческих прав монастыря-феодала на окрестные земли во второй части “Известия” показывает нам его автора как человека трезво и рационально мыслящего, который прекрасно понимал, что в новых исторических условиях одних чудес явно недостаточно» [11, с. 36–37]. Чудеса и сам агиографический материал в «Известии» вполне можно объяснить реальными событиями и причинами (см.: [10]).

Текст «Известия» содержит самую первую историю основания монастыря и первую биографию старца Далмата. Именно это произведение использовалось в качестве основы дореволюционным историографом монастыря Г. С. Плотниковым, в свою очередь на его работы опирались все последующие историки далматовского края.

Другой литературный памятник, созданный на территории монастыря, представляет собой стихотворное переложение жития старца Далмата от основания обители до смерти в 1724 г. настоятеля

монастыря, сына Далмата архимандрита Исаака. Автор стихов не известен, время написания – до 1742 г., по версии исследователя П. И. Мангилева [7, с. 200]. Стихи написаны силлабическим тринадцатисложником, в тексте содержатся сложные библейские образы-уподобления. От «Известия» стихотворный памятник отличается новой трактовкой образа Далмата: «Составитель виршей отходит от агиографического канона, и его герои осмыслены в ценностных категориях новой эпохи: они деятели, борцы, их труд полезен Отечеству» [7, с. 203]. Интересен вид фиксации этого литературного памятника: возможно, стихи были записаны на бумаге, однако до исследователей они дошли в виде росписи на стенах деревянной гробницы в усыпальнице Далмата, при этом стихи сопровождались изобразительным рядом – сюжетами из жизни преподобного. Роспись гробницы была сделана в 1793 г. иконописцем Иваном Соколовским. Деревянная гробница не сохранилась, но ее описание содержится в одной из первых историографических работ, посвященных Далматовскому монастырю [15, с. 70].

В завершение обзора литературы XVII–XVIII вв. следует также упомянуть имя Афанасия Холмогорского, чья литературная деятельность начиналась в Далматовском монастыре. Афанасий (в миру сын тюменского казака А. А. Любимов-Творогов, 1641–1702) был постриженикомобители в 1660–1670-е гг., его духовным отцом являлся сам старец Далмат. В монастыре Афанасий в 1666 г. под влиянием бесед с Далматом составил толкование на Псалтырь, здесь же приступил к «Шестодневу» (толкование книги Бытия). «Сейчас трудно судить, носили ли его толкования самостоятельный характер, либо это была компилятивная подборка из сочинений отцов церкви. Тем не менее, такая работа требовала от составителя знания книг, эрудиции и определенного литературного дара» [9, с. 21].

В 1679 г. Афанасий по поручению Далмата отправился в Москву с челобитной на имя царя о монастырских нуждах и обратно уже не вернулся: «Рассудительный сибирский иеромонах понравился патриарху Иоакиму, и он не отпустил его домой, задумав устроить его с наилучшей для русской церкви выгодой» [5, с. 117]. В Москву Афанасий прибыл уже сложившимся человеком почти сорока лет, чье духовное и интеллектуальное становление совершилось в Далматовском монастыре, в котором он пользовался обширной библиотекой для самообразования. В столице Афанасий стал Патриаршим крестовым иеромонахом, затем был хиротонисан в архиепископа на Холмогорскую кафедру. «Столь высокое назначение было признанием его незаурядных способностей в церковных делах, широкой начитанности, искушенности в вопросах догматики»

[13, с. 8]. Деятельный, энергичный, трудолюбивый монах из Далматовской обители оставил яркий след в истории России: он принял реформы Петра I и стал его верным сподвижником, был назначен первым епископом Холмогорским и Важским, именно при нем в Холмогорах началось каменное строительство. Афанасий интересовался медициной, астрономией, архитектурой, географией, был известным обличителем раскола (в частности, спор Афанасия с одним из лидеров старообрядческого движения нашел свое отражение в картине В. Г. Перова «Никита Пустосвят. Спор о вере»), духовным писателем. Его перу принадлежат полемические антистарообрядческие сочинения, медицинский трактат, богословские труды, поучения, историко-географические работы (см.: [13; 14]). Афанасий не забывал Далматовский монастырь, неоднократно делал в него богатые вклады, посылая пожертвования книгами и церковной утварью [4, с. 160–161, 166–167, 180–183; 8, с. 142–143]. «Прошло почти два десятилетия после отъезда “черного попа” из Сибири. Окруженный высокопоставленными лицами, погруженный в события российского масштаба, он мог бы и забыть о своей alma mater: кто бы его за это упрекнул? Но нет, в монастырской летописи за 1700 год читаем: “Афанасий, архиепископ Холмогорский, к игумену Исааку посылает деньги на устройство монастыря мужеского и в женском Введенской церкви, в первом он, Афанасий, духовно родился”. Можно ли найти более высокую личную оценку Далматову монастырю?» [5, с. 120–121].

Первые литературные произведения, созданные на территории далматовского края, разнообразны в жанровом отношении: это и публицистический текст, и историческая повесть с элементами агиографии, и стихотворное переложение жития («вирши», по определению П. И. Мангилева), и толкования богослужебных книг. В содержательном отношении эти произведения отвечали на актуальные вопросы своего времени (споры о вере, богослужебных реформах), отзывались на потребности территориального и духовного самоопределения, способствовали формированию региональной культуры и региональной идентичности.

Список литературы

1. *Бритвин А. М.* Капитализация идентичности (на примере города Далматова) // Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы : материалы междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 12–16.

2. *Бровко Д. В.* Ансамбль Далматовского монастыря как ресурс территориального брендинга // Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы : материалы Всерос. науч.-практ. конф. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. С. 25–29.

3. *Бровко Д. В., Богданова Е. А.* Перспективы использования историко-культурного наследия в формировании территориальной идентичности города Далматова // Малые и средние города России как проблемное поле геобрендинга : материалы Всерос. науч.-практ. конф. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 17–21.

4. Вкладные книги Далматовского Успенского монастыря (последняя четверть XVII – начало XVIII в.) : сб. документов / сост. И. Л. Манькова. Свердловск : УрО АН СССР, 1992. 245 с.

5. *Кузьмин А. Д.* Игумен Далматова монастыря Афанасий Любимов – соратник Петра Великого // Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы : материалы Всерос. науч.-практ. конф. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. С. 114–121.

6. Культура и литература Урала и Зауралья [Электронный ресурс] : методические рекомендации к изучению курса для студентов направления подготовки 42.03.02 «Журналистика» / сост. Е. Г. Резниченко. Курган : Изд-во Курган. гос. ун-та, 2016. URL: http://dspace.kgsu.ru/xmlui/handle/123456789/4372 (дата обращения: 20.04.2017).

7. *Мангилев П. И.* Агиографические памятники о старце Далмате // История литературы Урала. Конец XIV – XVIII в. М. : Языки славянской культуры, 2012. С. 198–203.

8. *Мангилев П. И.* Церковно-монастырские библиотеки Урала // История литературы Урала. Конец XIV – XVIII в. М. : Языки славянской культуры, 2012. С. 138–148.

9. *Манькова И. Л.* «Государево богомолье» на Исетском рубеже (Далматовский Успенский монастырь в XVII в.) // Свято-Успенский Далматовский монастырь – духовный центр Зауралья: история и современность : сб. ст. Екатеринбург : АМБ, 2012. С. 14–27.

10. *Манькова И. Л.* Легенды и факты о старце Далмате и начале Исетской пустыни // Культура Зауралья: прошлое и настоящее : сб. науч. тр. Курган : Изд-во КГУ, 2000. Вып. 3. С. 3–11.

11. *Манькова И. Л.* Неопубликованные материалы по истории Далматовского Успенского монастыря // Культура и быт дореволюционного Урала : сб. науч. тр. Свердловск : [УрГУ], 1989. С. 32-45.

12. *Манькова И. Л.* От составителя // Вкладные книги Далматовского Успенского монастыря (последняя четверть XVII – начало XVIII в.) : сб. документов. Свердловск : УрО АН СССР, 1992. С. 3–9.

13. *Панич Т. В.* Литературное творчество Афанасия Холмогорского. «Естественнонаучные» сочинения. Новосибирск : Сибирский хронограф, 1996. 208 с.

14. *Панич Т. В.* Писатели патриаршего круга в богословской полемике 80-х – 90-х гг. XVII в. : дис. … д-ра филол. наук / Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск : [б. и.], 2007. 437 с.

15. *Плотников Г. С.* Описание мужского Далматовского Успенского общежительного третьеклассного монастыря и бывшего приписным к нему женского Введенского монастыря (Екатеринбургской епархии Пермской губернии). Изд. 4-е. Екатеринбург : Тип. газ. «Урал», 1906. 99 с.

16. *Постовалова О. Д.* Литература Урала и Зауралья : хрестоматия [для студентов]. Курган : Изд-во Курган. гос. ун-та, 2011. 126 с.

17. *Протасьева Т. Н.* Описание рукописей Синодального собрания, не вошедших в описание рукописей А. В. Горского и К. И. Невоструева. М. : [б. и.], 1973. Ч. 2. С. 44. № 894.

18. Фольклор и литература Зауралья : учеб. пособие для учителей и учащихся (5–11 классы) : [в 2 ч.] / под общ. ред. В. П. Федоровой. Курган : Зауралье, 2000.

19. *Шашков А. Т.* Нарративные источники по истории урало-сибирского старообрядчества XVII – начала XVIII в. // Документ. Архив. История. Современность. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. Вып. 8. С. 260–265.

20. *Шашков А. Т.* «Послание об Антихристе и тайном царстве его» в старообрядческой рукописной традиции // Проблемы истории России. Екатеринбург : Волот, 2008. Вып. 7 : Источник и его интерпретации. С. 56–91.

21. *Янко М. Д.* Литературное Зауралье. Курган : Сов. Зауралье, 1960. 187 с.

Н. А. Хуббитдинова (Уфа)

Литературная традиция этнического «другого» в повести Т. С. Беляева «Куз-Курпяч»

Сын простого крепостного крестьянина из имения крупного в Оренбургской губернии помещика Н. И. Тимашева Тимофей Савельевич Беляев (1786–1846) стал известен после опубликования в 1812 г. в типографии Казанского университета его первого сочинения «Куз-Курпяч, башкирская повесть, писанная на башкирском языке одним курайчем[1]

[1] Раньше «курайчи» называли сказителей, певцов-импровизаторов, мастеров слова – сэсэнов, которые сопровождали свое выступление игрою на национальном духовом тростниковом музыкальном инструменте курай.

© Хуббитдинова Н. А., 2017

и переведенная на российский в долинах гор Рифейских, 1809 года» [1] (далее – повесть «Куз-Курпяч»). Позже им были написаны и опубликованы такие поэтические произведения как «К старому и новому домам в деревне Ключах» («Сын Отечества», 1914, ч. XII, № XII), «Песнь Курайчи Рифейских гор» («Чтения в беседе любителей русского слова», чтение 13, 1813).

Повесть «Куз-Курпяч» написана на основе сюжета башкирского народного эпоса «Кузыйкурпес и Маян-хылу», подвергнутого художественной обработке и интепретации автором на литературный лад. В результате этой переработки народный эпос обрел статус самостоятельного, оригинального литературного произведения, в пользу чего также говорит и наличие в нем новых сюжетных линий, эпических мотивов и образов.

Название повести, включающее слова: «…писанная на башкирском языке одним курайчем…», представляет для нас особый интерес, поскольку репрезентирует литературную традицию использования маски *этнического «другого»* в позиции повествовательной инстанции. В данном случае этот прием, по всей видимости, с точки зрения автора, был призван указать на иноязычность оригинала, иноэтническую принадлежность произведения, тем самым подчеркивая его уникальность. Подобная творческая задача Беляева понятна и – в целом – решена.

Несмотря на существование различных исследовательских взглядов, нам представляется, что повесть Беляева обнаруживает ставшее традиционным для русской литературы XVIII–XIX вв. явление, когда автор намеренно присваивал иное этническое происхождение, чаще всего – «восточное». Как правило, в русской литературе это делалось для того, чтобы представить читателю произведение как художественный вымысел. Однако, как отмечает М. И. Стеблин-Каменский, это явление выполняло и другие задачи: «[если] литературное произведение, представляющее собой сознательный вымысел, и рассчитано на то, чтобы его приняли за правду в собственном смысле этого слова, то это – *мистификация* (курсив наш. – *Н. Х.*), сравнительно редкий вид художественного вымысла» [6, с. 29].

Одной из причин обращения Т. С. Беляева к подобной литературной мистификации (представление себя в качестве некоего башкирского курайчи), вероятно, является в той или иной мере осознанное следование традиции русской литературы, вполне отчетливо обозначившей себя к началу XIX в. Зачинателем в использовании т. н. «маски этнического “другого” и организации вокруг нее некоего поэтического маскарада» [5, с. 193] считается поэт Г. Р. Державин. Его известная ода «Фелица» изначально называлась «Ода к премудрой Киргиз-кайсацкой Царевне Фелице,

писанная Татарским Мурзою, издавно поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка, 1782». Исследователи видят в этом и определенную долю лукавства автора: если упоминание татарского мурзы отсылает к факту кровного родства поэта с мурзой Багримом, то арабского языка Державин, конечно, не знал. Ода была посвящена императрице Екатерине II и под «Киргиз-кайсацкой Царевной Фелицей» подразумевалась именно она. Царица приняла этот игровой поэтический маскарад благосклонно и одарила поэта весьма щедро: вместе с 500 червонцами вручила ему золотую табакерку с надписью «Из Оренбурга от Киргиз-кайсацкой царевны Державину» (см.: [5, с. 193–194]).

Впоследствии ориентация на маску татарского мурзы была продолжена Державиным в другой оде – «Видение Мурзы», в которой в особенности показательна концовка: «Я пел, пою и петь их (дела Фелицы. – *Н. Х.*) буду, / И в шутку правду возвещу; / Татарские песни из-под спуду, / Как луч, потомству сообщу…». В этой оде во всем поэтическом многообразии изображается «восточная роскошь» и «сладострастие» с привлечением «соответствующих этнографических и экзотических реалий» (см. подробнее: [5, с. 193, 201]).

В XIX в. образ автора-повествователя, «ряженного в восточную одежду», получает художественное воплощение в произведениях ряда писателей: это «кавказские поэмы» А. С. Пушкина; «Хищники на Чегема» и «Кальяничи» А. С. Грибоедова; «Песнь плененного ирокеза», «Ахалук, мой ахалук» и «Эрпели» А. И. Полежаева; «Чир-Юрт» и «Валерик» Ю. М. Лермонтова; «Китаец в Петербурге» П. А. Словцова; «Вечер на горе Могое» и «К Мурзе» Н. С. Смиронва; а также сочинения на темы башкирских и татарских легенд и преданий П. М. Кудряшева и «Арасланбабр» Н. Н. Кафтанникова.

В сопоставлении с известной одой Державина обращение Беляева к маске башкирского курайчи и теме башкир и киргиз-кайсаков в целом становится понятным и мотивированным. Как известно, свою повесть Беляев писал под руководством хозяина, Н. И. Тимашева, который, в свою очередь, был большим поклонником поэзии Державина, более того – состоял с ним в деловых и дружеских отношениях. Помимо этого, башкирская тема в целом была близка Беляеву – всю жизнь он прожил среди башкир Оренбургской губернии. С киргиз-кайсаками также контактировал, в повести же обратился к киргиз-кайсацкой теме, очевидно, под влиянием оды Державина. Показательно, что если у Державина в образе «Киргиз-кайсацкой Царевны» предстает Екатерина II, то у Беляева

киргиз-кайсацкой девушкой является возлюбленная главного героя, ханская дочь Баян-хылу – что также было равносильно статусу вельможи. Говоря в своей оде об императрице: «Из разногласия согласье, / И из страстей свирепых счастье, / Ты можешь только созидать…» [3], Державин подчеркивает справедливость ее правления государством. В определенной мере сходная мысль высказывается и Беляевым: царских подданных башкир и их соседей киргиз-кайсаков в повести объединяют мирные, дружеские взаимоотношения. Такой жизнью они, согласно авторскому замыслу, могут жить только под милосердным управлением русского царя – «Белого падши», как именовали царя Ивана IV башкиры, в период царствования которого они вошли в состав русского государства. В контексте беляевского сочинения это – император Александр I.

Интертекстуальная отсылка к оде Державина «Фелица» в повести Беляева прослеживается также в использовании приема скрытых намеков, указаний на конкретных исторических лиц. Приведем фрагмент текста Державина, в котором лирический герой, повествуя о повседневном быте, перечисляет свои развлечения и привычки:

Или музыкой и певцами,
Органом и волынкой вдруг,
Или кулачными бойцами
И пляской веселю мой дух;
Или, о всех делах заботу
Оставя, езжу на охоту
И забавляюсь лаем псов;
Или над Невскими брегами
Я тешусь по ночам рогами
И греблей удалых гребцов… [3, с. 42].

По замечанию Я. К. Грота, что подтверждает и сам поэт в «Объяснениях на сочинения Державина относительно темных мест…», отдельные строки этого стиха заключают скрытые ссылки на тех или иных исторических персонажей екатерининской эпохи, их имена в свое время буквально прочитывались между строк. Так, например, кулачные бои отсылают к личности графа А. Г. Орлова, охота с псами – к графу П. И. Панину и т. д. [3, с. 308].

Подобный прием можно наблюдать и в повести Беляева: в частности, эпизоды охоты, выполняющие функцию сюжетообразующего мотива, отсылают читателя к личности Н. И. Тимашева (о его любви

к охоте позже писал В. И. Даль в очерке «Охота на волков»); картины национальных состязаний (скачек, стрельбы из лука, борьбы и т. д.), которые проводились во время больших праздничных собраний – народных йыйынов, также складываются в отдельную сюжетную линию, связанную с Н. И. Тимашевым и его пристрастиями. Кроме того, под певцами у Беляева традиционно подразумеваются башкирские сэсэны – певцы-импровизаторы, а под музыкальными рогами – национальный духовой инструмент курай.

Печатный экземпляр повести Беляева «Куз-Курпяч», в немалой степени созданной под влиянием оды «Фелица», был отправлен Тимашевым Державину как важному и одному из первых ее читателей. Дружеские контакты помещика с поэтом имели долгую историю. Еще в 50–60-х гг. XVIII в. отец поэта Роман Николаевич Державин приобрел земли в Бузулукском и Бугурусланском уездах Оренбургской губернии. Примерно в тот же период, в 1755 г., выходец из Симбирской губернии, капитан Шешминского полка Иван Тимашев (отец Николая Тимашева) за короткий срок сумел приобрести обширнейшие земельные владения у башкир и создать крупное имение в Оренбургском уезде (см.: [4]). Эти земельные дела, а позже в целом дружеские отношения, включая общение на тему литературного творчества, связывали Г. Р. Державина и Н. И. Тимашева, о чем свидетельствует их многолетняя переписка (см.: [2]).

Как известно, Г. Р. Державин, будучи маститым поэтом, помогал начинающим стихотворцам и принимал участие в издании их сочинений, а потому получал много благодарственных писем, в которых, что примечательно, традиционно именовался «Певцом Фелицы», которого оценят потомки, «гением», «певцом Бога и несравненной Фелицы» и т. д. (см.: [2, с. 201, 288–289, 322]). Подобным же образом обращался к поэту в своих письмах и Тимашев, чем объясняется упоминанием Фелицы в «Приношении», включенном в вводную часть письма.

Отправляя Державину экземпляр повести «Куз-Курпяч», в прилагаемом письме Тимашев рассказывает историю ее написания и издания. По словам помещика, изначально он велел своему «грамотею», под которым, конечно, подразумевается Беляев, записать одну из сказок о башкирских батырах. Затем по совету знакомых эту запись он «придал типу» (отдал в типографию). Помимо прочего, он также говорит в письме, что велел своему курайчи[2] «выписать то, что по-нашему складно, а по-

[2] Под курайчи также подразумевается Беляев, см. исследование М. Г. Рахимкулова: [6, с. 26].

ученому нескладно» (т. е. башкирские слова или просторечные выражения, понятные автору, но незнакомые читателям; первые даны в повести в русской транскрипции), которые были помещены в «Приложении» к повести, высылаемой Державину. В этом же «Приложении», в частности, говорится: «При напечатании Куз-Курпяча, казанская цензура, почтя неисправными, некоторые места переменила[3], которые здесь вместе с подлинником от переводившего[4] предлагаются читателю, знающему обычай башкирцев, на рассмотрение» [2, с. 286].

Таким образом, Тимофей Беляев, примерив на себе маску этнического «другого» в повести «Куз-Курпяч», стал продолжателем начатой Державиным традиции и впервые ввел в русскую литературу образ башкирца, от лица которого ведется повествование. Этот творческий опыт Беляева стал впоследствии ориентиром для П. М. Кудряшева, Н. Н. Кафтанникова, В. И. Даля в их обращении к башкирской теме.

Список литературы

1. *Беляев Т. С.* Куз-Курпяч // Башкирия в русской литературе : в 6 т. / сост., автор вступ. ст., коммент. М. Г. Рахимкулов. Т. 1. Уфа : Башкнигоиздат, 1961. 512 с.

2. *Державин Г. Р.* Сочинения Державина : в 7 т. / с объяснит. примеч. Я. Грота. 2-е акад. изд. Т. 6 : Переписка (1794–1816) и «Записки». СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1876. XXVIII, 840 с.

3. *Державин Г. Р.* Сочинения / сост., биограф. очерк и коммент. И. И. Подольской. М. : Правда, 1985. 576 с.

4. *Зобов Ю. С.* Начало заселения Оренбургской губернии. [Электронный ресурс]. URL: http://his95.narod.ru/oren/istor_2_3.htm (дата обращения: 10.02.2013).

5. *Зырянов О. В.* «Фелица» Г. Р. Державина и «К Мурзе» Н. С. Смирнова: образ этнически «другого» (человека востока) в русской поэзии // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 6 : Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 193–201.

6. *Рахимкулов М. Г.* Народной мудрости родник: башкирский фольклор в русской литературе. Уфа : Башкнигоиздат, 1988. 184 с.

7. *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1984. 246 с.

[3] Речь идет о тексте повести, представленном по типу к печати.

[4] Под подлинником имеется в виду изначально записанный текст башкирского эпоса в переводе на русский язык.

В. А. Лимерова (Сыктывкар)

«Зырянские суеверия» в записках корреспондентов «Вологодских губернских ведомостей»*

В особую разновидность словесного творчества литераторов-краеведов Коми края XIX в. можно выделить нравоописательные записки и очерки, имевшие целью, как писал один из авторов того времени Ф. Берг, «верно отразить личность, характер и обычаи» коми-зырян – «этого полудикого еще народа» [2, с. 108]. Поскольку характер описания отличительных свойств зырянина в сущности прогнозировался известной классификацией народов на просвещенных и менее образованных, в писательский оборот совершенно естественно и в первую очередь вовлекалась та область народной жизни, которая наилучшим образом обнаруживала место зырян на лестнице культурной эволюции. В этой связи не удивляет пристальное внимание регионального литератора-краеведа к народным верованиям, относимым к предрассудкам и суевериям.

Не обошли вниманием эту тему и корреспонденты «Вологодских губернских ведомостей». Практически во всех публикациях, задачи которых состояли в описании особых этнических свойств коми-зырян, констатируется чрезмерная склонность последних к таинственному, сверхъестественному. Из этой «природной» черты народа, по мнению зыряноведов, и происходит многочисленность бытующих в зырянских поселениях верований в самых различных духов, колдунов, ворожей и н*а*говорщиков, распространение всевозможных примет и предрассудков.

Одним из первых к описанию народных верований зырян и публикации своих наблюдений на страницах «Вологодских губернских ведомостей» обратился священник Нючпасской церкви Иаков Попов. Неисчерпаемость зырянских суеверий он объяснял происхождением народа, «выродившегося» из древней языческой чуди, которую «скандинавы почитали величайшими колдунами и чародеями, а землю их – страной чудес и превращений» [4, с. 323]. Другой причиной суеверности зырян он считал их восприимчивость к остаткам языческой религии русских соседей, свидетельством чему, с его точки зрения, служит наличие

* Статья подготовлена в рамках реализации конкурсного проекта фундаментальных научных исследований РГНФ на 2016–2018 гг. «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX – первой трети XX века» (№ 16-14-00118).

© Лимерова В. А., 2017

общих для двух народов верований. Так как существование бесчисленного множества поверий порождало трудности в их описании, И. Попов нашел необходимым навести в этом вопросе определенный порядок и в своем очерке «Очертание зырянской демонологии» (1859) разделил все зырянские суеверия на два разряда: 1) «те, которые чисто относятся к демонологии», − это вера в духов-хозяев природных стихий и человеческого жилища; 2) связанные с верой «во всевидящую прозорливость и всемогущую силу двух классов людей». Первый класс − это те, кто занимается ворожбой и гаданием, «узнает по одному взгляду на нашептанную воду причину болезни человека и самих людей, испортивших его и т. д.»; и второй − класс всемогущих з*а*говорщиков, которые произнесением нескольких таинственных слов или начертанием известных только им фигур «останавливают течение крови, излечивают всевозможные болезни, предотвращают несчастия, порчу и многое, тому подобное» [4, с. 325]. Сам же И. Попов сосредоточился на первой группе персонажей, составив ядро зырянского демонария из суседко (домового), вӧрса (лешего), куля или васа (водяного), орта (тени мертвого или гробового духа), шевы (порчи) и титимеры (кикиморы). Заметим, что продуктам зырянской фантазии, за исключением одного духа, называемого «орт», И. Попов находит прямые соответствия в персонажной системе русской низшей мифологии, что, на первый взгляд, противоречит заявленному им в самом начале очерка намерению представить оригинальные или, по его словам, «замечательные черты … из устно передаваемых верований народных» [4, с. 322]. Однако примем в расчет, что в своей писательской практике, адресованной русскому читателю, эту задачу он мог выполнить единственным способом – обозначить и описать персонажей зырянских верований через узнаваемые образы детально разработанного славянского демонария.

Надо полагать, что в деле «очертания» зырянской демонологии И. Попов имел конкретный ориентир – популярную в то время работу И. М. Снегирева «Русские простонародные праздники и суеверные обряды»; во всяком случае он ссылается на одну из глав этого сочинения «Святки», публиковавшуюся в 1838 г. в «Московских ведомостях»[1]. Следуя примеру И. М. Снегирева, Попов предваряет описание добытых им сведений теоретической частью, в которой дает разъяснения о происхождении народных верований, но в отличие от своего именитого пред-

[1] Статья, на которую ссылается И. Попов, опубликована без указания автора. Авторство И. М. Снегирева установлено нами по источнику: [3, с. 40].

шественника, подчеркнуто дистанцируется от сознания «простолюдина», который, «не зная ни сил, ни законов природы, привык подозревать во всем какие-то таинственные существа» [4, с. 324]. Характерно, что эта часть очерка построена в вопросно-ответной форме. Автор задает и сам же отвечает на вопросы «Что такое такое демонология зырян? Откуда она ведет свое начало в историческом отношении? Из чего она состоит? В чем заключается сходство и различие между демонологией зырянской и демонологией соседственных краев?» [4, с. 322] и тем самым как бы вовлекает читателя в процесс научного исследования предмета. В этом диалоге эрудированного в вопросах мифологии зыряноведа и образованного читателя сам зырянин представляется «третьим лишним», не обладающим по причине «младенческого ума» и «недальновидности в понятиях» правом голоса.

Соответственно строится вторая часть очерка, знакомящая читателя с конкретными персонажами зырянского демонария: все рассказы «истых зырян» о встречах с суседко, вӧрса, кулем, ортом, титимерой подаются в пересказе самого автора и завершаются его рассуждениями о заблуждениях зырянина, бездоказательно и упорно верящего в существование духов, и объяснением народных суеверий с точки зрения науки. Вот одна из таких реплик ученого автора в сторону упрямого зырянства: «Нелепость этого (в титимеру. – *В. Л.*) верования … нельзя приписать ни к чему иному, как только той же близорукой, сопутствуемой чрезмерным воображением невежественности зырян и притом такой невежественности, которая не только не может, но и не желает выйти из своего заблуждения через внимательное наблюдение за окружающим ее» [4, с. 332]. Высказывание в большой степени показательное, если принять во внимание, что очерк И. Попова появился в период расцвета русской мифологической школы, когда уже немало было написано о губительности высокомерного презрения к суеверным рассказам славян, а «фольклор адаптировался и приспосабливался к литературным вкусам эпохи, к ним же приближалась и мифология. Ее хотели видеть богатой и красочной» [6, с. 12]. Автор «Очертаний зырянской демонологии», напротив, видит последнюю «небогатой вымыслами и изяществом баснословия» [4, с. 325] в точном соответствии со стереотипным образом инородца, чья картина мира описывалась методом ее неравного критического сопоставления с культурой титульного народа империи.

В том же 1859 г. тема зырянских суеверий в «Вологодских губернских ведомостях» была продолжена В. Аврамовым (предположительно служил письмоводителем Яренского окружного управления) в очерке

«Жители Яренского уезда и их хозяйственный быт». Применительно к этому очерку, представляющему собой комплексное описание народонаселения уезда, можно говорить об усилившихся чертах этнографизма в портретировании Коми края. В противоположность И. Попову, В. Аврамов не склонен к теоретическим построениям и заметно эмпиричен, предпочитая умозаключениям изложение конкретного материала, собранного из местных источников. Повышенная информативность текста, очевидно, и создала в свое время убежденность в особой «добросовестности и осторожности» этого автора [5, с. 45]. Вместе с тем в части описания зырянских верований В. Аврамов откровенно оценочен: излагая «произведения народной фантазии» в духе современного ему позитивистского знания, он неизбежно занимает позицию диагноста. Передав, к примеру, рассказы зырян о вмешательстве лешего в жизнь человека, в частности – о подмене лесным духом новорожденных детей, Аврамов считает своим долгом дать им следующее объяснение: «Лешие уносят новорожденных детей, когда матери не благословят их или в сердцах выбранят, а на место их оставляют других, вовсе не похожих на первых, обыкновенно большеголовых и глупых идиотов, которых потому и называют обменами… Это поверье основанием своим имеет, вероятно, то, что здесь изредка случается видеть кретинов, с самого рождения подверженных идиотизму» [1, № 34][2]. Предрассудки зырян Аврамов традиционно объясняет «умственным состоянием народа», который в силу своего невежества охотно прибегает к услугам знахарей и колдунов, пользуется заговорами в домашнем быту и на промыслах, верит в порчу и сны, с каким-то особым удовольствием рассказывает о травах-невидимках и чудских кладах, «толкует вкривь и вкось» явление физического мира. Невежество проникло в зырянскую жизнь до такой степени, пишет автор очерка, что «зыряне, обыкновенно религиозные и благоговейные во время богослужения, решаются для получения большей корысти и удачи в промыслах злоупотреблять даже святостью духовных обрядов. Так, например, в первых день Пасхи, за заутреней, после первого приветствия священника “Христос воскресе” некоторые охотники и рыболовы не отвечают на это приветствие обычным “во истину воскресе”, а произносят имена ценных птиц, зверей и рыб, надеясь через то на целый год сделаться счастливыми в промыслах» [1, № 35]. «Просвещению и цивилизации здесь много дела» [1, № 35], – таково заключение Авра-

[2] Здесь и далее при цитировании работы Аврамова в ссылках указывается номер выпуска газеты.

мова. В то же время в страсти зырянина ко всякого рода «россказням» он видит не столько стадиальную, сколько перманентную, этническую его черту, состоящую в особой консервативности, привязанности к устоявшейся традиции: зырянами «все новое, хотя бы явно полезное для быта жителей, принимается с трудом. Старое, давно известное в крае, напротив того, упорно защищается», и «разубеждать зырян в их верованиях, бесполезный труд, потому что зыряне на таких людей смотрят с каким-то страхом, как на вольнодумцев или безбожников, для которых нет ничего святого и заветного» [1, № 35]. Рассуждения Аврамова невольно приводят к выводу, что единственным способом, который может подвигнуть зырян встать на путь просвещения и, следовательно, избавиться от суеверных убеждений, является их обрусение, преодоление сложившихся, кровных черт национального характера.

Как видим, при описании народных верований авторы придерживаются общей тактики, создавая образ-представление о зырянине как человеке непросвещенном, обладающем архаичным мировоззрением и сохраняющем первобытную веру в сверхъестественное, вместе с тем внимание к эмпирическому материалу и его детализация свидетельствуют о продвижении местного очеркиста-краеведа к выявлению своеобразных сторон автохтонной культуры. В данном случае авторам удалось зафиксировать отдельные особенности зырянских представлений о мире духов, в частности передать особую реалистичность и телесность последних в народном воображении. Так, зырянин обыкновенно представляет суседко седым стариком с огромною бородою. Вёрса видит в образе великана ростом с высокую сосну, он же обладает необыкновенной быстротою бега и неимоверною силою, превращающею в груды развалин леса и горы. Куль имеет вид человека с длинными и мокрыми волосами; не лишен телесности и орт – гробовой дух, т. к. может являться родственникам и знакомым человека, близкого к смерти. Шева олицетворяется зырянами в образе бабочки, влетающей в человека, на которого навели порчу, а титимера – тоже порождение колдунов, предстает человеку в виде устрашающей большой, мохнатой куклы. Тот и другой автор активно дистанциируются от этих мифов, которые есть, по их мнению, «заблуждение ума, произведение фантазии, уклонившейся от законов действительного и возможного», но в деталях знакомят с поверьями зырян о всевозможных контактах человека с духами, благодаря чему возникает впечатление самобытности этой сферы народной культуры и, несмотря на утверждения о бедности зырянской фантазии, создается образ народа, имеющего насыщенную мифопоэзию.

Список литературы

1. *Аврамов В.* Жители Яренского уезда и их хозяйственный быт // Вологодские губернские ведомости. 1859. № 33−35.

2. *Берг Ф.* Заметки и воспоминания заезжего о зырянах // Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века / сост., вступ. ст. В. А. Лимеровой. Сыктывкар : Кола, 2010. С. 105–116.

3. Иван Михайлович Снегирев : библиограф. указ. / сост. О. Ф. Бойкова. М. : Гос. публ. ист. б-ка, 1994. 216 с.

4. *Попов И. С.* Очертание демонологии зырян // Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века / сост., вступ. ст. В. А. Лимеровой. Сыктывкар : Кола, 2010. С. 322–332.

5. *Попов К.* Зыряне и зырянский край. М. : Тип. С. П. Архипова, 1874. VI, 89 с. (Изв. Имп. о-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии ; т. XVIII, вып. 2. Тр. этнограф. отдела).

6. *Толстой Н. И.* «Очерки русской мифологии» Д. К. Зеленина и развитие русской мифологической науки // Зеленин Д. К. Избр. тр. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / вступ. ст. Н. И. Толстого ; подгот. текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. М. : Индрик, 1995. С. 10−27. (Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения).

О. А. Колегова (Пермь)

Фольклорная легендарно-историческая проза в «Пермских губернских ведомостях» 1840–1860-х гг.*

Возрастание интереса к фольклору характеризует общественную мысль середины XIX в. Именно в это время в центральной и региональной периодике все чаще начинают появляться тематические материалы, представленные в рубриках типа «С мест. Из уездов». Волна интереса к народной культуре не обошла стороной и Пермскую губернию, включающую в себя на тот момент территории современной Свердловской и Курганской областей.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РГНФ № 16-34-00007 («История Северного Прикамья в зеркале фольклора (на материале публикаций XIX – начала XX века)»). Статья написана под руководством кандидата филологических наук, доцента С. Ю. Королевой.

© Колегова О. А., 2017

Собранный материал публиковался на страницах местных периодических изданий – таких, как, например, «Пермские губернские ведомости» (далее ПГВ), выходившие с 1838 г. и включенные в общероссийскую сеть газет.

Как известно, региональные «Губернские ведомости» состояли из двух частей. Материал первой стабилен: это решения правительства, известия о произошедших торгах, о найденных вещах и др. Неофициальный отдел не имел строгой регламентации, в нем публиковались рекламные объявления, советы по домоводству, сведения о той или иной местности и т. п., – конкретное наполнение в большей мере зависело от предпочтений редакции и возможностей местных корреспондентов. Применительно к ПГВ это отмечал еще в 1970-х гг. фольклорист В. А. Кустов: «“ПГВ” помещали в неофициальном отделе народную поэзию, большое количество статей и заметок, в которых проявился интерес к народному быту. Форма привлечения фольклорно-этнографических материалов многообразна: публикация, этнографическая заметка, социально-этнографический очерк и т. д.» [9, с. 136].

Данная статья представляет собой первоначальные наблюдения, сделанные на материале публикаций в ПГВ 1840–1860-х гг. Основная задача заключается в освещении и первичной классификации текстов, отражающих сюжеты и мотивы устной легендарно-исторической прозы Прикамья и Зауралья. Цитаты приводятся в соответствии с современной орфографией и пунктуацией.

Одними из самых распространенных типов текстов, публикуемых в ПГВ, были комплексные описания той или иной местности, включающие в себя географические, этнографические, статистические и другие сведения. М. А. Ганина обнаружила, что «“Путевые заметки” А. Н. Зырянова были в газете одной из первых статей, содержащих фольклорно-этнографические материалы» [1, с. 106]. Стоит отметить, что А. Н. Зырянов является одним из самых активных краеведов того времени, в неофициальной части ПГВ опубликовано несколько его статей: «Заметки о пребывании в Зауралье Государя императора Александра Павловича в 1824 году», «Выдержки из дорожных записок 1865 года» и др. Представленный им материал содержит фольклорно-этнографические сведения на самые разные темы: от народных преданий до особенностей поведения местных жителей.

Из интересующих нас фольклорных жанров в публикациях такого рода нередко встречаются топонимические предания. Например, в «Хозяйственном описании Чердынского уезда» А. Теплоухова встречаем: «По древним преданиям, ведущимся в здешнем народе, камень Боец название свое получил, как говорят, от того, что барки с солью,

сплавляемые с Вишерки вниз, с бывших там прежде варниц (следы которых видны и теперь), часто об оный разбивались» [12, с. 20]. То же – в описании Мурзинской горы А. Н. Зырянова: «Местное туземное предание сохранило Мурзинской горе название Лисьей, что встарь на ней жили лисицы большими стадами, которых старики на той горе ловили» [7, с. 122]. Комплекс различных фольклорных текстов зачастую содержал в себе путевые заметки. Так, в «Путевых заметках от Каменского завода до города Перми, составленных в 1853 году» А. Н. Зыряновым, наряду с топонимическими преданиями, встречается (квази)этнонимическое: «Кунгурцы прозываются областно “пиканчиками” вероятно по их пристрастию к пиканам. По народному преданию, <…> сильный голод постиг этот край, вследствие чего кунгурцы вынуждены были питаться разными дикими, полевыми растениями. С тех пор пиканы составляют любимое лакомство здешних жителей» [6, с. 102].

В публикациях середины XIX в. большое внимание уделяется заводам, которыми была известна Пермская губерния. Подробное описание одного завода обычно публикуется в нескольких номерах и включает в себя историю его возникновения, характеристику производства, описание быта и традиций местного населения: «В заводских и владельческих селениях, прилегающих к тракту, существует странный обычай: мыть и скоблить ножами наружность домов с уличной стороны, от земли до верхних оконечностей окон. Что означает этот обычай – мне неизвестно» [5, с. 88]; «Катанья на лошадях и ледяные горки или катушки водятся по всему Уралью. В Сысертском заводе масленица была изображена в виде одногорбого верблюда, из соломы и конских ергаков» [6, с. 90]. Автор-краевед обращает внимание и на социально-психологические особенности поведения заводских жителей, связанные со сложившейся у них иерархией: «…дочь какого-нибудь должностного лица считает неприличным иметь знакомство с семейством писарька, а та в свою очередь избегает сообщества членов семейства из рабочих; наконец жена какого-нибудь главного рабочего в разговорах о простых рабочих почти всегда отзывается о них с презрением» [4, с. 31].

Публикуя свои статьи на страницах ПГВ, авторы могли преследовать и просветительские цели, как они их понимали. Просветительская установка проявляется в попытке рационального объяснения традиций, суеверий и т. п. Она очевидна, к примеру, в своего рода «антилегенде», опубликованной в ПГВ. Сюжеты о казусах, произошедших с глупыми или доверчивыми людьми, как известно, являются необходимой частью фольклорной прозы: в них подвергаются сомнению различные «чудеса» (в подавляющем

большинстве текстов, напротив, утверждаемые). К их числу относится рассказ о женщине, ограбившей зажиточных крестьян: она появилась в их доме как Параскева Пятница, принесшая наказание за работу в пятницу: «Я принесла вам весть нерадостную, меня Бог послал сказать вам, что он хочет за грехи ваши, неуважение ко мне наказать вас. Ваши мужья, которые поехали за сеном, если не дадите мне обещание исправиться, живыми домой не воротятся, все померзнут» [11]. Этот рассказ, явно имеющий устное происхождение, публикуется в неофициальной части ПГВ под названием «Последствия суеверия» и несколько тенденциозно преподносится как объяснение причины, по которой многие крестьяне остаются в бедности.

Прежде чем попасть на страницы газеты, народные предания проходят через значительную литературную обработку, что вызывает затруднение при определении степени фольклорности / нефольклорности материалов. Это затруднение может усугубляться тем, что в публикациях чаще всего отсутствуют указания на источник. Кроме того, данные, содержащиеся во многих статьях, показывают, что исследователи хорошо знали летописи, писцовые книги, письма исторических лиц и другие письменные источники и документы и активно цитировали их.

Однако фольклорная составляющая в некоторых случаях все же может быть вычленена. Например, одним из распространенных фольклорных сюжетов является сюжет о встрече простого человека (крестьянина, мастерового, солдата и др.) с государем. В ведомостях 1866 г. А. Н. Зырянов публикует «Заметки о пребывании в Зауралье государя Александра Павловича в 1824 году», в которые вставляет предание о встрече императора с крестьянином, гнавшим табун лошадей на заводы для перепродажи. В этом тексте, носящем следы очевидной литературной обработки, отчетливо угадываются известные фольклорные мотивы: крестьянин проявляет смелость и встречается с государем один на один, государь восхищен трудолюбием крестьянина и одаривает его: «Ступай, – милостиво сказал государь Брюханову, – отгоняй стада из хлеба, береги хлеб как запас насущный и капитал ценный – самый необходимый для пахаря и всякого другого» [8, с. 47]. Безусловно, такое событие могло произойти в реальности, но народная молва дополнила рассказ об этом событии теми подробностями, которые необходимы для того, чтобы сюжет жил как фольклорный. Публикатор, в свою очередь, придал ему литературную форму, типичную для массового чтения того времени: государь изрекает поучительную сентенцию, а крестьянин усердно демонстрирует «верноподданнические чувства».

Историческое событие может не только послужить толчком для возникновения народного предания, но и повлечь за собой появление

локальной ритуально-обрядовой практики. Одна из таких практик была зафиксирована краеведами в городе Соликамске, где в Семик и девятую пятницу в память о набегах «сибирских татар» (в XVI в.) жители совершают комплекс обрядовых поминальных действий. Действия эти подробно описаны на страницах ПГВ дважды – в 1856 и 1858 гг. : «Крестный ход в память убитых во время набегов совершается в Семик, на места их погребения, начинается в 2 часа пополудни, а заканчивается часа в 4. После того, как православные по окончании литургии помолятся на общественном кладбище на могилах родителей и сродников, на Соборной площади в два часа пополудни бывает звон на собор» [3, с. 169].

Нужно отметить, что для ПГВ 1850–1860-х гг. характерно повторение некоторых статей в их расширенном или, наоборот, усеченном виде. Так, цикл статей «Город Соликамск в историческом и археологическом отношении», помещенный в выпусках 1856 г., представляет собой краткие краеведческие заметки: «Убитые во время этого вторжения похоронены на горе за городом, на правой стороне большой дороги из Перми, и теперь видна их могила на песчаном холме, возвышающемся над городом. На могиле этой первоначально поставлен был крест, а ныне существует древняя маленькая часовня, сколоченная из досок» [2, с. 53]. В номерах за 1858 г. эти заметки превращаются в обширную статью о поминальной практике на могилах погибших во время татарских набегов: «Памятниками набегов татарских остались в Соликамске: а) могилы убитых во время этих набегов с крестами и часовнями на месте погребения; б) два крестные хода: в четверток седьмой недели по Пасхе, или, по просторечию, в Семик, в память убиенных от сибирских татар, и в пяток девятой недели по Пасхе, или, как обыкновенно говорят, в девятую пятницу, в память избавления города и страны от вражеских вторжений» [3, с. 168].

Подобным образом дублируется и материал о Далматовском мужском монастыре, опубликованный в ведомостях 1858 г. в полном виде, а в номерах за 1866 г. – в сокращенном варианте. Предание о старце Далмате также подвергается значительной литературной обработке в духе житийной традиции: «Среди домашних занятий и обязанностей по службе Димитрий никогда не ослабевал в том благочестии, с которым был рожден и воспитан. Житейские попечения не редко казались для него тягостными. Он желал удалиться от мира и посвятить себя на служение Богу» [10, с. 16]. Скорее всего, обработка была осуществлена еще при включении устных рассказов в монастырские документы, откуда их извлекает автор.

В рассматриваемый нами период случай полного дублирования текста в ПГВ зафиксирован один раз; по нашему мнению, это может

объясняться повышенным читательским интересом к некоторым темам (менее вероятная причина – отсутствие нового материала при необходимости заполнить газетную полосу).

М. А. Ганина отмечает, что «публикация фольклорных материалов в “Пермских губернских ведомостях” имела не только информационное и научное, но и общественное значение. Читатели газеты становились собирателями фольклора, а затем и ее корреспондентами» [1, с. 108]. Рост собирательского движения отражает также вышедший в 1859 и 1860 гг. Пермский сборник, на страницах которого можно встретить сказки, песни, легенды и предания. Большое внимание фольклору было уделено и на страницах «Записок Уральского общества любителей естествознания». Указатель, составленный в 1930 г. П. Макаровым, позволяет определить следующие группы фольклорных текстов, опубликованных в «Записках УОЛЕ»: изучение народного языка, описание ритуально-обрядовых действий (например, завивание венков и снаряжение березки на Троицкой неделе или Быкобой в день Флора и Лавра в селе Большая Коча), приметы и поверья (например, «Сборник примет, поверий, пословиц, поговорок и загадок, записанных в Ирбитском уезде»). Значительная часть текстов представляет собой описание быта и нравов того или иного народа («О башкирах», «О черемисах»).

Фольклорные тексты, встречающиеся на страницах ПГВ, также нуждаются в тематической и жанровой классификации. На данном этапе изучения в составе газетных материалов мы можем выделить топонимические, этнонимические, исторические предания; легенды здесь представлены в заметно меньшем количестве. Исследование газетных публикаций показало, что фольклорные сведения могут быть обнаружены в публикациях, которые по своему содержанию, на первый взгляд, далеки от народной культуры. Конечной целью проекта является создание сборника текстов, выявленных в различных изданиях XIX в. и содержащих сведения, относимые к такой области несказочной прозы, как предания и легенды.

Список литературы

1. *Ганина М. А.* Фольклор Пермской губернии в журналистике и публицистике 60-х гг. XIX века // Вестник Ленинградского университета. Сер. История, язык и литература. 1966. № 2. С. 99–110.

2. *[Б. п.].* Город Соликамск в историческом и археологическом отношениях // Пермские губернские ведомости. 1856. № 8.

3. *[Б. п.].* Город Соликамск в историческом и археологическом отношениях // Пермские губернские ведомости. 1858. № 40.

4. *Змеев И.* Нижне-Сергинский завод // Пермские губернские ведомости. 1866. № 8.

5. *Зырянов А. Н.* Путевые заметки от Каменского завода до г. Перми, составленные в 1853 году // Пермские губернские ведомости. 1856. № 11.

6. *Зырянов А. Н.* Путевые заметки от Каменского завода до г. Перми, составленные в 1853 году // Пермские губернские ведомости. 1856. № 12.

7. *Зырянов А. Н.* Мурзинская гора // Пермские губернские ведомости. 1860. № 9.

8. *Зырянов А. Н.* Заметки о пребывании в Зауралье Государя императора Александра Павловича в 1824 г. // Пермские губернские ведомости. 1866. № 12.

9. *Кустов В. А.* Фольклорно-этнографические материалы в газете «Пермские губернские ведомости» 1870-х гг. // Ученые записки Пермского педагогического института. Сер. Фольклор и литература Урала. 1971 : материалы науч. конф., тез. докл. С. 136–138.

10. *[Б. п.]*. Описание мужского Далматовского Успенского монастыря и бывшего приписным к нему женского Введенского монастыря // Пермские губернские ведомости. 1858. № 3.

11. *[Б. п.]*. Последствия суеверия // Пермские губернские ведомости. 1857. № 16.

12. *Теплоухов А.* Хозяйственное описание Чердынского уезда. Окрестные горы и предания о них // Пермские губернские ведомости. 1856. № 3.

З. С. Антипина (Пермь)

Путевые записки в региональной печати середины XIX в.: между наукой и литературой. Путевые заметки Н. П. Вагнера в «Пермском сборнике»*

Путевая литература во второй половине XIX в. стала одной из самых популярных в провинциальных изданиях. Местные «Епархиальные ведомости» публиковали паломнические путешествия и отчеты о ревизионных и миссионерских поездках священнослужителей. Издания только

* Исследование подготовлено в рамках гранта РГНФ 15-14-59004 «Маршрутами российских первопроходцев: образно-географическая карта Урала в путевых отчетах ученых и писателей XVIII – начала XX в.».

© Антипина З. С., 2017

что народившихся ученых обществ и губернских архивных комиссий печатали отчеты археологических и этнографических экспедиций. К путевой форме обращались и авторы «толстых» провинциальных сборников 1860-х гг.

«Пермский сборник» – повременное издание, подготовленное к печати в Перми и вышедшее в Москве в двух книжках в 1859 и в 1860 г. Идея издания принадлежала пермскому общественному деятелю Дмитрию Дмитриевичу Смышляеву. Он же выступил составителем и редактором «Пермского сборника». Обширные научные связи Смышляева позволили ему пригласить к участию в издании ученых, каким-либо образом связанных с Пермским краем.

Николай Петрович Вагнер (1829–1907), литературно одаренный ученый-зоолог, будущий автор «Сказок кота Мурлыки» и рассказов о животных, во время подготовки и выхода «Пермского сборника» преподавал в Казанском университете. Он родился и провел детство в Пермской губернии. Небольшой отчет о путешествии в село Ныроб, к месту ссылки боярина Михаила Романова, был написан им вскоре после поездки. Смышляев упоминает о «“Путевых заметках” Вагнера» в письме своему помощнику Николаю Алексеевичу Фирсову летом 1858 года [6, с. 102]. Очерк «От Чердыни до Ныроба (отрывок из путевых заметок 1857 года)» [2][1] относится к числу самых ранних опубликованных беллетристических произведений Н. П. Вагнера. Профессиональная литературная деятельность профессора Казанского университета начнется только в 1870-е гг., а самые ранние рассказы в собраниях его произведений датируются второй половиной 1860-х гг.

Рассказу о поездке в Ныроб и месте заточения боярина Михаила Романова автор придал форму путевых записок. Это отражено в названии и подзаголовке произведения, прослеживается в структуре текста. Повествование имеет характерные для травелога элементы – автор указывает на цель поездки, называет дату отъезда (29 августа), описывает маршрут и конечный пункт, завершает рассказ датой возвращения (31 августа). Собственно путешествие составляет менее половины текста и описывает преимущественно передвижение героев в пространстве. Текст лишен ожидаемых от такого рода поездки авторских размышлений и переживаний, сколько-нибудь заметных этнографических наблюдений и исторических отсылок. Краткость поездки и фрагментарность, мимолетность впечатлений и описаний объясняют подзаголовок произведения – перед нами только «отрывок».

[1] Далее произведение цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Расстояние от Чердыни до Ныроба, по словам автора, составляет 70 верст, его можно было преодолеть в течение летнего светового дня. Поэтому путешественники торопятся: «в Покче мы пробыли не более часа» [с. 1], «почти не останавливаясь мы проехали и <Вильгорт>» [с. 2]. Описания сёл коротки и сопровождаются только характеристикой местоположения и пересказом какого-либо исторического факта, традиции или предания. Иногда автор только мельком говорит о них: «Имела ли она (Покча. – *З. А.*), как и Чердынь, в былое время какое-либо значение – предание молчит, и только в одной песне есть ссылка, вероятно, на старинное ее происхождение» [с. 1]. Решение заночевать в Искоре дает автору возможность осмотреть единственные общедоступные хранилища истории – местные церкви. Но и здесь рассказывать словно не о чем: «К сожалению, расчеты на какие-нибудь исторические воспоминания, археологические находки оказались пустыми» [с. 2]. Даже найдя в церкви старинный образ, автор признается в затруднении: «Из старинных образов, кажется, древнее других явленный образ святой Параскевы, но – я не знаток иконописи – не мог решить, к которому веку он принадлежит» [с. 3]. Изучение края в поездке автору как будто не удается: «никаких подробностей об этом темном эпизоде истории Чердынского края я не мог добыть» [с. 3], «Кто прав – Берх или изустное предание – решать не берусь» [с. 3]. Автор никого не расспрашивает об истории края, описываемое им пространство почти безлюдно. В тексте нет других персонажей, портретов местных жителей, даже названный в начале спутник пропадает из повествования. В Ныробе, пребыванию в котором посвящена бо́льшая часть записок, путешественники целый день осматривают романовские места. Вагнер приводит подробное описание и рисунки ямы и кандалов Михаила Романова, связанных с именем опального боярина построек, напоминает читателю историю борьбы за российский трон, цитирует храмовые надписи. Однако и здесь признается: «Мне не удалось собрать в Ныробе никаких преданий, археологических находок; в церковных рукописях не нашлось также ничего замечательного» [с. 9]. Таким образом, называние произведения отрывком служит здесь, скорее, оправданию содержательной неполноты и литературной неукорененности начинающего писателя[2].

Признания в бесплодности поиска историко-культурных ценностей выдают первоначальный авторский замысел – совершить путешествие

[2] Схожим образом трактуется номинация «отрывок» в прозе младшей русской эмиграции первой волны (см.: [3]). Фрагментарность в ранней лирике Ф. И. Тютчева, по замечанию Ю. Н. Тынянова, «ощущалась как внелитературный признак, как признак дилетантизма» [7, с. 184–185].

с целью разыскивания местных исторических и этнографических древностей и написать об этом путевые заметки. Выбор соответствующей жанровой рамки объясним популярностью путевой формы как в беллетристике, так и в научной литературе. Уже в первой трети XIX в. О. И. Сенковский использовал форму путевых ученых записок в пародийных «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса». Журналы провинциальных ученых обществ, которые начали появляться в России со второй половины XIX в., часто публиковали научные отчеты в виде путевых записок. И сами научные занятия Вагнера не оставляют сомнений в том, что ему приходилось иметь дело с путевыми отчетами научных экспедиций. Привлекательность формы путешествия можно объяснить не только богатой литературной традицией, но и тем, что она помогает структурировать текст, позволяет совмещать в нем различные стилевые пласты (включать элементы научной речи, беллетристические описания, социально-бытовые зарисовки, публицистические высказывания и проч.). Удобство путешествия как повествовательного приема, «идею свободы» как одну из основных характеристик жанра подчеркивал В. М. Гуминский [4, с. 314; 5].

Художественность путевых заметок Вагнера проявилась в пейзажных описаниях. Картины природы представляют здесь образец традиционной образности общепоэтической системы, с панорамными видами и олицетворением: «С высокого увала, подмываемого Колвой, на которой стоит Чердынь, далеко виднеется почти болотистая равнина, поросшая лесами. Болота и леса составляют раму города с северной стороны. На самом краю все это широкое пространство хвои и березнику опоясано грядами синеющих гор. Ближе и выше всех их, отдельным великаном, поднимается Полюдов камень. Перед ясной, вёдреной погодой он, как верный барометр, предскажет ее: снимет шапку из серых облаков и как будто ближе придвинется к городу, так что 25 верст прямого пути к нему превратятся как бы в сажени. … В ясное осеннее время и на нем ясно обозначаются лощины и леса – одни желтеют, как поздние нивы, другие синеют волнистыми пятнами. Резко очерчивается тогда его вершина и яркими пятнами белеют на ее скатах нетающие льды и снега» [с. [б. н]].

Ряд особенностей текста говорит о научных занятиях автора и стремлении точно зафиксировать сведения, ради которых совершена поездка. Это рисунки часовни на месте заточения М. Н. Романова, ямы и кандалов узника, указание на их размеры и вес [с. 1], цитаты из известного исторического труда В. П. Берха «Путешествие в Чердынь

и Соликамск» [с. 5] (см.: [1]). А также научная точность и терминология в описании леса: «пихта, да редкий сосняк, ель, изредка мелкая, редкая береза шли по бокам дороги, составляя ее закраины. В этом краю, в особенности осенью, уже чувствуется приближение полярных стран, почти безлесных, болотистых тундр, немых пустырей. Небо бледно, холодно, в лесу мертвая тишина, все деревья становятся вообще ниже, сосны, в особенности, на мокрых местах как бы растут в землю: низкий, толстый *штамб* и приземистая вершина – шапкой. Береза также теряет стройность, штамб ветвится, растет изгибами; попадается довольно много чисто северной кустарной березы (*Betula nanu*)» [с. 1].

Настолько же точные и выразительные описания пейзажа и природных явлений будут характерны для научно-популярных рассказов Николая Петровича Вагнера, которые составят его популярность у читателя конца XIX – начала XX в. Небольшие путевые заметки, заботливо приобретенные для «Пермского сборника» Д. Д. Смышляевым, показывают, как в ранний период творчества писателя-ученого проявляется талант наблюдателя и уважение к природному миру.

Список литературы

1. *Берх В. П.* Путешествие в города Чердынь и Соликамск: для изыскания исторических древностей. СПб. : Тип. Главного штаба его императорского величества, 1821. 234 с.

2. *Вагнер Н.* От Чердыни до Ныроба (отрывок из путевых заметок 1857 года) // Пермский сборник. Кн. II. М. : Тип. Грачева и комп., 1860. Отд. IV. С. [б. н]–9.

3. *Гордиенко А. М.* Жанровая форма «отрывка» в прозе русской эмиграции первой волны // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 2. Т. 1. С. 238–242.

4. *Гуминский В. М.* Путешествие // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М. : Сов. энцикл., 1987.

5. *Гуминский В. М.* Открытия мира, или путешествия и странники. М. : Современник, 1989. 284 с.

6. Письма Д. Д. Смышляева Н. А. Фирсову 1858–1893 гг. // Смышляевский сборник. Исследования и материалы по истории и культуре Перми. Вып. 3 / Центр. город. б-ка им. А. С. Пушкина (Дом Смышляева) ; сост. и ред. Т. И. Быстрых. Пермь : МУК ОМБ, 2011. С. 90–153.

7. *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и Тютчев // Пушкин и его современники. [М.] : [Наука], 1969. С. 166–192.

М. А. Жидков (Нижний Тагил)

Тема деревни в очерке Д. Н. Мамина-Сибиряка «Все мы хлеб едим…»

«Второй литературный дебют»[1] Д. Н. Мамина-Сибиряка, который относится к 1881–1882 гг., когда писатель уже нашел свою особую форму повествования, подарил читателям талантливые, самобытные рассказы и очерки: «Варваринский скит» (1881), «На Чусовой» (1881), «В камнях…» (1881), «Сестры» (1881), «Все мы хлеб едим…» (1881), «На рубеже Азии» (1881), «Искорки» (1882). Произведения эти не так хорошо известны широкому читателю, но темы, поднятые в них, по сей день являются актуальными. Создавались эти короткие произведения сравнительно быстро. Очерк «Все мы хлеб едим…» был опубликован в 1882 г. в журнале «Дело», № 5. Сохранилась первоначальная редакция этого очерка под названием «Неудача. (Из путевых заметок)» (см.: [5, с. 906]). Позднее с таким же названием появится совсем другой рассказ писателя.

Задача данной статьи – выявить позицию Д. Н. Мамина-Сибиряка по отношению к современной ему деревне и городу на примере очерка «Все мы хлеб едим…», а также, проанализировав образы персонажей и описание ландшафта, определить позицию автора в отношении к изображаемой картине жизни. Как известно, мировоззренчески Мамин во многом был близок к народникам, которые видели в деревне единственное спасение, но во всем ли он был согласен с ними?

Как отмечал Г. К. Щенников, «Произведения Д. Н. Мамина начала 80-х годов … тяготеют к жанру повести, однако сам писатель называет их очерками <…>. Такое жанровое определение указывало на достоверность, документальность, подлинность событий» [5, с. 890]. Следует напомнить, что «второй дебют» писателя приходится на годы реакции – сложную историческую эпоху: в марте 1881 г. убит царь Александр II, давший волю крепостным; последовавшие за этим события колоритно описаны в одном из «Уральских рассказов» Мамина – «В худых душах» (1882). «Внимание писателя привлечено, прежде всего, к важнейшему духовному процессу – к прозрению народа, к осознанию им “обмана”, жертвой которого он стал уже после крестьянской реформы, в ходе “освобождения”» [5, с. 893], – характеризует этот этап творчества Мамина Г. К. Щенников.

[1] См. об этом: [5, с. 876].

© Жидков М. А., 2017

Популярная для 1870–80-х гг. идея формулируется автором в начале V главы очерка «Все мы хлеб едим…»: «Той идеальной деревни, описание которой мы когда-то читали у наших любимых беллетристов, не было и помину: современная деревня представляет арену ожесточенной борьбы, на которой сталкиваются самые противоположные элементы, стремления и инстинкты. Перестройка этой … классической деревни, с семейным патриархатом во главе … совершается на наших глазах» [3, с. 140][2]. Эта цитата является ключом к пониманию одной из главных идей очерка – идеальной деревни нет, так же как нет идеального крестьянина и крестьянского труда.

Сюжет очерка «Все мы хлеб едим…» прост: городской житель, интеллигент, вместе с приятелем Павлом Ивановичем Сарафановым приезжает из города отдохнуть в обычную уральскую деревню Шатрово. В центре повествования – деревенская интеллигенция: священник отец Михей, попадья (жена отца Михея), Лекандра (один из сыновей отца Михея), капитан Гордей Федорович и его дочь Тоня. Представителей крестьянского населения в очерке крайне мало, об их судьбе и проблемах мы узнаем только по рассказам основных персонажей.

Один из центральных героев очерка Лекандра – человек противоречивый и неоднозначный. Главная цель его – «упроститься», вести натуральное хозяйство, отказаться от материальных благ, от науки, медицины. Лекандра пашет землю, бросил университет на третьем курсе и поступил в Шатрово сельским учителем. Примером для подражания стал его товарищ по семинарии Африкан Неополимов, который, проучившись восемь лет, ушел из семинарии и стал «мужиком».

Примечательно, что в рукописной редакции (рассказ «Неудача») Мамин-Сибиряк дает Лекандре фамилию Световостоков. В окончательном тексте фамилия учителя не упоминается. Лекандра с озлоблением критикует городскую жизнь, городское общество, наибольшую агрессию вызывают у него доктора: «Возьмите доктора, что он делает? Ведь он шарлатанит из ста случаев в девяносто девяти» [с. 130]. Точка зрения Лекандры совпадает с мнением героя Л. Н. Толстого – Константина Левина, который также считал, что доктор, в общем, и не нужен: «Доктора и пункта мне не нужно <…> я никогда не обращаюсь к нему и не обращусь» [6, с. 267].

---

[2] Далее очерк «Все мы хлеб едим…» цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Показателен диалог Лекандры и рассказчика-интеллигента в III главе очерка, где звучит тема противостояния города и деревни: «– Одного не могу понять: зачем это люди лезут в эти города. <…> Какой-нибудь чиновник замурует себя в гнилую квартиру и пьет здесь горькую чашу, пока господь не приберет грешную душу.

– Что же в деревне делать?

– Если взять наше Шатрово, здесь еще жить можно» [с. 129–130].

Часто встречающийся в произведениях Мамина-Сибиряка образ деревенского священника описан в традиционной иронической форме, характерной для XIX в.: «Грешная плоть отца Михея представляла нечто совершенно особенное, вроде тех наливных яблок, которые вот-вот расколются, только пошевели пальцем» [с. 133–134]. Калерия Валерьяновна, попадья, тоже не олицетворяет привычный образец смирения и скромности, присущих жене священника. Герой-рассказчик замечает: «До этого времени мне ни разу не случалось видеть матушек с папиросами» [с. 135–136]. Примечательно, что в данном очерке деревенские жители стремятся жить как городские (например, попадья), а в полной мере вкусивший петербургской жизни Лекандра видит в деревне единственное спасение. Между современной писателю деревней и городом стирается четкая грань: теперь общественные события в деревне проявляются даже явственнее, чем в городе, и в деревне «тоже цивилизацией пахнет» [с. 122].

Павел Иванович Сарафанов – герой, во многом предвосхитивший образ Остапа Бендера. «Неудачи только воодушевляли его, и он с каким-то болезненным напряжением энергии переходил от одной спекуляции к другой» [с. 117]. В рукописной редакции очерка (рассказ «Неудача») у Сарафанова другая фамилия – Четвертаков, но характер героя тот же. В ранней редакции, помимо существенных текстовых отличий, называется город, из которого ехали в деревню герои, – Екатеринбург. Очевидно, что Сарафанов выступает здесь в качестве проводника. Прием введения образа проводника известен еще со времен фольклорного эпоса. Но Сарафанов – и яркий представитель цивилизации, он очень рад тому, что «подвели железную дорогу», что «обстраивается город» [с. 119]. Лекандра употребляет словосочетание «цивилизация Сарафанова» [с. 129], поскольку Сарафанов – городской человек и рассматривает деревню только как место для собственных выгодных проектов, которые могут принести деньги.

Своеобразен лексикон Сарафанова – он придает иностранным словам свой собственный смысл. «Наивно» – в переводе значило «серьезно»; в этом же значении он употреблял слово «сентиментально»;

«хаос» надлежало переводить – «глупость» [с. 117] и т. д. Своих героев Мамин часто характеризует, создавая неповторимые речевые портреты. Чаще всего герои употребляют либо слова-паразиты, либо устойчивые словосочетания.

Помимо многочисленных проектов у Сарафанова есть одно весьма важное дело в Шатрово, ради которого он и приехал. Государство обмануло башкир, и Сарафанов решается отстаивать их права, рассчитывая на денежное вознаграждение [с. 153]. К тема расхищения башкирских земель интересовала не только Д. Н. Мамина-Сибиряка: его современник Г. И. Успенский не раз обращался к этой проблеме. Например, в его рассказе «Вольные казаки» (1877) читаем: «Расхищение миллионов десятин башкирских земель не подлежит сомнению, и всякий, познакомившийся с этим делом подробно, может только удивляться необычайной живучести "добрых молодцев" и их молодецких идей, … с помощью которых они въявь и воочию сумели совершать дела, исполненные самого образцового беззакония» [7, с. 372].

Мы не случайно упомянули Г. И. Успенского, поскольку его основные идеи и идеи Мамина-Сибиряка во многом схожи: это касается проблем крестьянина и крестьянского труда, многогранного крестьянского характера и противоречивой сущности самой деревни. Успенского не раз обвиняли в том, что он «клевещет на народ» и изображает деревню «такими красками, что никому в нее забраться не захочется и всякий постарается стать от нее подальше» [7, с. 19].

Часть деревни Шатрово разорена капитаном Гордеем Федоровичем: он сдает в аренду землю крестьянам по немыслимой цене, а «деньги посылает в Петербург сынку-гусару» [с. 148]. Образ разорителя и угнетателя крестьян совсем не вяжется с «карманным» [с. 139] образом старика, доживающего свой век. Вместе с тем, положение крестьян становится все сложнее, они понимают, что их обманули и «на веки вечные времена в разор привели» [с. 143].

Г. И. Успенский справедливо отмечал в очерке «Народная интеллигенция» (1882): «Народная душа опустошена и, пожалуй, ожесточена, так как труд – уже не труд и жизнь одновременно, а только труд» [7, с. 224]. Было время, когда крестьянин или крестьянка работали и жили одновременно, – вспоминает Успенский уже в другом рассказе – «Выпрямила» (1885). Герой-рассказчик «засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено; вся она … не работала, а жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело и ее душа» [7, с. 254].

В очерке Мамина видно, что «классическая» патриархальная деревня претерпевает существенные изменения. Нет идеализированной деревни, «воспетой беллетристами» [с. 140], но нет и страшной деревни Подлипной из очерка Ф. М. Решетникова «Подлиповцы» (1864). Как справедливо говорит Лекандра, «деревня деревне рознь» [с. 129], и по одному примеру нельзя судить о деревне в целом. Эти слова подтверждаются замечанием одного из шатровских крестьян: «Вон у шаблинских али у болтинских – все по-божескому сделано» [с. 143]. Деревенские пейзажи, которые всегда хорошо удавались писателю, и в этом очерке даны очень колоритно: «Всякий, кто видал бесконечные равнины, тощие поля, болотины и убогие деревеньки средней России, взглянув на Шатрово с высоты, на которой теперь был наш коробок, вздохнул бы свободнее <…> Это была красивая картина: необозримая ширь полей волнами уходила на восток и тонула где-то далеко-далеко в синеватой дымке горизонта; на западе замыкали картину ряды холмов, покрытых лесом» [с. 123].

Как было уже сказано, в первоначальном варианте очерк назывался «Неудача» (1881). Название это, прежде всего, отражало неудачную попытку интеллигента «упроститься», «стать мужиком». Конечно, слово «упроститься» в данном очерке напрямую связано с идеологией «опрощения» Л. Н. Толстого, который вкладывал в это понятие отречение от цивилизации и возвращение в деревню, к земле. Считается, что в этом смысле слово «опрощение» было впервые употреблено Толстым в «Исповеди», первопубликация которой состоялась за границей в 1884 г. [1], хотя сами идеи опрощения появились гораздо раньше. Идеи эти были очень популярны среди интеллигенции того времени, и литературные герои Толстого в той или иной мере практиковали «опрощение». Так, герой Толстого, его альтер эго, Константин Левин, тоже стремился приобщиться к крестьянскому миру, крестьянскому труду: жил уединенно в деревне, косил траву с мужиками и в порыве мечтаний хотел жениться на крестьянке. Но полного слияния с крестьянским миром ему достичь не удалось. Тем не менее, Левин мыслит и рассуждает о народе и крестьянстве справедливее, нежели его сводный брат-философ Сергей Кознышев, который знает народ только по книжкам и рассказам философов-интеллигентов. Кознышев философствует о народе и крестьянстве точно так же, как народники, не понимая сути противоречий крестьянства. «Константину Левину было в деревне неловко с братом. Ему неловко, даже неприятно было видеть отношение брата к деревне. Сергей Иванович говорил, что он любит и знает народ, и часто беседовал с мужиками, … и из каждой такой беседы выводил общие данные в пользу народа и в доказательство, что знал этот народ» [6, с. 264].

Популярность идеологии «опрощения» подтверждается мыслью Г. И. Успенского в очерке «Из деревенского дневника» (1879): «Никогда русская деревня не пользовалась в такой степени благосклонным вниманием образованного русского общества, как в настоящее время. Одни, убедившиеся в бесплодности своего интеллигентного существования ищут под соломенными крышами недостающее им общество <…>. Другие полагают найти под теми же крышами нечто совершенно новое, небывалое, спасительное чуть не для всего человечества, погибающего от эгоистически направленной цивилизации. Третьи интересуются ею просто с эгоистической точки зрения, стремясь доподлинно знать, что именно можно взять у деревни для улучшения своего интеллигентного существования» [7, с. 17–18]. Думается, что маминский Лекандра в большей степени мог бы относиться ко второй – по классификации Успенского – группе интеллигентов. Но временами складывается впечатление, что стремление маминского героя «упроститься» есть чисто эгоистическая потребность.

И. А. Дергачев отмечал: «Лекандра … не возмущается, и не протестует, не вносит никаких проектов “улучшения” мужицкой жизни» [2, с. 37]. Как говорит сам Лекандра «упроститься, как Неопалимов, у меня пороху не хватило» [с. 131]. К тому же в финале очерка мы узнаем, что Лекандра женился на дочери капитана Тоне, а значит, до конца «упроститься» ему вряд ли удастся. По его же словам, интеллигентная женщина и является главным препятствием на дороге к «упрощению»: «Упроститься-то я, пожалуй, совсем упростился, а когда дошло дело до бабы, – вот тут вся эта дрянь, которая накопилась в душе, и дает себя чувствовать. И себя загубить можно, и другого человека… Ну, возьмешь деревенскую девку, а потом вдруг скучно покажется с ней век коротать, – все-таки большая разница. А может быть, она будет счастливее за настоящим мужиком» [с. 132]. Мысль Мамина-Сибиряка о том, что разность сословий мешает семейному укладу, неоднократно встречается в рассказах и очерках разного периода. Например, неудачную попытку соединения интеллигента и крестьянки мы наблюдаем в рассказе «Первые студенты» (1887). Сожительство студента-интеллигента Михаила Рубцова с красавицей крестьянкой Солонькой заканчивается трагедией – самоубийством героя из-за неверности супруги. Крестьянка, лишившаяся главного дела своей жизни – труда, медленно деградирует в атмосфере праздности и довольства. «Соломонида Потаповна скучает оттого, что в ее жизни произошел слишком резкий переход от тяжелой работы к безделью… Она слишком здорова и сильна для умственного труда, а ей необходима ручная работа, чтобы не сойти с ума» [4, с. 75]. Точно такую же мысль

мы находим в рассказе Г. И. Успенского «Власть земли» (1882). Писатель отмечает: «Вот почему так противны те из крестьян, которые вылезли к деньгам, отделились от труда, живут на готовое: скучнее, пошлее этой жизни трудно себе представить» [7, с. 216].

Несомненно, очерк «Все мы хлеб едим…» мог стать полноценным романом, который бы отразил противоречивую суть деревни, совершенно иначе понимаемую народниками. Как справедливо отметил исследователь А. П. Ланщиков: «Ошибка народников состояла в том, что они и на мужика и на хищника-капиталиста смотрели чаще всего как на абстракции, вне возможной их эволюции в настоящем и будущем» [7, с. 19]. Новаторство Мамина-Сибиряка заключается в том, что он изображает деревню не абстрактно, как делали это народники, зачастую идеализируя мужика и крестьянский быт, а объективно, обнажая многие противоречия, связанные с деревенским укладом. Не идеализирует писатель и городской уклад; думается, что умозаключения Лекандры о городе в большей степени выражают взгляд самого автора. Ландшафтных описаний города в очерке крайне мало, но существенно замечание в последней главе: «осенью город несравненно лучше самой красивой деревни» [с. 157] – и, тем не менее, писатель не отдает полного предпочтения ни деревне, ни городу.

Естественно, новаторство Д. Н. Мамина-Сибиряка в этом вопросе следует признать с определенной долей условности, поскольку и Г. И. Успенский, и Л. Н. Толстой опередили его на несколько лет, выразив схожие взгляды. Но это не отменяет серьезности и актуальности проблем, поднимаемых писателем в очерке. Резюмируя, главные мысли произведения обозначим так: противостояние города и деревни обусловлено объективными причинами и будет всегда; интеллигент никогда не сможет окончательно «упроститься» и стать «мужиком», он может лишь отчасти приобщиться к народному крестьянскому миру. Несмотря на то, что автор не дает ответов на все поставленные вопросы, общечеловеческие и нравственные стороны жизни в деревне и городе наглядно представлены в его небольшом характерном очерке. В завершение добавим, что тенденции и идеи произведений Мамина «второго дебюта» в последствие нашли отражение и дальнейшую разработку в поздних его сочинениях.

Список литературы

1. *Булгаков С. Н.* Простота и опрощение // Л. Н. Толстой: Pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей

и исследователей. СПб. : Изд-во Рус. Христианск. гуманитар. ин-та, 2000. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/bulgakow_s_n/text_0120.shtml (дата обращения: 15.12.2016).

2. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск : СО РАН, 2005. 283 с.

3. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы 1880–1883 гг. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1980. 445 с.

4. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Уральские рассказы : в 2 т. Т. 2. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1983. 447 с. (Урал. б-ка ; вып. 2).

5. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 1 : Художественные произведения 1875–1882 гг. / под общ. ред. Г. К. Щенникова. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2002. 911 с.

6. *Толстой Л. Н.* Собр. соч. : в 22 т. Т. 8 : Анна Каренина. М. : Худож. лит., 1981.

7. *Успенский Г. И.* Власть земли. М. : Сов. Россия, 1988. 400 с.

Е. В. Гаева (Курган)

Вademекум[1] Мамина-Сибиряка (очерк «На кумысе»): из опыта комментированного чтения

В 1888 г. в журнале «Русская мысль» был опубликован очерк Д. Н. Мамина-Сибиряка «На кумысе» с подзаголовком «Из летних экскурсий».

В тексте можно найти интереснейшие зарисовки быта кочевых киргизов конца XIX в., например, особенности их национальной одежды: «Киргизские девушки носят серые мерлушковые шапки, а женщины повязывают голову длинным белым покрывалом» [2, с. 166].

А вот так начинается подробное описание (с привлечением большого количества экзотизмов) летнего жилища зажиточного киргиза: «Снаружи кош Баймагана имел вид громадной тюбетейки, из новой серой кошмы, сажени три в диаметре и сажени две высоты. Верх составлял деревянный круг (чанарак) с отверстиями, в которые вставлены были плоские и выгнутые деревянные крестовины (ууки), образовавшие, как ребра,

[1] Вademекум (лат. vade mecum – «иди со мной») – путеводитель.

© Гаева Е. В., 2017

остов коша; нижняя часть этого деревянного скелета состояла из складной деревянной решетки (керега), к которой крестовины купола привязываются волосяными арканами» [2, с. 166].

В другом месте Мамин-Сибиряк рассказывает об особенностях добычи золота в конце XIX в. в Кочкарской системе. Несомненна ценность этого материала для историка, но не менее интересна информация и для филолога, поскольку в очерке зафиксированы лексемы, тематически связанные с золотым делом[2]: *амальгамация* («извлечение золота посредством ртути» [1, с. 28]), *жильное золото* («золото коренных месторождений, залегающее жилами» [1, с. 75]), *машерт* («испорченное слово важгерт, т. е. золотопромывальный станок (Березовский завод). Бир., 315» [1, с. 105]), *чугунные бегуны* («аппарат для измельчения золотоносной руды и сплавов» [1, с. 31]), *штейгер* («горный мастер» [1, с. 187]), *эфель* («отвал» [1, с. 191]) и другие.

Ценность перечисленных лексем заключается в том, что их употребление позволяет расширить иллюстративную базу «Словаря золотого промысла Российской Империи» О. В. Борхвальдт за счет привлечения цитат из художественного текста (основные источники словаря О. В. Борхвальдт – научные труды, официальные документы, частная переписка).

Текст Д. Н. Мамина-Сибиряка даже позволяет дополнить великолепный словарь О. В. Борхвальдт, где, в частности, отсутствуют лексемы *ширп, поширповать*, семантически связанные с глаголом *ширповать* («добывать золото»), зафиксированном в словаре М. Фасмера [3, т. IV, с. 442].

Привлекает внимание в очерке и большое количество знакомых уральскому уху названий – *Троицк*, *Миясс* (Миасс), *Кочкарь* (сейчас в Пластовском районе Челябинской области), *Михайловка* (там же), *Демарина* (Демарино; там же), *Челяба* (Челябинск), *Екатеринбург*, *Тюмень* и пр. – если наложить эти названия на карту, станет довольно четко ясна местность, описываемая в произведении.

Такая скрупулезность неслучайна – очерк Д. Н. Мамина-Сибиряка не простое описание реальности, а *настоящий путеводитель*, цель которого прорекламировать местонахождение лечебного кумыса. Автор анализирует достоинства и недостатки кумыса из разных мест – самарского, башкирского, киргизского – и отдает предпочтение киргизскому: «белый, крепкий, душистый, с специальным букетом степной травы» [2, с. 171].

---

[2] Указанные ниже лексемы находятся на страницах 108–120 очерка Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Подробно прописывает маршрут, как добраться до Кокчетава, где находится лучший киргизский напиток: Екатеринбург – Тюмень – Петропавловск – Кокчетав. И тут же оговаривается, что эта дорога длиной будет почти в 1000 верст, преимущественно на лошадях, да и проживание в самом Кокчетаве не дешевое удовольствие: «Кумыз (так в тексте. – *Е. Г.*), конечно, превосходный, но ездить туда, к сожалению, имеют возможность только люди со средствами, которые в состоянии пролечить 200–300 рублей» [2, с. 171].

В качестве альтернативного (более дешевого) варианта автор предлагает попробовать «троицкий кумыз» (около г. Троицка) на Урале и указывает возможную стоимость всего лечения: «За месяц (пей, сколько можешь) Баймаган берет от 10 до 12 рублей, а дальше в степи, вероятно, еще дешевле. Остается, следовательно, один проезд, стоимость которого при железных дорогах тоже очень невелика: есть оренбургская железная дорога, строится самаро-уфимская, которая, пройдя на Златоуст, поведет в настоящую степь…» [2, с. 107–108].

Как и положено «туроператору», автор указывает, где стоит останавливаться, а где нет; объясняет малейшие нюансы, в частности, что продукты лучше закупать Кочкаре и даже что бутыль для кумыса лучше привезти с собой, а не приобретать на месте лечения.

Д. Н. Мамин-Сибиряк считает необходимым подробное описание кумысолечения на Урале по следующей причине: «Каждую весну тысячи больных мечтают о кумызе, и только ничтожный процент из этих страждущих тысяч имеет хотя приблизительные сведения о том, куда и как ехать. По нашей российской халатности, до сих пор еще нет даже коротенького путеводителя для кумызников, и каждый принужден доискиваться через знакомых, где, что и как. <…> Мы знаем несколько таких случаев, что с Среднего Урала врачи отправляли больных пить кумыз в Самару или Уфу, – недостает только, чтобы послали в Царское Село, где тоже есть кумыз. Вот уж, поистине, из своего леса в город за дровами ездить» [2, с. 169].

«Рекламируя» дешевизну уральского кумыса, Мамин-Сибиряк не просто популяризирует Урал, стараясь привлечь побольше потенциальных потребителей. На самом деле весь очерк пронизан желанием автора помочь больным людям, не имеющим значительного дохода: «Дорогой я опять думал о том, как бы хорошо было устроить так, чтобы лечение кумызом в степи сделалось доступным всем…» [2, с. 125].

Список литературы

1. *Борхвальдт О. В.* Словарь золотого промысла Российской Империи. М. : Русский путь, 1998. 240 с.

2. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* На кумысе. (Из летних экскурсий) // Русская мысль. 1888. № 9. С. 160–173 (гл. I–III); № 10. С. 92–127 (гл. IV–X).

3. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. 3-е изд., стер. СПб. : Терра–Азбука, 1996.

Н. В. Пращерук (Екатеринбург)

«Рудин» 1890-х: о романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Общий любимец публики»

Предпоследний роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Общий любимец публики» (1898), который ни разу не переиздавался, по аналогии с «Именинником», можно назвать «Рудиным» 1890-х (см. об этом: [2]). Типологическая близость произведений угадывается уже по сходству заголовков. Эти романы «прошли», кроме того, рудинскую структурную школу: в обоих случаях есть центральный персонаж, именуемый в обществе либо «именинником», либо «общим любимцем публики», а все остальные герои раскрываются преимущественно «профильно», т. е. в том или ином отношении к «центру».

Любопытна и поучительна эволюция рудинского типа в романах Мамина: в «Имениннике» – это земский деятель, разочаровавшийся в общественном служении, осознавший свою человеческую несостоятельность и покончивший с собой; в «Общем любимце публики» – перед нами игрок и адвокат в одном лице, запутавшийся по легкомыслию в махинациях с векселями, оказавшийся под следствием и судом и осужденный на высылку в Сибирь.

В самом начале романа в герое подчеркивается рудинское красноречие. Окружающие очарованы, ему, как узнает читатель, подарен безоговорочный статус «общего любимца публики»: «Гущин даже закрыл глаза от умиления. Боже, как умел говорить Матов – так и сыплет, так и сыплет… Вера Васильевна сидела, опустив глаза. Она любила самый тембр грудного

© Пращерук Н. В., 2017

голоса Матова. Именно так должен говорить настоящий мужчина. Ораторский талант Матова гипнотизировал ее, как чарующая музыка…» [1, с. 10][1].

«Он у нас общий любимец публики и составляет некоторым образом общественную собственность» [с. 10] – вторит двум другим героям Анненька, впоследствии искренно полюбившая Матова и поддерживающая его в те времена, когда та самая публика отвернулась от своего любимца.

Правда, в отличие о тургеневского Рудина, произносившего речи о высоком предназначении человека, маминский герой говорит о подлогах, трактуя их метафорически и распространяя на самые разные сферы человеческой жизни: «Закон преследует только формальную правду… вернее, бумажную правду… А я говорю о подлоге по существу… Например, барышня улыбается – это самый утонченный подлог, я делаю умное лицо – тоже, Артемий Асафыч выдает себя добрым человеком – тоже <…> Мы делаем подлог самым актом своего рождения… Каждый наш день – целый ряд мелких подлогов, и поэтому каждый человек умирает злостным банкротом» [с. 9].

Этот монолог можно считать ключевым для понимания героя и произведения в целом, поскольку здесь, во-первых, своеобразно спроецирована дальнейшая судьба говорящего (и в этом тоже прямые переклички с романом Тургенева, с монологом Рудина о птичке, которая в смерти найдет гнездо), а, во-вторых, отражена специфика его личности. Перед нами, без сомнения, человек яркий, талантливый, но не нашедший себя в настоящем деле, не встретивший и по-настоящему близкого человека. Ирония в данном случае – как выражение и неудовлетворенности собственной жизнью, и невозможности – без вмешательства посторонних лиц или обстоятельств – победить инерцию привычного поведения. Положение героя осложняется запутанными личными отношениями: брак по расчету, страсть к некогда оставленной им девушке, а ныне жене известного в городе игрока Войвода Вере Васильевне (полное совпадение имени с гончаровской героиней, думается, не случайно)…

Как и в «Именинике», герой носит говорящую фамилию – Матов, которую можно интерпретировать двояко: и как фиаско образа жизни героя («король – общий любимец публики – умер»), и как приговор самой этой публике – ее нравственной и человеческой несостоятельности.

Роман можно с полной уверенностью считать и нравоописательным. Он щедр на меткие характеристики зрелого мастера-художника, которые относятся и к жизни провинциального уральского города Сосногорска в целом, и к людям, его населяющим, определяющим его «лицо»:

[1] Далее роман цитируется по данному изданию, т. 8, с указанием в скобках только страницы.

«Уездный город Сосногорск, залегший на самой границе Сибири, являлся типичным представителем нерусского города. Не было ни кремля, ни старинных церквей, ни исторических воспоминаний о врагах и вражеских одолениях – все новенькое, почти с иголочки. Сосногорску не было и двухсот лет, что, по городской хронологии, является почти младенчеством. С самого начала Сосногорск сделался центром горнозаводской деятельности, а потом центром уральской золотопромышленности… Сам по себе город был не велик, но он являлся центральным пунктом, к которому тянули все горные заводы, промыслы и торговля. Благодаря этому жизнь складывалась бойкая, почти на столичную руку, чем сосногорцы немало гордились» [с. 24].

В романе ярко обрисованы колоритные представители нескольких социальных групп. Это купцы, золотопромышленники, периодически выезжающие к местам золотодобычи, чиновники-юристы. Приведем несколько примеров блестящих портретных характеристик: «…В гостиную уже вваливалась целая гурьба с знаменитым золотопромышленником Самгиным во главе. Это был приземистый, толстый старик, походивший на обозного ямщика. Сыромятное, корявое лицо всегда было покрыто жирным налетом, а козлиная, седевшая бородка точно была подбита молью. Он и одевался по-ямщицки – в поддевку, русскую рубашку-косоворотку и сапоги бутылкой» [с. 16]; «Еще из передней донесся знакомый всем неудержимый хохот, а потом уже появился низенький, толстенький, розовый, беззубый и лысый, как бильярдный шар, старичок. Это был последний отпрыск гремевших когда-то на всю Сибирь богачей Рудометовых…» [с. 17]; «Это был почти молодой человек, худенький, сгорбленный, тонконогий, со сморщенным улыбающимся лицом и близорукими, бесцветными глазами. Он носил большие рыжие усы и окладистую бороду; русые жиденькие волосы прилипли на лбу и висках плоским прядками, точно он сейчас только вышел из бани» [с. 36] и т. п.

Поразительно, что всех этих разных по характеру и социальному статусу людей объединяет карточная игра, которая как эпидемия распространилась по всему Сосногорску: «…Все сосредоточивалось в Общественном клубе, где шла игра во всех видах напропалую. Случались проигрыши в десятки тысяч, и это никого не удивляло. Особенно жестоко проигрывались адвокаты и Матов по преимуществу <…> Картежная игра сделалась профессией, и организовалась целая шайка специалистов. Играли даже дамы, хотя и предпочитали коммерческие игры» [с. 25]. Вот как проводили досуг сосногорцы в святочную неделю: «Игра велась в клубе, где все игорные комнаты были битком набиты. Играли врачи, учителя, инженеры, золотопромышленники, чиновники и те особенные

люди, которые встречались только в Сосногорске и про которых говорили, что они живут своими средствами. Это были темные личности, промышлявшие скупкой краденого золота» [с. 49].

Впечатляющий образ Сосногорска как своего рода маминского Рулетенбурга включает роман в традицию изображения игорной страсти – от Пушкина и Лермонтова до Достоевского. А что касается главного героя – игрока и адвоката Матова, то, пройдя испытания судебной системой и переменчивым отношением к себе дальних и ближних, он находит в себе внутренние резервы для возрождения. Роман завершается прощанием – герой отправляется в Сибирь с надеждой обрести настоящее дело и подлинные смыслы.

Список литературы

1. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : т. 1–12. Т. 8. Пг. : Т-во А. Ф. Маркс, 1917. 503 с.

2. *Пращерук Н. В.* Роман «Именинник», иди «Рудин» 1880-х // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения : [К 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя] / под общ. ред. [и с предисл.] О. В. Зырянова. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2013. С. 228–241.

И. В. Фирсаев (Екатеринбург)

«Другой» рассказчик: проблема центра и окраины в сказе П. П. Бажова «Дорогой земли виток»

Тема *отношения к этническому «другому»* является актуальной как в сказах Бажова периода «замкнутости» уральского мира, так и в сказах утопического цикла[1]. Одним из таких сказов является «Дорогой земли виток» (далее – ДЗВ), уникальность которого состоит в том, что позицию рассказчика занимает этнический «другой», в то время как во всех остальных сочинениях писателя в этой роли всегда – русский мужчина. Я неслучайно написал «мужчина» вместо «человек», потому что в нашем

[1] Подробнее о принципе циклизации в творчестве Бажова см.: [3, с. 308–316].

© Фирсаев И. В., 2017

случае речь идет именно о рассказчице – бабке Кумиде «с Алтая», которую освобождает отряд красных партизан «Северный боец».

В активном сверхтексте у бабки Кумиды есть функциональный двойник – девка Азовка из сказа «Дорогое имечко» (далее – ДИ). Выделим основания этого сходства: гигантизм («Это оказалась старуха такого большого росту, что редко встретишь» – ДЗВ; «…сильно большая была. Прямо сказать, великанша» – ДИ[2]); мотив врачевания («…девка сгребла раненого в охапку, … и давай за им ходить – водой там смачивать, раны перевязывать» – ДИ; «Вскоре мы все узнали, что бабка Кумида – лекарка знатная» – ДЗВ); мотив тайной силы («Тайная сила в ей, видно, гнездовала» – ДИ; «…могла она кровь останавливать» – ДЗВ); образ абстрактного инородца («Были они не русськи и не татара, а какой веры-обычая и как прозывались, про то никто не знает. По лесам жили. Однем словом, стары люди» – ДИ; «Ни раньше, ни позднее не слыхивал я такого имени. Звали ее Кумида. Думали сперва – раскольница либо какой другой нации. Но тоже не подходило…» – ДЗВ); трансгендерный мотив («… хоть штаны на такую надевай» – ДИ; «Не всяк *молодой* (здесь и далее курсив в цитатах мой. – *И. Ф.*) за мной угонится, в места кругом знаю *не хуже доброго охотника*» – ДЗВ); хорошее (для инородца) знание русского языка («…а девка обратно от его русський разговор переняла, да так скоро, что просто удивленье» – ДИ; «…по-нашему говорила без всякой оплошки» – ДЗВ); репрезентация правильной жизненной установки («Открылось мне это, когда я поглядел, как вы тут по золоту без купцов ходите. Будет и в нашей стороне такое времячко, когда ни купцов, ни царя даже званья не останется. Вот тогда и в нашей стороне люди большие да здоровые расти станут» – ДИ; «Всем наговаривает, будто большевики ладно придумали, что без хозяев легче и светлее станет жить» – ДЗВ); мотив заточения (героиня ДИ заперта в горе, героиню ДЗВ взял в плен купец).

Разумеется, следует сказать и о различиях в образах героинь: это возраст, масштаб колдовства (которое в ДЗВ даже не называется «тайной силой»), место жительства («старые люди» живут в пещерах Уральских гор, Кумида – «родом с Алтая»). Но главным отличием более раннего женского образа (Азовка) от более позднего является то, что Бажов не пытается говорить от лица женского персонажа больше, нежели того требует сюжет. В то же время, в ДЗВ Кумида рассказывает историю о русском путешественнике Атласове и Красной площади, странным образом недоступную ее «московскому» двойнику-рассказчику – Васе Стриженому

[2] Здесь и далее произведения Бажова цитируются по изданию: [1].

Усу. Прежде чем раскрыть явную парадоксальность этого поворота, определим терминологический аппарат нашей работы.

«Если Ницше и Деррида могут занимать позицию женщины и говорить от ее лица, то только потому, что эта позиция свободна, более того – не может быть занята женщиной», – эти слова из эссе «Насилие риторики» Терезы де Лауретис [6, p. 32] с замечательной точностью демонстрируют сразу два процесса, две тенденции, существующие внутри дискурса между доминирующей и подчиненной во «внешнем мире» социальными группами: объективацию и апроприацию. Первая, вкратце, означает, что на некий субъект смотрят как на объект и таким образом устанавливают отношения *доминирования*. В художественном тексте это происходит всегда: персонажи, которые принимаются читателем за живых людей с собственными мотивами, действуют по воле автора. Также и, например, Киплинг, рассказывая индийскую легенду, тем самым утверждает, что индийцы ее рассказать не могут. Результатом такого подхода становится апроприация.

Апроприация, как понимают ее социологи и культурологи, это символическое присвоение одной культуры другой. В частности, возможность говорить за другую культуру от ее имени. Как следствие колониального (или имперского) насилия, возникает такой дискурс, в рамках которого одна культура «знает» другую лучше, чем та знает сама себя, и это делает подобные высказывания (одной культуры о / от лица другой) авторитетными [5, с. 63]. Так в процессе и после колонизации Индии появлялись как целое «индийцы», Америки – «индейцы» (!), и т. п. воображаемые общности, обладающие неким набором мировоззренческих свойств и особенностей, как правило, несовершенным или вторичным по сравнению с системой ценностей колонизаторов.

Были ли у Бажова-писателя мотивация и возможность проделывать подобные операции? Поскольку они служат знаком авторитета и, одновременно, обозначаются «причиной» его установления в данном символическом режиме власти, то нужно установить: а) был ли Бажов причастен к этому символическому порядку, и б) было ли это случайным, побочным следствием его деятельности, или он стремился к этому целенаправленно?

На первый вопрос ответить несложно. Само положение писателя (а тем более писателя-«классика») в Советском Союзе, как при Бажове, так и позднее, было окружено ореолом почтения. Писательство считается одной из важнейших культурных практик – и в общеобразовательном контексте (ликвидация безграмотности), и в отношении формирования принципиально нового типа человека: квалифицированного, прогрессивного

пролетария, вооруженного эффективной идеологией марксизма-ленинизма. Такая среда, которая обеспечивает высокую «проводимость» и авторитет художественных текстов, стимулирует обратную связь читателя с автором, – объективно подталкивает писателя к стремительному развитию. Разумеется, лишь в том случае, если его работа получает статус «текста» через институты печати и критики, что было возможно при Сталине только благодаря следованию в тексте императивам соцреализма.

Оговоримся, что под «развитием» здесь мы понимаем всякое изменение идейно-эстетического содержания текста, а не только его усложнение или приближение к некоему заданному автором идеалу. Этот подход позволит избежать ненадежной оценочности и более объективно проанализировать материал исследования.

Хотя Бажов позиционировал себя в качестве «фольклориста», стараясь избежать всех последствий, связанных с «авторством», его (само-?) мистификация была довольно быстро разоблачена. Авторское (авторитетное) начало слишком отчетливо проступало в его текстах. Причиной этому было то, что, как отмечала дочь писателя, «сюжеты, образы, местные словечки», которые собирал Бажов, «могли служить только самому автору» [2, с. 21]. Следствием такого специфического подхода к фольклору стала характерная для сказов Бажова невозможность четко разграничить фольклорный и авторский текст. С другой стороны, таким образом возникла авторская мифология Урала, сегодня многими воспринимаемая как народная. Произошел своего рода «символический обмен»: Бажов «взял» из фольклора то, что ему казалось полезным (см. в сборнике 1939 г. реплику одного из персонажей, предваряющую собственно тексты: «Вырастешь – тогда и разбирай, кое быль, кое небылица» [3, с. 305]; Бажов, очевидно, к 57 годам уже «вырос»), а затем «отдал» фольклору свой текст, добровольно отказавшись от авторства. Такой символический обмен повторяется в политическом измерении текста.

Пространством символического обмена в ДЗВ становится Красная площадь: «Знал [Атласов] и то, что есть там площадь, – Красная называется. Самая главная, не то что для Москвы, а и для всей нашей земли». Главная эта площадь вот почему: «на Красной площади самый дорогой земли виток. Такого нигде больше не найдешь, потому как там крупинки со всякого места есть».

Знание становится залогом такого символического обмена. Слова Кумиды: «что ее вровень с другими городами ставить нельзя, это мы, коим по дальним местам жить привелось, *знаем*, может, лучше твоего» актуализируют мотив парадоксального знания (Вася

не знает Владимира Атласова, хотя ситуация, очевидно, должна быть противоположной). Разгадка здесь, по-видимому, состоит в зависимости смысловой нагрузки знания от его доступности. На Москву «оглядываются» в силу не «объективных» политических и военных процессов, но символического обмена, который эти процессы прикрывает.

Каковы причины символизации колониального процесса в позднем сказе? По-моему, вслед за Джеком Зайпсом[3] такую перверсию следует связать с историческим изменением режима власти, трансформацией модернистского советского дискурса в имперский. Модернистский опыт власти – травма (разрыв с традицией), которую необходимо преодолеть, и это преодоление всегда в будущем. Переживая травматический опыт, революционер Бажов пишет антиколониальное ДИ, в котором незнание «другого» становится камнем преткновения на пути к богатству как для распоясавшихся казаков, так и для рассказчика, надеющегося на будущие поколения. При Сталине модернистский дискурс трансформируется в имперский, для которого характерно, напротив, ощущение всепобеждающей силы. С другой стороны, меняется и положение Бажова. В середине тридцатых встает под вопрос его участие в авторитетном – писательском – дискурсе: 1933 г. становится годом первого исключения из партии, 37-й – второго. В 40-х гг. Бажов восстанавливает (в частности, через коллективный опыт Великой Отечественной войны и приобретение статуса депутата) писательский авторитет, который распространяется все дальше за пределы родного Урала.

Как показал Эдвард Саид, предпосылкой комплексного «знания» о «другом» является военное и экономическое превосходство, экстраполируемое на образ взаимодействия двух культур. Бажов, действительно участвовавший в боевых действиях у реки Тары, где происходит действие ДЗВ, избегает упоминания о противостоянии красных партизан и местного населения. Общим для ДИ и ДЗВ является наличие более радикального, нежели этнический, «другого» – алчных казаков, колчаковцев или купцов, которые – из-за своей жажды наживы – повинны в негативных последствиях колонизации. Павел Петрович и сам – «житель дальних [от Москвы!] мест», и, хотя такая имагинативная география сформировалась насильственно при отрицательно оцениваемом символическом порядке власти, для писателя оправдание аналогичного конструкта, окончательно сложившегося в послевоенное время, – единственный способ не утратить связи с авторитетным дискурсом, благодаря которому он (как депутат) способен осуществлять властные полномочия в интересах своих земляков (см.: [4]).

[3] См. анализ аналогичной литературной ситуации в Германии 20–40-х гг. XX в.: [7, p. 169–193].

Список литературы

1. *Бажов П. П.* Соч. : в 3 т. М. : Гослитиздат, 1952. [Электронный ресурс]. Т. 1. URL: http://lib.ru/TALES/BAZHOV/skazki1.txt; Т. 2. URL: http://lib.ru/TALES/BAZHOV/skazki2.txt (дата обращения: 29.11.2016).

2. *Бажова-Гайдар А. П.* Глазами дочери / предисл. Е. Пермяка. М. : Сов. Россия, 1978. 192 с.

3. Бажовская энциклопедия / ред.-сост. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург : Сократ : Изд-во Урал. ун-та, 2007. 640 с.

4. Мастер, мудрец, сказочник. Воспоминания о П. Бажове / сост. В. А. Стариков. М. : Сов. писатель, 1978. 590 с. [Электронный ресурс]. URL: http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000048/ (дата обращения: 29.11.2016).

5. *Саид Э.* Ориентализм. М. : Рус. мир, 2006. 640 с.

6. *Lauretis T. de* Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender // Technologies of Gender. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1987. P. 31–50.

7. *Zipes J.* Fairytale and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization. London ; N. Y. : Routledge, 2006. 254 p.

М. А. Литовская, М. В. Прохорова (Екатеринбург)

Поиск вариантов описания дореволюционного детства в детской литературе Урала 1930-х гг.: «Подростки» Б. С. Ицына и «Зеленая кобылка» П. П. Бажова*

Важной задачей советского государства было создание детской литературы, рассказывающей об истории Советской страны в соответствующем – советском – ключе. Создание авторами, живущими в различных регионах, некоторого числа таких текстов, выбор из них наиболее отвечающих воспитательным и образовательным задачам, затем их широкое

* Статья подготовлена в рамках реализации конкурсного проекта фундаментальных научных исследований РГНФ на 2016–2018 гг. «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX – первой трети XX века» (№ 16-14-00118).

© Литовская М. А., Прохорова М. В., 2017

распространение через систему переизданий и библиотечные рекомендации призваны были способствовать формированию в сознании молодого поколения единых представлений об отечественной истории и закономерностях ее развития.

Общепринятая советская хронология начинала историю Советской власти собственно с Октябрьской революции 1917 г., но предыстория установления нового строя также широко освещалась в идеологических материалах, начиная от партийной учебы и заканчивая художественными текстами для детей. Этому было немало причин. Во-первых, истории из дореволюционного прошлого могли служить и служили наглядной иллюстрацией того, как протекала классовая борьба и вызревала революционная ситуация. Во-вторых, они позволяли так же наглядно показать преимущества нового строя для тех слоев населения, что ранее находились внизу социальной лестницы (дети рабочих, кухаркины дети и т. п.). В-третьих, они формировали набор значимых имен и фактов, с которыми связывался советский вариант истории (Кровавое воскресенье 9 января 1905 г., Николай Бауман, баррикады на Красной Пресне и т. п.). В-четвертых, они закрепляли основу популярного сюжета о росте революционного самосознания и самовоспитания для революционной работы, который, как предполагалось, мог служить образцом для читателя.

Исторический материал, связанный с подготовкой и первыми этапами революции, начинают широко использовать в книгах для подростков, особенно в литературе 1930-х гг., после того, как резкой критике были подвергнуты «чудо-герои» и «красные дьяволята» периода Гражданской войны (см.: [10, с. 30]), и героические поступки этого времени «закрепили» за взрослыми героями. Время действия повестей сместилось, добавилось правдоподобия в рассказы об участии молодых людей в значимых исторических событиях. Но, поскольку у читателя-подростка сохраняется потребность в «фабульной книге», где активно развивается действие, есть увлекательные «приключения», в книгах сохраняется и элемент тайны, и большое количество опасных ситуаций, и неожиданность в развитии событий.

Писатели предлагают разные варианты подобных книг, и довольно быстро становится ясно, какие из них получают популярность у читателей. В ряд с «Белеет парус одинокий» В. Катаева (1936), «Марийкиным детством» Д. Бродской (1937), «Клашей Сапожковой» А. Голубевой (1938) и т. п. встали и книги уральских авторов Б. С. Ицына «Подростки» (1937) и П. П. Бажова «Зеленая кобылка» (1939).

Во всех подобных книгах есть общие черты. Это энергично развивающаяся фабула, созданная на пересечении традиционного романа воспитания, автобиографической повести и – отчасти – романа эпопейного типа. Главными героями всегда являются дети, биографически столкнувшиеся с революционными событиями и помимо своей воли вовлеченные в них. Постепенно они научаются понимать исторический смысл событий, которые наблюдают и в которых участвуют. Автобиографическая составляющая этих текстов «отвечает» за появление в них довольно развернутых картин жизни тех слоев населения дореволюционной России, которые хорошо известны автору. Подобные тексты встречали обычно благоприятный прием у подросткового читателя, удовлетворяя его потребности в увлекательном чтении. Пройдя более или менее строгую редакторскую цензуру, эти повести также соответствовали официально предписанным представлениям о революционной предыстории.

В то же время разные варианты фабул, манер повествования и т. п. находились в состоянии внутренней полемики внутри своей группы, так как предлагали различные подходы к изображению дореволюционного детства. Эти подходы опирались на уже готовые образцы подростковой и взрослой литературы, но также потенциально могли стать своего рода образцом для последующих текстов. Характер поисков представляет интерес и с позиции характеристики генерализующих тенденций литературного развития, и с позиции индивидуальных особенностей творчества отдельных авторов.

Рассмотрим эту ситуацию на примере двух «уральских» вариантов революционно-приключенческих повестей.

Повесть Б. С. Ицына[1] «Подростки», опубликованная в Челябинске в 1937 г., затем переизданная в 1939-м, была популярна среди читателей и замечена современной критикой (см.: [11; 12]). По словам автора заметок о детской литературе Челябинска Н. А. Капитоновой, «пожилые люди сегодня вспоминают, как они любили эту книгу в детстве. Читателей

[1] О Борисе Семеновиче Ицыне известно немного. Родился в 1905 г. в селе Бейтоново Сковородинского района Амурской области в семье румынского подданного. Учился в Благовещенской гимназии. Переехал в Челябинск из Сибири, работал на заводе им. С. Орджоникидзе, сотрудничал как журналист с челябинскими газетами. С 1937 г. был редактором детской литературы в Челябгизе, с 1939 г. – уполномоченным Союза советских писателей по Челябинской области, перед войной назначен ответственным секретарем железнодорожной газеты «Призыв». В 1943 г. был арестован и осужден по 58 статье, все рукописи были изъяты. В 1946 г. оправдан «За недоказанностью состава преступления», но не освобожден. Еще два года отработал при лагерном управлении. В 1948 г. был откомандирован на Север, работал в газетах Салехарда и Игарки, позже переехал в Ярославль. Умер в 1968 г. (см.: [8; 9]).

притягивал яркий сюжет, подлинные события, живые характеры ребят, описания знакомых мест» [9, с. 157]. Как это нередко происходит со многими популярными приключенческими книгами, читатели хотели узнать, что случится с героями дальше, и Б. С. Ицын стал писать продолжение – повесть «Совершеннолетние» с теми же, естественно, более взрослыми героями, но уже во время Гражданской войны на Урале[2].

Повесть рассказывает о «ватажке» из шести южноуральских подростков. Трое из них мальчики – дети рабочих из небольшого заводского поселка, трое – челябинские девочки-гимназистки. История их дружбы и совместной деятельности рассказана автором в соответствии с двойными правилами. С одной стороны, это типичная подростковая повесть о приключениях и отношениях группы сверстников: краткая предыстория героев, знакомство друг с другом, общие шалости и важные дела, испытания, возникновение сердечных привязанностей и т. п. С другой – это повесть о росте революционного сознания в городе Челябинске в период первой русской революции, развернутая по всем правилам социалистического реализма. Мальчики из рабочих семей сперва случайно узнали о какой-то «сходке» и столкнулись с деятельностью некоей «организации», но постепенно выяснили, что это подпольная большевистская ячейка, узнали, кто входит в нее, завоевали их доверие, начали выполнять все более сложные поручения ячейки, привлекли к помощи своих приятельниц-гимназисток и после участия в стачке и столкновениях с полицией 1905 г. уже «чувствовали себя настоящими революционерами» [4, с. 170]. Завершается повесть (в соответствии с историческим фактами) поражением рабочего движения на заводе, вынужденным отъездом из поселка не только легализовавшихся лидеров подпольной революционной организации, но и одного из мальчиков – повзрослевшего Вальки Кошельникова. Но, хотя в последних строчках повести сообщается о подъезде к Челябинску «карательной экспедиции генерала Меллер-Закомельского» [4, с. 214], читатель, который знает о будущей победе большевиков, остается с надеждой, что дело, в котором принимала участие «ватажка» девочек и мальчиков, будет успешно продолжено. Таким образом, важная для текста социалистического реализма опция – исторический оптимизм – оказывается учтенной.

Особенную напряженность рассказанной челябинским автором истории могло придать то обстоятельство, что мальчики и девочки принадлежат к разным социальным группам. Несколькими годами раньше

[2] Фрагменты повести «Совершеннолетние» публиковались в: [5; 6; 7].

вышел роман Н. Островского «Как закалялась сталь», где драматическая любовная история Павла Корчагина и Тони Тумановой могла задать тон в раскрытии и разрешении этого потенциального конфликта. Но, хотя в повести Б. Ицына немало говорится о межклассовых конфликтах «народа» и «хозяев» (рассказывает мальчикам легенду об атамане-мстителе Рыжко-Золотом и его «ватажке» старатель Федосеич, объясняют азы классового устройства общества молодые рабочие-большевики и т. п.), отношения между подростками омрачаются только мелкими недоразумениями. Девочки-гимназистки, хоть и ходят регулярно в школу, сытно едят, красиво одеваются, живут с прислугой и т. п., оказываются демократически настроены и охотно приходят на выручку своим приятелям-рабочим, когда надо расклеить листовки, покараулить маевку или перенести детали для взрывных устройств. Те же, в свою очередь, помогают им отомстить злой директрисе и нелюбимым учительницам, причем отомстить похожим образом, рисуя и распространяя листовки, разъясняющие истинное положение дел в женской гимназии.

Так же легко и позитивно решается потенциальный возрастной конфликт. Двенадцати- – тринадцатилетние герои, которых в начале повести неоднократно именуют «несмышленышами» [4, с. 13], «путаниками» [4, с. 9], которых сначала очень осторожно, проверяя каждый шаг, большевики просят исполнять несложные курьерские поручения, необычайно быстро взрослеют, получают оружие, наряду со старшими товарищами участвуют в маевке, стачке и т. п. протестных акциях. Отчасти это объясняется нехваткой людей в революционной организации, отчасти социальным положением мальчиков, которые один за другим вынуждены оставлять учебу в школе, чтобы помогать взрослым содержать семью, но в любом случае младшие под благотворным влиянием старших быстро и легко осваивают и науку конспирации, и азы политграмоты. Хотя на каждой новой ступени посвящения герои обязательно совершают какой-нибудь «мальчишеский» проступок (самостоятельно берутся расклеивать листовки, рассказывают своим приятельницам о деятельности подпольной организации, стреляют на кладбище, «чтобы попробовать оружие» и т. п.), за ним следует лишь очередное разъяснение старшего товарища («А вы понимайте да помалкивайте» [4, с. 16]; «Если хотите быть настоящими помощниками, исполняйте то, что поручит вам организация» [4, с. 115], и т. п.) – и никакого наказания ни со стороны людей, которых они подводят, ни со стороны обстоятельств, которые автор неизменно делает благоприятными для юных героев.

В результате (остальные конфликты в повести решаются подобным же образом) в повести Б. Ицына на первый план выходит приключенческая фабула: обаятельные хорошие умные энергичные предприимчивые подростки неоднократно ловко обводят вокруг пальца полицейских и провокаторов, выручают друг друга и успешно справляются с самыми сложными поручениями большевиков. Незаемное знание автором жизни (он детально описывает Верину библиотеку, гимназические нравы и нравы «улицы», мальчишеские уличные игры и т. п.) помогает ему уравновесить «революционную» составляющую фабулы, снижая тем самым прямолинейную пропагандистскую направленность повести: неуклонное движение подростков в революцию время от времени замедляется то их желанием кататься на коньках, то локальным скандалом из-за подделанной подписи в дневнике.

Но в повести есть еще один, на первый план, незаметный пласт, особенно интересный в контексте развития литературы Урала. За год до появления «Подростков» в нескольких изданиях публикуется сказ П. П. Бажова, известный под названием «Дорогое имячко». В этих публикациях историю о «старых людях», спрятавших свои сокровища в Азов-горе, Бажов приписывает бывшему старателю В. А. Хмелинину. Сложная позиция сказителя «тайного сказа» предполагает множество его интерпретаций. По замечанию В. В. Блажеса, в тексте «все таинственно-неопределенно, но утверждающе-оптимистично» [3, с. 120].

Свой вариант этой истории рассказывает мальчикам-подросткам другой старый золотоискатель – Федосеич у Б. Ицына. В его интерпретации в Азов-горе хранится награбленное у приказчиков и бар мятежным атаманом Рыжанко-Золотым. Федосеич не только учит мальчишек, как относиться к золоту («золоту нельзя радоваться, нельзя удивляться, а еще хуже – крепко ругаться. Золото обидчиво: рассердится, уйдет» [4, с. 11]), но и первым объясняет подросткам причины недовольства рабочих своей жизнью на наглядном полулегендарном-полуисторическом примере: «Жизнь … сроду горька. Сейчас несладко, а в те поры и вовсе житья не было. Народ беда, как маялся, а хозяева на маете это богачество себе добывали» [4, с. 13]. Назидательный характер ицынского сказа (единственного такого рода вставного эпизода в повести) приходит в противоречие с текстом Бажова, лишенным однозначности и назидательности. Замечание Федосеича о том, что «сказывать-то с умом надо» [4, с. 13], можно расценивать как реплику в заочном (?) споре двух авторов о подростковой (воспитывающей – по определению) литературе. Сказитель у Б. Ицына объясняет «несмышленышам», что такое сходка, задает подросткам параметры

самоидентификации (атаман Золотой становится кумиром Вальки), дает им первый урок классово сориентированной истории.

Можно предположить, что спор продолжился, и «Подростки» Б. Ицына стали одним из текстов, подтолкнувших П. Бажова к написанию повести о подростках из уральского завода и их встрече с революционером. Повесть П. Бажова, впервые опубликованная под псевдонимом в 1939 г. в альманахе «Золотые зерна», очевидно, ориентируется на иной тип изображения детства. В его повести важна антропологическая составляющая: он подробно рассказывает о повседневной жизни мальчиков из заводского поселка, показывая, как весь уклад их существования формирует особый тип поведения. Тяготеющий к правдоподобию во всем, что связано с описанием истории Урала, П. Бажов не переходит эту грань и в подростковой повести.

В повести о детях рабочих уральского завода писатель, опираясь на собственный опыт, в первую очередь, опровергает принятое в литературе изображение жизни рабочих как страшного нищенского существования. Позже П. Бажов объяснит, что в его повести пришло от внутренней потребности, а что от необходимости сделать «проходимый» текст: «Приключения мальчуганов, помощь революционеру – все это лишь фабульные крючочки и петельки. Главным ставилось другое и совсем не маленькое. Хотелось по-другому показать воспитание ребят в средней рабочей семье, в противовес тому, что у нас нередко изображалось. Да, была … и нужда, и материальная ограниченность, но ребята не дистрофиками росли: из них ведь выходили те мастера и подмастерья, которые играючи ворочали клещами шестипудовые крицы и подбрасывали в валок тяжелые полосы раскаленного железа» [2, с. 164].

«Революционная» составляющая фабулы «Зеленой кобылки» добавляет истории остросюжетности и актуальности. Но мальчики помогают незнакомому человеку, вовсе не зная о его политических взглядах. Как только к делу помощи подключаются взрослые, они тут же запрещают мальчикам в нем участвовать («Вы, ребята, теперь про это забудьте. Будто и не было <…>. Без вас того человека уберем» [1, с. 120]). Повествование от первого лица подчеркнуто локализует повествование, выводя его за пределы многочисленных примеров положительного влияния революционеров на рабочую массу из литературы 1920–1930-х гг. П. Бажов не делает из мальчиков героических революционеров, присоединившихся к могущественной тайной Организации. Его герои не «ватажка», а «заединщина» [1, с. 83], не мятежники, а обычные хорошие ребята из уральского заводского поселка.

В условиях достаточно жесткого верховного диктата авторы, опираясь на свои жизненные впечатления, реализовывали различные языки самоописания: этнографически-скрупулезный у П. Бажова и жизнеподобно-пропагандистский у Б. Ицына. Оба варианта изображения дореволюционного детства, предложенные уральскими писателями, нашли своих читателей и получили продолжение в дальнейшем развитии литературы.

Список литературы

1. *Бажов П. П.* Зеленая кобылка // Бажов П. П. Соч. : в 3 т. Т. 3 : Повести, очерки, дневниковые записи, письма. М. : Гослитиздат, 1952. 356 с.

2. *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск : Кн. изд-во, 1955. 272 с.

3. *Блажес В. В.* Дорогое имячко // Бажовская энциклопедия. Екатеринбург : ИД «Сократ» : Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 118–120.

4. *Ицын Б.* Подростки : повесть. Челябинск : Челябгиз, 1937. 216 с.

5. *Ицын Б.* Новый отряд // Челябинский рабочий. 1939. 23 февр.

6. *Ицын Б.* Совершеннолетние : отрывок из повести // Стихи и проза : лит. альм. Южного Урала : [в 6 кн.]. Кн. 4. Челябинск : Челябгиз, 1938. С. 127–154.

7. *Ицын Б.* Совершеннолетние: отрывок из повести // Стихи и проза : лит. альм. Южного Урала : [в 6 кн.]. Кн. 5. Челябинск : Челябгиз, 1939. С. 54–104.

8. *Капитонова Н. А.* Ицын Борис Семенович // Челябинск : энцикл. Челябинск : Каменный пояс, 2001. С. 345.

9. *Капитонова Н. А.* Зарождение детской литературы на Южном Урале // Исторические чтения. 2007. Вып. 10. С. 154–158.

10. *Маршак С. Я.* Содоклад С. Я. Маршака о детской литературе // Первый Всесоюзный Съезд советских писателей. 1934 : стенограф. отчет. М. : Сов. писатель, 1990. С. 20–38.

11. *Рахтанов И.* Письмо автору //Детская литература. 1938. № 14.

12. *Слепнев Н.* Об овладении мастерством // Детская литература. 1938. № 14.

РАЗДЕЛ VI
РАЗВИТИЕ ПОЭЗИИ НА УРАЛЕ

Т. Н. Масальцева (Пермь), Е. К. Созина (Екатеринбург)

«Искусство песнопенья» в провинции: Павел Размахнин*

В русскую поэзию конца 1820-х – начала 1830-х гг. нередко приходят выходцы из мещанской и купеческой среды, в том числе и провинциальной (см. об этом: [8, с. 31]). Одним из таких поэтов стал пермяк Павел Емельянович Размахнин (1796–1834), родившийся «в семье Емели Размахни, плотницкого мастера Егошихинского медеплавильного завода. Прозвище отца стало фамилией сына» [34, с. 140]. Павел Размахнин учился в Пермской мужской гимназии. «Как ни старался плотницкий мастер Егошихинского медеплавильного завода Емеля Размахня приучить сына к своему ремеслу, Павел, после окончания Пермской гимназии, немало лет проработав с отцом по ремонту плотин на прудах казенных заводов, к отцовскому делу душой не прикипел» [30, с. 127].

В 1818–1823 гг. Размахнин учился в Казанском университете, но окончил его только в 1826 г. С 1823 г. служил в Оренбурге, преподавал русскую словесность в Оренбургском уездном училище. В Оренбурге же Размахнин стал членом литературного кружка и оренбургского тайного общества на основе масонской ложи, инициатором которых был поэт и этнограф П. М. Кудряшев. Свой интерес к описанию жизни иных народов, проживающих на территории многонациональной Оренбургской губернии, Кудряшев разделял со многими членами своего кружка, в том числе и с Размахниным. На их дружеские отношения указывает адресованное Размахнину стихотворение Кудряшева «К Размахнину.

* Статья выполнена в русле проекта РГНФ № 16-14-00118 «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX – первой трети XX века».

© Масальцева Т. Н., Созина Е. К., 2017

При посылке повести: Пугачев» («Люблю, люблю я петь – простую / Беседу молодых друзей, / Непринужденность золотую / И чашу дедов круговую / И нектар виноградный в ней») [6]. Как пишет П. Е. Матвиевский, Размахнин «постоянно снабжал молодого аудитора (Кудряшева. – *Т. М., Е. С.*) журналами, книгами и всячески содействовал, по словам П. П. Свиньина, “скорейшему развитию его способностей”» [7, с. 301]. «Приятель Феонова, он был ближайшим другом Кудряшова, душеприказчиком и публикатором его наследия» [4, с. 8]: после смерти Кудряшева стал хранителем его литературного архива, занимался публикацией литературных произведений и этнографических очерков писателя в журналах «Вестник Европы», «Отечественные записки», «Заволжский муравей».

Затем Размахнин преподавал русскую словесность в Уфимской мужской гимназии. В 1827 г. он вернулся в Пермь и устроился учителем истории, географии и статистики в Пермскую мужскую гимназию, дружил с пермским поэтом и учителем гимназии В. Т. Феоновым. В материалах по истории Пермской гимназии указано: «Старший учитель истории, географии и статистики Павел Емельянович Размахнин, из обер-офицерских детей, действительный студент Казанского университета, на службе с 1823 года. В Пермской гимназии с 1827 года» [33, с. 93].

Свои произведения, в основном поэтические, а также публицистику Размахнин публиковал в журнале «Заволжский муравей», который в 1832–1834 гг. издавался в Казани (см. об этом, напр.: [1]). Основными темами журнала были промышленность, торговля, история, культура и народы Казанской губернии, но представлены были и собственно литературные тексты, как стихотворные, так и прозаические, а также литературная критика (см. также: [32]).

Чаще всего стихотворения Размахнина публиковались в журнале за подписями *Р.*, *Р…н*, *-н*, *Разм.*, поэтому их атрибуция иногда представляется достаточно непростой[1]. В своем поэтическом творчестве Размахнин воспроизводил жанровое мышление литературы начала XIX в. Он использовал достаточно традиционные жанровые формы басни, элегии, послания, романса, твердые формы (триолет, см: [16]), а также распространенные мотивно-тематические комплексы, характерные

[1] Казанские библиографы, авторы росписи журнала «Заволжский муравей» (см.: [3]; роспись размещена также в интернете: [2]), отнесли ряд стихов П. Е. Размахнина М. С. Рыбушкину, что вряд ли соответствует действительному положению вещей, поскольку стилистика произведений выдает их принадлежность Размахнину, а кроме того, редактор журнала Рыбушкин стихов не писал, а был автором целого ряда исторических сочинений и травелогов, также размещенных на его страницах.

для литературы конца XVIII – начала XIX в. и демонстрирующие определенное отставание литературных опытов провинциалов от столичных тенденций, представленных в журналах.

Басни Размахнина «Собака и волк» [17] (см. также: [28; 30; 31]), «Осел и лисица» [18] небольшие по объему, они следуют крыловской традиции и представляют собой аллегорию противостояния двух представителей российского социума с итогом – моралью в последних строчках. Так, в басне «Собака и волк» беседа идет между слугой-собакой и свободным волком, на совет собаки: «Оставь лесную жизнь, иди на барский двор. / Поверь мне, право, служба – вздор!» – волк в финале басни отвечает: «Все хорошо, но ты имеешь господина!» [17]. Остроумен и по-басенному афористичен ответ лисицы на уверения осла в том, что пора перестать считать его ослом: «Дурак всегда дурак, в каком бы ни был чине; / Свинья всегда свинья, хоть в золотой щетине» [18] («Осел и лисица»).

Творчество Размахнина эклектично: в его поэзии присутствуют переходные (от классицизма к сентиментализму) черты, ярко проявляющиеся, например, в стихотворении «Сон». Поэт опирался на сентименталистскую традицию – об этом свидетельствуют образный строй стихотворения (при соприкосновении с реальным миром мир грезы рассыпается, оставляя в душе лирического героя лишь чувство сожаления об утраченных возможностях), элементы аллегорического изображения, поэтический язык (*муза юная*, *лира сладкозвучная*, *сладкогласная*, *объятия тоски*), характерный для сентименталистской поэзии эмоциональный тон стихотворения:

В одежде голубой, простой, без покрывала,
Вдруг муза юная перед меня предстала
С улыбкой нежною, с румянцем на щеках,
И с лирой золотой в прекраснейших руках.
«Прими ее, прими!» – богиня говорила
И сладкозвучную мне лиру подарила <…>
Вдруг лира звонкая из рук моих упала –
И сладкогласная разбилась на куски…
И пробудился я в объятиях тоски [13].

В других стихотворениях Размахнина мотив сна связан с романтической установкой поэта. Во сне героини происходит действие баллады «Ирена и Едвин» [21], навеянной балладами В. А. Жуковского

(«Людмила», «Эльвина и Эдвин», «Светлана»): к спящей девушке является умерший возлюбленный, и только своевременное пробуждение спасает ее от страшных объятий мертвеца. Мотив сна здесь реализуется через характерную для романтической литературы систему оппозиций (жизнь – смерть, явь – сон и др.).

Аллюзии на конкретные стихотворения Жуковского несомненны, но Размахнину была свойственна общая ориентация на стилевой облик и поэтическую атмосферу начала XIX в., поэтому в 30-е гг. его стихи выглядят запоздалой данью уходящей эпохе. Таковы драматическая сценка в стихах «Примирение», отнесенная автором к жанру «русской идиллии» [10], два романса, посвященные трогательным отношениям любящих [19] (см. также: [24; 30; 31]), «Русская песня», лирический герой которой обращается к «сердешному другу» Дуне [11]. Пермский краевед А. Шарц указывал, что, по воспоминаниям современников, песни на стихи Размахнина были популярны, в 1830-е гг. их исполняли на семейных вечерах, например, «Вой, ветер осенний, в расселинах гор / Шуми и скрипи, пробудившийся бор…» [34, с. 141]. Излюбленные стихотворные жанры Размахнина, «по преимуществу поэта-лирика» [4, с. 8], – песни, элегии, дружеские послания. Элегические размышления о предпочтении любви богатству представлены в небольшом стихотворении «К***» с последней строфой-моралью:

Нет, счастье не живет в палате:
Ему милее в шалаше;
Оно не в почестях, не в злате,
Оно в любви, оно в душе [26].

Урал получил определенное отражение в стихотворстве Размахнина. Под некоторыми его произведениями стоит указание на место пребывания автора – Пермь. А последнее стихотворение из лирического цикла «Элегия. Мечта. Родина» [15] (см. также: [30; 31]) содержит воспоминания о родине, и для лирического героя Размахнина эта родина – Урал:

Снегов громады на вершинах
Рифейских исполинских гор,
Ручьи, бегущие в долинах,
Непроходимый, мрачный бор… [15, с. 310].

В стихотворном «Отрывке из повести: Заречин. (К Лилете)» [25] рассказывается история офицера Заречина, проживающего в Перми и спасшего тонущую в реке девушку.

Характерным примером послания является стихотворение Размахнина 1827 г., посвященное оренбургскому поэту А. П. Крюкову, охарактеризованному в качестве автора «прекрасной пьесы “Пловец”», опубликованной в журнале «Благонамеренный» [5], сюжет которой был навеян романсом Жуковского «Пловец». Автор высоко оценивает творчество Крюкова: «Любимец прелестных Муз, / Тобой восхищаюсь я! / Твоими талантами, / Игрою мечтания / Любуюсь, пленяюся» [27, с. 32].

Послания Размахнина дают наиболее разнообразную палитру художественности его творчества. Зачастую они содержат дружеские наставления, как в «Отрывке из послания к другу», где, рассуждая о несовершенстве нравов света («Не любят рассуждать, / На совесть часто плюют / И любят щегольство, / Кокетство, мотовство»), автор послания дает другу добрый совет: «Чтоб менее скучать – / Ты не ленись читать» [12]. А создавая провинциальные типажи, Размахнин мог использовать и сатирические приемы. Так, в послании К. И. Аг-ву воспроизводится галерея портретов провинциальных невест, но похвала невесте сочетается с ироничным перечислением и оценкой ее «достоинств»:

Вот первая красотка,
Веселая Адель,
Язык ее трещотка,
А голосок свирель,
Женюсь? Но по грехам,
Она моим ушам
На час не даст покоя [20, с. 702].

Кроме собственно поэтических текстов Размахнин пробовал себя в жанре информативного письма-заметки и этнографического очерка. Так, в «Отечественных записках» П. П. Свиньина, где часто публиковался его друг П. М. Кудряшев, рядом со статьей еще одного оренбуржца, А. П. Крюкова, было напечатано «Письмо из Оренбурга от г. Размахнина. О концерте» [9], где рассказывалось об инструментальном концерте в пользу бедных, проведенном в городе. Более интересна опубликованная в «Заволжском муравье» зарисовка «Картина башкирской жизни» (1832) [14] (см. также: [29; 22]), изображающая быт и нравы башкир. Она привлекает эмоциональностью и поэтичностью описаний наряду с их

контрастностью, поскольку автор использует разные типы нарратива – информативно-этнографический и художественный.

В начале очерка дается довольно точное представление образа жизни и быта народа: «Башкирцы, по образу жизни своей, принадлежат к полукочевым народам, т. е., они в зимнее время живут оседло в деревянных хижинах, а летом в войлочных юртах (кошах), переносимых с места на место. <…> Башкирские деревни построены без всякой симметрии; домы их (за исключением весьма немногих, принадлежащих богатым людям) делаются на скорую руку, довольно непрочны и весьма тесны… Каждая хижина имеет от 3 до 4 небольших окошек… Внутри хижины … сделаны из набросанных кое-как досок широкие лавки (нары)…» [14, с. 156–157] и т. д. «Зимняя жизнь башкирцев совершенно единообразна и весьма неприятна; в это время они много терпят от холода, голода и других физических причин» [14, с. 158]. Но «Наступает прелестная весна, – наступают и удовольствия башкирцев: они оставляют свои зимовища и выходят на кочевье. В продолжение весны, лета и до глубокой осени башкирцы ведут жизнь приятную, веселую и мало заботятся о будущем» [14, с. 158]. В доказательство намечающейся пасторали автор дает «прелестнейшую картину» весенне-летнего кочевья башкир, которую он сам наблюдал по дороге из Оренбурга в Пермь. Картина живописна и направлена на пробуждение визуального воображения читателей, построена как единое синтаксическое целое: «Представьте себе высокие горы, покрытые густым лесом, зеленые и цветущие долины, шумящие ручьи или целые реки и обширные озера – и вы будете иметь понятие о местах, занимаемых в летнее время кочевьем башкирского народа; прибавьте к тому разбросанные в разных местах юрты, из которых выходит тонкий дым и расстилается по вершинам гор; многочисленные стада коз, овец, коров и табуны лошадей; их рев, ржанье и топот – и в воображении вашем составится картина, возбуждающая приятное мечтание о давних мирных временах и беззаботном хозяйстве патриархального века» [14, с. 159]. Таким образом, «патриархальный» народ «башкирцев» для автора – это своего рода зримая метафора ушедшего прошлого человечества, настоящее его неприятно и неопрятно, как жизнь кочевого племени зимой, но летом она позволяет предаться сладостным мечтаниям о возможности «золотого века». Наукообразный слог соответствует зимнему «настоящему» – и установке на достоверное познание чужого этноса, актуальной для времени автора-повествователя; поэтическая картина, призывающая к любованию ею, – ушедший, но еще присутствующий в его сознании идеал, который не требует объяснений, его можно дать в той поэтике

«живых картин», что была распространена в русской литературе XVIII-го и на рубеже с XIX в. и достигла расцвета в сентиментализме. Стилистике последнего как в стихах, так и в прозе и следует Размахнин, перебивая ее, однако, этнографически верными фрагментами – в духе аналогичных очерков других авторов, публиковавшихся в «Заволжском муравье».

В том же журнале был опубликован критический разбор Размахниным стихотворения Д. Г. «К луне. (Подражание Байрону)», напечатанного в «Сыне Отечества» за 1825 г. Во вступлении он честно отмечал, что провинциальным читателям свойственно получать столичные журналы с изрядным опозданием, потому его отклик на стихотворение Д. Г. запоздалый, но необходимый, т. к. данное стихотворение, по мнению рецензента, не соответствует репутации журнала («В “Сыне Отечества” всегда помещаются отличные стихотворения»): «Облаченный в тройную броню терпения – (кто поверит?) я несколько раз прочитал стихотворение “К Луне”, но, несмотря на телескоп размышления, не нашел в этой планете ничего, кроме темных пятен… нарушения как ритма, так и канонов русского литературного языка» [23, с. 175]. Разбор Размахнина немногим отличался от критических статей, помещенных на страницах журнала и принадлежащих перу В. Б. Веселли, Г. Н. Городчанинова и др.

Сведения о биографии и творчестве П. Е. Размахнина, «связующего звена между камскими и южноуральскими поэтами» [4, с. 8], весьма скудны. Известно, что пермский пожар 1842 г. уничтожил многие его произведения, оставшиеся в рукописях.

Список литературы

1. *Аристов В., Ермолаева Н*. Все началось с путеводителя… : поиски литературные и исторические. Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1975. 222 с.

2. Заволжский муравей : [роспись содержания]. [Электронный ресурс]. URL: http://libweb.kpfu.ru/z3950/lsl/muravey/rospis.htm (дата обращения: 10.06.2016).

3. Казанская периодическая печать XIX – начала XX века : библиогр. указатели. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1991. 87 с.

4. *Конецкий Ю.* Парнасский ключ // Русская поэзия Урала XVIII–XX веков : в 3 т. Т. 3. М. : Моск. писатель ; Екатеринбург : Урал. рабочий, 1999. С. 7–12. (Антология цеха поэтов).

5. *Крюков А*. Пловец // Благонамеренный. 1823. № 3. С. 110–111.

6. *Кудряшев П.* К Размахнину. При посылке повести: Пугачев // Вестник Европы. 1828. № 20. Окт. С. 271–272.

7. *Матвиевский П. Е.* Очерки истории Оренбургского края XVIII–XIX веков. Оренбург : Оренб. кн., 2005. 375 с.

8. Поэты 1820–1830-х годов : [сб.] : т. 1–2. Т. 1. Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1972. 792 с.

9. *Размахнин П. Е.* Письмо из Оренбурга от г. Размахнина. О концерте // Отечественные записки. Ч. 30. 1927. № 84. Апр. С. 153–155.

10. *Разм…н П. <Размахнин П. Е.>*. Примирение : (русская идиллия) // Заволжский муравей. 1832. Ч. 1. № 1. С. 21–29.

11. *Раз-н П. <Размахнин П. Е.>*. Русская песня // Заволжский муравей. 1832. Ч. 1. № 2. С. 81–82.

12. *Р-н <Размахнин П. Е.>*. Отрывок из послания к другу // Заволжский муравей 1832. Ч. 1. № 3. С. 134–139.

13. *Раз-н <Размахнин П. Е.>*. Сон // Заволжский муравей. 1832. Ч. 1. № 3. С. 139–140.

14. *Раз…н <Размахнин П. Е.>*. Картина башкирской жизни // Заволжский муравей. 1832. Ч. 1. № 3. С. 156–159.

15. *Раз...н.* Элегия. Мечта. Родина // Заволжский муравей. 1832. Ч. 1. № 6. С. 306–307.

16. *Р…н.* Триолет // Заволжский муравей. 1832. Ч. 1. № 8. С. 439.

17. *Раз...н.* Собака и волк // Заволжский муравей. 1832. Ч. 2. № 8. С. 434–435.

18. *Раз...н.* Осел и лисица // Заволжский муравей. 1832. Ч. 2. № 8. С. 435.

19. *Р-н.* Романс // Заволжский муравей. 1832. Ч. 2. № 11. С. 600.

20. *Р-н.* К И. Аг-ву // Заволжский муравей. 1832. Ч. 2. № 13. С. 702–707.

21. *Р-н.* Ирена и Едвин : (баллада) // Заволжский муравей. 1832. Ч. 2. № 16. С. 872–877.

22. *Размахнин П.* Сведения о башкирцах // Московский телеграф. 1832. Ч. 48. № 21. С. 274–275.

23. *П-л Р-н <Размахнин П. Е.>*. Письмо к издателям // Заволжский муравей. 1833. Ч. 1. № 3. С. 171–177.

24. *Р-н.* Романс // Заволжский муравей. 1833. Ч. 1. № 6. С. 330–331.

25. *-н <Размахнин П. Е.>*. Отрывок из повести: Заречин. (К Лилете) // Заволжский муравей. 1834. Ч. 1. № 1. С. 20–31.

26. *Размахнин П. Е.* К*** // Заволжский муравей. 1834. Ч. 2. № 11. С. 156.

27. *Размахнин П.* А. П. Крюкову (1827 года) // Заволжский муравей. 1834. Ч. 3. № 17. С. 32–36.

28. *Размахнин П. Е.* Собака и волк // Поэты Урала : антол. : в 2 т. Т. 1. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1976. С. 39–40.

29. *Размахнин П. Е.* Картина башкирской жизни // Башкирия в русской литературе : в 6 т. Т. 1. Уфа : Башк. кн. изд-во, 1989. С. 375–377.

30. *Размахнин П. Е.* Родина. Песня. Романс. Сон. Собака и волк // Русская поэзия Урала XVIII–XX веков : в 3 т. Т. 3. М. : Моск. писатель ; Екатеринбург : Урал. рабочий, 1999. С. 127–132. (Антология цеха поэтов).

31. *Размахнин П. Е.* Собака и волк. Русская песня. Элегия. Мечта. Триолет. Романс // В лампаде камских вод звезда. Пермь : Пушка, 2002. С. 77–81. (Библиотека пермского краеведа).

32. *Созина Е. К.* Репрезентация Восточной России на страницах казанского журнала «Заволжский муравей» (1832–1834) // Литературный процесс в региональной периодической печати 1830–1930-х гг.: от «Заволжского муравья» к «Уральскому рабочему» : коллектив. моногр. Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. С. 242–278.

33. *Фирсов Н. А.* Материалы для истории Пермской гимназии, собранные и обработанные Н. А. Фирсовым. Пермь : Тип. губ. зем. управы, 1894. 896 с.

34. *Шарц А. К.* Поэт-лирик // Календарь-справочник Пермской области на 1966 год. Пермь : Перм. кн. изд-во, 1965. С. 140–141.

35. *Шмаков А. А., Шмакова Т. А.* Урал литературный : крат. биобиблиогр. слов. Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1988. 366 с.

И. В. Козлов (Екатеринбург)

Литературный отдел газеты «Уральская жизнь» в 1917–1919 гг.: временная и пространственная трансформации повседневности*

Газета «Уральская жизнь» дольше других дореволюционных газет издавалась после февральских событий 1917 г., ее выпуск продолжался и после прихода к власти в Екатеринбурге большевиков, и после захвата города белочехами. Газета, основанная в 1899 г., просуществовала до 1919 г. (25 июня был выпущен последний номер). Редактором и издателем ее был Петр Иванович Певин.

В тот период, который нам интересен, произошли существенные изменения. В своих воспоминаниях К. Никитин пишет: «П. И. Певин умер в начале 1918 г. в Харькове. Помимо газеты он любил искусство, театр и в течение ряда лет был казначеем в Русском театральном обществе. По делам этого общества он поехал на несколько дней в Харьков к А. Я. Альтшуллеру, оперному режиссеру, и скоропостижно скончался на улице» [6, с. 156]. В том же журнале, где появились воспоминания Никитина, позже были опубликованы добавления и существенные

* Статья подготовлена в русле проекта РГНФ «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX – первой трети XX века», № 16-14-00118.

© Козлов И. В., 2017

поправки, так что можно было бы поставить под сомнение и эту информацию. Но она никем не была опровергнута. Так или иначе, но фамилия Певина как издателя значилась под всеми номерами газеты вплоть до ее закрытия в 1919 г. При этом фамилия редактора периодически менялась: во время правления белочехов редактором был Ф. М. Быстров, в последних номерах 1918 г. обязанности редактора выполнял В. П. Чекин (незадолго до этого бывший активным сотрудником газеты «Зауральский край», в которой он активно критиковал «Уральскую жизнь»), а затем вновь Быстров. Последние номера производят впечатление выпущенных в большой спешке, в сложных условиях острой нехватки хорошей бумаги, отсутствия типографий и корреспондентов. Некоторые номера почти полностью состоят из корреспонденций, фельетонов, рассказов и стихотворений В. Чекина под различными псевдонимами. Но все же эта газета, несмотря на смену редакторов и смерть издателя, выходила в свет – в отличие от большинства остальных: например, «Зауральского края», – и ей удалось зафиксировать не только хронику событий этого времени, но и вторжение большой истории в повседневную жизнь обывателя «столицы сонного Урала». Как ни странно, лучше всего это отражает столь «непочтенный» жанр как *фельетон*. Дело в том, что именно фельетон фиксировал повседневность во всей ее бытовой неприглядности и циклической повторяемости. Каждый год в циклах фельетонов *Мистера Бумса* (П. Я. Блиновского), *Садко* (Н. Станиславова), *Энбе* (Н. Борисовского) появлялись стихотворные рассуждения о дороговизне дров (как правило, осенью), о всепроникающей и надоедливой пыли на улицах города (летом), о непролазной грязи (весной). На масленицу в газетах размещали несколько фельетонов, посвященных обывателям, объедающимся блинами. Традиционно повторялись пасхальный и рождественский номера, бо́льшие по размеру, празднично заполненные художественными произведениями (в отличие от будничных, заполненных телеграммами и рекламой), варьирующими одни и те же темы. Образ сонного провинциального городка, далекого от всех границ, городка, в котором не может произойти ничего из ряда вон выходящего, например, вооруженного захвата неприятелем, этими фельетонами культивировался. Садко писал в одном из фельетонов, как будто в открытке, посланной с железной дороги в столицу предполагаемому другу-читателю, который знает, «Что где-то там в горах застряла / Столица сонного Урала, / И больше – кайся – про него / Ты знаешь очень, очень мало, / Верней, не знаешь ничего» [14, с. 3]. Связью с внешним миром была все та же газета и гастроли различных театров (в 1915 г., например, в Екатеринбурге гастролировал театр Корша).

Таким же повторяющимся повседневным «жанром» было *новогоднее пожелание*, приобретающее для потомков в некоторых случаях пророческое звучание. На рубеже 1916–1917 гг. это пожелание написал С. Виноградов: «В скорбной жатве, ожидающей нас в пришедшем году, есть, значит, и маленькая радость, дающая силы на тяжелый, неблагодарный труд и более светлый взгляд на грядущее.

А это грядущее, столь непохожее на переживаемое нами, все-таки придет и без остатка сожжет старую жизнь, несмотря на ее теперешнее торжество. <…>

Простим же новому, только что пришедшему году то злое, что он даст нам, и будем благодарны за те побеги благородного и чистого, обещающего обновление миру, какие удастся ему вырастить за свое короткое время.

Он несет не только старое горе, но и крупицу, – хотя и не для нас, – и нового счастья» [1, с. 3]. В этом клишированном тексте, отнюдь не пророческом, скорее всего предполагающем совершенно другие события (ожидаемая в новом году «скорбная жатва», по-видимому, относится к мировой войне, а не к революции), тем не менее, на первый план выходит категория времени. Течение времени очень скоро стало ощутимым в череде событий. Теперь это были не повторяющиеся повседневные действия, но события, трансформирующие или отменяющие то, что было привычным, понятным, как будто вечным и неотменимым. Информация об этих событиях (отречение царя, октябрьский переворот, выступление чехословацкого корпуса и т. д.) публиковалась в газете на первых страницах, а в художественных произведениях и фельетонах, сопровождавших эти сообщения, делались попытки разглядеть влияние этих исторических событий на повседневное существование обывателя. Авторы этих текстов, по-видимому, надеялись на то, что они не просто фиксируют это влияние, но анализируют его, однако у них не всегда была такая возможность из-за необходимости оперативно реагировать на происходящее (одна из особенностей «газетной литературы»).

Время, меняющее все вокруг, отчетливее всего фиксируется в сопоставлении: «тогда – теперь». В одном из своих фельетонов В. Чекин вспоминает о мартовских событиях, сопоставляя их с ноябрьским положением дел 1917 г.:

В прошлом марте сын со мной
Шел на праздник в честь Народа.
Вместе с шумною толпой,
Крик – «Да здравствует Свобода!»
Плыл могучею волной.

Сын спросил: – «Ведь я теперь
Гражданин? Не правда ль, папа?»
– Да! Тюрьмы открылась дверь,
Ослабела власти лапа [9, с. 3].

Казалось бы, уже в начале это соотношение прошлого (точнее – невозвратно прошедшего) и настоящего предполагает разговор о власти, внезапно переставшей определять жизнь человека (об обывателе здесь еще не идет речь, наоборот, это человек, становящийся на глазах читателя фельетона «гражданином»). В то же время финал произведения – как, между прочим, предполагает и его название – обращен в будущее, в неопределенность:

Десять месяцев прошло…
С сыном часто я гуляю,
А порою (как назло!)
И процессии встречаю –
…
Вновь спросил недавно сын
Неуверенно довольно:
– «Папа – всё я гражданин
Или нет?» Мне стало больно,
Но ребенку как солгать?
Я сперва не отвечаю,
Чтоб потом пробормотать
Отвернувшись: – «Я не знаю»…

В редких выступлениях В. Пермского (вероятно, псевдоним) образ будущего явлен совершенно иначе: это идеализированный образ неотвратимо наступающего социализма[1]. Чекин осторожнее: проблематичность грядущего здесь драматически подчеркнута диалогом не только двух времен, но и поколений. Реальность ожидаемых перемен ставится под сомнение: встречаются процессии, написаны те же самые лозунги, но – «полиняла ткань знамен», и помимо этого что бы то ни было перестало меняться. То же опасение можно вычитать из двух фельетонов, посвященных одной из основных газетных тем того времени – возможному заключению мира с Германией. Чекин и здесь выступает в ряду первых: в фельетоне он пишет о необходимости этого мира

[1] Например, в таких строках: «В царстве будущего светлого, / В царстве нежного, прекрасного, / Еще – далекого, неясного, / Еще для мысли незаметного. // Не будет злобы и насилия, / Ни грубой, скучной монотонности, / Ни слез, ни мрака, ни бессилия, / Но светлых мыслей – мир бездонности…» [13, с. 2].

и об опасениях, которые сбываются во втором фельетоне. В начале: «К большевикам с протянутой рукою / Я никогда не шел и не пойду, / Но если справятся они теперь с войною, / Не заменив ее другой бедою, / Я хоть на миг и к ним с приветом подойду» [7, с. 3]. Но затем: «И вот известие из Бреста прочитали… / “Подписан мир”, а на душе темно…» [11, с. 2]. Это – прямое вторжение политических событий в «мирное течение будней» обывателя. В большевиках, подписавших брестский мир, как раз и видели поначалу – как это ни покажется странным – реставраторов старого, уже, казалось бы, отмененного отношения к человеку: «А теперь, когда победоносно пришли “они” и торопливо стали вытаскивать из пыльной груды прошлого кровавого хлама ветхие бичи и намордники – на кого надеяться, в кого верить?

Бедное русское “свободное слово”! Бедная родная “свободная” печать!» [8, с. 3]. Но в какой-то момент фельетонист вынужден отвлечься от политики, от общегосударственных тем, и вновь заговорить о привычном, стремительно превосходящем все гиперболические преувеличения фельетонов десятилетней давности. Фельетонисты часто писали о дороговизне, теперь приобретающей ужасающие формы: «И здесь “дерут” и там “дерут”, / Да не одну, а десять “шкур” – / За молоко, за хлеб, за кур, / За падаль вместо антрекот… / Дерут Народ, дерет Народ» [10, с. 2]; или иначе в перепеве: «За насущный хлеб дерут / Двадцать семь на Хлебной пуд… / “Ба-атюшки!” / Мясо – просят полтора / (Хоть не жуй без топора) / “Ма-атушки” / Стоют брюки с пиджаком / То, что прежде стоил дом… / “Ба-атюшки!” / Без двух сотен не моги / И мечтать про сапоги…» [3, с. 2].

Примеры «воплей обывателя» легко можно множить[2], если бы в повседневность не вторглись, разрушив ее как будто окончательно, два события. Одно из них, на первый взгляд, прошло незамеченным – «Уральская жизнь» почти ничего не сообщала о появлении в Екатеринбурге царской семьи, а отрывочные известия о событиях ночи с 16-го на 17 июля 1918 г. стали публиковаться после 25 июля, когда Екатеринбург был захвачен чехословацким корпусом во главе с прапорщиком Чилой. Это второе событие проигнорировать уже было нельзя. По-видимому, редакция газеты и не стремилась к этому, заняв антибольшевистскую позицию (это было ощутимо и раньше, а впоследствии ожидаемо привело к закрытию газеты).

Тем не менее, пребывание царя все же нашло отражение в фельетоне Чекина, опубликованном 18 мая, т. е. еще в тот момент, когда власть

[2] Например, о дороговизне дров см.: [4, с. 2].

в городе принадлежала большевикам. На тот момент бывший царь уже месяц был в городе после переезда из Тобольска (17 апреля, семья прибыла чуть позже), в это время первые слухи о расстреле царской семьи, распространившиеся после убийства великого князя Михаила Александровича в Перми 13 июня, еще не появились. Чекин не мог обойти молчанием пребывание царской семьи в Екатеринбурге, однако его фельетон наглядно демонстрирует невозможность говорить об этом прямо. И фельетонист на первый план вновь выводит осторожного обывателя, «глазеющего» на дом, который не принято называть, и предполагающего, что оттуда тоже смотрит человек, ставший таким же обывателем, от которого мало что зависит: «Самое “модное” из екатеринбургских мест для общего упорного глазения в настоящее время – особняк на углу Вознесенского проспекта.

Толпой около него собираться боятся, но зато упорно прогуливаются взад и вперед с смутной надеждой:

– Авось, как-нибудь, хоть одним глазком…

Спрашивают друг друга:

– Были? Видели?

Отлично зная, что если и были, не видали ничего кроме высокого забора.

Но все “гуляющие” упорно глазеют на забор, обмениваясь вполголоса заявлениями:

– Забор…

– Да… забор.

– Сажени, пожалуй, две?

– Меньше.

– А по-моему, так еще и слишком!

– Из тёсу…

– Из тёсу. И тёс нельзя сказать чтобы очень…

– Теперь, брат с тёсом беда. Теперь и к дровам не приступайся, а не то што к тёсу… Где лучше-то найдёшь?

…

– А кто это на балконе? Неужто он?

– Разуй глаза-то – часовой. Так самого и выпустят. Отгулял – будя.

– Эхе-хе-хе! Жизнь наша…

– Одно слово: “суета сует”…

– Пар и больше ничего…

…

Ох! Любит поглазеть уральский обыватель» [5, с. 2].

По-видимому, о действительном сочувствии здесь говорить не приходится. Но главный герой этого фельетона – обыватель – говорит о фактическом включении в свои ряды того, кто раньше мыслился выключенным из повседневности. Важно и то, что временная координата («тогда и теперь») здесь дополнена пространственной: обыватели вынуждены тайком «глазеть», пытаясь что-то разузнать, поверх тесового забора. Фотографии этого времени позволяют говорить, что это не просто художественный образ, придуманный фельетонистом. Однако забор, пространственно разделяющий место действия на «здесь и там», неслучаен. «Обыватель» рассуждает о нем в рамках повседневных, бытовых разговоров («тёс нынче дорог», «плохой тёс» и т. д.), при этом незаметно переходя к теме времени и бытия («отгулял, будя», «что жизнь наша?..» и т. д.). Вместе с тем забор становится знаком таинственности и загадки, знаком устрашения со стороны новой власти, знаком места, наглухо закрытого, небезопасного, в котором, тем не менее, творится история, но при этом пространства все же притягательного для обывателя, находящегося в круге повседневных забот.

Еще одно событие окончательно разрушило отъединенность обывателя от хода большой истории. Оно нашло отражение в одном из фельетонов, в котором изображен обыватель, привыкший за ходом боевых действий следить по карте:

По старой привычке следил обыватель
В свирепом азарте,
С булавкой по карте,
Как движется, где неприятель.
Бранил «супостата»,
Отца его, брата
И мать уж сугубо, конечно,
Нахмуривши брови
И губы до крови
Кусая, читал бесконечно
Газет сообщенья
О целях сраженья,
О всяческих тонких расчетах:
– Подкуплены немцем;
В сношенье вошли с Николаем;
Стакнулись с буржуем (буржуем, как перцем,
Врагов приправляли), да мы-то их знаем:
В какие себя ни раскрашивай краски,
«Загнем им салазки» –

Вредить не допустим свободам:
Узнают, как биться с свободным народом!».
Теперь – мы устали –
Булавки и карты убрали [12, с. 2].

После захвата города белочехами мгновенно изменяется тон фельетониста и газеты в целом. Теперь она пытается мобилизовать обывателя на борьбу, стыдя его за бездействие: «Казаки с чехами срывают цепи с нас, / А мы неблагодарными скотами / Пред ними выступаем, и не раз, / Отделываясь громкими словами» [2, с. 4]. Теперь обыватель, простой гражданин, не только теряет право на повседневность, жизнь в круге привычных забот, не только право на удовлетворение любопытства (в том числе и благодаря газетам), предметом которого служит мир внешний, мир истории и государства, но и право на саму жизнь – право на неучастие в войне и убийствах, которые творит война. Фактически он окончательно включен в ход большой истории, повседневное же уходит на второй план. Одновременно с этим обыватель оказывается внутри закрытого пространства – как ранее бывший император – а большевики, угрожающие ему абсурдом и бессмысленной жестокостью, оказываются вне, т. е. по ту сторону баррикад, и с ними-то и следует сражаться. Таким образом, временны*е* («теперь и тогда») и пространственные образы («здесь и там») текстов периодики неоднократно пересекаются и трансформируют друг друга в рамках газетной литературы 1917–1919 гг.

Список литературы

1. *Виноградов С.* Аккорды жизни // Уральская жизнь. 1917. № 1 (1 янв.). С. 3.
2. *Внепартийный.* Пословицы с вариациями // Уральская жизнь. 1918. № 161 (13 сент.). С. 4.
3. *Еноткин <Чекин В. П.>*. Вопль обывателя // Уральская жизнь. 1918. № 56 (27 (14) марта). С. 2.
4. *Еноткин.* «Жалобы» екатеринбуржца (почти по Шиллеру) // Уральская жизнь. 1918. № 93 (15 мая (2 апр.)). С. 2.
5. *Еноткин.* «Глазеют» // Уральская жизнь. 1918. № 96 (18 мая (5 июня)). С. 2.
6. *Никитин К.* Из истории екатеринбургской журналистики (1902–1914) : (воспоминания) // Северная Азия. 1928. № 5/6.
7. *Никто-не <Чекин В. П.>*. Злобы дня. 1. Скорый мир // Уральская жизнь. 1917. № 190 (19 нояб.). С. 3.

8. *Никто-не.* Два кошмара. (Набросок) // Уральская жизнь. 1917. № 196 (28 нояб.). С. 3.

9. *Никто-не.* В марте и в ноябре // Уральская жизнь. 1917. № 198 (30 нояб.). С. 3.

10. *Никто-не.* Отзвуки дней. 2. Смотрите здесь, взгляните тут // Уральская жизнь. 1918. № 5 (6 янв.). С. 2.

11. *Никто-не.* Отзвуки дней 1. Мир подписан // Уральская жизнь. 1918. № 44 (24 февр. (9 марта)). С. 2.

12. *Никто-не.* «Куда их нелегкая гонит?» // Уральская жизнь. 1918. № 109 (6 июня (24 мая)). С. 2.

13. *Пермский В.* Отзвуки дней. 3. Грядущее // Уральская жизнь. 1918. № 33 (24 (11) февр.). С. 2.

14. *Садко Н. И.* Альбом открытых писем. II. «Смахнув прилив минутной грусти…» // Уральская жизнь. 1906. № 198 (13 сент.). С. 3.

И. Е. Васильев (Екатеринбург)

Модернистские мотивы в поэзии Урала 1917–1922 гг. (на материале периодических изданий)*

Поэзия периода революций 1917 г. и гражданской войны, известная по периодической печати, отличалась крайней политизированностью. В ней преобладало публицистическое начало: «красные» и «белые» отстаивали свои интересы, представляя собственную деятельность как позитивную, отвечающую потребностям истории и народа, обрушивались на врага с критикой и обвинениями. Но была и пресса либерального толка. Заявляя о своей внепартийности, она явно сочувствовала «белому» движению.

Неполитизированная поэзия на Урале тех лет публиковалась на страницах литературного сборника «Молодая Русь», вышедшего в 1919 г. в Екатеринбурге, в журналах «Лесное эхо», «Уральское хозяйство», «Уральский кооператор», «Уральский печатник», на полосах

* Статья выполнена в русле проекта РГНФ № 16-14-00118 «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX – первой трети XX века».

© Васильев И. Е., 2017

либерально-демократических газет «Уральская жизнь», «Наш Урал», «Народная газета», «Зауральский край» и др. Ее создатели выступали пацифистами и осуждали насилие, жестокость, которые несла с собой гражданская война: «Словно тесен нам мир, за кровавый кумир, / То за флаг, то за блеск королевских порфир / Заливается мир братской кровью» [2, кн. 1, с. 108]. Публицистике они противопоставляли духовные ценности, ратовали за художественность, в границах своих возможностей стремились к поэтическому совершенству.

Неангажированная поэзия опиралась на реалистические традиции, но охотно прибегала и к наработкам модернизма конца XIX – начала XX в.

Для иллюстрации уважительного отношения уральских поэтов к модернистам-классикам приведу выдержки из стихотворения В. Буйницкого «К. Д. Бальмонту». Автор не жалеет словесных красок, живописуя талант своего кумира. Его панегирик разрастается до размеров довольно протяженного стихотворения, построенного на преувеличенно громких комплементах: «О, великий Бальмонт! О, кудесник и маг!.. / О, волшебник слов ярких, изысканных, сказочных!..». В. Буйницкому представляется, что поэзия Бальмонта находит себе отзвук в самых разнообразных вещах и явлениях: в ветре, трелях соловья, музыке, грозе, в сказках детства, в солнце и т. д. «Ты метель, солнца луч, дождь и гром!» [1, с. 27], – заключает поэт свой перенасыщенный похвалами опус.

В чем же выразились модернистские веяния в поэзии Урала рубежа 1910–1920-х гг., если говорить об их проявлениях в структуре произведений? Во-первых, в использовании излюбленных модернистами стихотворных форм и образности (сонетной композиции, триолета, рондо, контрастности, музыкальности ритма и пр.), во-вторых – в интересе к характерным предметно-тематическим областям, выступающим в качестве мотивных комплексов. В данном сообщении нас будут интересовать именно последние.

Уже сам выбор изображаемых предметов и аксессуаров, соотносимых с роскошью, раритетностью и вообще всем изысканным и необычным, свидетельствовал об эстетстве поэтического слова в духе Игоря Северянина: «У зеркала на белом туалете, / Среди флаконов с гранями мечтательных духов, / Среди таинственных реликвий и эмблем, / Затих букет кудрявых хризантем… / Им душно здесь в уютном будуаре…» [3, с. 12]. Флаконы, эмблемы, хризантемы, будуар… Изящные предметы дополнялись другими «изящными явлениями», и тогда появлялись феи и фавны, завораживали своей волшебной красотой сны и грезы, сказки и мечтания: «Звезды, точно лица нежных серафимов, / В задремавших

травах шепот тихих фей … / Я хочу забыться в ласковых отравах / Грациозных сказок алых, детских дней» [3, с. 13].

Показателен мотив загадки, скрывающей за обыденностью волнующую тайну: «Загадка не разгадана – / И тлеют тленом ладана / Мечты и явь и сны» [3, с. 13]. Так в текст вводилась иная реальность, свидетельствующая, что символистское двоемирие продолжает интересовать поэтов: «В душе тоска и зов в родной чертог. / Но неизвестен путь в неведомые дали / Сквозь тусклые огни, горящие во мгле…» [7]. В дихотомии земного и небесного потустороннее становилось манящей далью, наподобие сологубовской вечной и счастливой страны Ойле, освещенной чудесным светом звезды Маир: «Знай, – земля только духу опора / Для полета в небесные страны» [2, кн. 2, с. 84].

Однако чаще побеждала жизнь земная, несовершенная и жестокая. Отсюда возникало чувство неверия в созидательные возможности России: «И снова Родину я чую – / Распятой в муках на кресте / И скорбь и муку мировую – / По неудавшейся мечте» [2, кн. 1, с. 259]. Восприятие подобного плана приобретало апокалипсическую окраску, как в стихотворении А. Смарагдова, знаменательно названном «Под знаком зверя». Путь народа «к совершенству» оказывался устланным смертями, закрыт «непроходимой тьмой»: «Забыто званье “человек”, / И брат, как зверь, съедает брата. / О, старый мир не знал вовек / Такого адского разврата!» [2, кн. 1, с. 250–251].

Поэтическая историософия обнаруживала мрачный мистический характер: «Часы Истории – зловещие часы, / Слепая стрелка к полночи близка» [5, с. 121]. «Полночь» – это время пробуждения потусторонних сил, опасных для человека и человечества. Вырвавшиеся на волю, они подчиняют себе весь мир, наполняют его всесильным злом: «Безумный мир, кровавый мир… / Мир казней тяжких и страданий, / Где нагло царствует вампир, / Не слышит стона и рыданий» [2, кн. 2, с. 8].

Завороженность потусторонним мотивировала инфернальное и демоническое, которые присутствуют в образах красоты, любовных проявлениях и взаимоотношениях с миром. Приведу пример, в котором любовный экстаз вполне в декадентском духе соединяется с ночным и дьявольским началом. Стихотворение П. Петрушина, помещенное в журнале «Русское приволье», названо весьма показательно – «Оборотень»: «Поздней ночью я украдкою / Проскользну из тьмы лесной, / Лишь ступени скрипнут шаткие / Под неслышною ногой. / Будет горько пахнуть смолами / На устах моих роса, / Поцелуями веселыми / Я сомкну твои глаза. / Снова мною околдованный, / Страстных ласк узнавши дрожь, / Утомленный, зацелованный, / К утру стихнешь и заснешь, – / И в лучах

зари сияющей / Ты опять, как много раз, / Не увидишь, засыпающий, / Блеска светлых рысьих глаз» [4, с. 2].

Последователи, а вернее сказать, эпигоны символизма, устремлялись к ирреальному («Я грустил, я томился о многом, / Недоступном, неведомом нам…» [3, с. 12]), ставили перед собой непомерно большие задачи: «Хочется высказать страстную душу. / Ту сокровенную тайну мечты, / Жажду красы, безнадежности муку, / Света крушенье, хаос темноты» [2, кн. 1, с. 88]. Однако чаще возникало ощущение невыразимости сущностного, представленной в мотиве немоты: «…обреченная томиться на земле, / Душа живет в молчанье и печали» [7]; «Какая нега / В безмолвном гимне… / Немая сказка. / Немые сны…» [2, кн. 2, с. 49]; «Молчи. Не нужно слов. Не выскажешь страдание словами… / <…> Молчи. Слова – обман, мертвы и холодны, как камень» [8, с. 14].

Неосуществимость упований, разлад мечты и действительности порождали стенания и жалобы: «Моя жизнь – это море страданий, / Потонуло в нем счастье давно» [2, кн. 1, с. 254]; «…душа / И грустит, и о чем-то рыдает» [2, кн. 2, с. 185]; «Завяли, засохли любимые розы, / Угасла разбитая жизнь моя. / И лучшие годы, могучие годы / Ушли безвозвратно теперь для меня» [2, кн. 2, с. 5]. Распространяются декадентские мотивы тоски, безысходности, одиночества, неприкаянности: «Мои песни без слов… Это вопли души, / Одинокой, покоя не знавшей… / Где-то там, далеко, были розы свежи, / Но души не коснулись уставшей…» [2, кн. 2, с. 14]; «Тоска опять… Мучительные думы / Вновь крепко завладели сердцем и душой, / И призрак смерти, хладной и угрюмой, / Как неизбежный рок, зареял надо мной» [2, кн. 2, с. 87]. Формируется реакция отторжения и замыкания в себе, интеллектуальной рефлексии. Модернистская концепция мира и человека фиксирует лихорадочное восприятие действительности («Мозг горит, как в огне; мысли мчатся, как рой…» [2, кн. 1, с. 45]), кризисное, болезненное состояние духа («Мой мозг болит. Душа тоской объята. / Безумен ум. Нет веры прошлых дней» [2, кн. 1, с. 25]), раздвоенность сознания и противоречивость поведения («Хочется плакать, а только смеешься!.. / Хочется верить – нет веры в груди!» [2, кн. 1, с. 88]).

Желание отдалиться от травмирующей реальности инспирировало разрыв с действительностью: «Опостылел мне мир, полный страсти пустой, / Мир несбыточных гордых стремлений. / Мне б уйти от него на простор золотой, – / Далеко от людских треволнений» [6, с. 15]. Распространенным коллективистским интенциям модернистски ориентированная поэзия противопоставила тягу к индивидуалистической уединенности поэтического сознания. При этом происходило движение в область

замкнутого, отгороженного от повседневности мира фантазий. Так, лирический герой В. Макеева с горечью признается в стихотворении-параболе «Карточный домик», что он «выстроил карточный домик» «для двоих». В этом «домике-дворце» можно было бродить по залам, слушать музыку, любоваться фонтанами. Но мечты рухнули под натиском грубой реальности, и «дворец» распался в сопровождении рыданий незадачливого архитектора-строителя [2, кн. 1, с. 100–101].

В развитие подобных настроений появлялись идеи эскапизма. Мотив ухода материализовался в сюжетах бегства: во-первых, бегства в сказочный, волшебный мир: «До боли хотелось мне с ними умчаться / В чудесный, неведомый край, / Где жизнь будет милой, прелестною сказкой, / Как вечно смеющийся май» [2, кн. 2, с. 103]; во-вторых, такой романтический способ решения проблемы дополнялся руссоистским вариантом побега на лоно природы: «Под узорным шатром лап зеленых / На душе так легко… / От людей далеко, / Здесь со мной только сосны да ели» [2, кн. 2, с. 94]. Следующий сюжет – гедонистический – дарил забвение невзгод благодаря любви: «Я хочу жить, как ты, как другие, / Безрассудно и страстно любить, / В твои очи смотреть дорогие, / О страданиях прошлых забыть. / Да… забыться в объятиях нежных / Среди ласк, поцелуев твоих…» [2, кн. 2, с. 175]. Наконец путем в нирвану становилось и творчество: «И помыслы буден стирались, / Бледнел повседневный кумир, / Иные пути открывались, / Иной неизведанный мир…» [2, кн. 1, с. 189]. Первый сюжет порождал поэтические *легенды*, стимулировал развитие *сказочно-фантастических* жанров, второй – формировал *идиллию*, *пасторальные* жанры, третий – открывал путь вариантам *любовной лирики*, четвертый – утверждал эстетические ценности в жанрах *раздумий*, *философских рефлексий*.

Таким образом, в уральской поэзии периода революции и начала 1920-х гг. развивался комплекс мотивов и интенций, свойственных модернизму начала века. В силу психологически-кризисного отношения к действительности в целом, отчуждения от жизни и душевной опустошенности предмет такой поэзии связывался с угасанием, распадом, умиранием. Эстетской поэзии последователей декадентов свойственны рафинированность, культ чувственной красоты. Разрыв с действительностью уводил в царство несбывшихся снов, тщетных надежд и невоплотимых мечтаний. Содержание поэзии определялось стремлением в область «нездешнего мира», неизведанность которого составляла пленительную и тревожащую тайну. В своих фантазиях и грезах одинокие души поэтов устремлялись в таинственные, иррациональные области бытия. Неизбывная драма человеческого существования с беспощадной жестокостью обнаруживала

трагическое одиночество человека, слабость перед слепыми силами рока, эроса, смерти. Поэтам открылось, что человек живет в неведении, страхе, его существование эфемерно, а радости мимолетны и преходящи. Ощущение собственной заброшенности, бренности бытия и тщетности попыток обрести гармонию формировало амбивалентный характер художественной мысли. Вместе с тем опора на модернистские мотивы помогала открывать и использовать новые жанрово-тематические возможности литературы.

Список литературы

1. *Буйницкий В.* К. Д. Бальмонту // Декапод (Екатеринбург). 1920. № 3.
2. *Голдин В. Н.* Поэзия гражданской войны в периодических изданиях Урала: 1917–1919 годы : в 2 кн. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2006. Кн. 1. 271 с.; Кн. 2. 227 с. (Литературное наследие Урала).
3. Лесное эхо : ежемесячный науч.-популярный и лит. журн. (Екатеринбург). 1918. № 2.
4. *Петрушин П.* Оборотень // Русское приволье (Пермь). 1919. № 3.
5. *Радомирский Е.* Часы истории // Уральское хозяйство (Екатеринбург). 1918. № 17.
6. *Сазанович А.* «Далеко, далеко, там, где волны шумят…» // Уральский кооператор (Екатеринбург). 1919. № 4/5.
7. *Шумский В. М.* «Есть жизнь, и есть преддверье жизни…» // Наш Урал (Екатеринбург). 1919. 23 февр.
8. *Шумский В. М.* Молчи // Лесное эхо. 1919. № 5.

В. М. Ванюшев (Ижевск)

Венок сонетов Гая Сабитова «Шунды но лъужа но…» («Солнце заходит – солнце встает…»): опыт анализа лирического сюжета

В советское время в преподавании литературы долгое время считалось, что *сюжет* присущ произведениям только эпического и драматического родов. Несколько лет тому назад, когда автор этих строк работал

© Ванюшев В. М., 2017

на факультете удмуртской филологии УдГУ, его предупредили: «Не говорите студентам “лирический сюжет”, а то они за вами начнут повторять». Подчиниться такому нелепому требованию было невозможно. Ведь еще в 1920-е гг. известнейший теоретик литературы Борис Викторович Томашевский (1890–1957) ввел в научный оборот понятие *лирическое развертывание*, которое в работах Ю. Н. Тынянова, Д. С. Лихачева, Б. Ф. Егорова, Б. О. Кормана и др. впоследствии было переосмыслено как *лирический сюжет*.

В начале 1930-х гг. Б. В. Томашевского обвинили в формализме, и его школа была позабыта. Однако сейчас, как признают исследователи, «целый ряд книг Б. В. Томашевского входит в активный фонд современного литературоведения» [4, с. 5]. «Поэтика» Томашевского помогает в том числе и нам – в выявлении и анализе содержательности формы такого глубоко лирического произведения, как венок сонетов удмуртского поэта Гая Сабитова (1915–1993) «Шунды но ӟужа но…» («Солнце заходит – солнце встает…»[1]), включенного в его книгу «Радость» [3].

В предисловии к книге Г. Сабитов пишет: «Хочется сказать несколько слов о венке сонетов. В нем я попытался запечатлеть образ молодого талантливого поэта, моего незабвенного друга Михаила Покчи-Петрова, рассказать о его короткой, но яркой жизни» [2, с. 4]. Согласимся, запечатлеть психологический образ молодого поэта и театрального деятеля, трагически погибшего в самую пору своего расцвета, автору венка сонетов, конечно, удается. Но что касается «нарративной» задачи – *рассказать* о его короткой, но яркой жизни, – то она решается в произведении лишь отчасти и условно. Это объясняется тем, что сама жанровая форма венка сонетов, лирическая по своей природе, основана не на выстраивании той или иной фабульной линии (в нашем случае – биографической линии жизни изображаемого человека, персонажа), а на формировании и развитии переживания лирического героя. «Фабульные мотивы редки в лирической поэзии, – пишет Томашевский. – Гораздо чаще фигурируют статистические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды. Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульного напряжения, требующего фабульного решения». Ученый приводит даже такую аналогию: «Действия и события фигурируют в лирике так же, как явления природы, не образуя фабульной ситуации» [5, с. 230–231].

[1] Здесь и далее, помимо оговариваемых случаев, перевод на русский язык О. Поскребышева.

Венок сонетов Г. Сабитова диалогичен: лирический герой постоянно обращается к образу погибшего друга Михаила Покчи-Петрова, приводя отдельные факты его биографии, чтобы высказать свою радость, надежду, тревогу, скорбь по поводу тех или иных событий, – эти переживания и составляют основное содержание произведения. Таким образом, лирический герой как субъект речи (в данном случае, отметим, приближенный и даже равный автору биографическому) сам становится объектом изображения. Как указывает Томашевский, в ходе лирического развертывания нередко происходит «сознательное неразличение субъекта и объекта. Поэт о внешних явлениях говорит так, как о своих душевных переживаниях, перемешивая свои внутренние впечатления и внешние образы» [5, с. 233]. Это высказывание в полной мере применимо и к венку сонетов Сабитова. Так, например, в восьмом сонете, вспоминая дни своего с Покчи-Петровым студенчества в Москве, поэт пишет: «Быдэс страна – мынам вордскем доре, / Москва, Москва – мынам яратонэ! / Мед котькытчы вуттоз улон сюрес – / Уг кушты мон, дуно шаер, тонэ!» [3, с. 25] («Страна моя, ты вся мне – край родной! / Москва, Москва – любовь моя святая! / Своей отчизны звезд над головой / Не оскорблю забвеньем никогда я…» [2, с. 10]). В этих строках отчетливо слышен не только голос лирического героя Сабитова, но и поэтический голос персонажа – М. Покчи-Петрова, – который находит свое выражение в теме родины и перекликается с его знаменитым стихотворением «Дор» («Родина»). Тема родины в этом произведении динамична и по ходу текста расширяется от конкретных образов матери, родной деревни, района, Удмуртии – до Москвы и всего Советского Союза.

Лирический герой венка сонетов Г. Сабитова предстает перед нами и как верный друг, и как гражданин и патриот своей страны, и как поэт-философ, способный отдельные факты частной биографии поднять до уровня всеобщих, помещая в фокус внимания при этом не столько те или иные конкретные подробности жизни персонажа, сколько эмоциональную их значимость. «Тон дуннее лыктон зоро сћзьыл / Шундыё май, дыр, вал анаедлы: / Тулыс сямен, вож вожектћз узьым, / Кыньан жинграз чебер Вало дурын» [3, с. 22] («Когда ты родился, стояла осень, / Но в честь тебя для матери родной / По-майски зеленела в поле озимь, / Плескались песни над рекой Валой» [2, с. 8]) – с этих строк поэт начинает изображение важнейших событий жизни Покчи-Петрова, подавая их по сути в перечислительной форме, при этом сгущая содержательную сторону не за счет детализации, а с помощью собственного эмоционального отношения к этим событиям. Сабитов отдельно подчеркивает взаимность

в откровенности героев во времена их совместного студенчества: «Ӄм ватылэ сюлэм малпанъёсмес, / Сюлэм ӄсъёс вал вӄлак усьтэмын. / Син пиштэмъя валам мылкыдъёсмес – / Кезьыт я пӄсь туннэ тыныд, мыным?» [3, с. 26] («Мы не скрывали мыслей друг от друга, / Делили хлеб насущный пополам, / И что на сердце – солнце или вьюга – / Без объяснений знали по глазам» [2, с. 11]).

Мажорный лад в развертывании лирического сюжета постепенно сменяется драматическим, а затем и трагическим. «Тон льог льутскид улон тубат кузя, / Шумопоттыса гажась ас эшъёстэ. / Жигнгра кырӈан тынад кылъёсыдъя, / Калык лыдӈе кылбур-малпанъёстэ» [3, с. 28] («Ты спешно в гору шел своей тропою, / Работой расцветал для нас, как сад. / Уже твои стихи звенят волною, / И песни на стихи как рожь звенят» [2, с. 12]), – начинается одиннадцатый сонет, но завершается он следующими строчками: «Огнад дыръя гинэ сюлмыд вузэ – / Оло, шӄдскод сюресэдлэсь пумзэ» [3, с. 28] («А сам уже скрываешь боль в груди, / Как будто чувствуешь конец пути» [2, с. 12]). Так по мере лирического развертывания меняется тональность переживания, однако ни его драматизм, ни трагизм не только не сбивает утверждение основной идейной направленности сюжетного хода, но усиливает его благодаря мотиву преодоления негативных ситуаций.

Анализируя внутреннюю структуру взаимоотношения формы и содержания лирических текстов, Б. В. Томашевский приходит к выводу: «Типично трехчастное построение лирических стихотворений, где в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения…» [5, с. 231–232]. Действительно, первый мотив (или тема, в терминологии Томашевского), звучит в начальных строках венка сонетов Сабитова: «Сиез-данэз ӄвӄл ни сонетлэн, / Ӄз пыры со удмурт поэзие. / Туэ, шуо, крезез кылбурчилэн / Мед золтэмын луоз мукет сиен» [3, с. 18] («Уж нет сонету прежнего почета. / Его звезду захолодил закат. / Пора, твердят, для песенного взлета / Найти у гуслей новый звон и лад» [2, с. 5]). Но уже в первом сонете этот мотив, говоря словами Томашевского, «оттеняется» противопоставлением: «Кылзӈськытэк сыце индылонлэсь, / Мон туртӈсько тани та вуж кабе / Тэрытыны аслам сюлэмылэсь / Косэмъёссэ, чик ватытэк, кабен» [3, с. 18] («Но все советы помня наизусть, / Я не намерен следовать им кротко, / Веленья сердца, жар его и грусть / Хочу я втиснуть в старую колодку» [2, с. 5]). Это противопоставление (неподчинение сложившемуся обыкновению) впоследствии активно развивается в размышлениях и переживаниях лирического героя – пока не находит

окончательного утверждения в завершающей сентенции, обращенной к образу Покчи-Петрова: «Весяк дырлы басьтӟз ке но кулон, / Ӄз люкы асьмеды бугрес улон!» [3, с. 32] («Хоть пересекла дорогу смерть, / Нас разлучить и смерти не суметь!» [2, с. 16]). Суть ее – в утверждении вечности, незыблемости дел и трудов талантливого человека.

Тема неподвластности времени и смерти настоящего таланта и его созидательных деяний проходит сквозь весь текст произведения, находя отражение уже в заголовке как элементе композиции – содержательном компоненте формальной стороны произведения. Как отмечают исследователи, заглавие «по сути становится авторской интерпретацией текста» [1, с. 148]. Смысл названия венка сонетов «Шунды но ӆужа но…» («Солнце заходит – солнце встает»), будучи связан с традиционными народными представлениями о вечном круговороте жизни (выраженными, в частности, в одноименной песне), разворачивается уже в начальных размышлениях лирического героя о предыдущих поколениях людей, подготовивших почву для творческих начинаний Покчи-Петрова, пока в восьмом сонете он не «встречается воочию» со своим персонажем и не начинает сопереживать ему и в радости, и в горе. «Кыце со шуд – та дуннеын улон! / Лыктӈм – асьмелы дась нянь, юрт, дӈськут, – говорится, в частности, во втором сонете. – Выжыосмы юн тыршиллям толон – / Лэсьтӈськон тӈр туннэ кызьы уд кут!» [3, с. 19] («Какое это счастье – жить на свете! / Отцы для нас всё сделали вчера, / И нам за их добро добром ответить / Пришла сегодня самая пора» [2, с. 6]).

Венок сонетов оказался для Г. Сабитова наиболее подходящей жанровой формой для выражения доброй памяти о друге, поскольку структура этого жанра предполагает наличие скрепляющих и формальную, и содержательную стороны произведения обязательных повторов. В едином целом венка сонеты «помнят» друг о друге, а магистрал собирает главные их строки.

«Весяк дырлы басьтӟз ке но кулон, / Ӄз люкы асьмеды бугрес улон!» («Хоть пересекла дорогу смерть, / Нас разлучить и смерти не суметь!»), – хотелось бы и нам повторить эту сентенцию поэта в заключение статьи. Венок сонетов Гая Сабитова стал поистине немеркнущим литературным памятником не только поэту Михаилу Покчи-Петрову, но и самому автору. Как сказали бы живописцы, он создал «двойной портрет»: если персонаж сонетов предстал перед читателями в виде набора фактов его биографии, освещенных сочувствием и переживаниями лирического героя, то сам лирический герой выразил себя в логике *лирического развертывания*, в потоке сопереживания своему другу и персонажу.

На этой мажорной ноте, пожалуй, и следовало бы завершить нашу статью. Однако как ни вспомнить заключительные строки предпоследнего сонета? «Керттћ венок. Ќз буйга нош сюлэм. / Сћез-данэз ќвќл ни сонетлэн» [3, с. 31] («Связал венок. Но не успокоилось сердце. / Нет уже почета сонету»[2]) – здесь голос поэта-философа уступает место голосу друга, который, вероятно, надеялся утешиться и успокоить сердце, создавая сонеты. Но, как оказалось, по-человечески чувство потери не избыть!

Список литературы

1. *Викулова В. С.* Концептуально-поэтический смысл интертекста «Пиковой дамы» А. С. Пушкина в одноименном рассказе Л. Е. Улицкой // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2015. Вып. 4 (144). С. 148–153.

2. *Сабитов Г. С.* Солнце заходит – солнце встает. Венок сонетов. Светлой памяти друга, поэта Михаила Покчи-Петрова / пер. О. Поскребышев // Сабитов Г. С. Радость. Венок сонетов. Стихи. Песни. Ижевск : Удмуртия, 1973. С. 5–16.

3. *Сабитов Г. С.* Шунды но льужа но… (Сонетъёслэсь венок). Михаил Покчи-Петровез буре вайыса // Сабитов Г. С. Яратћсько. Кылбуръёс но кырњанъёс. Ижевск : Удмуртия, 1975. С. 18–32.

4. *Тамарченко Н. Д.* «Поэтика» Б. В. Томашевского и ее судьба // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 2002. С. 5–21.

5. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 2002. 334 с.

О. М. Давыдов (Челябинск)

Поэтический образ Челябинска в контексте уральского литературного мифа

Всякий раз разговор о региональной литературе приходится начинать с оправдания темы. Существует ли литература Урала как явление? Представляет ли из себя весь корпус текстов, созданных в разное время на Урале, лишь арифметическую сумму или это единый сверхтекст, объединенный

[2] Здесь подстрочный перевод наш. – *В. В.*

© Давыдов О. М., 2017

общими знаками и архетипами? И если верно второе, где провести границы уральского культурного пространства; включать ли в него артефакты финно-угорских территорий (коми, удмуртских), а также Западной Сибири?

«Уральская поэзия – номинация региональная. С точки зрения … культуры, ее нет, – размышляет Юрий Казарин. – Поэтому, говоря о феномене уральской поэзии, следует, очевидно, учитывать в основном факторы социального характера: место, время, этико-эстетические сценарии, направления, школы, группы и партии…» [1, с. 6].

Минимальное условие обеспечено – единство места. Урал в культурах разных народов ассоциируется с *камнем*. Камень холоден и тверд – и это может свидетельствовать о героизме тех, кто готов жить рядом с ним. С палеолитических времен камень может служить оружием («Урал – опорный край державы»). Камень среди однородного пространства может играть роль приметы, знака, границы – пространства, в котором происходит встреча цивилизаций. Наконец, камень (в силу химических свойств) обречен на долгое существование, истоки которого уходят вглубь веков, в дописьменные слои истории.

На материале корпуса литературных произведений Урала можно выделить ряд характерных для него мифологем; вопрос лишь в том, насколько они уникальны именно для Урала, насколько неотделимы от формирования его образа. Очевидно, уникальными не являются «революционный» миф (уральская история этого периода не слишком выделяется на общероссийском фоне), миф о провинциальном захолустье (возникающий в творчестве А. Г. Туркина или А. П. Бондина), миф об Аркаиме (как о месте происхождения человечества). Больше шансов на уникальность у «горно-заводского» мифа (возникающего, например, в творчестве П. П. Бажова, Д. Н. Мамина-Сибиряка); в отличие от сибирского или северного мифов он не наделен «конкистадорским» пафосом, в меньшей мере связан с местной этнографией, однако не менее мистичен.

Наконец наиболее распространен миф об Урале как об «опорном крае державы». Он обусловлен и исторически, благодаря индустриализации 1930-х и эвакуации в годы Отечественной войны, когда в регион прибывали не только производственники, но и литераторы, ориентированные на соответствующие стиль, пафос, аудиторию.

В данной работе мы сужаем исследовательское поле: речь идет об образе Челябинска в контексте уральского мифа, притом только в поэзии. Принадлежит ли Челябинск Уралу? Если судить по географической карте, то да. Однако в Челябинске нет гор, преобладает лесостепной рельеф; промышленность здесь до основания в начале 1930-х гг.

Челябинского тракторного завода практически не развивалась. Многие довоенные «уральские» мифологемы здесь не актуальны, а в довоенной поэзии город почти не упоминается.

Образ города, кующего победу, возникает в поэзии Людмилы Татьяничевой: «Отсюда отправляются составы, / они везут чугун, железо, месть. / И тот, кто бой для тишины оставит, / Тот не найдет себе приюта здесь. / Не будет мира, тишины, покоя, / Пока войны не минет тяжкий срок. / Как грозный дзот, стоит на поле боя / Уральский безымянный городок». В этих строках можно увидеть как Челябинск, так и любой другой город региона (к слову, Татьяничева основное внимание в своем творчестве уделяет Магнитогорску).

Более узнаваем город в стихотворении Олега Кульдяева: «…Над вечерним Челябинском в небе звезды зажглись. / В парке сосны высокие нас с тобой заждались. / Кончим смену рабочую, – вечер весь впереди. / Ты меня, ненаглядная, в проходной подожди». Здесь топоним всего один. Однако есть стихотворения, в которых топонимы появляются чаще, тем не менее, они не делают образ города более явным; например, в стихотворении Аси Горской: «В самом сердце древнего Урала / ты найди Челябинск миллионный, / город начинается с вокзала, / с нашего Советского района». Увы, много городов начинается с вокзала. В тексте упоминаются также Переселенка, Поклон-гора, улица Свободы, строящееся метро.

В стихотворении Ефима Ховива «13 сентября» лирический герой в день города приходит в сквер Добровольцев – не-уникальность этого топонима размывает образ Челябинска в представлении не местного читателя. Однако для читателя-челябинца некоторые топографические детали становятся своеобразным паролем. Так, например, упоминаемый в начале стихотворения Олега Митяева восьмой трамвайный маршрут – один из старейших и длинных в городе: «От дворца к трамваю номер восемь / мы довольно долго шли с корзиной…».

Трамвай номер восемь появляется и в стихотворениях Яниса Грантса, как и другие топонимы, указывающие на Ленинский район города. «На углу Руставели-Гагарина / было встретиться уговорено. / я пришел: воротник засаленный, / да и сам-то весь замусоленный… / и качался асфальт, как палуба, / и кончалось на небе крошево. / я так ждал тебя! ждал и, стало быть, / я не ждал ничего хорошего». Несмотря на то, что центральное место в этом стихотворении занимает переживание лирического героя, указание на место действия – угол улиц Руставели и Гагарина – усиливает суггестивную сторону текста для тех, кто знаком с челябинской географией. Непосредственно на этом перекрестке расположен стихийный рынок,

больничный городок, морг, перинатальный центр – невеселое выбрал герой место для свидания, он действительно «не ждал ничего хорошего».

В другом стихотворении Яниса Грантса герой пытается обнаружить не существующую в городе реку: «а где тут Кама? / тама! / и что она? / каво??! / ну, как она? / не знамо… / а в целом? / аш два о… / так мне туда? / дворами… / а долго? / два. нет. год… / серьезно? / Пермь на Каме. / а ты – в Челябе. / вот!». Это стихотворение не о том, что в Челябинске есть, а о том, чего в городе нет. Нет набережной, на которой можно отдохнуть у воды, река Миасс в центре города безнадежно заросла, печальная судьба ждет и городские озера. Нечего и говорить о пароходных гудках, рыбацких лодках, чайках, которых центр города не помнит с середины прошлого века.

Иногда конкретный топографический локус или герой, неразрывно с ним связанный, оказываются своего рода «талисманом» и заложником, гарантом существования города. В стихотворении в прозе Константина Рубинского, помещенном в его поэтическом сборнике «Развязка», таким героем становится арфистка – скульптура, украшающая конек здания театра оперы и балета. Арфистка возвышается над сквером, и звук ее инструмента то ли отражает жизнь деревьев, то ли повелевает ими. Чем меньше листьев остается на ветках, тем музыка тише; однако, когда идет дождь, возникает новая характеристика: музыка становится «светлее». Наконец, когда выпал первый снег, «деревья вздохнули навстречу сну и белизне», музыка смолкла. «Весной порубили сквер», – автор ставит на этом точку, оставляя читателю возможность домыслить финал. Деревья были вырублены в рамках «дорожной революции»: весь город терял зеленые насаждения, приносимые в жертву ради расширения проезжей части. Главная интрига в том, что станет с арфисткой? Она-то по-прежнему смотрит на город с театральной крыши. Останется она молчащей или весной начнет играть для нового адресата? От этого может зависеть судьба Челябинска.

В стихотворении Яниса Грантса «Розмарин» таким гарантом-заложником выступает комнатный цветок. «Жженым сахаром тянет с улицы. / держат, что ли, за дурака? / под кондитерский цех гримируется / ЧМК. / трубы в небо уперлись жерлами. / трубы выстроились в каре. / и над каждой трубой, наверное, / по дыре. / и под каждой трубой – по родине / для потомственных заводчан. / сны бесцветные колобродят там / по ночам. / там расписаны окна сажею. / там без повода горько пьют. / там цветы по горшкам рассажены – / и гниют. / с подоконника черно-черного, / как последний солдат, один, / там глядится в стекло копченое / розмарин. / он – циррозник – желтеет листьями, / знать не зная о палаче… / ненавидим ты и единственен, / город Че». Где находится

розмарин? На неведомом подоконнике жилого дома, расположенного, вероятно, в районе Челябинского металлургического комбината (ЧМК). Палачом его является весь город. Поразительно, что как цветок не знает о палаче – о том, что вокруг него огромный дымный город, так и палач скорее всего не подозревает о существовании цветка, раз место его четко не локализовано. Убийца и жертва находятся в разных реальностях, но при этом один не перестает медленно убивать другого.

Указание на локус, упоминание конкретного топонима в иных случаях не ориентирует, а наоборот дезориентирует лирического героя в городском пространстве. Так, герой из стихотворения молодого челябинского поэта Александра Маниченко хочет пойти в магазин, чтобы совершить самые обыденные покупки – хлеб, молоко, сыр, однако не может этого сделать потому, что он не имеет компаса и не может определить, где север. Необходимый ему магазин находится на Северке. Северо-Запад – народное название, объединяющее Калининский и Курчатовский административные районы Челябинска, разумеется, никаких климатических признаков, указывающих на Крайний Север там нет. Дезориентированный герой обречен, вопрос лишь в том, насколько трагичной станет его кончина.

В другом стихотворении того же автора герой, наблюдающий за гуляющей на городском празднике толпой, буквально растворяется в воздухе, «на углу проспекта и Красной исчезает статист». С тем же успехом можно назвать статистами и всех остальных упоминаемых в стихотворении людей, но при этом локусы обозначены здесь вполне конкретно: например, угол проспекта Ленина и Красной – сквер Алое поле. Именно географические объекты, а не люди становятся действующими лицами произведения.

На Алом поле разворачивается и трагедия героев в стихотворении Ирины Аргутиной – влюбленных пенсионеров, которым осталось жить еще «полгода, полмесяца, полминуты», которые находятся «там, где схлестнулись проспект и проспект, / поставив крест на тишине и покое, / там, на асфальтовом островке, / на остановке Алое поле». Реальны лишь они – прочий мир смазан скоростями и городской грязью. Александро-Невский храм – главная примета Алого поля – из поля зрения исчезает, но через стихотворение проходит образ креста как любви и страдания.

У Константина Рубинского, автора либретто к мюзиклу «Кировка» и упомянутого выше стихотворения в прозе, тот же локус может предстать совершенно иным. «Через наркозы пробившись дрезинами, / перебивает вивальдевский лед, / в пятнах родимых Челяба бензинная, / рэпом из вазов пролетных зовет. / Вот она близь моя… / синих мизаров лощеная слизь…». Географически локус указан достаточно точно: это

та же Кировка или проспект Ленина. Бизнес-центр «Мизар» и рядом с ним двадцатичетырехэтажный «Челябинск-сити» – небоскребы синего цвета. Изначальная установка автора на изображение наркотического сна, бреда позволяет при единстве места сделать «прозрачным» время, совмещая разные эпохи. Лирическому герою на месте пешеходной Кировки видится «Челяба бензинная», и действительно когда-то этот участок улицы был оживленной автомобильной магистралью. На девяностые годы указывает звучащий из автомобилей рэп, в это время на улице открыты популярные городские рестораны, действуют театр оперы и балета и филармония (упоминание Вивальди). Дешифровка текста применительно к конкретному времени всякий раз приводит к противоречию. Объединяют «дух» Кировки разных лет воедино лишь географические координаты и запах: пятна бензина настолько въелись в улицу, что воспринимаются героем как родимые.

Интересный эксперимент ставится в стихотворении Полины Потаповой. Город полностью исчезает во времени и пространстве, от него остаются лишь трамваи (звуки) и трубы (запахи). Эти две субстанции «дорисовывают» то воображаемое, что скрылось в тумане смога. «Гундосым утром, что заложено до гланд, / бензином, смогом, аммиаком подворотен / глотать безвкусие разжеванных баланд / тюрьмы-района; в неотхарканной мокроте / топить осадок папиросных труб, / торчащих из заводов, чтобы снова / курить убойный самосад из дачных роз / челябинских, не помнящих лесного иного…». Героиня стихотворения больна. Она задыхается, поскольку обречена вдыхать доставляющую мучения смесь газов, ведь ничего другого в городе не осталось. Все прочее – иллюзорно, построено на совмещении несовместимого: например, жидкость (баланда) не может быть разжеванной, а безвкусие ее скорее намекает на «безвкусицу».

Итак, мы приходим к странному выводу: Челябинск в поэзии Урала – это город, которого нет. Он полностью растворен в контексте уральского литературного мифа (заводы, воинская слава, экологические проблемы, взаимная отчужденность жителей), а упоминание топонимов мало что проясняет не местному читателю. Тем не менее, совокупность знаков, паролей позволяет говорить о «челябинском сверхтексте», проявление которого, возможно, станет задачей будущих поколений писателей.

Список литературы

1. *Казарин Ю. В.* Поэты Урала. Екатеринбург : УМЦ УПИ, 2011. 484 с.

А. Н. Губайдуллина (Томск)

Анималистика современной поэзии сибирских авторов для детей*

Детская литература традиционно включает животный мир в круг своих основных образов и мотивов. Скажем больше, анималистику считают принадлежностью именно литературы для детей в силу познавательной функции и духовно-нравственных возможностей темы [6, с. 367].

Современная поэзия не концентрируется на чувстве вины перед живыми существами, свойственном гуманистической детской литературе 1960–80-х гг. (см. об этом: [1]), но в текстах сибиряков для детей анималистические образы по-прежнему занимают центральное место. Интересно, что основной задачей анималистики становится не только формирование этической нравственности и знакомство ребенка с окружающим миром. Выбор животных и трансформация образов отражают также имагологический антагонизм «своего» и «чужого».

Всех животных детских поэтических сборников можно разделить на две группы. Во-первых, это – представители фауны Сибири. Анималистика и – шире – выстраивание целостного природного космоса способствуют формированию в детской лирике идеи «малой родины». Сибирь здесь – не жестокая и холодная земля, а многокрасочная, богатая и радостная тайга. Слово «тайга» употребляется в положительном контексте, имеет семантику щедрости. Один из разделов сборника Николая Ярославцева (г. Чита) «Паровоз ходил чумазый» называется в соответствии с заглавием одного из стихотворений «Что привез я из тайги?»: «Вот что я с собой привез: / Кедра шум и свет берез <…> / Разговор веселых птиц, / Трепет зайцев и куниц. / Шорох белок осторожных, / Горечь дыма от костров, / А еще загар таежный, / Да укусы комаров» [13, с. 146]. В одном ряду упоминаются приметы животного мира, растительной природы, герой включен в единую экосистему. Даже «укусы комаров» в последней строке, иронически снижающей общую лирическую интонацию стихотворения, воспринимаются как необходимая часть единого целого, в которое вписан человек. В стихотворении «Закон тайги» из этого же сборника обговаривается

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 15-14-70005а(р) «Творчество сибирских писателей и сибирская тема в литературе XX–XXI века для детей и юношества».

© Губайдуллина А. Н., 2017

общее требование к гармоничному сосуществованию человека и леса: «И если, мой друг, / Попадешь в эту глушь, / Живи, но закона / Тайги не нарушь!» [13, с. 170]. Несмотря на обозначение сибирского леса «глушью», именно тайга осознается героем поэзии Ярославцева как питательная среда для творчества: «Я встану пораньше – / Почти с петухами, / Чтоб снова поехать / В тайгу за стихами» («В тайгу за стихами») [13, с. 173]. В этом тексте автор предпринимает попытку типизации: «Сложу все, что нужно, / В походный рюкзак, / как делает это / Любой сибиряк». Сибиряк здесь равен любому жителю леса (в том числе и животным), потому что способен вписаться в природу, приспособиться к ней, но кроме того он обладает способностью творчески отрефлексировать и описать мир: «И снова – / И солнце, и небо, и птицы / В тетрадку попасть / Захотят на страницы <…> / Я воздухом свежим / В тайге подышу… / И свежие детям / Стихи напишу!». Поскольку природа дает импульс гармонизации внутреннего мира, отношение к животным исключает утилитарность. Они, скорее, соседи. Именно поэтому омуль в стихотворении Ярославцева «На Байкале» имеет эстетическую, а не практическую ценность: «Светел и прозрачен омут, / Тайна омута видна. / Вижу я, как рыба омуль / Плавно плавает у дна. // Блещут камешки, как брошки, / Тени падают от скал. / Смело пью я из ладошки / Море славное Байкал» [13, с. 172]. Утоление жажды, в данном случае, – процесс, имеющий отношение не к физическому, а к духовному насыщению: «Не могу я насладиться / Этой свежей чистотой!». Лишь в одном из текстов для детей Ярославцева тайга показывает свой обратный звериный лик. В сказке «Хребтовик» воображаемый монструозный хозяин тайги нападает на забредшую в леса машину: «Как-то раз в тайге по тракту / Шел огромный грузовик. / Вдруг ему навстречу – ах, ты! – / Вышел грозный хребтовик. // У зверюги-исполина / Было столько злобных сил, / Что мгновенно у машины / все колеса откусил!.. // И сейчас в тайге он бродит… / Говорят, что до сих пор / На работу не выходит / Перепуганный шофер» [11, с. 12]. Символически в сказке воплощается не только мощь и неуправляемая сила тайги, но и конфликт между человеком и машиной. Значимо имя таежного чудовища, – хребтовик – семантически сближающее животное начало и онтологию в целом; «хребет» – основа, костяк, опора. Тайга в поэзии Ярославцева для детей организует структуру сибирской жизни и ее содержание.

В творчестве другого автора, Никона Сочихина (Томская обл.), животные становятся не столько частью леса, сколько первопричиной

природных явлений. Так, весна наступает благодаря птицам: «Пусть снова вьюга злится / И леденеет даль, / Но клюнула синица / О голубой хрусталь» («Весенняя песенка») [9, с. 23]. Сравним с его же текстом, размещенным на соседней странице книги: «Еще зима. Еще морозы. / И в куржаке стоят березы, / А под елкой на опушке / На снегу цветут веснушки. <…> / Дятел шишку шелушил / И под елкой накрошил <…> / Вот откуда на опушке / На снегу цветут веснушки» («Зимние веснушки») [9, с. 22]. Река существует не для рыб, а благодаря им: «Если не было бы рыбы, / То и не было реки. / Не сидели бы, как глыбы, / Над водою рыбаки» («Если») [9, с. 15]. Также, как Ярославцев, Сочихин соотносит в этом тексте детей и жителей леса: «ребята» отличаются от «зверят» лишь тем, что читают стихи.

В едином природном космосе у каждого существа – своя задача. Не только у Сочихина, но и у других авторов животные сибирского леса изображены в детской поэзии как мастеровые, ремесленники. Их антропоморфные черты связаны с семантикой труда. Дятел «работает» доктором (Н. Сочихин «Лесной Айболит» [8, с. 18]), голуби превращаются в моряков (Н. Сочихин «Парусный флот» [8, с. 8]), бобер точит топор и строит плотину не только для себя, но и для речных жителей (Л. Гержидович «Бобер» [3, с. 11]), а стихотворение о бурундуке так и названо – «Лесной работник» [2, с. 10]. Фауна стихотворений богата: белка, ласка, рысь, лось, колонок, бурундук, хорек, журавль, тетерев, цапля… – герои этих текстов.

В сибирской поэзии для детей явственен не только образовательный компонент, но и дидактический посыл. Природа учит ребенка постоянно действовать, находить себе занятие: «Столярничал дятел / На стройной сосне – / При нем было стыдно / Бездельничать мне…» (С. Донбай «Лесное лето» [4, с. 4]). Здесь же: «Считала кукушка, / И я не скучал – / И я арифметику / С ней изучал» [4, с. 10]. Герой-ребенок подражает животным и ориентируется на них как на образец идеального поведения.

Если обобщить размышления о лирике, в которой представлены домашние животные и животные Сибири, то для детских стихотворений характерны два условных типа анималистики:

1) сентиментальный: эмоциональная настроенность; проявление героем (и юным читателем) умиления по отношению к животным и сопереживание им, что, в конечном счете, способствует развитию гуманизма и нравственности;

2) натуралистический: описание повадок и особенностей животных в природе.

Принципы анималистики радикально меняются, если в поле зрения писателя оказываются животные дальних стран, которые не обитают в Сибири. В отличие от животных тайги и домашних животных, подаваемых в качестве «своих», узнаваемых, отдаленные представители фауны описаны как «чужие», странные. Их облик приобретает черты монструозности (характерно одно из названий поэтического сборника Н. В. Ярославцева «Синий крокодил» [12]). Эти звери не столько ассоциируются со страшным, пугающим, сколько с абсолютно неизвестным, поэтому их «поэтическое поведение» способно в полной мере отличаться от натуралистического. Пингвин ест фруктовый лед и ходит «на чай» к тюленю (Д. Сиротин «Поучительный случай в Антарктиде» [7, с. 3]); кита дергают за уши на шестидесятилетний юбилей – после этого кит остается безухим: «Без ушей-то – солиднее вид! / Не висят – и пускай не висят! / Ведь не мальчик уже: шестьдесят» («Почему у кита нет ушей») [7, с. 22] и т. д. Во многих стихотворениях Алексея Ерошина природные особенности зверей не важны; животное воплощает собой лишь имя, языковой факт, с которым можно играть, вплетая его в лексические и фонетические структуры: «Шиншилла жила в шалаше у опушки, / И шила одежки для каждой зверушки. / Для жабы – жабо. Дождевик – для хорька. / Жилетку в полоску – для бурундука» («Про шиншиллу») [5]. Скопление шипящих и свистящих звуков в этом стихотворении делает его своеобразной скороговоркой для читателя, речевым упражнением, в котором семантика связана с формой.

Николай Ярославцев в одном из детских стихотворений сюжетно разворачивает известное выражение «делать из мухи слона»: «Из какой, неизвестно, страны / К нам домой прилетели… слоны! / Не успели попасть за порог, / Как уселись на мамин пирог! / Стал наш папа газетой махать / И слонов по квартире гонять, <…> / По секрету шепну вам на ухо: / И не слон это вовсе, / а муха» [10, с. 20] (сравним с его же стихотворением «Обидный сон», где слону снится, что он уменьшается до размеров муравья [10, с. 8]). С одной стороны, слово опредмечивается, и абстрактная фраза приобретает для читателя-ребенка конкретное воплощение; с другой стороны, образ животного развоплощается, становясь лишь словом, способным подвергаться трансформациям.

Поэты, которых можно (весьма условно) причислить к реалистическому направлению, почти не прибегают к использованию подобных анималистических персонажей. Зато в игровой лирике «чужие» животные появляются очень часто, потому что своей странностью, чужеродностью

нарушают каноны поведения и служат поэтическим инструментом для создания абсурда.

Особый способ поэтического оперирования «чужими» анималистическими персонажами есть в нескольких стихотворениях Николая Ярославцева: «Пришли ко мне в дом / И легли у порога / Четыре свирепых / Больших носорога. // У каждого зверя – / Воинственный рог! / От страха я сдвинуться / С места не мог… // <…> / И пили мы чай / Из брусники, кипрея, / И каждый из них / Становился добрее. // И каждый теперь / Симпатичен был мне, / И каждый меня / Покатал на спине» («Гости») [11, с. 14]. Страшный незнакомый зверь вторгается в персональное пространство героя, но, преображенный этим пространством и его составляющими (травяной чай), становится «своим»: «симпатичным», «добрым». В другом стихотворении, наоборот, пространство не принимает чужака: «По заснеженному полю / Бегал синий крокодил. / В это время школьник Толя / Мимо поля проходил. // – Отчего такой Вы синий? – / В страхе Толя произнес. / – Оттого, что з-здесь, в Р-россии, / З-зам-мечательный м-мороз!» [12, с. 139]. Несмотря на кажущуюся противопоставленность двух текстов, в них использован один и тот же поэтический прием. Вписывая «чужого» в свою среду (пространство Сибири), автор усиливает имагологический контраст. Это позволяет передать онтологическую близость «своего», родного места.

Можно сделать вывод, что современная сибирская поэзия для детей проявляет коллективное, но изолированное от внешнего мира сознание, разграничивающее «свое» и «чужое» и понимающее «свое» как природное, органическое, а иноземное – как сказочное, почти не существующее.

Список литературы

1. *Арзамасцева И. Н.* Природоведческая литература // Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература : учебник. 7-е изд. М. : Академия, 2011. С. 461–465.

2. *Гержидович Л. М.* Как дела, лесной народ? Кемерово : ФГУИПП «Кузбасс», 2004. 16 с.

3. *Гержидович Л. М.* Приглашаю в лес гулять. Кемерово : ФГУИПП «Кузбасс», 2004. 16 с.

4. *Донбай С. Л.* Лесное лето : стихи для детей. Кемерово : Кузбасс, 2005. 24 с.

5. Персональный сайт А. Ерошина. [Электронный ресурс]. URL: http://vostrelok.narod.ru/content/stihidet.html (дата обращения: 20.10.2016).

6. *Путилова Е. О.* Детская литература : учебник / Е. О. Путилова, А. В. Денисова, И. Л. Днепрова. М. : Академия, 2008. 384 с.

7. *Сиротин Д.* Почему у кита нет ушей? Ростов н/Д : Феникс, 2014. 31 с.

8. *Сочихин Н. В.* Кораблик : стихи для детей. Томск : Красное знамя, 2002. 28 с.

9. *Сочихин Н. В.* Ручеек : стихи для детей. Томск : Д-Принт, 2014. 24 с.

10. *Ярославцев Н.* Где живет ветер? : стихи для детей. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1985. 16 с.

11. *Ярославцев Н. В.* На летающей тарелке : стихи для детей. Чита : Росток, 1993. 24 с.

12. *Ярославцев Н. В.* Синий крокодил. Чита : Экспресс-Типография, 2003. 36 с.

13. *Ярославцев Н. В.* Паровоз ходил чумазый… Чита : Экспресс-издательство, 2010. 175 с. (Золотая б-ка Забайкалья).

К. В. Загороднева, А. А. Королев (Пермь)

Античные мотивы в книге стихов В. Дрожащих «Рифейские строфы»

Книга «Рифейские строфы» (2004) поэта и журналиста Владислава Яковлевича Дрожащих (род. в 1952 г. в Перми) с подзаголовком «Избранное» вмещает в себя писательский опыт автора за несколько десятилетий. Открывается она разделом «Небовоскресенье» (1970–1975) – по названию первой поэмы Дрожащих, «написанной способом покадрового монтажа» [3, с. 101] и отсылающей к библиотечным карточкам поэта-концептуалиста Л. С. Рубинштейна: «Сначала письменный хаос будущей поэмы я записывал четверостишиями на отдельные бумажные карточки. А потом, сидя на полу, как в центре своей маленькой домашней вселенной, раскладывал из них своеобразный карточный пасьянс. При удачном соединении выбирал подходящее для продолжения линии монтажа четверостишье – так построил всю поэму. Тема неба там главная» [3, с. 101].

Книгу стихов В. Дрожащих «Рифейские строфы» открывают и сопровождают рисунки книжного оформителя, художника станковой графики Вячеслава Борисовича Остапенко (род. в 1956 г. в Перми). Первый рисунок к разделу «Небовоскресенье» напоминает театральную перчатку,

© Загороднева К. В., Королев А. А., 2017



Рис. 1



Рис. 2

скрещенную с ботинком для фигурного катания, внутри которого находится своеобразная куколка бабочки (рис. 1). Пронизывающая ботинок иголка образует параллельную прямую с жирной черной линией, имеющей ответвления на конце и напоминающей лапку птицы с мелкими въедливыми коготками. В целом изображение похоже на грифона, «чудовищную птицу» с орлиным клювом, телом льва и большими крыльями (рис. 2). В греческой мифологии грифонов называли «собаками Зевса», которые «стерегли золото в стране гипербореев» [7, с. 336]. С другой стороны, изображение отсылает к известным фотографиям блохи с щетинистыми тонкими ножками, крупным овальным тельцем, мелкой вогнутой головкой и длинными усиками. «Летучая» тема прослеживается практически на всех рисунках и во всех стихах книги, объединяясь с темой трансформаций.



Рис. 3

Грифон появляется на следующем рисунке (рис. 3). Античное существо внимательно наблюдает за человечком, чья поза и одежда символизируют крыло

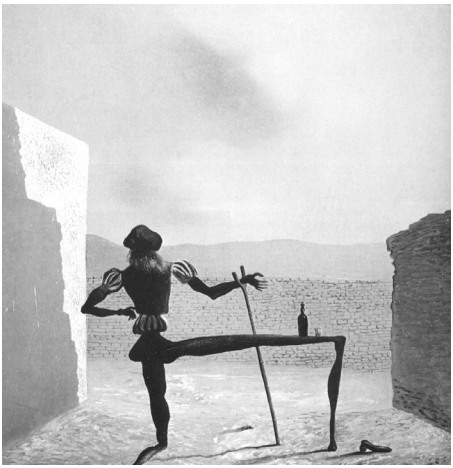


Рис. 4

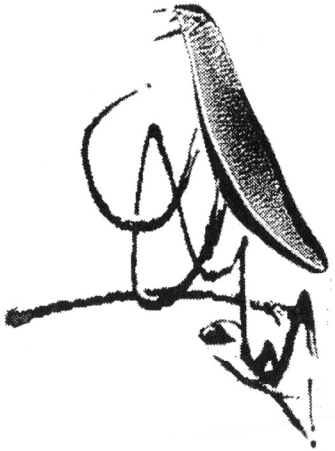


Рис. 5

птицы. Своеобразной поддержкой для фигуры служат тонкие линии как бы проходящие сквозь тело человечка и отсылающие к знаменитым подпоркам на сюрреалистических картинах Сальвадора Дали (рис. 4).

Раздел «Сон в четыре руки» (1976) продолжает тему трансформаций. На первом рисунке, сопровождающем стихи, возникает образ стрекозы, чье гибкое брюшко становится цепкой лапкой, которая держится за палку, а нераспахнутые крылья образуют продолговатое тельце (рис. 5). Вероятно, образ навеян стихотворением В. Дрожащих «Оратория стрекоз», где «чешуйчатые» сравниваются с титанами и где проводится параллель между лесными существами и античными богами:

Подобен соснам будь, чешуйчатым титанам
над прахом зимних бурь, мерцающей тюрьмы;
венчайте вы меня ночной свободы саном –
в налипших прядках лоб, в горячей влаге тьмы <…>
В плащах горящих вьюг, потомки грозных скифов,
молву переросли вы на две головы;
над ворохом пустых и позлащенных мифов
герои – это вы, драконы – это вы! [2, с. 23, 24].

В античной мифологии герой, «сын или потомок божества и смертного человека <…> наделяется непомерной силой и сверхчеловеческими возможностями, однако он лишен бессмертия <…> невозможность личного



Рис. 6

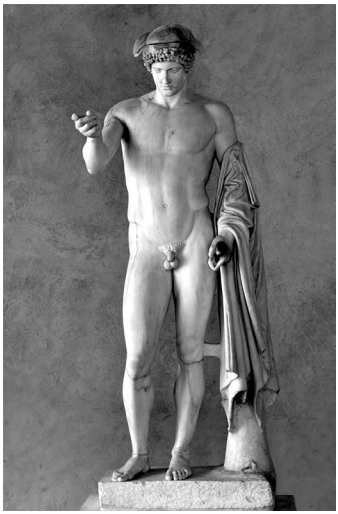


Рис. 7

бессмертия компенсируется в героическом мире подвигами и славой (бессмертием) среди потомков» [7, с. 294–295]. Объединяя в риторическом восклицании-обвинении героев и драконов, лирический герой, на наш взгляд, подчеркивает известную по многим литературным сюжетам и живописным изображениям близость героя и лесного существа: «Тесей в лабиринте Минотавра», «Геракл и кентавр Хирон», «Похищение Деяниры кентавром Нессом». На втором рисунке фигура соединяет в себе птичье, стрекозье, человечье, женское и мужское (рис. 6). Позой и жестами фигура напоминает статую Гермеса (рис. 7) с драпировкой вместо крыла и крылатых сандалий. Однако ее тонкие скрещенные ножки, похожие на паучьи лапки, отсылают скорее к визионерским образам английского писателя и рисовальщика XIX в. Уильяма Блейка.

Стихотворение «Пробуждения» открывает раздел «Русская летаргия» (1994–1995). Разделение стихотворения на две части обусловлено двумя *пробуждениями*: сначала лирический герой пробуждается в античности (времена Троянской войны), а впоследствии – в современности (рубеж XX–XXI вв.). В состоящей из шести строф первой части усилено субъективно-личностное начало, что объяснимо формой повествования от первого лица. Лирический герой проснулся, когда горела Троя, т. е. под занавес продолжительной троянской войны: «когда горела Троя и в углу / медвежьем числилась Европа пред богами» [2, с. 163]. Возможно, «под медвежьим углом» подразумевается Урал (или Пермь с ее изображением на гербе). Контраст огненной Трои и седого Урала демонстрирует широту охвата присвоенных лирическим героем просторов.

Во второй строфе противопоставляется верх («урочище светил», «туманная башня») и низ («темница каменная»). Строфа полна контрастов. Лирический герой неожиданно заявляет: «в туманной башне я от жизни пробудился. Неведомую тень я в сердце приоткрыл, / тобою позабыт, – и тени я открылся» [2, с. 163]. Образ «неведомой тени» ассоциируется с поэзией в контексте тотального одиночества лирического героя, что подчеркивается словами «тобою позабыт». Герой ищет утешения от несчастной любви и *запускает* в сердце поэзию. В ключевых словах строфы «се*рд*це *ж*изни» обнаруживается анаграмма РДЖ, которая созвучна фамилии самого поэта.

Анаграммой принято называть «перестановку в слове или группе слов букв, в результате чего образуется новое слово или ряд слов иного значения, – пишет А. П. Квятковский. – <…> На анаграмме построено название стихотворения В. Маяковского “Схема смеха” (взаимоперестановка букв в обоих словах)» [4, с. 28–29]. Как правило, к использованию анаграммы обращаются поэты, активно работающие со звуком: «Она воспринимается как средство организации речевого потока, – поясняет Е. А. Князева, – как прием, актуализирующий способность слышать в звучащем слове другие, сокрытые слова» [5, с. 142–143]. Поэт Юрий Беликов *услышал* «оркестровую перекличку великолепных гласных – “а”, “о”, “е”, “и”, “у”. Альт, валторна, флейта, клавесин, труба» [1] в стихотворениях В. Дрожащих «Нежноглаголанье» и «Терем», которые украшают раздел «Твердь / Ангелоид» (1995–2002).

В третьей строфе стихотворения «Пробуждения» лирический герой позиционирует себя гражданином мира за счет расширения пространства и упоминания о соколе, который «почитался как царь птиц» в Древнем Египте [8, с. 347]. Возникший во второй строфе мотив беспамятства дополняется образом запотевшего времени: «Я не припомню родину свою, / но я припомнил: время запотело» [2, с. 163]. Параллель «время – зеркало» инициирует появление «тени сокола» и пополняет ряд своеобразных двойников лирического героя, который в *запотевшем зеркале времени* чувствует в себе превосходство над другими и устремленность к восходящему солнцу. В следующей строфе происходит символическое *сужение* образов: от полыхающей Трои к одинокому «пламени свечи» и от абстрактно-обобщенного образа времени-зеркала к зеркалу как предмету обихода: «И в пламени свечи, и в глубине зеркал, / свой жребий выхватив с улыбкою слепою» [2, с. 163].

Романтические моменты усиливаются и за счет живописных аллюзий. Вспоминается известная картина К. Брюллова «Гадающая Светлана»

(1836), созданная по мотивам одноименной баллады В. Жуковского. Телесность как таковая проявляется на оксюморонном уровне («сердцем осязал») и перекликается с природным миром: «неведомую речь я сердцем осязал / и объяснялся с ласточкой-сестрою» [2, с. 163]. Ласточка считается «традиционным вестником весны, а также символом воскрешения во многих культурных традициях» [8, с. 187]. Здесь на память приходит «слепая ласточка» О. Мандельштама, окутанная шлейфом античных образов, потерь и трагедий: «Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной, / Слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой» [6, с. 95].

В заключительных строфах первой части стихотворения усиливается тема единения человека с природой, которое приобретает чувственно-завороженный характер. Ключевое словосочетание «нагая дрожь» пятой строфы инициирует очередную цепочку двойников: река – ласточка – лирический герой – двойник как таковой: «в тягучем времени вздымая двойника». Трагедийное звучание пятой строфе придает как бы вывернутый наизнанку визуальный образ опасной реки с порогами: «И я ль похож на тело, что река / меж ласточкой и мной в нагую дрожь одела <…> и, заикаясь, в плаче обмелела» [2, с. 163]. Акцентируется тонкая грань между памятью и беспамятством, между живым и окаменевшим – как в заключительных строках стихотворения Мандельштама «Чуть мерцает призрачная сцена…» (1920): «Чтобы вечно ария звучала: / “Ты вернешься на зеленые луга”, / И живая ласточка упала / На горячие снега» [6, с. 99–100].

В состоящей из пяти строф второй части стихотворения продолжается поиск героем самого себя в пространстве и времени, однако личное местоимение «я» заменяется обобщенным «мы». Первая строфа второй части усиливает трагическое звучание всего стихотворения: «И в пламени огня, и в плаче без прикрас, / плакучие сады склоняя год от года, / во глубине могил отягощает нас / докучным равенством природа» [2, с. 164]. Возвышенно-поэтический характер смерти обнаруживается при сопоставлении зеркал, могил и предлога «во»: «в глубине зеркал» / «во глубине могил» [2, с. 163–164].

Время-век во второй строфе приобретает человеческое обличие: «длиннопалый» и «узкоплечий». Проникая в коня (аллюзия на предательского троянского коня), запотевшее абстрактное *время* наверстывает упущенное *время*: «И буре равен он, сей узкоплечий век <…> и держится за нас, отягощая бег, / как верный конь, с закрытыми очами» [2, с. 164]. Образ-символ «в плаче обмелевшей реки» пятой строфы первой

части, дополняясь словами «и речи каменистую тщету», символизирует как бы выжженную душу лирического героя. Оксюморонное словосочетание «мертвым пробужденье» демонстрирует тонкую грань между *живым* и *мертвым* и отсылает к размышлениям о необратимости времени и параллели между слепой ласточкой и слепым конем.

Духовное наследие предшественников соединяет «чужие страницы» с «синевой опущенных ресниц»: «И перепутан век среди чужих страниц; / и, опоясавшись чужбиной, плакать птицей; / и в синеве опущенных ресниц / в чужом раю однажды пробудиться» [2, с. 164]. Упоминание о ресницах отсылает к мотиву дрожи в стихотворении. Заключительная строфа второй части оставляет открытым вопрос *пробуждений*.

Таким образом, книга стихов пермского поэта В. Дрожащих «Рифейские строфы», включающая несколько разделов, или лирических циклов, является образцом состоявшегося диалога между писателем и иллюстратором. Пронизывающие книгу стихов античные мотивы соединяются с визуальными образами мифологических существ (грифоны) и греко-римских богов (дочь Деметры, жена Аида Персефона) через проекцию образа-символа слепой ласточки Мандельштама. Согласуясь с фамилией Дрожащих, анаграмма РДЖ(Щ) определяет ключевые моменты стихотворения «Пробуждения» и актуализирует высказывание Маяковского: «Есть еще хорошие буквы: Эр, Ша, Ща» [цит. по: 1]. Лейтмотив полета проходит сквозь книгу «Рифейские строфы» на уровне внешней и внутренней формы.

Список литературы

1. *Беликов Ю.* Звезды из подземелья // Звезда : лит. прил. «Лукоморье» (Пермь). 2012. № 1, 23 марта. [Электронный ресурс]. URL: http://zwezda.perm.ru/addon/lukomorye/?pub=39 (дата обращения: 28.04.2017).

2. *Дрожащих В.* Рифейские строфы: Избранное / илл. В. Остапенко. Пермь : Книжная площадь, 2004. 256 с.

3. *Дрожащих В.* В небе, выпавшем из гнезда // Poĕsis : Страницы биографий поэтов – выпускников филологического факультета Пермского университета / сост. Н. Е. Васильева ; отв. за вып. Б. В. Кондаков ; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь : [б. и.], 2014. С. 99–114.

4. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М. : Сов. энцикл., 1966. 375 с.

5. *Князева Е. А.* Роль анаграммы в построении метаметафорического текста // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики : материалы междунар. науч. конф. : в 2 ч. Гродно : Гродненский гос. ун-т им. Янки Купалы, 2005. Ч. 1. С. 142–146.

6. *Мандельштам О. Э.* Стихи. Пермь : Кн. изд-во, 1990. 381 с.

7. *Тахо-Годи А. А.* Герой; Грифоны // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М. : Сов. энцикл., 1980. Т. 1. С. 294–296; 336.

8. *Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М. : Фаир-пресс, 2001. 448 с.

Ю. С. Подлубнова, Е. В. Симонова (Екатеринбург)

Современная поэзия Екатеринбурга: опыт поколенческой стратификации*

Разговор о поколениях в новейшей русской литературе ведется уже продолжительное время – см. блок статей «Социология поколений» (исследования К. Мангейма, П. Нора, М. Чудаковой) в № 30 «Нового литературного обозрения» за 1998 г. или, например, монографию М. П. Абашевой «Литература в поисках лица» (2001), где точно отмечено, что «поколенческая стратификация стала действенным фактором литературного процесса» [1, с. 152], т. е. выстраивание поколенческих моделей – эффективный способ разметки и интерпретации литературных полей.

Для нас важно, что этот способ не раз применялся к современной уральской поэзии, ставшей объектом данного исследования. Так, определенная стратификация была изначально представлена в рамках проекта В. Кальпиди по подготовке второго и третьего томов антологии «Современная уральская поэзия» (2003, 2011), что инициировало дальнейшее обсуждение «поколенческого» вопроса в литературе региона. Если проанализировать массив литературно-критических текстов, связанный с новейшей уральской поэзией, то о поколениях поэтов здесь нередко говорят в контексте условных старших и младших, вспоминая ситуацию Русского зарубежья первой волны (см. ироничное замечание об «уральско-петербуржской ноте» А. Высокосова [4]). Нередким является мнение о существовании трех поколений уральских поэтов, сошедшихся вместе в конце XX в. (см. книгу «Поэты Урала» Ю. В. Казарина [4]), или – о трех поколениях по числу

* Статья подготовлена в рамках проекта УрО РАН «Литературный процесс на Урале: типы художественности и диалог культурно-национальных традиций».

© Подлубнова Ю. С., Симонова Е. В., 2017

выпущенных антологий В. Кальпиди (поколения в книге Ю. В. Казарина и в антологиях представлены по-разному). Поэт и литературтрегер А. Петрушкин называет четыре поколения или четыре волны уральской поэзии, начиная отсчет с условного поколения В. Кальпиди [10]. С ним по-своему согласны такие критики, как Д. Дзюмин и Б. Кутенков, которые рассматривают поэзию молодых авторов, пришедших в уральскую литературу в 2000-е, и ведут речь уже о четвертом поколении, пусть и оспаривая его право на существование, как в рецензии Д. Дзюмина на книгу Е. Оболикшты [7]. Тезис о существовании четырех поколений современных поэтов кажется вполне резонным, хотя в новейшей книге «Русская поэтическая речь» не менее резонно обозначается, что в каждый отдельный момент в поэтическом пространстве работает семь-восемь поколений, «если учитывать, что самое младшее имеет возраст входа – 21 год от роду» [11, с. 7].

Убедительная попытка выделить поколения и найти общность в поэзии молодых авторов региона 2000-х и уже 2010-х гг. была представлена в статье Д. М. Давыдова «Поколение vs. поэтика: молодая уральская поэзия», опубликованной во втором выпуске сборника «Литература Урала» в 2006 г. [6]. В частности, здесь приведены принципы поколенческой стратификации в рамках современного литературного процесса: это возрастной, или биологический, когда поколением называют людей, родившихся в определенный временной промежуток – от года до 10 или даже 15 лет и соотносимых друг с другом по возрасту, историческому и жизненному опыту; и «инициационный», ориентированный на вступление авторов в литературную жизнь, их соотнесенность с конкретной литературной ситуацией, позволившей наиболее очевидным образом заявить о себе и проявить поэтический талант. В статье эти принципы, скорее, совмещены, что позволяет выстроить некоторую поколенческую модель на примере уральской поэзии. Здесь выделены:

а) поколение «позднего андеграунда» (годы рождения: конец 1960-х – начало 1970-х), на раннем этапе формирования творческой индивидуальности заставшее дробление литературного поля на «официальные» и неофициальные субполя; сюда относятся А. Ильенков, А. Петрушкин, В. Тхоржевская и др.;

б) поколение «промежутка» (годы рождения: вторая половина 1970-х), вступившее в литературу в 1990-е: О. Дозморов, Б. Рыжий, М. Анкудинов, В. Чепелев, Е. Сунцова, А. Сальников и др.;

в) поколение «новой стилистической централизации» (годы рождения: начало 1980-х), вступившее в литературную жизнь уже в 2000-е гг.: Е. Сидоров, Е. Симонова, Е. Баянгулова, Д. Сюкосев, Т. Трофимов и др.

Границы поколений, как подчеркивает автор, не абсолютны, многие поэты находятся в пограничных зонах, испытывая на себе влияние противоположных тенденций.

Разумеется, предложенная модель не описывает всю уральскую поэзию и поэзию Екатеринбурга (надо уточнить, такая задача Д. М. Давыдовым и не ставилась). К примеру, она не учитывает более старшее поколение, чья поэзия вовсе не утратила актуальность в 2000-е гг. Кроме того, 2000-е воспринимаются сегодня уже далеко не как единый исторический и литературный период: за 16 лет нового века произошла смена имен и художественных парадигм в том числе в рамках молодой поэзии. Скажем, стоит обратить внимание на две работы Н. В. Барковской, посвященные молодежной поэзии Екатеринбурга: статью «Творчество Тараса Трофимова в контексте молодежной городской поэзии» (2008), где центральной фигурой является Т. Трофимов (1982–2011), поэт круга В. Чепелева, нацеленный на радикальный эксперимент и вписанный в статье в широкий литературный контекст – от А. Родионова до С. Жадана и А. Очирова [2]; и монографию «Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси» (2016), которая в одной из своих глав рассматривает недавние дебюты белорусских и уральских авторов и где от Екатеринбурга называются совсем молодые Я. Широкова и Д. Крапивина, авторы менее стилистически разнообразные и менее резонирующие на уровне столиц, чем Т. Трофимов. Понятно, что и контексты в этом исследовании рассматриваются совсем другие [3].

Анализ представленных литературно-критических и исследовательских работ и, главным образом, изучение эмпирического материала позволяют произвести поколенческую стратификацию, учитывающую в большей степени *«инициационный» принцип*, что позволяет широко представить литературный процесс в Екатеринбурге последних, как минимум, 30 лет.

«Поэтическое, как и историческое, поколение играет роль своего рода фильтра, который заново проверяет на достоверность автоматизованные приемы и стереотипы, причем делает это тотально – по всем временным и пространственным координатам» [5], – замечает В. Губайловский. Каждое поэтическое поколение – это, прежде всего, общий подход к принципам миромоделирования, отражающий специфику эпохи и самосознание поколения, это набор эстетических принципов и поведенческих моделей, реализуемых поэтами как в творчестве, так и в жизни.

1. Итак, точкой отсчета для современной поэзии города, в нашем понимании, становится сознательный *разрыв* ряда авторов *с советской поэтической традицией*, поэтому первое поколение в обновленной модели – это

поколение андеграунда, «маргиналы», как они обозначены в книге А. А. Сидякиной [12]. Поколение, ушедшее из поля официальной поэзии, точнее, даже не заходившее на него, тяготеющее к созданию объединений и групп по принципам взаимной приязни. Это те, кто собирался на квартире у М. Никулиной или в «нехорошей квартире» Е. Касимова, те, кто участвовал в деятельности Свердловского рок-клуба или входил в круг городских бардов, те, кто составил литературное объединение «Кульбит» (вторая половина 1980-х гг.). Ю. Казарин, Е. Касимов, В. Смирнов, А. Санников, Е. Туренко, А. Застырец, И. и Е. Кормильцевы, А. Калужский, С. Нохрин, А. Верников, Сандро Мокша и др. Время вхождения поколения «маргиналов» в литературу – конец 1980-х – начало 1990-х гг. Можно говорить об опоздании официального дебюта этого поколения, что связано с изначальным нахождением поэтов в андеграунде в начале 1980-х и процессом постепенного выхода к более широкой публике (первые книги Ю. Казарина и Е. Туренко вышли в 1991 г., А. Застырца – в 1993-м, А. Санникова – в 2000-м и т. д.).

Творческой стратегией поколения «маргиналов» стал ценностный и стилевой поиск, ориентация на разные поэтические традиции – от Мандельштама, безусловно, ключевой фигуры для целого ряда уральских поэтов (Ю. Казарина, И. Сахновского, Е. Туренко и др.), до футуризма и трансфуризма, как в случае Сандро Мокши; от метаметафористов и В. Кальпиди, приезжавших в город и опознававшихся здесь как свои, до концептуалистов и наивного искусства Старика Букашкина. А вот, к примеру, И. Кормильцев был увлечен песнями Боба Дилана и в целом западной поп-культурой.

Это поколение создало принципиально новую литературную ситуацию в городе, предложив неформальные, неформализованные способы организации литературной жизни и модели творческого поведения, новые стилевые принципы. Это поколение дало таких крупных поэтов, как А. Санников и Ю. Казарин, таких выдающихся культурных героев, как И. Кормильцев и Старик Букашкин. Впрочем, оценки в современной литературе всегда относительны.

2. Второе поколение, которое можно вслед за Д. М. Давыдовым назвать «поздним андеграундом», а по сути, первое постсоветское поколение, пришедшее в литературу во второй половине 1990-х гг. и ориентированное на продолжение тех практик свободы, которые были освоены предшественниками. Специфическим для этого поколения стал *пролонгированный андеграунд*, в ряде случаев трансформировавшийся в *маргинальность* как образ жизни.

В рамках данного поколения отчетливо выделяются два условных субпоколения. Во-первых, это группа «Интернационал»: Е. Ройзман, Ю. Крутеева, С. Фазлитдинов, Д. Рябоконь, примыкавшие к ней М. Выходец и Р. Тягунов. Во-вторых, так называемые авторы сборника «Дорогой огород»: Б. Рыжий, О. Дозморов, М. Анкудинов, Ю. Новоселова, Е. Изварина, В. Тхоржевская, Е. Тиновская, А. Зинатуллин, А. Одов, А. Холкин и др. Сюда же можно отнести А. Ильенкова, Д. Шкарина, В. Дулепова, стоящего особняком С. Слепухина и др.

В творческом отношении эти поэты оказались в большей степени ориентированы на традиции Серебряного века (наличие лирического героя, музыкальность как просодическая доминанта, интерес к А. Блоку, В. Ходасевичу, Г. Иванову и т. д.) и в целом на игровые традиции русской поэзии. Кроме того, именно здесь возрождается интерес к классике советской поэзии (вспомним любовь О. Дозморова и Б. Рыжего к стихам В. Луговского).

Эстетизация маргинальности в ряде случаев заканчивается ранним уходом из жизни. Поколение «позднего андеграунда» порождает культовых поэтов: регионального уровня – Р. Тягунов, более широкого – Б. Рыжий. При том что культовость этих поэтов, имея свои плюсы, отвлекает внимание читателя от того, что уже сделано другими представителями этого поколения. По сути, оно дало таких состоявшихся поэтов, как О. Дозморов, Е. Изварина, В. Тхоржевская и т. д.

3. Поколение «новой искренности», эпохи премии «Дебют» и фестиваля «Литературрентген» (2005–2011). Первое принципиально свободное поколение, *ориентированное* в том числе *на традиции современной поэзии от Бродского и Пригова до авторов круга Д. Кузьмина и сетевых ресурсов*. Сюда относятся В. Чепелев, Е. Сунцова, М. Ботева, Н. Санникова, а также целый ряд поэтов, которых курировал В. Чепелев: Т. Трофимов, Е. Сидоров, Н. Иванов, Д. Сюкосев, Л. Собенина, И. Ненко и др.

Поколение приходит в литературу во многом благодаря специальной культуртрегерской работе и работе наставников. Так, с 2006 г. А. Санников курирует клуб «ЛебядкинЪ», где взращивает таких авторов, как В. Семенцул, А. Быков, Е. Вотина, М. Кротова, Е. Гришаева и др. Учеником А. Санникова называет себя и С. Ивкин. На поэтическую молодежь города, без сомнения, оказывают влияние В. Кальпиди и Ю. Казарин. В Нижнем Тагиле Е. Туренко возглавляет студию «Ступени», а затем «Мир», тагильская поэзия – Е. Сунцова, Н. Стародубцева (получившая в 2000 г. премию «Дебют), А. Сальников, Е. Михеева, Е. Симонова,

Е. Баянгулова, В. Корнева, О. Мехоношина, Р. Комадей – становится значима для Урала и русскоязычной литературы в целом.

Так или иначе, это поколение находится в напряженном диалоге со старшими поэтами, воспринимая их мировоззренческие и эстетические принципы и одновременно отталкиваясь от них. Показательно, что ученики А. Санникова или Е. Туренко оказались способны преодолеть аттракцию творческого метода учителей и, в целом следуя их наставлениям, создать собственные уникальные поэтики.

Кроме того, в рамках этого поколения складывается группа поэтов, ориентированных на устоявшиеся традиции и консервативные ценности. Это главным образом поэты, образовавшие объединение «Сибирский тракт»: Г. Цеплаков, А. Ли, А. Поспелова, И. Домрачева. Особое положение в литературной жизни города занимают Ю. Аврех, А. Торопов и П. Рублева, эстетически связанные, скорее, со вторым поколением в нашей модели, чем с первым, что прямо манифестируется А. Тороповым и ощущается в поэтике Ю. Авреха.

Думается, рано поводить итоги деятельности поколения «новой искренности», поскольку многие авторы являются активно пишущими и развивающимися.

4. Поколение безвременья или «промежутка», пришедшее в литературу в 2010-е гг., отличается еще большим стилевым и эстетическим разнообразием и ведет *диалог со всеми предшествующими поколениями*. «Промежуток» – это авторы антологии «Екатеринбург 20:30», многочисленные молодежные поэты, рассредоточенные по городским клубам и тусовкам – количество таких поэтов за последние годы значительно выросло, так что какие-то локальные звезды могут быть вовсе не известны почитателям других локальных звезд.

В рамках этого поколения можно выделить группу поэтов, дебютировавших еще в первом десятилетии 2000-х, но до определенного времени не являвшимися в поэзии города знаковыми персонами: А. Вавилов, А. Костарев, К. Комаров, А. Кудряков, Д. Колчин, А. Аксенова и др. Важной фигурой для большинства этих авторов стал Б. Рыжий, их творческие стратегии в целом учитывают опыт второго поколения: эстетику маргинальности (впрочем, не все поэты) и ориентированность на традиционные способы стихосложения.

На данный момент заметно проявляет себя творческая группа, сложившаяся вокруг поэта Р. Комадея и прозаика К. Азерного: Е. Шершнева, А. Смирнов, Е. Джаббарова и др. – те, чьи сборники стихотворений выпускает юридически несуществующее издательство «Полифем»,

чьи подборки можно увидеть на страницах журнала «Здесь», специфически продолжающего самиздатовские традиции первого поколения, те, кто считает за образец поэзию, сосредоточенную в журналах «Воздух» и «Транслит», столь важных и для третьего поколения.

Кроме того, яркими дебютантами этого периода стали Н. Александрова, А. Ваулина, Я. Широкова и др. – поэты стилистически разнообразные и активно развивающиеся.

Важной чертой поколения «промежутка» становится выход из сфер влияния наставников, замещение наставничества *актуальными формами самопрезентации*. Именно это поколение оказывается способно выигрывать слэмы всех уровней и зарабатывать на продаже книг (А. Вавилов), участвовать и побеждать в престижных конкурсах (А. Костарев, К. Комаров, Н. Александрова), издавать книги уральских авторов, в том числе в Москве (Р. Комадей). Именно это поколение сейчас наиболее заметно в городе.

Предлагаемая поколенческая стратификация для поэзии Екатеринбурга также не является всеохватной: к примеру, в ней не учитываются более старшие поколения или целый ряд авторов, которые так или иначе взаимодействовали с советской поэзией, не учитываются многочисленные молодежные авторы, имеющие свою публику, как правило, далекую от литературы, и т. д. Тем не менее, данная модель очевидным образом позволяет зафиксировать эстетические и поведенческие сдвиги, произошедшие за последние 30 лет и обусловившие специфическое развитие локальной поэзии.

Екатеринбургская поэзия – сложная во всех отношениях система, во многом адаптирующая те процессы, которые происходят в Москве, Санкт-Петербурге и на широком пространстве русскоязычной поэзии. Культуротворчество здесь, как и везде, не является прерогативой лишь одного поколения, но само наличие поколений и их смена, обеспечивающая при этом недискретное развитие поэзии, свидетельствует о ее особом месте как в городе, так и на общероссийской литературной карте.

Список литературы

1. *Абашева М. П.* Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2001. 319 с.

2. *Барковская Н. В.* Творчество Т. Трофимова в контексте молодежной «городской» поэзии // Литература Урала: история и современность : сб. ст.

Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 467–477.

3. *Барковская Н. В.* От литературного быта – к поэзии: дебюты современных белорусских и уральских авторов // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси : коллектив. моногр. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. С. 278–291.

4. *Высокосов А.* Поэт Борис Рыжий // Крещатик. 2007. № 4. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/kreschatik/2007/4/vy24.html (дата обращения: 24.11.2016).

5. *Губайловский В.* Заметки о литературных поколениях // Арион. 2013. № 2. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/arion/2013/2/19g.html (дата обращения: 24.11.2016).

6. *Давыдов Д. М.* Поколение vs. поэтика: молодая уральская поэзия // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 2 : материалы Всерос. науч. конф. «Литература Урала: проблема региональной идентичности и развитие художественной традиции». Екатеринбург : УрО РАН : ИД «Союз писателей», 2006. С. 366–371.

7. *Дзюмин Д.* «Слова, как лодки, прорастающие в лед»: о книге стихов Елены Оболикшта «Эльмира и свинцовые шары». [Электронный ресурс]. URL: http://www.promegalit.ru/publics.php?id=149 (дата обращения: 24.11.2016).

8. *Казарин Ю. В.* Поэты Урала. Екатеринбург : Изд-во УМЦ УПИ, 2011. 483 с.

9. *Кутенков Б.* ИД Олега Синицына // Знамя. 2012. № 1. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2012/1/ku18.html (дата обращения: 24.11.2016).

10. *Петрушкин А. (Вронников А.)* Чертольня – миф, который обрел плоть. [Электронный ресурс]. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/mif-kotory-obrel (дата обращения: 24.11.2016).

11. Русская поэтическая речь – 2016 : антол. анонимных текстов. Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2016. 568 с.

12. *Сидякина А. А.* Маргиналы. Уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы. Челябинск : Изд. дом «Фонд Галерея», 2004. 319 с.

РАЗДЕЛ VII
КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ КОНТАКТЫ И МИР ЛИТЕРАТУРЫ

М. В. Филиппенок (Новосибирск)

Жанр кондукта: генезис в системе латинской гимнографии

В последние десятилетия в современном отечественном и зарубежном литературоведении возрос интерес к малоизученным жанрам средневековой латинской гимнографии (секвенциям, тропам, кантигам, кондуктам)[1]. Однако их полноценное изучение и систематизация осложняются рядом факторов. Зачастую жанровые самоназвания в рукописях не являются универсальными и не исключают возможности их индивидуального употребления. Кроме того, жанры церковной гимнографии входили в состав западного литургического богослужения, не имевшего строгого канона вплоть до конца Средневековья, из-за чего их содержание, строение и объем характеризуются большой вариативностью. Поэтому для получения представлений о социальных и коммуникативных особенностях жанра требуется обращение к его истокам.

Целью настоящей статьи стало выявление жанровых признаков четырех гимнов из рукописи «Кодекс Каликста» (XII в.)[2], имеющих подзаголовок «conductus», на основе историко-генетического метода.

Для исследования кондуктов, посвященных памяти апостола Иакова, особое значение имеет энкомий христианскому мученику, влияние которого прослеживается в композиционном строении этих гимнов. При наличии различных систем описания топики христианских гимнов (например, у Беды Достопочтенного [2, с. 89]), все они восходят к правилам античной риторики. Анализ кондуктов выявляет наличие структурных элементов,

[1] См. работы М. Н. Ненароковой (2010, 2012), Л. В. Евдокимовой (2001), М. В. Филиппенок (2013, 2016), B. Gillingham (1991), W. J. Summers (2007), G. Tavani (2002).

[2] Факсимиле рукописи хранится в архиве: Archivo-Biblioteca de la Catedral, Santiago de Compostela, Spain (E-SC).

© Филиппенок М. В., 2017

общность в содержании которых позволяет соотносить их как с топосами классического энкомия, так и с переосмысленными в содержательном плане «мученическими» энкомиями христианской эпохи (см.: [4]).

В классическом виде энкомий состоял из вступления, восхваления святого, строящегося в согласии с определенными топосами, и заключения (см.: [5]).

Ни в одном из четырех кондуктов апостолу Иакову нет характерного структурно обособленного вступления. Однако начальная строфа всех этих гимнов содержит обоснование дальнейшего исполнения песнопения. В кондуктах «Salve festa dies» и «In hac die laudes cum gaudio» первые строки указывают на обособление праздника среди других, предшествуя указанию на тему праздника.

Salve festa dies Veneranda omnia fies…	Здравствуй, праздничный день, Будь почитаем среди всех…
In hac die laudes cum gaudio Demus summi factoris filio. Hecest dies ceteris dignior Orbe fulgens, multis celebrior…	В этот день хвалы с радостью Воздадим Сыну Творца Всевышнего. Сей день прочих великолепнее, Кругом [солнечным] сияющий, многих дней славнее…[3]

В двух других кондуктах («Jacobe sancte, tuum» и «Resonet nostra Domino caterva») тема празднования в обобщенном виде содержится в первых строфах.

Jacobe sancte, tuum Repetito tempore festum Invitat claros populum Celebrare triumphos	Иаков святой, твой праздник В череде времен Призывает народ Отпраздновать славные триумфы.
Resonet nostra Domino caterva Corde jucundo, Jacobi festa celebret devote Corpore mundo.	Да воспевает Господу толпа Сердцем радостным, Иакова праздник обетованный да славит Сонмом чистым.

Обозначение темы в сочетании с выражением общего эмоционального настроя составляет содержание гимнической ситуации, открывающей кондукты.

Обращаясь к ключевым для структуры классического энкомия топосам, описанным в трактате «Об эпидейктических речах» ритором Менандром (III в. н. э.), отметим, что в структуре кондуктов апостолу

[3] Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

Иакову не наблюдается обязательного присутствия каждого из них. В разделе «Βασιλικὸς λόγος» («Царская речь») этого трактата изложена общая структура построения «чистого энкомия». Он начинается со вступления (τὰ προοίμια) и далее строится в согласии со следующими топосами: страна, город, народ, которым герой энкомия обязан своим происхождением (πατρίς,πόλις, ἔθνος), происхождение героя (τὸ γένος), обстоятельства рождение героя (τὰ περὶ τῆς γενέσεως), природные качества героя, его способности (τὰ περὶ φύσεως), образование (ἀνατροφή), образ жизни, нрав (ἐπιτηδεύματα), деяния героя (πράξεις), его судьба (τὰ τῆς τύχης). Завершался энкомий сравнением (σύγκρισις) и эпилогом (οἱ ἐπίλογοι).

В кондукте «Jacobe sancte, tuum» прославляются деяния святого, его добродетели и мученический подвиг. Основное содержание кондукта «In hac die laudes cum gaudio» строится на соединении топосов рождения, деяний и судьбы. В строении гимна «Resonet nostre Domino caterva» наряду с прославлением подвигов и добродетелей апостола, его судьбы, уделяется внимание Испании – стране, где проповедовал и творил чудеса апостол Иаков. В кондукте «Salve festa dies» восхваляется земной удел святого – «царство галлисийское» и его деяния, а в завершении гимна используется сравнение. При этом ни в одном из гимнов нет четкого порядка следования одного топоса за другим.

Сконцентрированное в довольно сжатых временных рамках содержание кондуктов обусловливает не только сильное сокращение объемов топосов – по той же причине последовательность элементов в ряде случаев может являть собой своеобразное сращение. Так, например, в кондукте «Resonet nostra Domino caterva» соединяются восхваление добродетели святого и прославление его деяний:

Fecit hie signa, miracula digna,	Сотворил он знаменья, дивные чудеса,
Mitis ut agnus,	Кроткий, как агнец,
Lux fuit caecis baculusque claudis	Светом был он для слепых и посохом для хромых
Jacobus magnus.	Иаков Великий.

В гимне «In hac die laudes cum gaudio» обращению к деяниям апостола Иакова предшествует элемент, в котором усматриваются следы топоса «происхождения героя»:

Zebedei natus karissimus	Зеведея сын милейший
signa fecit mundo clarissimus.	Знамения явил миру, светлейший.

Структурная вариативность гимнов апостолу выводит на первый план особенности содержания самих топосов, демонстрирующих изменения, которым подверглись топосы классического энкомия в христианскую эпоху.

Так, топос «деяния», ранее включавший в себя повествование о военных и гражданских подвигах героя, здесь содержит в обобщенно-формульном виде указания на исцеления и чудеса, которые являл святой как во время своей земной, так и небесной жизни. Исцеляющая природа чудес раскрывается с помощью использования общего места (locus communis), выраженного устойчивым образно-тематическим комплексом: «слепым, хромым облегчение даровал» («cecis, claudis levamen tribuit»), «светом был для слепых и посохом для хромых» («lux fuit caecis baculusque claudis»). Возможным первоисточником этого комплекса в христианской традиции является пророчество Исаии («Тогда откроются глаза слепых и уши глухих отверзутся. Тогда хромой вскочит, как олень, и язык немого будет петь» – Ис. 35: 5–6). При этом в одном случае наблюдается связь со строками Евангелия от Матфея, посвященными исцелению больных («И приступили к нему в храме слепые и хромые; и он исцелил их» – Матф. 21: 14), а в другом приводятся сравнения, родственные словам Иоанна Златоуста в труде «О честном и животворящем кресте и о преступлении первых людей» («Крест – путеводитель слепых», «крест – посох хромых» [1, с. 890][4]). Используемые здесь цитаты и сравнения призваны утвердить мысль о том, что в своих деяниях Апостол Иаков идет по пути Христа, «подобствует» Ему. Так, в кондукте «Resonet nostra Domino caterva» в сравнении Иакова с кротким агнцем («Mitis ut agnus») присутствует аллюзия на символическое изображение Христа и Его жертвы. Именования святого «светом слепых и посохом хромых» («lux fuit caecis baculusque claudis») также указывают на подобие совершаемых им чудес чудесам, творимым Христом.

Топос «деяний» тесно переплетается с топосом «судьбы», который ранее подчеркивал значение благоприятных жизненных обстоятельств, сопутствующих герою, а в энкомии христианскому мученику раскрывал духовное величие святого, проявленное в преодолении телесных страданий. В содержании этого топоса в сжатом виде отражены определенные ступени восхождения святого по духовной лестнице и прославлен итог этого пути. Следы топоса «судьбы» в исследованных кондуктах

[4] Среди вариантов выражения этого образно-тематического комплекса в христианской традиции следует также упомянуть строки из «Второго Послания к Римлянам» апостола Павла: «…путеводитель слепых, свет для находящихся во тьме» («ducem esse caecorum lumen eorum qui in tenebris sun») (Рим. 2: 19) и более близкую по времени и традиции цитату из «Исповеди» Августина Аврелия «Свет слепых и сила немощных» («lux caecorum et virtus infirmorum»).

усматриваются в гимне «Jacobe sancte, tuum». События, упоминаемые в этом фрагменте, показаны в обобщенном виде в соединении земного проявления и его трансцендентной сути: мученическая смерть[5] ради обретения вечной жизни. При этом страдания святого в христианских энкомиях одновременно являются и его «деянием», подвигом.

В содержании топоса «судьбы» в полной мере выражена христианская концепция жизненного пути человека. Если в античном энкомии особо подчеркивается благополучие и удача, сопутствующие герою на протяжении всей его жизни, то в христианском энкомии топос «судьбы» включает в себя путь, показанный в Евангелии земной жизнью Христа, и воздаяние Божие в жизни вечной за совершенные дела. И именно на достижении Царствия Божия акцентируется внимание в топосе «судьбы» христианского энкомия.

Важность последнего наблюдения подтверждают и тексты рассматриваемых кондуктов. В гимне «In hac die laudes cum gaudio» земная судьба героя не затрагивается, говорится только о его небесном уделе:

Qua iacobus scandit ad angelos,	В этот день Иаков поднялся к ангелам.
Splendens celo pangit chritsi melos.	Блистающий с небес он воспевает Христу песнь

Отсутствие сведений о земной жизни наряду с упоминанием о заслуженной небесной награде наблюдается также в кондуктах «Jacobe sancte, tuum» и «Salve, festa dies».

Во всех кондуктах, посвященных апостолу Иакову, уделяется внимание тем качествам, которыми прославился святой. Среди них можно выделить добродетели, проявленные в земной жизни: «кроткий» (mitis), «смелый» (fortis), «благочестивейший / добродетельнейший» (piissimus), которые свидетельствуют о внутреннем подвиге; и качества, характеризующие его по отношению к другим людям как защитника, не оставляющего своим покровительством мир и после своей земной смерти: «хранитель» (conservator), «покровитель» (tutor).

Лаконичность, характерная для представленных топосов, связана с тем, что целью кондуктов не являлось подробное изложение жития святого. Почитание святого Иакова Зеведея было достаточно распространено, и подробные сведения, касающиеся жизнеописания и чудес апостола, средневековый человек получал из различных источников, как поэтических, так и прозаических. Поэтому, с одной стороны, гимны

[5] В Деяниях сообщается и о его смерти (12: 2), согласно этому сообщению царь Ирод Агриппа I «убил Иакова, брата Иоанна, мечом».

святому ориентировали слушателей на то, с какими просьбами можно к нему обращаться [3, с. 234]. С другой стороны, выбор элементов прославления апостола и их выражения в кондуктах сопоставим с определением геральдических символов для создания герба.

Итак, выделение и подробное исследование элементов, структуры жанровой модели кондукта на основании их генезиса позволяет получить целостное представление о специфике функционального потенциала, заложенного в кондукте, и наблюдать его реализацию в каждом конкретном случае.

Список литературы

1. *Иоанн Златоуст.* Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. 2-е изд. Т. 1. СПб. : Изд. С.-Петерб. духовной акад., 1896.

2. *Ненарокова М. Р.* Досточтимый Беда – ритор, агиограф, проповедник. М. : ИМЛИ РАН, 2003. 271 с.

3. *Ненарокова М. Р.* Святитель Николай в гимнографии средневекового Запада // Евразия: духовные традиции народов. 2012. № 4. С. 217–235.

4. *Delehaye H.* Les passions des martyres et les genres littéraires. Bruxelles, 1921.

5. Menander Rhetor / ed. by D. A. Russell and N. G. Wilson. Oxford, 1981.

А. В. Нестерова (Екатеринбург)

Слова-композиты в авторской риторике рукописного сборника «Статир» (Орел-городок, XVII в.)*

Рукописный сборник XVII в. «Статир»[1] является одним из самых ярких текстов среди многообразия малоисследованных памятников древнерусской письменности. Этот сборник авторских

* Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора Л. С. Соболевой.

[1] РГБ. Собр. Румянцева № 411. Сборник слов и поучений «Статир». 1683–1684 гг. 815 лл. 4° (30 х 25), п/у одного почерка, авторская нумерация листов: 1–17 (I счета), 1–517 (II счета), 1–279 (III счета). Сбой нумерации: пропущены лл. 474 (II сч.), 187 (III сч.); нумерованы дважды лл. 439, 443 (II сч.), 189 (III сч.). Утрачены лл. 250, 251 (III сч.).

© Нестерова А. В., 2017

проповедей – уникальное произведение, по самобытности и художественной выразительности сопоставимое с сочинениями таких авторов, как протопоп Аввакум и Симеон Полоцкий. Как известно, к XVII в. еще не сложилась традиция повсеместного написания проповедей от первого лица. Автор же данной рукописи не только принимает решение составить собственные проповеди, но и демонстрирует удивительную самостоятельность в суждениях и выводах, опираясь, безусловно, на существовавшую традицию гомилетики. Эти особенности обусловливают актуальность изучения данной рукописи как уникального авторского текста. Кроме того, ее ценность предопределяется местом создания: это Орел-городок в Прикамье (вотчина Строгановых в XVII в.).

К сожалению, зная место и время (конец XVII в.) написания данной рукописи, мы не можем назвать имя создателя. Оно оказалось скрыто по невыясненным причинам (см.: [5]). Попытки определить его до настоящего времени не представляются убедительными (см.: [4]). Столь же малоудовлетворительными являются публикации текстов сборника, в большинстве своем далеко стоящие от оригинала (см.: [2]). В большей мере к воссозданию особенностей текста приближена публикация Н. Ф. Сгибневой [3], однако основная часть текстов сборника по сей день остается неопубликованной и малоизученной.

Перспективной задачей нашего исследования является многогранное, комплексное изучение данного рукописного сборника как литературного и языкового феномена конца XVII в. На данном этапе основная проблема исследования – выявление образа автора как языковой личности и определение ее уникальности, выраженной в стилистических особенностях авторского текста.

Поскольку перед нами сборник проповедей, а жанр проповеди предполагал торжественность изложения, мы заостряем внимание на анализе стилистики рукописи, что поможет выявить некоторые аспекты в особенностях авторской риторики. Традиция использования торжественного стиля в русской словесности развивалась последовательно с XV в. под влиянием югославянской письменности. Уже тогда его характерной чертой являлось употребление слов-композитов для придания тексту большей выразительности (см.: [6]). Наблюдается закономерность, согласно которой количество слов-композитов практически всегда находится в прямой зависимости от степени «торжественности» конкретного текста. Ко второй половине XVII в. развитие данного стиля достигло своего апогея, что отразилось и на употреблении композитов в текстах разных жанров. «Статир», являясь сборником проповедей,

предполагал использование данного стиля, и текст рукописи изобилует словами-композитами.

Стоит также отметить, что время написания исследуемой рукописи приходится на период функционирования стиля «плетения словес». Этот стиль связан с произведениями, теоретической основой которых стал исихазм – христианское этико-аскетическое учение, возникшее в Византии в IV–VII вв. и возродившееся вновь в XIV в. Одним из важных моментов в исихазме было особое внимание к семантике и звучанию слова, называющего сущность предмета. Во многом именно это обусловило стремление авторов широко использовать эмоционально-экспрессивные языковые средства для выражения сложных и глубоких мыслей, для «выражения невыразимого». Стиль «плетения словес» приходит и на Русь; первым, кто употребил этот термин, был Епифаний Премудрый («Житие Стефана Пермского», рубеж XIV–XV вв.). Данный стиль требовал употребления слов, созданных по определенным словообразовательным моделям. Книжники XV–XVII вв. активно создавали неологизмы, напоминающие греческие слова-композиты, которые ранее только калькировались, или употребляли самые разнообразные сложные имена существительные и прилагательные [1, с. 113]. Так слова-композиты вошли в традицию написания торжественных текстов.

Как было сказано ранее, рукописный сборник «Статир» отличается ярким разнообразием слов-композитов. Это предопределило нашу задачу – исследовать особенности авторского стиля, выражающиеся в употреблении слов, относящихся к данной лексической категории, – с целью выявить своеобразие автора сборника.

Материалом нашей работы являются тексты введения и предисловия к рукописному сборнику «Статир». Выбор этих текстов определяется тем, что они представляют собой речь, возникшую непосредственно в сознании автора, она содержит меньше всего цитат. Это – прямое изложение его мыслей, не ограниченное строгим каноном или тематикой; авторское своеобразие в употреблении тех или иных слов-композитов проявляется в этих текстах ярче всего.

Композит, или сложное слово – это слово, которое образовано путем соединения двух или более основ. Следуя классификации на основе грамматических категорий, ранее предложенной исследователями (в частности, М. Н. Сперанским, см.: [6]), можно выделить следующие группы слов-композитов, встречающихся в рукописи.

Самую многочисленную группу представляют слова, составленные из двух прилагательных (или прилагательного и причастия во второй

части, или же числительного и прилагательного). На общее число всех слов-композитов (65) таких сочетаний насчитывается 36. Это, например, такие слова, как *бл(а)гоцвѣтущий*, *многомятежный*, *двоечастный*, *бл(а)горазумный* и др.

Далее следуют сочетания существительного с существительным (13): *Всевидецъ*, *долготерпѣние*, *д(у)шегубитель*, *б(о)голюбец*, *скотомыслие*, *ц(е)рк(о)внокраситель*, и др.

Примерно равная по количеству предыдущей группа сочетаний существительного (в первой части) и прилагательного (12): *человѣколюбивый*, *скотоподобенъ*, *нравоучителный*, *чадолюбивый*, *б(о)годанный*, *кр(о)тоносный* и др.

Также представлена группа сочетаний прилагательного и существительного во второй части (12): *бл(а)годѣяние*, *тунежителство*, *маловѣдение*, *бл(а)гочиние*, *любомудрие* и др.

И, наконец, самая немногочисленная группа – группа сочетаний прилагательных в первой части с глаголом (2): *возлюботрудствоватися*, *благолѣпотьствовати*.

Преобладание сочетаний двух прилагательных (они составляют больше половины всех рассматриваемых случаев) вполне закономерно, так как назначение композитов, в первую очередь, – служить эпитетом, а затем определением к понятию. Остальные же категории композитов представлены в практически равных по количеству группах (за исключением сочетаний прилагательных с глаголом).

Стоит также отметить, что все слова-композиты распределены по тексту равномерно, они не группируются в определенных частях текста (как это можно было наблюдать в других произведениях более раннего периода, например, в тексте 1461 г. «Слово избранно от святых писаний еже на латыню и сказание о составлении 8-го собора, о извержении Исидора прелестнаго и о поставлении в Рустей земли митрополитов» [6, с. 167]).

Итак, следует заключить, что автор сборника «Статир» действительно часто прибегает к употреблению слов-композитов – в среднем на странице встречается 3–4 слова, что свидетельствует о несомненном следовании традиции торжественного стиля. Но интересной особенностью рассматриваемой нами рукописи является не только обилие композитов, но и их разнообразие, творческое начало в их составлении. Определяющий элемент слова – его первая часть – варьируется. Наибольшее количество приходится на долю «благо-» (*благоцветущий*, *благолюбивый*…) – всего 22, и «бого-» (*богоумный*, *боголюбец*…) – всего 6. Остальные же случаи представляют большее разнообразие определяющего элемента. Творческое начало и даже

некоторая виртуозность в составлении композитов проявляются во многих случаях, приведем наиболее интересные из них.

Глагол *возлюботрудствоватися*: «По яковой веще она (книга Статир) моимъ окаяньствомъ возлюботрудствовася и глубокою грубостию и невѣжествомъ моимъ написася».

В следующем предложении можно встретить 6 композитов: «И по сих возвѣсти Б(о)жия бл(а)г(о)д(а)ть о мнѣ недостойнѣмъ бл(а)городному и великоименитому г(оспо)д(и)ну // Григорию Димитриевичю Строганову, зѣлному бл(а)гочестия рачителю и вселюбезнѣйшему ц(е)рк(о)внокрасителю и бл(а)гохотному строителю».

В продолжение характеристики владельца имения (Строганова) можно встретить следующие композиты: «Но и самъ онъ Г(оспо)д(и)нъ зѣло навыченъ пѣнию и всякому любомудрию рачитель, велми бо остроестественъ природою, // въ юныхъ лѣтехъ сущи, многоденныя сѣдины превзыде разумомъ смысла своего».

Поражает выразительность эпитетов при традиционном описании автором своего недостоинства: «Бысть же ми трудно, аще и напишется во окаянной д(у)ши моей, но не вкореняется, понеже злохитра и любогрѣшна, возмущается от всякия страсти, сластолюбиемъ обьята, бременемъ грѣховнымъ отягчена, злобою наполненаи…»

Объясняя свое намерение составить сборник, автор обращается к евангельскому эпизоду о дани на храм, которую апостол Петр отдал, найдя по слову Иисуса Христа статир (т. е. четыре драхмы) внутри пойманной рыбы. Интересна интерпретация автора и то, как он при этом использует средства языковой выразительности, подчеркивая торжественность и важность своей мысли: «[И тогда] … востави мя Б(о)жия десница, и благий гла(с) Вл(а)д(ы)ки моего побуди мя, воздвиже мя, яко верховнаго Петра на ловитву, рече ми Б(о)жия бл(а)годать: “Не унывай, ч(е)л(о)в(ѣ)че! Что вла[ч]ешися унынием, яко безгласная рыба в мори непостояннаго вѣка? Верзи, яко удицу ума твоего, внутрь многомятежнаго смысла своего, – и обрящеши статиръ, даждь его во сл(а)ву имени Моего и в свое искупление”».

В конце предисловия автор так обращается к своему читателю: «О, бл(а)горазумный читателю, помяни мя бл(а)годарно, егда приимеши кънигу сию. Аминь».

И здесь мы подходим к важной мысли: перед нами не просто средства языковой выразительности, выступающие в тексте в роли украшения речи и являющиеся лишь элементами стиля, но нечто большее. Автор стремится передать сложность содержания через сложность формы, сложность

мысли – через сложность слова. Композиты в тексте «Статира» призваны поразить читателя, воздействовав на его ум и сердце, обратить внимание на важность изрекаемого и вызвать эмоциональный отклик. Выразительность и оригинальность формы пробуждает интерес читателя к личности автора, к его жизненной позиции, вызывает активное сопереживание с его стороны. Так, слово, обретая особую силу, оказывается способным побудить человека к действию и преобразованию своей жизни и мира.

Вера в преображающую силу слова была характерна для той эпохи, и автор «Статира» – как ее представитель и создатель множества проповедей – несомненно, разделяет это убеждение.

Подводя итог, необходимо заметить, что, безусловно, тема употребления слов-композитов в «Статире» требует дальнейшей разработки и заключает в себе возможности глубокого исследования авторского стиля. На данном же этапе можно с уверенностью сказать, что автор «Статира» был мастером слова, владевшим различными приемами и опиравшимся на существовавшую в то время традицию гомилетики. Свои глубокие и нестандартные мысли он, как личность творческая, старался донести до читателей и слушателей, пользуясь самыми разнообразными возможностями и средствами выразительности, одним из которых было употребление слов-композитов. Таким образом, этот отдельный аспект авторской риторики позволяет очертить внутренний мир автора и выявить новые грани его образа.

Список литературы

1. *Ковалевская Е. Г.* Избранное. 1963–1999 / под ред. К. Э. Штайн. СПб. ; Ставрополь : Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2012. 687 с. (Филол. кн. СГУ).

2. *Красильникова А. А.* Лепта к «Статиру»: полемические заметки о современной презентации памятника XVII в. // Библиосфера. 2013. № 3. С. 29–35.

3. *Сгибнева Н. Ф.* «Яко не просто нищета спасает и богатство погубляет…»: о богатстве и нищете в сборнике проповедей конца XVII в. «Статир» // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2 : Гуманитарные науки. 2011. № 2 (90). С. 223–237.

4. *Соболева Л. С.* Авторский код рукописного сборника «Статир» (Орелгородок, 1683–1684 годы) // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер. История, филология. 2011. Т. 10, вып. 8 : Филология. С. 175–186.

5. *Соболева Л. С., Мангилев П. И., прот.* Исторический контекст создания сборника проповедей «Статир» и личность автора // Церковь. Богословие. История : материалы II Всерос. науч.-богословской конф. (Екатеринбург, 12 февр. 2014 г.). Екатеринбург : Информ.-изд. отдел ЕДС, 2014. С. 134–145.

6. *Сперанский М. Н.* Из наблюдений над сложными словами (composita) в стиле русской литературной школы XV–XVI вв. (Из истории византийско-югославянско-русских связей) // Из истории русско-славянских литературных связей : сб. ст. М. : Изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1960. С. 160–197.

В. А. Валитова (Екатеринбург)

Воссоздание «чудесной» действительности древних славян в XVIII – начале XIX в.: от баснословия к мифологии

Интерес российских ученых к древней истории своего народа появился – или, по крайней мере, начал реализовываться в научных трудах – во второй половине XVIII в. Первые серьезные попытки воссоздания и описания пантеона славянских языческих богов были предприняты в работах М. И. Попова и М. Д. Чулкова. В начале XIX в. разработку темы продолжили крупные сочинения Г. А. Глинки, А. С. Кайсарова и П. М. Строева. Примечательно, что два последних автора ставят под вопрос правильность подхода ученых-предшественников к сбору и обработке мифологических данных; во многом благодаря этому в последующих работах методология изучения славянской мифологии перешла на новый научный уровень.

Представление о «чудесном» в славянских сюжетах, дошедших до наших дней в основном в виде устного творчества, долгое время воспринималось как бессмысленные выдумки, созданные для развлечения. Тем не менее, как писал А. Н. Афанасьев, «и к чему народ стал бы беречь, как драгоценное наследие старины, то, в чем сам бы видел только вздорную забаву?» [1, с. 24]. Мир «чудесного» был для древних славян частью реальной действительности; приметы и суеверия – сводом правил к действиям, необходимым при встрече с «чудесным». А значит, изучение и воссоздание «чудесной» действительности фактически приравнивается к изучению и осмыслению истории – той древней ее части, о которой не сохранилось почти никаких документов и свидетельств.

© Валитова В. А., 2017

М. И. Попов, автор первого[1] из перечисленных нами трудов по славянскому язычеству, оправдывает создание своего «Описания древняго славенскаго языческаго баснословия, собраннаго из разных писателей, и снабденнаго примечаниями» (1768), следующим образом: «сие собрание языческих Богов послужит <России> лишь к вящему прославлению, изъясняя чувственно глупую и смеха достойную языческую прелесть; а любящим наши древности подаст может быть некоторую забаву» [3, с. 11]. Он утверждает, что славянский пантеон по размеру не уступает греческому и римскому и что даже за неимением исторических документов с подробным описанием божеств сведения о них нельзя считать утерянными, поскольку их вполне можно восстановить. Большую часть «Предуведомления» в этой книге занимает описание самого явления славянского язычества – пришедшего, по мнению автора, на смену «врожденного в души <праотцов> познания о величестве неисповедимаго Творца вселенныя» [3, с. 7], – которое автор осуждает, ставя знак равенства между языческими верованиями и современными народными суевериями. Само «Описание…» представлено в виде словаря, где в алфавитном порядке перечислены как названия славянских «идолов», так и понятия, имеющие, по мнению автора, отношение к суевериям славянских народов.

Следующий по хронологии «Словарь русских суеверий» М. Д. Чулкова (1782) также включает в себя «Предуведомление», меньшее по размеру, но сходное по содержанию с «предуведомлением» Попова: сначала язычество, называемое «идолопоклонством», приравнивается к суеверию, которому часто подвержены в том числе и современные ученые, и осуждается, а затем автор обосновывает необходимость исследования: «чтоб к сим посмеяния достойным суевериям, частым воззрением на оныя произвести некоторое отвращение, и истребить оные вовсе» [5, с. 2]. В «Абевеге русских суеверий», которая вышла спустя четыре года после «Словаря…» и является его дополненным и расширенным переизданием, «Предуведомления» уже нет. В «Словаре…» и «Абевеге…» все понятия также перечислены по алфавиту.

Отметим, что причина написания этих трудов по баснословию видится нам не столько в обозначенном авторами желании «развенчать суеверия», сколько в попытках построить для русского народа «культурный фундамент». Со времен Петра I знание мифологии (греческой и римской) стало приметой образованности, мифология воспринималась в качестве опоры,

[1] Здесь мы не учитываем вышедший годом ранее «Краткий мифологический лексикон» Чулкова (СПб., 1767), поскольку «славянская» составляющая занимает в нем лишь малую часть и не отделена от прочих мифологий.

на которой строится культурная история народа. Образованные патриоты XVIII в. не могли не прийти к заключению, что упоминаемые в русских былинах и песнях «чудесные» персонажи вполне собираются в полноценный пантеон, способный соперничать с греческим и римским.

В «Древней российской истории от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года» (1766) М. В. Ломоносова были предприняты первые неуверенные попытки реконструкции славянского «баснословия» по образу и подобию античной мифологии, которые нашли свое продолжение в работах Попова и Чулкова. Ставя на одну ступень славянский и греко-римский пантеоны, авторы фактически заявляют как минимум о культурной равноценности России и европейских стран. Выстраивая в некую стройную схему всех когда-либо упомянутых в устном народном творчестве «чудесных» персонажей и создавая таким образом теоретический пласт исследования, М. И. Попов и М. Д. Чулков параллельно воплощают свои теории в художественных произведениях, пытаясь воссоздать «чудесную» действительность древних славян в том виде, в каком ее понимают на данном этапе.

«Древняя религия славян» (1804) Г. А. Глинки значительно отличается от работ его предшественников, в первую очередь, акцентированной научной направленностью. Целью изучения славянской мифологии автор прямо называет попытку через составление «систематического описания сих богов» узнать ту часть славянской истории, которая не нашла отражения в дошедших до современности древних записях. Предметом исследования автор делает исключительно «баснобожие», отделяет язычество от суеверий, предпринимая попытки научного истолкованияя этого явления, а также заявляет, что верования различных народов зависят от образа жизни, который они ведут (мысль, которая не оспаривается до настоящего времени). Кроме того, в своей работе Глинка предпринимает попытку классификации, разделив богов (по аналогии с разделением в греческом пантеоне) на группы и отделив от них духов, полубогов и богатырей, а также священные озера и реки. Заметим, что вразрез с современным научным подходом идет свойственная автору склонность к домысливанию: Глинка сразу предупреждает, что добытые в исторических документах и памятниках народного творчества данные будет художественно дополнять собственными догадками.

Исследование еще одного автора начала XIX в., А. С. Кайсарова, изначально называлось «Versuch einer Slavischen Mythologie», было написано на немецком языке и опубликовано в Германии в том же году, что и книга Г. А. Глинки, а на русский язык переведено в Москве в 1807

и в 1810 гг. и издано под названием «Славянская и российская мифология». Работа содержит внушительное введение (в котором представлена теория мифа и его возникновения, история вопроса, критический обзор литературы, библиографический список) и создана в качестве информационного справочника для будущих исследователей «русских и вообще славянских древностей», чем близка к современным мифологическим словарям. Вступление разделено на шесть частей: вводное авторское слово и пять глав «о богоучении» («Происхождение богов», «Изображение богов», «Храмы», «Празднества», «Судьба славянской мифологии. Какие писатели занимались сим предметом»). В вводном слове автор – вслед за А. Л. Шлёцером, впервые заявившем то же в 1764 г., – ставит проблему: «у россиянина в девятнадцатом веке нет еще совсем российской истории» [2, с. 13], поскольку ввиду ничтожного количества сохранившихся до нынешнего времени культурных и исторических памятников древности до сих пор не было возможности восстановить и описать дохристианскую жизнь древних славян. Однако, как и его предшественники, Кайсаров находит спасение в нематериальных источниках древности, собранных и изданных любителями старины (в том числе упоминается Н. В. Новиков с его сборниками славянских и русских сказок). В главе «Происхождение богов» Кайсаров предлагает логичное объяснение возникновения язычества; в отличие от Глинки, предполагавшего, что древние славяне все-таки почитали некое «Всевышнее Существо», «Бога богов», Кайсаров полагает обратное: «чтил <славянин> некоторые предметы, предлагаемые ему природою <…> он не примечал, чтобы существо, подобное ему, всем этим управляло» [2, с. 15]. В главе «Изображение богов» перечисляются и описываются некоторые найденные в разное время древние языческие идолы славянских народов, а также делается попытка соотнести их внешний вид с характером того божества, которое этот идол изображает: «наши предки довольно были искусны, умев даже чертами лица изображать характер божества <…> Необыкновенною величиною старались всегда выражать силу божества» [2, с. 20, 23–24]. В короткой главе «Храмы» автор по мере возможности («недостает у нас известий, чтобы распространиться о том несколько подробнее») описывает строения, предназначенные для поклонения языческим богам, по сочинениям датского летописца Саксона Грамматика и по каталогу Андрея Готтлиба Маша [6]. В главе «Празднества» впервые высказывает мысль, что многие современные народные праздники, распространенные в России, Польше, Литве, являются по своему происхождению языческими, и это можно проследить по сохранившимся обрядам и песням,

«в которых встречаются имена некоторых богов». В главе «Судьба славянской мифологии. Какие писатели занимались сим предметом» Кайсаров делает первый из известных нам критический обзор сочинений иностранных и отечественных исследователей славянской мифологии, от средневековья до современности. Из русскоязычных изданий называет «Словарь…» М. Д. Чулкова и «Описание…» М. И. Попова, а также «предостерегает» читателей от переведенной на русский язык франкоязычной книги «Religion der Moscoviten». Работу М. И. Попова называет «ошибочной и несовершенной»: «<в ней> находилось довольно пустого. Автор не упоминает даже об источниках, из которых он почерпал» [2, с. 44]. Но при описании славянских божеств Кайсаров нередко на нее ссылается, то опровергая ее сведения, то оставляя без комментариев. На художественную обработку данных, добытых в различных источниках, Кайсаров демонстрирует диаметрально противоположный взгляд, нежели Глинка: «где важны только истины, нельзя наговорить столько много нового, как там, где все основано только на догадках» [2, с. 48–49]. В качестве порядка следования статей в «Славянской и российской мифологии» избран алфавитный порядок – «как способнейший для легчайшего обозрения» [2, с. 49].

П. М. Строев в работе «Краткое обозрение мифологии славян российских» (1815) критически оценил труды предшественников, отметив, что первые исследователи «баснословия» не сумели отразить специфику славянской мифологии, записывая богов славян в один список с богами других народов. Кроме того, Строев предполагает, что большая часть «богов», кочующих из исследования в исследование, вообще не имеет отношения к мифологии, а их появление – следствие убежденности авторов в том, что славянская мифология не должна быть меньше греческой или римской: «для того старались заменить вымышленными, на словопроизводстве основанными именами тех богов, о коих не находили никаких известий» [4, с. 42]. В своем «обозрении» Строев «сомнительных» богов не рассматривает, а потому его работа значительно уступает по объему работам предшественников. Выполнена она в виде единого текста, не разделенного на «авторское слово» и алфавитный перечень статей.

Строев очерчивает ряд проблем, которые тормозят изучение российскими научными кругами «баснословия», и призывает последователей не повторять ошибок предшественников. Рекомендует разделять науку и фантазию, рациональное изучение на основе исторических документов и предметов – от художественного вымысла; четко отделять божеств славянской мифологии от богов пантеонов других народов; продолжать

накапливать материал для изучения, выискивая его в сохранившихся до наших дней произведениях устного народного творчества или памятниках древности. Кроме того, Строев считает, что необходимо создавать новые методики для изучения мифологии.

Фактически именно с работ А. С. Кайсарова и, в особенности, П. М. Строева в России начала свое развитие мифология как наука.

Список литературы

1. *Афанасьев А. Н.* Славянская мифология. М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2008. 1518 с. (Гиганты мысли).

2. *Кайсаров Г.* Славянская и российская мифология. Изд. 2-е. М. : Тип. Дубровина и Мерзлякова, 1810. [2], 211, [5] с.

3. *Попов М. И.* Описание древняго славенскаго языческаго баснословия, собраннаго из разных писателей, и снабденнаго примечаниями. [Б. м.] : Salamandra P.V.V., 2010. (Gemma magica : материалы и иссл. по истории магии и оккультизма ; вып. IV).

4. *Строев П. М.* Краткое обозрение мифологии славян российских. М. : Тип. С. Селивановского, 1815.

5. *Чулков М. Д.* Словарь русских суеверий. СПб. : Вольная тип. Шнора, 1782. 284 с.

6. *Masch A. G.* Die Gottesdienftlichen Ulferfhumer der Obotriten, aus dem Tempel gu Rhetra. Berlin, 1771.

А. А. Мисочка (Екатеринбург)

Особенности русского бала XVIII – начала XX в.*

Русская бальная культура насчитывает более трех веков существования. Одной из составляющих ее национального своеобразия является связь с народной танцевальной традицией. Становление русского бала XVIII–XX вв. происходило в несколько этапов, определение которых и составит предмет исследования данной статьи.

* Работа выполнена под руководством кандидата филологических наук, доцента Н. Б. Граматчиковой.

© Мисочка А. А., 2017

Родоначальником всех направлений танца является народный танец. Народный танец очень содержателен, поскольку уходит корнями в мифологическое прошлое и отражает традиции и даже события, происходящие в жизни людей и народов. Культура танца в России имела свои устои, отличающиеся от западноевропейской традиции лексикой движений, приемами, манерами и стилем исполнения. А. Е. Зарин, автор очерков о царских развлечениях и балах (1913), указывает на выразительное положение и переплетение рук в сочетании с четким ритмом в музыке и оригинальным рисунком танца: «Женщины ходили павами, плыли лебедем; мужчины кружились, вертелись…» [3, с. 95].

Хотя танцевальные паркеты в России славились европейскими танцами (польским полонезом, немецким вальсом и французской кадрилью), но влияние русской национальной культуры чувствовалось всегда.

В начале XIX в. А. О. Корнилович, приближенный Его Императорского Величества, в своем письме «О первых балах в России» (1823) упомянул, что при появлении ассамблей идея Петра I заключалась в стремлении соединить русскую и европейскую культурные традиции: поклоняясь всему новому, не забывать о старом, о своих корнях. Проводя реформы всех областей жизни России, Петр I учитывал самобытность русских корней и малозначимую в европейских делах Московию превратил в авторитетную мировую державу (см.: [6]). Развивая мысль о весомости русской танцевальной традиции, Н. А. Бердяев в «Русской идее» (1948) отмечал, что «русские люди склонны к хороводам» [1, с. 47], подтверждая тем самым, что исполнение русских традиций народных танцев прижилось на балах в России, став одной из отличительных черт русских светских собраний. Как известно, хоровод – это массовое народное действо, в котором движение по ходу солнца берет свое начало из старинных языческих обрядов. Хороводы отражают особые черты нашей народности, являя своеобразный символ красоты – красоты движения. Приветствуя исполнение народных танцев на ассамблеях, Петр I хотел внести в русские собрания, возможно, нечто живое, динамичное, что побуждало людей проявлять чувства единения и расположения друг к другу.

Последующие русские императоры поддерживали традицию исполнения народных танцев на балах. Ярким примером является правление Анны Иоанновны (1730–1740). При ней исполнение русских танцев при дворе было частым явлением, в них принимали участие и гвардейские унтер-офицеры с женами, и придворные кавалеры. Одним из самых красивых народных танцев был бычок. Его описание можно найти в стихотворении Г. Р. Державина «Русские девушки» (1799):

Зрел ли ты, певец тииский,
Как в лугу, весной, бычка
Пляшут девушки российски
Под свирелью пастушка?
Как склоняясь головами, ходят,
Башмачками в лад стучат.
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят?.. [2]

Державин указал на естественность танцевального поведения русской девушки, что позднее отметит и Л. Н. Толстой в образе Наташи Ростовой, «живой как сама жизнь».

Михаил Иванович Пыляев в очерках «Старое житие» (1892) рассказывал, как восхищался при виде простых крестьянских русских танцев. При этом видел он их на балах в исполнении приближенными и членами царской семьи. Это означает, что сама идея русских танцев на светских собраниях отражала не только любовь аристократии к народным канонам, но и репрезентировала национальную культуру, расставляя приоритеты и указывая на ее ценности. Адресатами этого послания были и иностранцы, которые о русском танце отзывались с большой похвалой, говоря, что все роды танцев Европы не сравнятся с исконно русским, когда «прекрасная русская девушка в своем платье танцует с душой под звуки музыки. Ведь в целом можно сказать, что на свете нет другого танца, который превзошел бы русский во всей его необъятности и прелести» [9, с. 133].

Язык танцевальных посланий, понятный иностранцам, формировался при императрице Елизавете Петровне (1741–1761). В уже упомянутом письме А. О. Корниловича говорится, что во время ее правления взаимодополнение двух культурных традиций раскрылось более явно. Слияние европейского и русского укладов жизни образовало особую модель поведения. Например, «с придворного маскарада шли в церковь, а оттуда – на народное гуляние» [6]. Елизавета Петровна преобразовала русский стиль, окультурив его не только в глазах русских, но и иностранцев. Известный балетмейстер Ланде говорил, «что нигде не танцевали менуэта с большею выразительностью и приличием, как в России. Это тем вероятнее, что сама государыня танцевала превосходно и особенно отличалась в менуэте и русской пляске» (цит. по: [6]). Сам Ланде в 1774 г. поставил русский народный танец на театральных подмостках как знак глубокого уважения ее величеству.

В XVIII столетии именно казачок и русская плясовая оформляются учителями танцев как новые салонные бальные танцы, которые не имели западных копий и исполнялись в бальных залах вплоть до XX в. Столичная мода на русский стиль проникла и в провинцию, подчиняя европейские бальные элементы отечественным традициям. При этом обе культуры находились в динамическом равновесии. Известно, что сама государыня танцевала превосходно как европейские, так и русские танцы. При ней обосновались маскарадные балы вместо масленичных. Катания в санях вошли в придворный церемониал. Традиции маскарадных праздников были очень популярны. На святки все мужчины являлись в женском, а дамы в мужском платье без масок. Мужской наряд был к лицу императрице. Как пишет А. О. Корнилович, «1 января 1752 года, на одном из таковых маскарадов великая княгиня Екатерина Алексеевна, справедливо удивленная красотою государыни, сказала ей: Il est tres heureux, Madame, pour nous autres femmes que Vous n'etes cavalier que, pour ce soir: saus cela Vous seriez trop dangereuse (Это большая удача для нас, женщин, мадам, что Вы выступаете в роли кавалера лишь в течение сегодняшнего вечера: иначе Вы были бы слишком опасны). – En ce cas-la, – отвечала императрица, – c'est certainement a Vous la première gue j'aurois adresse mes hommages (В таком случае… вне всякого сомнения, именно Вам первой я стала бы поклоняться)» [6].

Спустя столетие, во второй половине XIX в., идеологические разногласия славянофилов и западников распространились в том числе и на отношение к танцам. Поиски национального духа и идеи в различных сферах творческой деятельности захватили и бальную культуру. Об этом свидетельствуют многочисленные костюмированные балы и их участники, облачавшиеся в старинные русские наряды, танцевавшие русские народные танцы.

Русская тема могла быть как основой бала, подчиняя себе все его элементы, так и выступать в качестве одного из мотивов праздника. Этот факт засвидетельствован в газете «Северная пчела» 1847 г., № 268, где дано описание торжества в доме Римского-Корсакова, прошедшего в том же году. Празднество в его особняке разбавила славянская кадриль, перед которой было устроено шествие в русских народных костюмах. Само действо открывал «карлик с березой в руках, на которой были прикреплены разноцветные ленты с русскими народными пословицами и поговорками (в данном процессе акцент падает на традицию праздника Семика – Троицы, который включает обряд завивания березки)» [8]. Финалом шествия был хоровод. В следующем году праздник повторился,

оставив еще больше впечатлений: в нем принимало участие более 300 человек, а главным эпизодом бала стала инсценированная Нижегородская ярмарка. Хозяева встречали гостей по русскому обычаю, то есть хлебом – солью. Один из присутствовавших посвятил этому празднику стихотворные строки:

Я был перенесен в мою Москву родную,
Где снился долго мне какой-то дивный сон,
Что я в большом дому, на ярмарке пирую,
Что торговцы туда стеклись со всех сторон:
И армянин, и грек, и савояр с тиролькой,
И русский мужичок с медведем, и черкес,
И продавщицы всех сластей, и граций столько,
Что их не перечесть, и тьма других чудес.
И перед зеркалом гадальщица в картине,
Песнь вторилась цыган, и тысячи огней;
О, принужденности там не было в помине,
И ласково встречал хозяин всех гостей.
Поверив это все в моем воображении,
Что это не был сон, дивился я тому,
Но где же быть могло такое всем виденье?
В твоем лишь, Корсаков, магическом дому… [8].

Магический дом Корсакова являет собрание разных национальностей имперской России, объединяя людей в одну большую и крепкую семью народов. Традиция костюмированных балов расширилась и на другие слои общества. А. Ф. Тютчева, фрейлина при императорском дворе, вспоминает о народном бале 3 сентября 1856 г., на котором присутствовали разные слои общества. На нем императрицу и ее приближенных можно было увидеть в русских сарафанах, украшенных драгоценными камнями. На княгине Марии Николаевне Романовой, дочери императора Николая I, был «золотой парчовый сарафан, голубая бархатная душегрейка, отделанная бахромой из жемчуга, и брильянтовая ривьера, на императрице – золотая парчовая душегрейка, шитая изумрудами и рубинами, и юбка из серебряной парчи, шитой золотом» [11, с. 249].

Роскошь балов демонстрировал и костюмированный бал во дворце великого князя Владимира Александровича, сына императора Александра II, 25 января 1883 г. Костюмы представляли собой реконструкцию одежды допетровской Руси и были изготовлены с большой исторической точностью. На балу можно было увидеть боярина и витязя, варяга

и печенега, запорожского казака и гусляра. Для отделки костюмов использовались золотые и серебряные нити, драгоценные камни и жемчуг, меха соболя и горностая. На балу присутствовали император Александр III с супругой, которая была в костюме русской царицы XVII в., состоящем из «золотой парчовой ферязи, украшенной брильянтами, изумрудами, рубинами, жемчугом и другими драгоценностями; парчовой шубки с золотыми цветами, отороченной соболиным мехом и с разрезными рукавами» [7, с. 183].

Всё подлинно русское в это время видится как реконструкция минувшего прошлого, большей частью допетровского времени. Императорский двор интересовался национальными корнями, которым придавался определенный шарм. В этих балах прочитывалось желание прославить образ допетровской Руси и позиционировать ее как страну богатую, изобильную.

Последний костюмированный бал в Зимнем дворце прошел в 1903 г. Он также носил характер стилизации под Россию XVII в. В преддверии Русско-японской войны обращение к русской теме, национальным корням, собственной идентичности было очень актуальным. К такому празднеству готовились с особым трепетом, репетиции устраивались в Эрмитажном театре. Директор императорских театров В. А. Теляковский вспоминал, «что зрительный зал представлял собой редкую картину. Удивительно, что через дырочки занавеса участники внимательно рассматривали всех одетых в костюмы и оставляли комментарии по поводу манер, умения носить необычное для них и столь обычное для актеров платье» (цит. по: [4, с. 279]). Балы прошли с размахом и стали настоящим событием тех лет. Описание одного из этих балов мы находим в воспоминаниях великого князя Александра Михайловича Романова. Он писал, что великая княгиня Ксения Романова была в наряде боярыни, богато вышитом, на котором сияли драгоценности. Сам же князь был одет в платье сокольничего, которое состояло из белого с золотом кафтана, с нашитыми на груди и на спине золотыми орлами, розовой шелковой рубашки, голубых шаровар и желтых сафьяновых сапог. Остальные гости следовали своей фантазии и вкусу. Изучив костюмы этого бала, можно увидеть многоцветие праздника. Император и императрица появились на балу в костюмах русского царя и царицы XVII в.: «Николай II – в выходном платье Алексея Михайловича, состоявшем из золотого парчового кафтана, шапки и жезла в руке, Александра Федоровна – в наряде первой жены Алексея Михайловича царицы Марии Ильиничны Милославской, в парчовом платье с серебряными нашивками, в короне с убрусами,

изумрудами и бриллиантами» [10, с. 204]. По воспоминаниям современников, костюмы XVII в. удивительно шли царской чете и выглядели на них очень естественно.

Музыкальное оформление бала дает возможность проследить аналогичные процессы конструирования действа. Бал открылся полонезом из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», который исполняли музыканты придворного оркестра, одетые в мундиры трубачей XVII в. Это музыкальное вступление обнаруживало огромное влияние не столько народных представлений, сколько театра. Императорская семья заняла места возле дверей Арабской комнаты, мимо нее проходили парами бояре и боярыни в роскошных национальных костюмах, украшенных мехами, брильянтами, жемчугами и с фамильными драгоценностями. Затем 16 пар исполнили русский танец, в котором солировала княгиня З. Н. Юсупова. Ужин был накрыт в Николаевском зале, который, по свидетельству дворцового коменданта В. Н. Воейкова, был обращен в зимний сад, где была устроена эстрада для одетого в русские костюмы славянского хора, встречавшего людей, которые входили со старинною песнею «Слава на небе солнцу великому» из цикла В. А. Жуковского «Народные песни». После каждой строфы в пении повторялось «Слава! Слава!», что звучало как восхваление всему русскому царству на популярный мотив других подобных «славиц». Бал имел огромный успех и был в деталях повторен через неделю в доме графа А. Д. Шереметьева уже как спектакль. Отзвуки этого бала можно услышать даже сегодня: в 1911 г. были выпущены игральные карты «Русский стиль», при создании которых использовались оригинальные макеты немецких художников; карточные персонажи одеты в русские костюмы XVII в. – по мнению многих специалистов, повторяющие костюмы придворного бала 1903 г. Эти карты распространены и в наши дни.

Русская бальная культура имеет свою специфику, А. В. Колесникова характеризует ее следующей формулой: «“русского в русском бале больше, чем французского во французском”. Европейский бал – поликультурен, русский – национально специфичен» [5, с. 17]. По точному замечанию исследовательницы, синтетичность – одна из основных черт русского бала, который вбирает в себя не только разные стороны дворянской жизни, но также обращается к другим слоям общества и национальностям. Вместе с тем, русский бал отличался полифункциональностью, осложненной тем, что становление бальной культуры в России произошло с большим опозданием по сравнению с другими странами Европы.

Итак, русский танцевальный вечер сложился как поликультурное явление, одной из обязательных частей которого было исполнение русского народного танца, вошедшего в сценарий праздника в окультуренном виде. Обращение к национальной танцевальной традиции впоследствии нашло развитие в появлении стилизованных русских балов, на которых приглашенные, облаченные в национальные костюмы, слушали народные песни и исполняли народные танцы, демонстрируя уважение к национальным традициям и память о своих корнях.

Список литературы

1. *Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX – начала XX в. // О России и русской философской культуре : философы русского послеоктябрьского зарубежья : [сб.] / сост. М. А. Маслин. М. : Наука, 1990. С. 43–271.

2. *Державин Г. Р.* Русские девушки : [стихотворение]. 1799. [Электронный ресурс]. URL: http://ilibrary.ru/text/1853/p.1/index.html (дата обращения: 15.12.2016).

3. *Зарин А. Е.* Царские развлечения и забавы за 300 лет : истор. очерки. СПб. : Кн-во «Сельский вестник» ; М. : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1913. 148 с.

4. *Ирошников М.* Николай II – последний русский император : [фотолетопись жизни] / М. Ирошников, Л. Процай, Ю. Шелаев. СПб. : Духовное просвещение, 1992. 511 с.

5. *Колесникова А. В.* Бал в истории русской культуры : автореф. дис. … канд. культурологии. СПб. : [б. и.], 1999. 27 с.

6. *Корнилович А. О.* О первых балах в России. 1823. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/k/kornilowich_a_o/text_0080.shtml (дата обращения: 15.12.2016).

7. *[Б. п.]*. Костюмированный бал у великого князя Владимира Александровича 25 января // Всемирная иллюстрация. 1883. № 737.

8. *[Б. п.]*. Праздник в доме Римского-Корсакова в Москве // Северная пчела. 1847. № 268 (26 нояб.). [Электронный ресурс]. URL: http://нэб.рф/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_94331/viewer/ (дата обращения: 15.12.2016).

9. *Пыляев М. И.* Старое житье. Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб. : Тип. А. С. Суворина, 1892. 323 с. [Электронный ресурс]. URL: http://dlib.rsl.ru/viewer/01004459829#?page=1 (дата обращения: 15.12.2016).

10. *Романов А. М.* Великий князь Александр Михайлович. Воспоминания. М. : Захаров : АСТ, 1999. 525 с.

11. *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров. Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора Николая I и Александра II. М. : Мысль, 1990. 191 с.

Ю. В. Клочкова (Екатеринбург)

Мир легенд и преданий в пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук»)

Особенностью формирования еврейских мифологических верований является многочисленность их источников. Во-первых, это книжная традиция: обширный круг традиционных текстов на древнееврейском и арамейском языках: Агада (II в.) – собрание афоризмов и поучений религиозно-этического характера, мидраши – толкования и комментарии библейских текстов. Они представляли собой фиксацию и обработку народных легенд, бытовавших еще в древности. Другой источник – это литература на народном языке евреев Восточной Европы идише: нравоучительные книги, переложения Библии, лубочные романы, знаменитая Майсе-бух («Книга сказок»), впервые опубликованная в 1602 г. в Базеле и выдержавшая множество переизданий. Большую долю еврейской мифологии занимают легенды хасидизма – религиозно-мистического народного движения, возникшего во второй четверти XVIII в. Кроме того, это заимствования из фольклора и верований тех народов, в соседстве с которыми жили евреи (см.: [2, с. 7–8]). Классик еврейской этнографии Семен Акимович Ан-ский подчеркивал, что так называемая низшая мифология, по существу, не знает конфессиональных границ.

В качестве примера приведем эпизод свадьбы из пьесы С. Ан-ского «Меж двух миров»: «Возле синагоги ставят балдахин на четырех шестах, который подростки придерживают. Из дома выходит Сендер и старухатетка и берут Лию под руку. Выходят сваты с женихом, родные, гости со свечами в руках. Образуется кортеж. Впереди выступают музыканты. Перед ними пляшут лицом к кортежу мужчина в вывернутом кожухе и женщина с большим плетеным калачом в руках. За музыкантами важно выступают раввин и кантор <…>. Направляются к синагоге полукругом через всю сцену. Выходит навстречу водонос с полными ведрами. Все кидают в ведра монеты» [7, с. 43]. Наряду с традиционным еврейским свадебным балдахином – хупой, мы видим и ритуальных ряженых, и водоноса с полными ведрами. Последний появляется, чтобы избежать дурного знака: встретить в начале пути человека с пустыми ведрами – плохая примета, бытующая во многих народных культурах. Монеты так же являются универсальным элементом свадебных обрядов.

© Клочкова Ю. В., 2017

Семен Акимович Ан-ский (Шлойме-Зейнвил Аронович Раппопорт, 1863–1920) родился в местечке Чашники Витебской губернии в ортодоксальной еврейской семье, получил традиционное воспитание и образование и до 16 лет практически не знал русского языка. Но, увлеченный идеями Хаскалы (еврейского просвещения, движения против культурно-религиозной обособленности еврейства) и русского народничества, он включается в общекультурную работу, изучает русский язык, занимается учительством, начинает литературную деятельность на идише и русском. В богатой биографии С. Ан-ского будет работа в ремесленных мастерских, на фабриках и соляных копях в России и за ее пределами, служба секретарем П. Лаврова в Париже, сотрудничество в революционной прессе, участие в партии эсеров и еще множество событий и занятий. Через увлечение народничеством он приходит к пониманию значения этнографических исследований, культурно-исторических корней своего народа, его традиций и верований. Как пишет И. Сергеева, «С. Ан-скому, исследователю народной культуры и писателю, удалось вписать одну из самых ярких страниц в историю этнографической науки о восточноевропейском еврействе» [8, с. 97]. В течение 1912–1914 гг. Ан-ский с небольшим коллективом ученых-этнографов исследовал огромное количество местечек Волыни и Подолии – исторически сложившейся области локального проживания евреев и центра возникновения хасидизма. Ими был собран богатейший материал: словарный, музыкальный, предметный.

Пьеса «Меж двух миров» («Дибук») (1915) стала художественным итогом этнографических экспедиций С. Ан-ского. В ее основе – еврейские легенды и предания, собранные в Волыни и Подолии; центральной становится легенда о дибуке (диббуке). Исследовательница еврейской народной демонологии Е. В. Околович указывает, что «народные представления о диббуке являются одним из самых излюбленных сюжетов, к которым обращались в своем творчестве еврейские писатели» [6, с. 287].

Дибук (диббук, букв. ‘прилепление’) – это злой дух в еврейских поверьях и легендах, который овладевает человеком, вселяясь в него, говоря его устами, и, сохраняя самостоятельность, причиняет ему страдания. Задача этой нечистой силы, нарушающей границу между человеческим и потусторонним, «в лучшем случае проучить и посмеяться над ослабившем бдительность человеком, в худшем – ввести в соблазн, навредить и погубить его» [6, с. 287]. Однако и сам диббук не случайно ищет нового тела, т. к., лишившись собственного, он обречен на страдания. В пьесе С. Ан-ского образ диббука наполняется другими смыслами. Усилить и усложнить его образ и функцию помогают иные легенды и письменные источники, в том числе библейская «Песнь Песней», звучащая в первом действии.

«Дибук» возник на пересечении миров бытового и мистического. В местечке Ярмолинцы на Подолии С. Ан-ский узнал о горе семнадцатилетней девочки, влюбленной в бедного ученика религиозной школы (ешивы, ешибота), которую, вопреки желанию, выдавали замуж за сына богатого соседа [7, с. 10]. Эта история легла в основу пьесы, но писатель существенно дополняет ее: житейскими историями и легендами о великих цадиках – духовных лидерах хасидских общин, талмудическими притчами и цитатами из Торы. Обыденное вплетается в эзотерическое, повседневное вырастает из сакрального.

По сюжету произведения ешиботник Хонон долгое время живет в доме богача Сендера. Сендер дает Хонону комнату, кормит его за своим столом, потому что знания всегда ценились в еврейской среде. Между Хононом и дочерью Сендера Лией вспыхивает любовь, заметная окружающим: «Однажды зашел я к Сендеру. Хонон, по обыкновению, сидел в особой комнате и читал нараспев Талмуд, а в соседней комнате дочь Сендера, Лия, сидит, не двигаясь, затихшая, как зачарованная, и слушает. Я не удержался и говорю ей: “Что, Лееле, хотела бы иметь жениха, который бы так сладко, так проникновенно учил Тору?” Она вся покраснела, потупилась и стыдливо прошептала: “Да”» [7, с. 24]. От Сендера ждали, что он поженит молодых людей: «В былое время богатый и знатный еврей, когда ему был нужен жених для единственной дочери, – то он не искал ни богатства, ни знатности, а отправлялся в какой-нибудь прославленный ешибот, подносил главе ешибота хороший подарок и выбирал себе в зятья самого лучшего, самого способного ешиботника» [7, с. 24].

Но Сендер подыскивает Лии мужа из своей ровни. И Хонон уходит из его дома, изучает Каббалу – способ воздействия на высшие миры с помощью особых молитв, магии словесных и численных формул. Так он пытается воздействовать на Сендера, остановить его попытки выдать Лию замуж. И поначалу ему кажется, что все получается, т. к. сговоры, которые предпринимает Сендер, постоянно расстраиваются. Борясь за Лию, Хонон совершает неосторожные шаги, прорываясь в область тайного, на что указывает ему более осмотрительный друг Энех: «ты забываешь, что ввысь надо подниматься медленно и осторожно. И чем выше ты возлетишь одними порывами, тем труднее удержаться там, тем страшнее может быть падение в пропасть» [7, с. 26].

Ощущение, что действие пьесы развивается «меж двух миров», возникает уже в первом акте. В старой синагоге синагогальные завсегдатаи перебирают хасидские легенды о знаменитых цадиках, творящих чудеса, размышляют о вторичности земного мира, который только отсвет, материальная оболочка небесной мощи, и тут же суетно радуются возможности

утолить голод, порадовать бренную плоть, потому что главный богач местечка, Сендер, все же устраивает свадьбу своей дочери.

В ткань действия вплетаются народные поверья и местные предания. Старая еврейка, вбегающая в синагогу, молит о выздоровлении дочери. В ее плаче – и традиционные обращения, и устойчивые речевые формулы: «Святые патриархи, святые праматери, бегите, спешите к Господнему престолу, просите, молите, чтобы молодое деревце не было вырвано с корнем» [7, с. 24]. Это требование *бежать и молить* – традиционное заклинание о помощи. Такие формулы-обращения к умершим родственникам, т. е. перешедшим грань обыденного мира, во множестве приводятся В. А. Дымшицем: «Дедушка … ты должен бежать и просить, должен бежать и потрудиться, должен бежать просить Бога за меня» [3, с. 146].

Мистический настрой усиливает сама атмосфера синагоги, в которую приходит Лия, и объяснения няньки Фрады, основанные на народных поверьях, в частности, о том, что умершие молятся по ночам в синагогах:

> Лия. <…> Как здесь печально, как печально…
> Фрада. Деточки мои, в синагоге не может быть иначе. В полночь приходят покойники молиться и оставляют здесь свою печаль [7, с. 27].

Нянька рассказывает местные легенды о синагоге, такой старой, что никто не помнит, как ее строили, и считают, что она была найдена под землей уже построенной, и о могилке жениха и невесты, убитых в погроме прямо во время венчания, – эта история станет лейтмотивом пьесы.

Композиционным центром первого действия становится разговор Хонона и Энеха. Экстатика Хонона, мятущегося между миром земным и горним, его попытки проникнуть в «тайны, все тайны от сотворения миров до их исчезновения» [7, с. 25], перекрывают все разговоры, возвышают этого персонажа над остальными. Жажда обладания Лией приводит Хонона к пугающим его друга мыслям об амбивалентности мира, в котором грех и святость уравновешиваются: «Надо не бороться с грехом, а исправлять его <…> Нет такого греха, в котором бы не было искры святости. То, что создано Богом, не может не иметь в себе святого начала <…>. Какой грех всего страшнее для человека и всего больше влечет его? Грех стремления к женщине? <…> А если это греховное стремление очищать в огне до тех пор, пока в нем останется одна лишь искра Божества – тогда величайшая скверна превратится в высшую святость, в песнь песней, в “Песнь Песней”» [7, с. 27]. Хонон начинает декламировать эту главу Торы и появляется Лия.

Мы так подробно остановились на этом эпизоде, потому что он многое поясняет в пьесе, дает понимание, почему предание о злом духе

превращается в возвышенную историю о любви и смерти – о великой любви, которая сильнее смерти.

Первое действие заканчивается смертью Хонона при роковом для него известии о свадьбе Лии.

Второе действие развивается на стыке этнографии и мифологии, народных обрядов и традиций. В нем происходит подготовка к свадьбе и само свадебное действие, внезапно прерванное страшным событием – вселением Дибука-Хонона в Лию.

По обычаю, Сендер угощает в своем дворе нищих, один из которых рассказывает историю о Беште (сокращенное имя Исраэля бен Элиэзера Баал-Шем Това, основателя хасидизма). Бешт буднично едет в своей кибитке, беседуя с учениками, останавливается в корчме, по-праздничному украшенной, потому что корчмарь готовит для своего сына *брис*, обрезание. Но хозяин сильно удручен, а на расспросы Бешта он отвечает, что уже семеро его сыновей умерли накануне обрезания, и он уверен, что этот тоже умрет. И тогда Бешт проявляет свою необыкновенную мистическую силу, спасая младенца. Оказывается, детей убивал колдун-помещик, превращаясь в огромную кошку. Бешт велит ученикам избить кошку, а затем устраивает с паном великую битву, в которой пан насылает на него кабанов: «бросились со страшной яростью и прорвали первый круг. Бешт изменился в лице. Ученики, увидев это, усилили божественное проникновение – и кабаны у второго круга исчезли. Три раза посылал пан кабанов, и все они исчезли. Тогда он вышел из круга и говорит Бешту: “У меня уж больше нет сил бороться с тобой. Ты победил и можешь меня убить”. Бешт ему ответил: “Если бы я хотел тебя убивать, я бы мог давно это сделать. Я только хотел показать тебе величие нашего Бога. Взгляни на небо”. Пан поднял глаза к небу. Пролетели два ворона и выклевали ему глаза. Пан ослеп и не мог больше творить зла, так как вся колдовская сила была у него в глазах». Речь в этой легенде идет о деде «теперешнего» пана, которого рассказчик тоже советует опасаться: «В прошлом году дети умирали, как мухи. Перед Пасхой в одну неделю умерли три роженицы… Летом утонула средь бела дня девушка-невеста. Неспроста же это… И подозревают… и дрожат» [7, с. 35–36].

Рассказанная история показательна во всех отношениях. Во-первых, это один из хасидских сюжетов об основателе хасидизма, распространенных в Волыни и Подолии. Во-вторых, история демонстрирует особенности этнокультурных контактов в регионе с тесными межнациональными связями. Авторы книги «“Еврейский миф” в славянской культуре» О. В. Белова и В. Я. Петрухин показывают, как, несмотря на бытовые

контакты, в мифологической традиции происходит демонизация образа чужого: «В народной культуре представителю “чужого” этноса или конфессии традиционно приписываются сверхъестественные свойства, связь с потусторонними силами, способности к магии и ведовству (как вредоносному, так и продуцирующему)» [1, с. 499].

Во втором действии атмосфера быта, насыщенного экстатикой, мистикой, сгущается, становится плотнее. Нищие, пришедшие на свадьбу за традиционным угощеньем, алчные и нетерпеливые, вновь и вновь вспоминают легенды, которые образуют собственно текст произведения, окружая основное действие пьесы, прорастая в него. Но С. Ан-ский наполняет его еще и различными обрядами, почерпнутыми из экспедиций. Так, перед свадьбой Лия отправляется на кладбище к матери, чтобы пригласить ее на праздник – это старинный обычай, существующий по сей день в сохранившихся речевых формулах: «Посещение родительской могилы сиротой перед свадьбой часто понимается как обязанность “пригласить” покойного родителя на свадьбу» [3, с. 148]. Сендер говорит: «Иди, иди дочь моя, в гости к матери. Пригласи ее на свадьбу, поплачь над ее могилкой… и скажи ей, что я тоже прошу ее прийти, что я непременно хочу вместе с ней вести к венцу нашу единственную дочь». Граница «между двумя мирами» в пространстве свадебного обряда оказывается проницаемой с обеих сторон: живые способны перемещаться за пределы земного бытия, а мертвые способны участвовать в земной жизни [5, с. 110].

Однако практикуемые в реальной жизни обряды и правила, несмотря на подробное воспроизведение их в пьесе, не столь важны для автора, т. к. перекрываются высокими таинствами, которые встраивают жизнь человека в мироздание, обращают ее хаотичность к космическому порядку. Свадьба Лии начинается по всем правилам: «Выносят полукадку, в которой месят хлеб, ставят ее опрокинутую у крыльца, кладут подушку и покрывают простыней. Выводят Лию и сажают», ею руководит со знанием дела Маршалок (бадхан, бадхен – шут, веселящий гостей на свадьбе), свадебный кортеж ведет Лию к хупе (балдахин на четырех шестах, символизирующий дом мужа). Однако свадебному обряду не суждено завершиться: в невесту вселяется душа Хонона – дибук:

> Лия (вырывает руку, отталкивает жениха. Кричит истерически). Не ты мой жених!!! (Падает на землю) <…> (Подбегает к могилке, простирает руки). Вечные жених и невеста, защитите меня! (Вскакивает. Совершенно иным, мужским голосом кричит). Вы меня похоронили! А я вернулся к моей суженой – и не уйду от нее. Отступитесь от меня! Раввин подходит к ней. Она ему кричит: «Хамелюк…» [7, с. 43].

Вечные жених и невеста, похороненные в могилке, к которой Лия простирает руки, – это легенда-лейтмотив, история о женихе и невесте, убитых прямо во время венчания Хамелюком. Устим Яковлевич Хамелюк (Кармелюк), предводитель крестьянских восстаний, которые вспыхивали в Правобережной Украине на рубеже XVIII–XIX вв., нередко принимая антисемитский характер, – в восточноевропейском еврейском сознании выступает безжалостным разбойником и злодеем. Его именем диббук, овладевший Лией, называет раввина.

Как уже отмечалось, вселение диббука в тела живых вызвано его собственными страданиями: «души, уже покинувшие этот мир, но еще не допущенные в мир иной, блуждают, преследуемые демонами, в этом Хаосе, подобно теням в ожидании своего тиккуна – освобождения» [6, с. 285]. Вселение диббука в душу того или иного человека и его изгнание оттуда не стихийны, и регулируются особыми закономерностями, действиями людей, отличающимися особой набожностью и мудростью, цадиками.

Духовный лидер общины, раби Шлоймеле Тартаковер, к которому обращается отец Лии с мольбой об изгнании диббука, сразу догадывается, что диббук вселился не случайно и не просто потому, что Хонон не может найти пристанища в потустороннем мире. Он выясняет, что Сендер, выдавая дочь замуж за сына богача, нарушил *тнаим* (предварительный брачный договор), данный им ранее. В молодости Сендер, учась в ешиботе, был дружен с Нисоном бен Ривке. Женившись, они поклялись друг другу, что если у одного родится сын, а у другого дочь, то они будут считаться женихом и невестой и поженятся. И хотя тнаим не был закреплен на бумаге, раби Шлоймеле почувствовал, что «в небесах клятва была принята». Любовь Хонона и Лии неслучайна – они обречены на нее, и разорвать эту связь люди бессильны.

Третье и четвертое действие пьесы проникнуты напряженно-таинственным трепетом, наполнены философскими смыслами. Именно здесь С. Ан-ский показывает, насколько тонок в еврейском сознании мир внешний, как прочно он соединим с миром потусторонним и как физически ощутимо в нем духовное переживание.

В традиционном сознании, веками формировавшемся под влиянием мистических и религиозных учений, сложились представления о том, что «слова и поступки человека имеют величайшее значение и могут оказать теургическое воздействие – влиять на уровни мироздания <…>. Высокий духовный потенциал содержится во всех проявлениях жизни человека и позволяет служить Творцу посредством освящения

повседневности» [9, с. 21]. Не случайно третье действие начинается с еще одной легенды об основателе хасидизма Беште, который, глядя на фокусы уличных актеров, переходящих реку по веревке, говорит: «Если бы этот человек столько работал над своей душою, сколько он работал над своим телом, через страшные пропасти она могла бы переходить по тонкой нити жизни» [7, с. 44–45].

Раби Шлоймеле, проводя обряд изгнания диббука, знает, что хотя Хонон и отошел перед смертью от Бога, позволил себе опасные мысли о грехе и святости, он оказался жертвой неосуществленной клятвы отцов, которая нарушила духовное равновесие в мире. Поэтому он понимает отчаянье Хонона и обещает помочь ему: «Мы преисполнены жалости к тебе и обещаем спасти тебя от злых сил и найти тебе место покоя в царстве небесном» [7, с. 48].

Раби Шлоймеле вызывает тень отца Хонона и устраивает суд умершего Нисона и Сендера, чтобы тот снял с Сендера обязательства. Но Нисон не прощает своего бывшего друга, потому что из-за его предательства в Хононе «зародилось отчаяние, и он стал искать новые пути. И душа Нисона печалилась и трепетала. И князь тьмы, увидав душевное смятение юноши, распростер перед ним силки и сети и изловил его. И сын Нисона ушел из мира живых раньше времени. И умер страшной смертью, с хулой против Бога на устах. И душа его блуждала без пристанища, как отверженная, пока не превратилась в дибука» [7, с. 53]. Более того, тень Нисона видит: Сендер не раскаивается и, пытаясь уйти от ответственности, говорит неправду, что весьма необдуманно перед лицом тех, кто «знает все». И покойник не прощает Сендера.

> Раби Шамшон (шепотом судьям). Вы заметили, что покойник не простил Сендера?
>
> Судьи. Заметили.
>
> Раби Шамшон. Вы заметили, что он не сказал, что подчиняется постановлению суда?
>
> Судьи. Заметили.
>
> Раби Шамшон. Вы заметили, что на слова цадика он не ответил «Аминь»?
>
> Судьи. Заметили. <…>
>
> Раби Шлоймеле (сильно поглощенный мыслями. Поднимает руки к небу). Создатель вселенной! Что должно свершиться – пусть свершиться! Твоих постановлений я не хочу ломать [7, с. 55].

В финале пьесы С. Ан-ский обращается еще к одному фольклорному жанру – заговору. Как отмечает Е. В. Околович,

«распространенным мотивом, встречающимся в заговорах, является перенос состояния больного на другие лица» [6, с. 291]. Так, после изгнания диббука-Хонона няня успокаивает Лию, которая жалуется, что ей тяжело: «Тяжело пусть будет злому татарину, черному коту. А тебе на сердечке пусть будет легко-легко, как снежиночка, как тихое дыханьице… Сладкие сны пусть тебе снятся, чистые думушки пусть реют вокруг тебя; святые ангелы пусть обвевают тебя своими крылышками» [7, с. 53].

Слова раби Шлоймеле подготавливают финал пьесы: Лия сама уходит к своему жениху, по которому «тосковала тихой и нежной тоской». Лиризм этой страшной и возвышенной сцене придает колыбельная, которую Лия поет своим нерожденным детям:

> Лия (нежно). <…> Вернись ко мне мой жених, мой муж. Я буду тебя, мертвого, носить в своей груди. И в ночных снах мы будем убаюкивать наших нерожденных детей. (Плачет). Я буду шить им рубашечки, буду им петь песенки.
>
> Баю, деточки мои,
> Не родившись, умерли.
> Мать – могила для отца,
> Овдовела без венца [7, с. 57].

Финал этой пьесы ставит ее в один ряд с великими произведениями о любви – о той, «про которую сказано – “сильна, как смерть”» [4, с. 227] (А. И. Куприн «Гранатовый браслет»). Здесь, в своей знаменитой повести (1910), Куприн отсылает читателя к основе основ написанного о любви – библейской «Песне Песней», которая станет подтекстом и эмоциональным фоном «Дибука» С. Ан-ского. Пьеса отражает большое число различных народных представлений, традиционную мифологию и обрядность. При этом писатель уходит от традиционных представлений народной демонологии, наполняя произведение философским и мистическим содержанием, выводя его на уровень мистерии о любви и смерти. Неслучайно Хонона и Лию называли еврейскими Ромео и Джульеттой – они также противостоят враждебному миру, отстаивая свое право любить.

Пьеса «Меж двух миров» была поставлена Е. Б. Вахтанговым в студии Габима в 1922 г. на иврите и производила огромное впечатление на зрителей, но это уже другая история.

Список литературы

1. *Белова О. В., Петрухин В. Я.* «Еврейский миф» в славянской культуре. М. ; Иерусалим : Мосты культуры : Гешарим, 2008. 569 с. (Эхо Синая).

2. *Дымшиц В. А.* Сказки евреев Восточной Европы // Еврейские народные сказки, предания, былички, рассказы, анекдоты, собранные Е. С. Райзе / сост. В. Дымшиц. СПб. : Симпозиум, 2000. С. 5–12.

3. *Дымшиц В. А.* Еврейское кладбище: место, куда не ходят // Штетл. XXI век. Полевые исследования / сост. В. А. Дымшиц, А. Л. Львов, А. В. Соколова. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. С. 135–158. (Studia Ethnologica).

4. *Куприн А. И.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 5 : Произведения 1908–1913. М. : Правда, 1964. 419 с. (Б-ка «Огонек»).

5. *Мочалова В.* Еврейская демонология: фольклор и литературная традиция // Между двумя мирами: представление о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции : сб. ст. / отв. ред. О. В. Белова. М. : Сэфер, 2002. С. 101–135. (Акад. сер. ; вып. 9).

6. *Околович Е. В.* Фольклорные сюжеты, связанные с демоническим и потусторонним, в классической художественной литературе на идише // Параллели : рус.-еврейск. ист.-лит. и библиограф. альм. М. : Дом еврейск. кн., 2003. № 2/3. С. 283–300.

7. *С. Ан-ский.* Меж двух миров («Дибук») / публ., вступ. текст и глоссарий В. В. Иванова // Мнемозина : документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 9–63; 517–518.

8. *Сергеева И.* Этнографические экспедиции Семена Ан-ского в документах // Параллели : рус.-еврейск. ист.-лит. и библиограф. альм. М. : Дом еврейск. кн., 2003. № 2/3.

9. Шивхей Бешт [Хвалы Исраэлю Бааль-Шем-Тову] / [науч. ред., сост. и примеч. И. Лурье, Менахем Яглом] ; пер. с иврита М. Кравцова. М. : Лехаим, 2010. 623 с. (Б-ка еврейск. текстов (БЕТ). Хасидизм).

Н. С. Журавлева (Челябинск)

Образ советского Севастополя в произведениях иностранных писателей*

Севастополь не раз становился персонажем литературных сюжетов, создавал героев русской, а затем и советской словесности. Обращение иностранных авторов к его образу и истории также вполне закономерно.

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-01-00219.

© Журавлева Н. С., 2017

В период становления СССР с целью выхода молодого государства из международной изоляции визиты иностранцев, разделявших коммунистические взгляды, поощрялись. Они воспринимали Советскую Россию как страну, сумевшую изменить ход исторического времени после революции 1917 г. и устремленную к созданию нового прогрессивного строя для улучшения жизни человечества. Зарождение подобных настроений в Европе во многом было вызвано началом Великой депрессии и подъемом фашизма.

Обращение к образу Севастополя в этом смысле не было случайным: он воспринимался как один из городов-гарантов безопасности социалистического государства. Так, например, в 1931 г. венгерский поэт А. Гидаш рисует романтический образ южного города с зелеными улицами, морем, которое «беседует с сушею, как юноша с девушкой…» [3], в этом городе поэт чувствует себя защищенным, ведь на страже стоят «моряки краснозвездные». Они «куда-то идут, хохоча в благодушии / Глубоким, морским / колокольчатым хохотом. / И кажется: в мире не веяло холодом». Для Гидаша Севастополь – город, который поет: «И музыка в сердце звучит неустанная, / такая отрадная». Поэт любуется Севастополем как миром солнца и всеобщего счастья – миниатюрным воплощением Страны Советов. Подобная романтизация Советского Союза во многом объяснялась восприятием социализма как альтернативы западному капитализму.

Французский писатель А. Жид также полагал, что опыт СССР, являясь беспрецедентным в мировой практике, обладал исключительным значением для развития общества. В очерке «Возвращение из СССР» (1936) он признавал, что в Севастополе, несмотря на наличие более красивых и интересных городов, он чувствовал себя очень хорошо. И хотя местное общество оказалось не столь «избранным и благополучным», как в Сочи или Сухуми, именно здесь он познакомился с жизнью русских во всей полноте – с лишениями и недостатками, достижениями и успехами. Он увидел «спокойный народ», который в этом климате «благоприятствовал будущему, и в котором неожиданно могло произрасти новое семя» [4, с. 554] – эти строки выражали надежду на практическое воплощение идей революции. Между тем он видел противоречия города: с одной стороны, его растрогали «сердечные и братские» отношения между офицерами и матросами, а с другой – поразило обилие беспризорников, иным было меньше десяти лет, покинув родную деревню из-за голода, они бродили полуголые по улицам. Услышав разговор одного из них с милиционером, Жид удивился поведению последнего: ласково убеждая ребенка поехать в интернат, тот улыбался, нежно брал на руки [4, с. 562]. В целом, в адрес простых советских людей Жид говорит немало добрых слов, восхищаясь

их самоотверженностью в годы первых пятилеток. Севастополь для писателя стал своеобразной проекцией нового советского государства, с его плюсами и минусами.

Закономерно, что в 1930-е гг. иностранцы не воспринимали Севастополь как военно-морскую заставу и героический локус. После событий Великой Отечественной войны начинает формироваться образ Севастополя как символа мужества советского народа. Город приобретает мировую славу – в том числе благодаря вкладу иностранных литераторов. Первыми из них выступили латиноамериканские поэты, еще в 1942 г., через 18 дней после падения города, издавшие сборник «Песни Севастополю». Поэт Х. С. Вила надеялся, что город станет могилой для захватчиков: «сто тысяч фашистов под солнцем гниют, / руины и пыль – их последний приют» [2]. Натуралистические, отталкивающие образы врага обеспечивали дополнительную эмоциональную окраску антифашизму: «подлые убийцы»; они гниют, как «всползшие крабы»; их «неприглядный конец» станет праздником «для честных сердец». Севастополь в этих стихах выступает не только символом близкой победы над фашизмом, но и залогом процветания страны: «Там снова и снова герои встают, / там Завтра Америки нашей куют». В этом смысле рецепция образа Севастополя заключалась в осознании его в качестве оплота мира на интернациональном уровне, залога победы добра над злом. Аналогичная оценка города как международного символа антифашизма была характерна для произведений всех авторов сборника. Для латиноамериканских стран – бывших колоний, обретших независимость в ходе острейшего противоборства, – опыт большевиков был особо значимым. В стихотворении Ж. Амаду «Азы Севастополю», построенном в виде диалога чернокожих юноши и девушки, город выступает образной проекцией такой борьбы. Он говорит ей о белом, «как верхняя палуба», Севастополе, где «белочубые моряки» владеют кораблями. Девушка не верит в это: она знает, что все «хозяева – богачи», чьи «трусливые сердца / не взлетают на звонких волнах» [1]. Юноша же убеждает ее, что в той далекой стране «хозяин завода – рабочий», «хозяин земли – крестьянин», а «хозяин жизни – народ». Он обещает ей, что когда-нибудь «белокрылый корабль “Революция”» увезет их в Севастополь, который сейчас захвачен пиратами – фашистами в «кровавых мундирах» и с «грязной душой». Они превратили город в пепелище, и даже синее море «приговорили к смерти». Но им не истребить того, что не умрет, – Революцию! И вдохновленная этим девушка собирается в Севастополь для борьбы с «окровавленными убийцами» всего живого, включая цветы и птиц. Очевидно,

Латинская Америка рассматривала СССР в качестве потенциального союзника, могущего оказать помощь при создании справедливого общества – не капиталистического, породившего эксплуатацию, а социалистического. Популярность идей социализма в странах «третьего мира» после Второй мировой войны объяснялась не только духом революционной романтики, но и финансированием стран соцблока.

В жизни поэта Д. Паттерсона, известного по роли негритенка в фильме «Цирк», Севастополь определил профессию: здесь он служил после учебы в военно-морском училище. Его стихи «Погибшим севастопольцам» (1958) отражают взгляд на город не как на место отдыха или работы, а как на город-герой: «Как исполин из сказочных краев, / Он из руин поднялся величаво / На месте исторических боев» [5]. Историю доблестных событиях здесь хранит буквально все: в земле – «крови горьковатый вкус», «каждый метр – печать былой отваги», а каждый камень «святую память бережно хранит о доле неизвестного солдата». И хотя война ушла в прошлое, Севастополь не позволяет забыть о юношах и девушках, узнавших «со школьных лет войны крутую злость». Именно они создали здесь «памятник, что выше всех вершин», потому их потомки – в ответе «пред памятью недоживших на свете до наших дней отцов и матерей».

Столь же величественный образ города в 1963 г. создал поэт из Югославии Й. Станишич. Он представил его в виде белого исполина, молодого и способного соревноваться с самим солнцем. Антропоморфизм образу придавали «гордое лицо» и увенчанный венком славы «лоб победы». Темпераментно звучит призыв к борьбе против агрессии и страданий народов: «Ты весь – победа жизни! Ты – факел свободы, / Занесенный над последней ночью рабства! Ты – крепость из подвигов сынов своих!» [7]. Очевидно, что восприятие поэтом Севастополя в качестве освободителя проецировалось на весь Советский Союз, что подтверждает его биография: Станишич был репрессирован как противник режима Тито, а после бегства из концлагеря получил в СССР приют и возможность писать стихи. Обращение поэта к городу на «ты» свидетельствует об особой эмоциональной привязанности автора к этому месту. Вспоминая военное детство, он писал: «Когда белое тело твое / Жгли на костре войны, / Имя твое / Разорвало сети меридианов / И на крыльях славы / Долетело / До орлиных скал моей Черногории – / И зажгло партизанские звезды!». Для поэта Севастополь приблизил и его будущее освобождение, и Великую победу всего человечества: «Когда над Европой / Гасли звезды свободы, / Ты высекал из камня искры, / Искры становились молниями, / Молнии сверкали, как мечи, / На синих твоих границах».

Показательно, что в переиздании 1986 г. это стихотворение включало еще две строфы, гласившие, что Севастополь стал памятником героям задолго до Великой Отечественной войны – во время Крымской войны в сражении на Малаховом кургане: «В камне твоем – / блеск нахимовской сабли; / в горсти земли – пироговские слезы» [8, с. 132]. Севастополь для Станишича – символ непобедимости России, т. е. город славы не только советских, но и русских моряков. Здесь очевидно, что эта публикация отражала возрождение в годы «перестройки» интереса к дореволюционному прошлому России. В конструировании образа Севастополя стали использовать исторические сюжеты. Эта тенденция, если говорить о творчестве Станишича, наметилась еще в произведении «Херсонес» (1981). Обращаясь к истокам Севастополя, автор сожалел, что былое величие города-полиса кануло в лету: «каменные колодцы с вином пересохли», «на израненных колоннадах только вороны каркают» [6, с. 196–197]. Город был мертв: от мраморных статуй – лишь останки, сады – вырвали ветры, корабли унесло в море. Пытаясь разобраться, случилось это от рук человеческих или по разумению высших сил, он задавался вопросом, кто ваятель, оставивший «память пропавших веков». Поиск ответов на эти вопросы неизбежно уводил в религиозную проблематику – это, в частности, выдавала апелляция к символу херсонесского храма: «Вот и последнему колоколу кто-то вырвал язык». По понятным причинам эпизод о крещении Руси здесь не упоминался.

Таким образом, иностранные литераторы представили Севастополь как уникальное место памяти человечества. Это пространство предельных человеческих испытаний, отсюда наиболее часто город сопровождали эпитеты: *гордый*, *светлый*, *славный* и прочие дефиниции благородства. Закономерно восприятие Севастополя сквозь призму белого цвета – атрибута *великодушия*, *бескорыстия*, *спасения*, *победы добра над злом*. В теме судьбы Севастополя, олицетворявшего весь советский народ, актуализировалась, прежде всего, благодарность за победу над фашизмом. При этом сочинения, в которых иностранные авторы обращались к образу Севастополя, были также пронизаны и любовью к собственной родине, наполнены размышлениями об общей судьбе всех народов мира. И хотя в ходе Великой Отечественной войны Севастополь был разрушен, он оставался символом свободы человечества. Для многих иностранных писателей его образ становился проекцией внутренней истории их страны, они воспринимали его через призму судьбы своей родины и страданий, выпавших в XX столетии на долю их народа. Кроме прочего, Севастополь выступал эмблемой Страны Советов, которая, в свою очередь, была синонимом справедливости и примером освобождения от гнета – как фашистского, так и капиталистического.

Рецепция и осмысление образа Севастополя иностранными литераторами во многом отражали определенный политический тренд и ту пропаганду, которая осуществлялась в странах соцблока. Почти все авторы, обращавшиеся к истории города, представляли государства, входившие в мировую систему социализма (Восточная Европа и Латинская Америка). Многие из них, не являясь свидетелями тех или иных исторических событий, оставались наблюдателями, причем, отдаленными от жизни Севастополя как географически, так и во времени. Этим объясняется исключительный перевес литературных приемов и экспрессивной окрашенности текста, присущих одическим жанрам.

Для большинства иностранных писателей Севастополь оставался пространством символическим. Минорная интонация стихов о войне зачастую сочеталась с мажорной: с одной стороны, Севастополь стоял в руинах, но с другой – ему предстояло возродиться и подарить всем надежду. Эта двуплановость в восприятии и изображении города обусловливала обращение авторов к архетипам, берущим исток еще в древних мифах. Город символизировал светлые силы добра, которые вступили в схватку с темными силами зла. Все это упрочивало в культурной памяти советского общества символический и мифологический образ Севастополя, который, несмотря на поражение в результате Первой (1854–1855) и Второй оборон (1941–1942), оставался городом-героем и недосягаемой крепостью.

Список литературы

1. *Амаду Ж.* Азы Севастополю // Комсомольская правда. 1968. 22 февр.

2. *Вила Х. С.* Клятва Севастополю // Заветный камень : антол. стихов о Севастополе / сост. И. Н. Тучков. Симферополь : Таврия, 1983. С. 103.

3. *Гидаш А.* Севастополь // Заветный камень : антол. стихов о Севастополе / сост. И. Н. Тучков. Симферополь : Таврия, 1983. С. 188–189.

4. *Жид А.* Подземелья Ватикана; Фальшивомонетчики; Возвращение из СССР. М. : Моск. раб., 1990. 635 с.

5. *Патерсон Д.* Погибшим севастопольцам // Советская Украина : лит.-худож. и обществ.-полит. журн. 1959. Кн. 10. С. 112–113.

6. *Станишич Й.* Глаза гор. Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1981. 176 с.

7. *Станишич Й.* Севастополь!.. // Заветный камень : антол. стихов о Севастополе / сост. И. Н. Тучков. Симферополь : Таврия, 1983. С. 158.

8. *Станишич Й.* Солнце на скале. Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1986. 232 с.

М. С. Кукарцева (Екатеринбург)

Преломление григорианского хорала в стихотворении Е. Багряны «Requiem»*

Немногие в России знают, что на рубеже прошлого и позапрошлого столетий в Болгарии творила талантливая поэтесса, активистка болгарского феминистского движения, Елисавета Багряна (Белчева), чья поэзия удивительным образом перекликается с творчеством А. Ахматовой и М. Цветаевой, которые, в свою очередь, переводили на русский язык тексты ее стихотворений [3].

В молодости болгарская поэтесса с увлечением читала и переводила стихи русских поэтов; по признанию Е. Багряны, ее большая любовь в поэзии – А. Ахматова, а по поэтическому темпераменту ей ближе М. Цветаева [4]. Исходя из этого, говорить об их поэтическом диалоге, растянувшемся во времени, вполне правомерно.

В болгарской литературе Е. Багряна по праву считается новатором, поскольку именно она впервые в своей стране представила в поэтическом тексте внутренние душевные, интимные переживания женщины. Ее произведения отражают личный жизненный путь и внутренний мир поэтессы с его реальными тяготами и переживаниями, которыми была полна ее жизнь.

Литературный талант Е. Багряны получил общемировое признание и всенародную любовь. Так, в середине XX столетия она была номинирована на Нобелевскую премию по литературе, стала лауреатом Димитровской премии.

В данной работе мы остановимся на сопоставлении подстрочного перевода стихотворения Е. Багряны «Requiem»[1] и реквиема как григорианского хорала, что впоследствии позволит выявить особенности образа лирической героини поэтессы и сопоставить текст Е. Багряны с переводом ее стихотворения, выполненным А. Ахматовой[2].

Содержание стихотворения «Requiem» сконцентрировано вокруг глубоко интимного переживания лирической героини в связи с потерей

* Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора Н. В. Барковской.

[1] Оригинальный текст стихотворения: [1, с. 43].

[2] Подробнее о сопоставительном переводе славянских литератур см.: [2].

© Кукарцева М. С., 2017

любимого. Текст не содержит никаких социальных коннотаций; универсальность выраженного в нем чувства заключается именно в экспликации личной боли:

Белые вершины вдали, не сможете утешить *меня*,
Ты, пение птиц, не трогаешь (не волнуешь) *мой* слух.
Не нужны *мне* больше в этом мире глаза,
Не нужно *мне* тело, оставшееся без духа[3].

Поводом для написания стихотворения послужил реальный биографический факт: возлюбленный поэтессы, профессор Боян Пенев, умирает, не перенеся тяжелую операцию. Однако в стихотворении речь идет не столько об умершем, сколько выражается состояние женщины, потерявшей самое дорогое. Она отказывается от красоты мира (пения птиц, заснеженных вершин гор), поскольку ее тело теперь утратило дух. Лирическая героиня добровольно отказывается от радостей жизни: «не нужны мне <…>, не нужно мне». Для нее нарушен нормальный ход жизни, время повернулось вспять: вечная разлука наступила раньше воссоединения с возлюбленным: «Пред тем, как звонить к утрени, звонили к вечерне, / Пред тем, как услышать свадебные, поминальные услышала слова…»

Любовь для героини является неотъемлемой составляющей стремления к свободной и полнокровной жизни, которая немыслима в узких рамках мещанского комфорта, с этим стремлением неразрывно связаны представление о свободе человеческой личности, полет мысли и чувства.

Е. Багряна называет свое стихотворение «Requiem». Реквием, как известно, – заупокойная месса в католической церкви латинского обряда, род траурной оратории. В православной церкви существует своя традиция заупокойной службы – панихида. Православная церковь, как правило, ограничивается строгими линиями человеческих голосов и не привлекает в рамках панихиды использования музыкальных инструментов, в то время как католической службе может звучать и орган, и целый симфонический оркестр.

С точки зрения структуры латинский реквием делится на определенные смысловые части, установившиеся еще в эпоху Средневековья и с тех пор не менявшиеся: «Requiem aeternam dona eis, Domine» («Покой вечный дай им, Господи»), «Dies irae» («День гнева»), «Tuba mirum» («Чудесная труба»), «Lacrymosa» («Слезная»), «Offertorio»

[3] Подстрочный перевод выполнен автором статьи.

(«Приношение даров»), «Lux aeterna» («Вечный свет») и др. [4]. Как заупокойная траурная месса реквием исполняется на сороковой день после смерти и представляет собой своего рода молитву о душе ушедшего человека; горе оплакивающих его выражается в скорбной лирической сдержанно-благородной музыке. Стиль всех реквиемов развивался от одноголосной монодии – к пышному многоголосию с привлечением инструментального сопровождения.

На содержательно-композиционном уровне в стихотворении Е. Багряны нет полного соответствия латинскому тексту заупокойной мессы; однако и до нее композиторы нередко брали лишь «Dies irae» («День гнева»), самый эмоциональный и самый длинный компонент мессы, повествующий о Страшном Суде, Божьем гневе. «День гнева» у Е. Багряны – это день скорби и гнев в адрес злого Бога. Помимо этого, в стихотворении Е. Багряны присутствуют вкрапления и других частей реквиема: например, свет в окне соответствует «Lux aeterna» – но с тем отличием, что это не Божественный свет, а лампа, освещающая книгу. В третьей части стихотворения лирическая героиня просит любимого увести ее от мира земного, избавив таким образом от всех этих страданий, что отчасти соответствует «Liberera me», с той лишь разницей, что мольба об освобождении адресована не к Богу (злому Богу, ссудившему героине Е. Багряны скорбный удел), а к духу любимого. Ее слова наполнены прямо противоположным – нежели в каноническом «Sanctas» – смыслом.

Итак, реквием Е. Багряны разворачивается в трех частях. В первой части выражается отказ лирической героини от земных радостей, от своего земного тела. Время для нее поворачивается вспять (вечер – раньше утра, похороны – раньше свадьбы). Она гонит прочь нерадостный стих. (Первая часть стихотворения состоит из трех четверостиший с перекрестной рифмовкой.)

Вторая часть представляет собой как раз тот компонент канонического реквиема – «Dies irae», – который переводился разными поэтами на другие языки, в каждом случае по-своему. В этой части лирическая героиня говорит о безграничной преданности любимому, жизнь которого для нее дороже любви и личного счастья. (Этот фрагмент также включает в себя три четверостишия с перекрестной рифмовкой.)

Третья часть стихотворения представляет мечты о том, как души героини и ее умершего возлюбленного воссоединятся. Героиня просит увести ее на заре от этого мира – она не хочет земного бытия, чреватого смертью и разлукой, стремится освободиться из плена земного времени («пусть не будет ни прошлого, ни будущего»). Строится часть в форме сонета

с рифмовкой abab cdcd efe efe. Автор избирает классическую гармоническую форму, строгую и сдержанную, как известно, требующую от поэта мастерства и дисциплины. Сонет, венчающий реквием Е. Багряны, выступает, таким образом, способом максимального дистанцирования от несовершенства земного мира и изображенной ситуации вообще.

В целом эмоциональная составляющая стихотворения очень сильна и заставляет читателя вместе с лирической героиней переживать ее горе. Плач оказывает глубокое психологическое воздействие на читателя благодаря изобразительно-выразительным средствам. Так, эпитеты *крыло спущенное*, *доля черная*, *надгробные слова*, *стих нерадостный*, *злая судьба*, *безрадостная, пустая, сломленная жизнь* и др. сгущают общую мрачность атмосферы, передают ощущение опустошенности и скорбь лирической героини. Анафоры и синтаксический параллелизм дополнительно нагнетают эмоциональность тона, придают стихотворению напевность, свойственную реквиему в церковной мессе: «Пред тем, как звонить к утрени, звонили к вечерне, / Пред тем, как услышать свадебные, поминальные услышала слова…»; «Не нужны мне больше в этом мире глаза, / Не нужно мне тело, оставшееся без духа».

Е. Багряна использует прием олицетворения явлений неживого мира (олицетворению подвергается даже понятие времени), наделяя их способностью к активной деятельности и проводя, таким образом, мысль, что весь мир и все его пространство отчасти повинно в горе лирической героини и не может ей помочь: «Белые вершины вдали, не сможете утешить меня», «И никакого пустого утешения мне время не носит» и т. д.

Такие метафоры как, например, *крыло доли черной*, также дают читателю возможность почувствовать всю горечь переживаний героини, тоску, безнадежность. Остроту переживаний и боли передают антитезы: *звонить к утрени – звонили к вечерне*, *свадебные слова – поминальные слова*. На создание ощущения плача, болезненного надрыва работают инверсии и синтаксические разрывы: «Крыло надо мной спущенное, крыло *доли черной*…», «Прочь, *стих нерадостный, вещающий злую судьбу*…», «Твои *звенящие звуки* что мне принесут?..» и т. д.

Это – всхлипывание, но очень сдержанное, без «истерики». Цветаевское, раненное в живот, для Багряны здесь невозможно. Чувство боли лирической героини выражено достаточно приглушенно, это сближает стихотворение с заупокойной мессой.

Полнота отчаяния передана простыми словами, в тексте стихотворения иногда просвечивают поэтические клише, идущие из католической традиции, – все это сгущает ощущение боли (см.: [7]).

Не плачу из-за того, что безрадостная, пустая и сломленная,
Без тебя моя жизнь – будет только и долгом и бременем.

Казалось бы, в стихотворении нет ничего торжественно-грустного, по-настоящему реквиемного – даже напротив: протест против злого Бога.

Я не хочу с кротким примирением
Принять на себя этот черный удел,
Которым некий злой Бог нас одарил.

Ср. с «Sanctus» («Святой»):

Свят, Свят, Свят
Господь Бог Саваоф.
Полны небеса и земля славы Твоей.
Осанна в вышних.
Благословен Грядущий во имя Господне.
Осанна в вышних [6].

В сравнении с реквиемом как видом католического хорала стихотворение Е. Багряны содержит гораздо больше личностного содержания, что вполне закономерно, поскольку задача церковного реквиема – приобщить индивидуальность к всеобщему человеческому и Божьему миру (именно поэтому в тексте используется местоимение «мы», либо вообще отсутствует грамматически выраженный субъект), задача же реквиема поэта («авторского» реквиема) – выразить личное горе утраты.

Лирическая героиня страдает и не может примириться со своим положением, не может поверить, что милого больше нет на белом свете. Она погружена в свое горе, прошлое кажется ей уже неважным, а будущего она не видит вообще:

Я не хочу земных сомнений:
Нет смерти, разлуки и печали,
Нет прошлого, и будущего даже.

Список литературы

1. *Багряна Е.* Поэзия. София : Изд-во Даман Яков, 2007. 152 с.
2. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М. : Прогресс, 1979. 320 с.

3. Елисавета Багряна. [Электронный ресурс]. URL: http://strana-bolgariya.ru/elisaveta-bagryana.htm (дата обращения: 22.09.2016).

4. *Никифорова С.* Литературные страницы: Елисавета Багряна – грешная, святая и вечная… [Электронный ресурс]. URL: http://bnr.bg/ru/post/100222902/literaturne-stranic-elisaveta-bagryana-greshnaya-svyataya-i-vechn (дата обращения: 15.09.2016).

5. Реквием // Музыкальная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: http://www.musenc.ru/html/r/rekviem.html (дата обращения: 15.09.2016).

6. Святая Месса. [Электронный ресурс]. URL: http://www.cathmos.ru/content/ru/mass.html (дата обращения: 02.07.2017).

7. *Тименчик Р. Д.* [Предисловие] // Ахматова А. А. Requiem / сост., предисл. и примеч. Р. Д. Тименчика. М. : Изд-во МПИ, 1989. С. 3–25.

РАЗДЕЛ VIII
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОЙ РАБОТЫ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Е. К. Леденцова (Екатеринбург)

История открытия музея Д. Н. Мамина-Сибиряка: проблема датировки

В 2016 г. «Объединенный музей писателей Урала» праздновал семидесятилетие. Точкой отсчета своей истории музей традиционно считает 1 мая 1946 г., когда была открыта для публики первая экспозиция мемориального дома Д. Н. Мамина-Сибиряка в Свердловске [4, с. 34].

Казалось бы, поводов для научного поиска нет: дата открытия экспозиции установлена и несомненна, какие есть основания для сомнений в датировке? Между тем, если вдуматься, причин для сомнений несколько.

Во-первых, условность даты 1 мая 1946 г. понимают сами сотрудники музея. Любую статью или экскурсию, посвященную истории создания Литературного квартала, музейные работники начинают с оговорок о «долгих хлопотах о музее» в начале XX в. [4, с. 16], о предпосылках к его созданию в 1920-е гг., включая фразы вроде: «реальная история музея началась в 1940 г.», «его открытию помешала Великая Отечественная война» [3, с. 254–255]. Таким образом, даже научный коллектив музея не уверен в точности даты создания музея и вынужден обосновывать принятую датировку долгими рассуждениями.

Во-вторых, с точки зрения документальных свидетельств, дата 1 мая 1946 г. выглядит довольно сомнительной. В научном архиве Объединенного музея писателей Урала находится Приказ, касающийся музея им. Мамина-Сибиряка от 1 мая 1946 г. «Об объявлении благодарности в открытии музея сотрудникам», в то время как никаких решений органов власти об открытии экспозиции именно в этот день нет. Однако имеется несколько иных более ранних и более «юридически обоснованных»

© Леденцова Е. К., 2017

документальных свидетельств о сборе материалов и устройстве маминских выставок в Свердловске. Существует завещание Е. Д. Маминой (дочери писателя, *Алёнушки*) от 17 августа 1914 г. о передаче в собственность городу Екатеринбургу дома № 27 по ул. Пушкинской с просьбой «устроить в нем музей Д. Н. Мамина-Сибиряка» [5, л. 1]. В архиве Объединенного музея писателей Урала хранится акт передачи личных вещей и библиотеки Д. Н. Мамина-Сибиряка его вдовой Ольгой Францевной Гувале в 1915 г. в музей УОЛЕ в Екатеринбурге. Документы научного архива музея свидетельствуют, что зимой 1926 г. при Уральском областном государственном музее (бывший музей УОЛЕ, будущий Свердловский областной краеведческий музей) организуется Историко-литературная комиссия, которая в декабре того же года открывает выставку «Памяти художника-бытописателя Урала Д. Н. Мамина-Сибиряка». На выставке были представлены личные вещи писателя, его рукописи, книги, фотографии, поздравительные юбилейные адреса, ленты и венки с могилы [2, с. 125]. Следующим свидетельством существования музея до 1946 г. могут служить документы органов советской власти, хранящиеся в архиве Объединенного музея писателей Урала, например: Постановление № 2877 Свердловского областного исполкома от 4 декабря 1935 г. «Об организации в Свердловске областного музея литературы»; Решение № 308 Свердловского обл. исполкома от 8 марта 1940 г. «Об открытии литературного музея Мамина-Сибиряка»; Решение № 370 Сталинского районного исполкома от 12 октября 1945 г. «Об освобождении помещения музея Мамина-Сибиряка». Кроме того, существует переписка директора музея Мамина-Сибиряка Адриана Афанасьевича Пьянкова со Свердловским областным отделом народного образования, датируемая 1930-ми и началом 1940-х гг. Таким образом, на сегодняшний день мы имеем целый ряд документально подтвержденных фактов, фиксирующих процесс создания музея Д. Н. Мамина-Сибиряка, каждый из которых может быть обоснован и принят за точку отсчета истории музея.

В-третьих, если принять за год основания музея Д. Н. Мамина-Сибиряка 1946-й, следует поставить вопрос об особенном пути создания музея, его несоответствии общей канве развития музейной сети на Урале и общей истории музейного строительства в СССР. Данный тезис необходимо пояснить. Возникновение литературной комиссии по увековечиванию памяти местного писателя при региональном музее в середине 1920-х гг. – совершенно универсальное явление для истории советских музеев. Общеизвестно, что в 1920-е гг. молодое советское государство было охвачено мощным краеведческим движением. «Золотым веком»

краеведения в исторической литературе принято считать 1920-е гг. [9, с. 11]. В это время практически все грамотные люди: учителя, врачи, учащиеся, местная интеллигенция – были охвачены единым порывом изучения своей «малой родины», своего края. Практически в каждом населенном пункте страны стихийно без руководства партийной верхушки создаются краеведческие общества, которые обследуют брошенные дома, усадьбы, храмы и весь собранный материал аккумулируют в местном музее. Краеведением в это время на Урале занимаются все: издаются сборники краеведческих конференций, имеется периодическое издание «Уральское краеведение», готовится к печати «Уральская энциклопедия». К концу 1920-х гг. власть, видимо, опасаясь любой общественной самостоятельности, начинает наступление на краеведение, что заканчивается полным его разгромом к 1930 г. и репрессиями наиболее выдающихся краеведов. Таким образом, возникновение кружка по изучению и популяризации регионального писателя, каким всегда мыслился Д. Н. Мамин-Сибиряк, в 1920-е гг. на волне краеведческого движения логично и обосновано, и, возможно, только разгром краеведческого движения не позволил получить дом по ул. Пушкинской для открытия музейной экспозиции.

Краеведческое движение 1920-х гг. дало стране огромное количество краеведческих музеев. Музеи эти, безусловно, были совершенно разного уровня. Некоторые, такие, например, как Нижнетагильский музей, смогли собрать обширную и уникальную коллекцию, но многие музеи превратились в «лавку старьевщика», не имели никакой бюджетной поддержки и демонстрировали слишком низкий профессиональный уровень. Для периода 1930-х гг., помимо процесса политизации музеев, была характерна также тенденция государственного упорядочивания музейной сети. Слабые краеведческие музеи закрывались, однако повсеместно открывались музеи других профилей: художественные, научные, мемориальные и литературные. Так в Свердловске были организованы Антирелигиозный музей (1933), Картинная галерея (1936), Геологический музей (1937), музей Я. М. Свердлова (1939). Поскольку крупными коллекциями обладали исключительно краеведческие музеи, новые музеи создавались на основе их коллекций. Так была выделена художественная коллекция из Свердловского областного музея для отдельной картинной галереи; Антирелигиозный музей получил церковные вещи от многих краеведческих музеев области (например, мощи Симеона Верхотурского из Нижнетагильского музея); геологический музей был создан на базе минералогической коллекции Горного института; музей Я. М. Свердлова был задуман как филиал музея революции. В эту историческую логику появления

профильных музеев на базе накопленного краеведческого материала прекрасно вписывается создание литературного музея Д. Н. Мамина-Сибиряка на основе коллекции краеведческого музея. Также понятной и логичной становится подготовка и издание сборника воспоминаний о Мамине-Сибиряке под редакцией З. А. Ерошкиной, научного сотрудника Свердловского областного краеведческого музея [1]. С точки зрения событий, происходивших в культурном поле 1930-х гг. (особенно следует отметить возникновение в 1934 г. Государственного литературного музея в Москве), появление постановления об открытии литературного музея в Свердловске становится закономерным и обоснованным. Оно соответствует культурной политике 1930-х гг. Действительно, Свердловск до середины 1930-х гг. мыслился как центр всего «Большого Урала», а наличие «Областного литературного музея уральских писателей» придавало региональному центру черты «столичности».

Если же мы обратимся к истории музейного дела в послевоенный период, то увидим совершенно противоположную ситуацию. В это время региональные музеи находятся в состоянии затяжного послевоенного восстановления. Музеев, организованных в послевоенное десятилетие, насчитываются единицы по всей стране. В послевоенное десятилетие музеи открывались после консервации, но новые, как правило, не создавались, поскольку открытие музея в советское время требовало дополнительных бюджетных трат, что просто было невозможно в стране, находившейся на грани голода. Более того, в 1946 г. все музеи страны были выведены из подчинения Отделов образования и переданы в подчинение Отделов культуры (позже – Министерства культуры), а, как известно, в период изменения подчиненности нововведения не приветствуются. Таким образом, отнесение даты открытия музея и к 1925 г., и к 1935-му, и даже к 1940-му выглядит более обоснованным, нежели к 1946 г.

Далее может возникнуть вопрос: а так ли важно, что брать за точку отсчета в истории музея: момент появления коллекции? факт открытия экспозиции для посетителей? или наличие музейного здания? На первый взгляд, вопрос кажется праздным и не заслуживающим внимания. Однако та или иная точка зрения зависит от нашего понимания музея как к социального явления. Действительно, если музей для нас – это, прежде всего, открытая для посещения экспозиция, тогда на первый план выходит экспозиционная функция музея. В таком случае, если экспозиция музея становится недоступной широкой публике, значит и музейная деятельность прерывается. Если же музей понимать, прежде всего, как коллекцию, тогда следует говорить об охранной и научной роли музея. И в таком

случае, музей жив, пока жива его коллекция, пока ведется ее собирание, изучение и комплектование. Если же музей мыслится исключительно как здание, вне зависимости от того, собирается ли коллекция, ведется ли выставочная работа, – тогда музей для нас всего лишь архитектурный или мемориальный памятник.

Обратимся к опыту российских музеев: как они решали для себя этот вопрос. Исследователи истории Кунсткамеры довольно тщательно рассматривали вопрос о дате основания музея. В целом, на сегодняшний день точкой отсчета истории Российского музея антропологии и этнографии принято считать 1714 г., когда из Москвы в Петербург были перевезены личное собрание коллекций и библиотека Петра I, а также книги и коллекция по естественной истории Аптекарской канцелярии. В 1714 г. Кунсткамера не являлась учреждением, не принимала посетителей, не имела отдельного здания. В это время Кунсткамера имела только коллекцию и понимание того, каким образом эта коллекция будет развиваться.

Такой же принцип положен в обоснование хронологии возникновения Эрмитажа. В 1764 г. Екатерина приобрела коллекцию западноевропейской живописи, собранную берлинским купцом И. Э. Гоцковским. Именно этот год считается научным коллективом музея моментом рождения Эрмитажа, поскольку уже тогда, за 90 лет до открытия экспозиции (1852), были заложены основы комплектования коллекции, поддерживаемые и сегодня.

Днем основания Государственного исторического музея считается 9 февраля 1872 г., когда было получено «высочайшее соизволение» императора на устройство музея. Земля под строительство здания на Красной площади была получена через 2 года, музей распахнул двери для посетителей через 11 лет – в 1883 г.

Свердловский областной краеведческий музей ведет свою историю с момента основания Уральского общества любителей естествознания – 29 декабря 1870 г. (для публики музей открылся через 18 лет – в 1888 г.) [7, с. 4]. В качестве аргумента в пользу такой датировки музей приводит факт неразрывной связи, которая всегда существовала между УОЛЕ и музеем, воспринявшим и до сих пор транслирующим краеведческую концепцию изучения региона, несмотря на то, что музей УОЛЕ бесконечно часто менял свои локации, то прирастая зданиями, то лишаясь их.

Краеведческий музей Нижнего Тагила годом своего основания считает 1840 г., когда П. Н. Демидов распорядился основать «Музеум естественной истории и древностей» в лабораторном флигеле заводоуправления [8, с. 9]. Дальнейшая история бытования этого музея туманна, известно лишь,

что коллекция музея служила практическим целям специалистов завода и лично А. Н. Демидова. В 1891 г. был учрежден музей «Нижнетагильских и Луньевских заводов» с целью показать продукцию демидовских предприятий и служить корпоративным целям горнозаводской империи Демидовых. Этот музей просуществовал до 1908 г., когда владельцы перестали выделять средства на его содержание и музей был закрыт, а его коллекция была отправлена на переплавку, либо помещена на склады. В 1924 г. в Нижнем Тагиле краеведческим обществом создается новый музей, который ставит перед собой широкие краеведческие задачи. Вероятнее всего, демидовский музей все-таки носил узковедомственный характер и не выходил в своей деятельности за рамки заводского корпоративного музея. Созданный же в 1924 г. музей Нижнего Тагила ставил перед собой совсем иные задачи: формирование комплексной коллекции по истории и природе края, т. е. краеведению. Несмотря на это, музейный коллектив, основываясь исключительно на использовании в документации завода слова «Музеум» и наличии некоторых экспонатов из него в современном собрании, относит год основания Нижнетагильского музея в далекий 1840 г.

Иначе – и, на наш взгляд, слабо обоснованно – трактует дату своего основания Музей истории Екатеринбурга. Опираясь на публикацию в газете «Уральский рабочий» от 3 июня 1940 г. «Открытие Дома-музея Я. М. Свердлова», коллектив музея связывает рождение своего учреждения именно с этой датой [6, с. 23]. Хотя тут же приводит данные о решении Совнаркома РСФСР об открытии музея Я. М. Свердлова в 1939 г. как филиала музея революции. Непонятным остается, почему коллектив музея не связывает начало своей истории с моментом возникновения в 1927 г. в Свердловске музея революции. Кажется, основания для этого есть достаточные. Во-первых, музей Свердлова, хоть и пережил музей революции, но был образован как его филиал и имел единое руководство, подчинение и структуру. Во-вторых, музей Свердлова создавался в русле той же революционной концепции, какой следовал и музей революции. И при этом, когда в 1995 г. концепция музея круто поменялась (от показа истории революционный событий перешли к сбору материалов по истории Екатеринбурга), осознания, что один музей прекратил свое существование, а другой возник, у коллектива музея не случилось. По всей видимости, музей истории Екатеринбурга определяющим фактором своего существования полагает факт наличия музейного здания и размещения в нем доступной для посетителей экспозиции. Подобная трактовка функций музея хотя и вызывает споры, безусловно, имеет право на существование.

Таким образом, мы видим некоторое разнообразие подходов в понимании критериев хронологии возникновения музеев. Наиболее продуктивным, на наш взгляд, является подход, который можно назвать «комплексным»: дата образования музея – это документально подтвержденный факт возникновения коллекции, собираемой по определенной концепции, которая впоследствии перерастает в публично доступную экспозицию, вне зависимости от источника финансирования и места размещения (здания). Этот подход учитывает две важнейшие социальные функции музея – собирать и показывать, не ставя его в зависимость от владельцев коллекций или учредителей, а также организационных переименований и зданий.

С этой точки зрения, наиболее адекватной датой основания Объединенного музей писателей Урала следует считать 1935 г., документально подтверждая эту дату Постановлением № 2877 Свердловского областного исполкома от 4 декабря 1935 г. «Об организации в Свердловске областного музея литературы». Именно этот документ является наиболее ранним свидетельством возникновения музея и прекрасно вписывается в общую канву музейного строительства на Урале.

Кроме того, документ 1935 г. помогает снять еще один вопрос. Дело в том, что в ходе празднования юбилея музея прозвучали мнения, что Объединенный музей писателей Урала возник в 1980 г., когда два мемориальных музея – Д. Н. Мамина-Сибиряка и П. П. Бажова были объединены в одно целое. 70 лет, таким образом, в 2016 г. исполнилось только музею Мамина-Сибиряка. Постановление 1935 г. четко указывает, что организуется «музей литературы» им. Д. Н. Мамина-Сибиряка. Это решение стало воплощаться в жизнь уже в годы Великой Отечественной войны, когда музей проводил лекции-беседы к юбилейным датам русских писателей, таких как М. Ю. Лермонтов и В. Г. Короленко. Первая экспозиция музея, как и все последующие, помимо мемориальной коллекции Мамина-Сибиряка представляла творчество П. П. Бажова и других уральских писателей.

Заканчивая рассуждения о дате организации Объединенного музея писателей Урала, хочется еще раз подчеркнуть важность проблемы датировки. От обоснования даты рождения музея зависит формулирование, осознание и принятие коллективом музея собственной миссии. Кто мы как музей? Коллекция предметов по истории уральской литературы? Или выставочный зал? Или мемориальное здание? Какова наша миссия? Документировать развитие уральской литературы? Или показывать то, что накоплено? Или только сохранять здание в его нетронутой мемориальности?

Список литературы

1. Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке / сост. З. А. Ерошкина. Свердловск : Свердлгиз, 1936. 216 с.
2. Выставки при третьей Уральской областной музейно-краеведческой конференции // Уральское краеведение. 1927. № 1.
3. Екатеринбург литературный : энцикл. слов. Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. 448 с.
4. *Лукьянин В. П. Никулина М. П.* Литературный квартал. Екатеринбург : Сократ, 2008. 307 с.
5. *Мамина Е. Д.* Завещание // РГАЛИ. Ф. 316. Оп. 1. Д. 266.
6. Музей истории Екатеринбурга. Екатеринбург : Автограф, 2010. 119 с.
7. Свердловский областной краеведческий музей. Коллекции. Екатеринбург : Квадрат, 2016. 111 с.
8. Хранители исторического наследия : статьи и воспоминания сотрудников Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Екатеринбург : Баско, 2013. 489 с.
9. *Шмидт С. О.* «Золотое десятилетие» советского краеведения // Отечество : краеведч. альм. М. : Профиздат, 1990. Вып. 1. С. 11–27.

А. Н. Савичева (Екатеринбург)

Возникновение на Урале профессии «маркшейдер»: к истории одного дома в «Литературном квартале» (Пролетарская, 16)

У каждого дома-музея, расположенного в «Литературном квартале» Объединенного музея писателей Урала, своя уникальная и интересная судьба. Дом, в котором сейчас располагается Музей кукол и детской книги (ул. Пролетарская, 16), в XIX в. принадлежал Алексею Черепанову – маркшейдеру с Березовского рудника. Именно рассказу об истории профессии «маркшейдер» мы и решили посвятить данное сообщение, увязав, таким образом, судьбу конкретного дома, являющегося в настоящее время музейным пространством, с повествованием о «настоящем» уральском, горном, деле – маркшейдерском.

© Савичева А. Н., 2017

Скажем кратко об истории дома по ул. Пролетарской, 16 (см. об этом подробнее: [3]). В конце XVIII – начале XIX в. в России развернулось типовое строительство: за образцы были взяты дома, выстроенные в Петербурге, их проекты были представлены в пяти альбомах 1809–1812 гг. Все фасады зданий, изображенные в этих альбомах, являли собой образцы классицизма первой трети XIX в. По одному из таких образцов и был построен дом в Екатеринбурге по адресу ул. Офицерская, 16 (дореволюционное название улицы), представляющий собой сегодня старинный одноэтажный деревянный дом типовой городской застройки. С 21 февраля 1985 г. это здание перешло в ведение Объединенного музея писателей Урала; с 31 октября 1994 г. в нем располагается Музей кукол и детской книги «Страна чудес» (общая площадь музея: 139,0 м²).

С середины 1870-х гг. дом принадлежал маркшейдеру Алексею Черепанову и его супруге Хионии Ивановне. Черепановы сдавали свой дом жильцам, а с 1880 по 1883 г. в доме маркшейдера угловую комнату снимал Д. Н. Мамин-Сибиряк со своей семьей – матерью Анной Семеновной, братом Владимиром и сестрой Елизаветой. В литературных рукописях и письмах того времени писатель указывал именно этот адрес: г. Екатеринбург, Офицерская ул., дом Черепанова.

Положение уральского писателя, так или иначе, предполагало обращение к теме горнодобывающей промышленности, добычи полезных ископаемых, в целом – к той сфере, которая неизбежно определяла культуру и самобытность края. Так, в ряде своих произведений Д. Н. Мамин-Сибиряк освещает развитие горно-металлургической промышленности на Урале («Платина», «От Урала до Москвы», «В горах», «Горное гнездо», «Золотая лихорадка»). Природные богатства Урала становятся одной из важных тем его художественной и художественно-документальной прозы. Сказы уральского писателя XX в., П. П. Бажова, повествуют об Уральских горах, горных проходчиках и старателях. И это неудивительно: как известно, Урал прославился на весь мир именно своими горными богатствами. Не последнюю роль в горнодобывающей деятельности играет профессия «маркшейдера», ее история насчитывает уже несколько веков.

Алексей Черепанов, как было сказано выше, работал маркшейдером на Березовском руднике. Он находится в 12 км к северо-востоку от Екатеринбурга. Это месторождение было открыто 21 мая (1 июня) 1745 г. крестьянином из села Шарташ Ерофеем Марковым. Его открытие положило начало развитию в России новой отрасли промышленности – золотодобывающей. Здесь, 268 лет назад, в 1748 г. развернулась «казенная»

добыча золота. Месторождение получило свое название «Березовское» по названию речки Березовки. На речке был построен золотопромывальный завод, вокруг которого вырос поселок золотодобытчиков, в 1938 г. получивший статус города Березовский.

Об истории возникновения Березовского золоторудного месторождения повествуется в сказе Бажова «Золотые Дайки». В своем сказе писатель дает краткую историческую справку о Ерофее Маркове, который первым обнаружил золото на Урале. Сказ «Золотые дайки», написанный в 1945 г., был единственным завершенным произведением из готовившегося цикла о «березовском» золоте (см.: [5, с. 161–162]). Когда в 1945 г. отмечалось 200-летие открытия уральского золота, Бажов готовил «березовский» цикл сказов. В него планировалось также включить сказы «Левушкины крупинки» (о россыпном золоте, открытом Л. И. Брусницыным; сказ остался ненаписанным) и «Теплая грань» (не закончен). От этого замысла сохранилась только характеристика уральского изобретателя Брусницына, написанная Бажовым[1].

Становление профессии «маркшейдер»[2] предположительно следует отнести к периоду достаточно развитого горного промысла, когда наряду с чисто измерительными работами в процессе проходки горных выработок возникла потребность в создании законодательно-нормативных актов и юридической базы для контроля над распределением участков земли, предназначенных для ведения горных работ. «Маркшейдер» (нем. Markscheider) – горный инженер, или техник, который проводит работы на открытых и подземных горных разработках. В буквальном переводе с немецкого языка название этой специальности означает «искусство устанавливать границы». Термин заимствован от старонемецкого языка, где слово «Marksheide» буквально переводится как знак раздела, а «Marksheider» обозначает тот круг специалистов-землемеров («межевиков»), которые связаны исключительно с обеспечением горных работ и которые именовались как «рудничные землемеры».

[1] На сайте «Горной энциклопедии» о Л. И. Брусницыном приводятся сведения: «Брусницын Лев Иванович (1784, Урал – 1857, Екатеринбург) – русский горняк. В 1795–1845 гг. работал на Екатеринбургских казенных горных заводах промывальщиком и оберштейгером. В 1814 г. впервые открыл золотые россыпи на Урале (в долинах рек Березовка и Пышма) и заложил прииски: “Мельковский”, “Даниловский”, “Становский”. Разработал методику промывки песков россыпей; на основе промывальной машины (“бутары”) Агте – Черепанова, создал более экономичную машину, получившую на Урале широкое распространение; предложил проект оригинального промывочно-амальгамационного станка» [1].

[2] При подготовке данного сообщения мы обращались к следующим изданиям специальной литературы: [2; 4].

Маркшейдер ведет работы при строительстве, реконструкции и подготовке новых горизонтов шахт, при разработке карьеров, проведении буро-взрывных работ. На маркшейдере лежит ответственность за соблюдение всех проектных параметров систем разработки полезного ископаемого, всех параметров зданий и сооружений в шахте и на поверхности горного предприятия. Маркшейдер занимается учетом движения и состоянием запасов полезного ископаемого. Основной задачей маркшейдера является организация строительства подземных сооружений, а в некоторых случаях и наземных, с учетом правил технической эксплуатации и положений по сохранению природных ресурсов и окружающей среды. Для того чтобы начать строительство какого-либо подземного сооружения, маркшейдер должен ознакомиться с проектными чертежами, наметить план работы и ввести в курс дела бригаду подчиненных ему рабочих. В процессе строительства он осуществляет наблюдение за деформацией сооружений и соблюдением геометрических параметров проекта. Деятельность маркшейдера протекает в специфических, порой экстремальных условиях.

Маркшейдерское дело («маркшейдерское искусство») возникло как естественный ответ умельцев-межевиков на запросы развивающегося горного промысла в части фиксирования, учета и контроля проходческих и добычных работ. Однако, только к началу XVI в. созрели объективные предпосылки для организации специальной службы по обеспечению подземных горных работ системой геометрических измерений с целью ориентирования проходческих выработок в шахте и увязки их с ситуацией на поверхности. Уже девятнадцать столетий геометрия была на пьедестале знаний и на службе цивилизации; строительная индустрия не могла обойтись без высокоточных геометрических измерений, проходка подземных горных выработок требовала «штурмана», и тогда «ремесленник-межевик» стал именоваться «маркшейдером». Прямым прародителем «межевых дел мастера» все же следует считать строителя. Великие зодчие древнейших культур Старого мира уже владели приемами геометрических измерений длин, площадей, объемов, установления горизонта и ориентирования по сторонам света.

Первые упоминания о маркшейдерах в России относятся ко времени Петра I, когда были определены задачи и обязанности маркшейдера горного предприятия. Быстрое развитие горной промышленности задало повышение требований к маркшейдерскому обеспечению горного производства, следовательно, возникла необходимость в квалифицированных работниках. Уже в первые годы правления Петра I каждому русскому

дипломату и торговому представителю, выезжавшему за границу, вменялся в обязанности подбор мастеров горного и заводского дела.

Первую горно-металлургическую школу открыл В. И. Генин в Петрозаводске в 1715 г. при Олонецком заводе. В 1720–1722 гг. В. Н. Татищев открыл подобные школы на Урале. В Екатеринбургской горной школе в 1746 г. было начато преподавание маркшейдерского искусства.

Обнаруженные в архивах уральских рудников маркшейдерские планы середины XVIII в. свидетельствуют о сравнительно высоком для того времени уровне маркшейдерского искусства в России. Например, на Березовских рудниках уже в то время съемки выполнялись в единой местной условной системе координат; чертежи горных выработок составлялись в проекциях на горизонтальную и вертикальную плоскости в единых условных обозначениях.

Современное маркшейдерское дело является отраслью горной науки и техники, занимающейся съемками на земной поверхности и в горных выработках, на карьерах, в метро, а также решающей различные задачи при разведке месторождений, проектировании, строительстве и эксплуатации горных предприятий, заводов, жилищных и гаражных комплексов. Маркшейдер детально осваивает предметы геологического цикла: минералогию, петрографию, кристаллографию, месторождения полезных ископаемых, структурную геологию, гидрогеологию и инженерную геологию, а также геодезию, топографию, математику и экологию.

В современной художественной литературе профессия «маркшейдер» упоминается в фантастическом романе Сергея Смирнова[3] «Подземный флот маркшейдера Вольфа». В произведении рассказывается о современном восьмикласснике Никите Демидове. Вместе с командой юных гениев, каждый из которых наделен необычным талантом, Никите необходимо остановить злоумышленника Вольфа. Бывший маркшейдер Максимилиан Август Вольф изобрел целый флот геоскафов, которые способны перемещаться во времени и пространстве. С помощью этого флота он намерен изменить всю историю Земли под свой собственный «проект». В своей книге С. А. Смирнов дает краткое описание профессии маркшейдер: «…горный инженер, специалист, так сказать, по подземным измерениям».

---

[3] Сергей Анатольевич Смирнов – русский писатель-фантаст. Родился в 1958 г. в Москве, член Союза писателей России. По образованию психофизиолог, кандидат медицинских наук. Первая научно-фантастическая публикация Смирнова состоялась в 1976 г. («Цветок в дорожной сумке»). На данный момент Смирнова – автор ряда книг в жанрах исторического романа и триллера.

Познакомиться с такой профессией, как «маркшейдер», к сожалению, можно только в узкоспециальной горной или строительной литературе, о ней практически нет упоминаний в публицистических и художественных произведениях – за исключением очень редких случаев. Тем не менее, профессия эта по-своему интересная и с определенной точки зрения даже обладающая немалым символическим потенциалом, развитие которого возможно в контексте литературно-мифологического пространства Урала.

Список литературы

1. Брусницын Лев Иванович // Горная энциклопедия / отв. ред. Е. А. Козловский. [Электронный ресурс]. URL: http://www.mining-enc.ru/b/brusnicyn/ (дата обращения 09.09.2016).

2. *Гальянов А. В.* Возникновение и становление маркшейдерского искусства до середины XX века // Маркшейдерия и недропользование. [Электронный ресурс]. URL: http://geomar.ru/articles/history/145-emergence-art-of-surveying.html (дата обращения: 13.09.2016).

3. *Майбурова И. Б., Галеева Р. С.* О доме, который построил… // Литературный квартал. 2007/2008. № 10. С. 58–60.

4. Справочник по маркшейдерскому делу / Б. И. Никифоров, И. Н. Ушаков, В. Г. Зданович, Н. А. Гусев, Д. А. Казаковский и др. ; отв. ред. А. Н. Омельченко. 3-е изд., перераб. и доп. М. : Недра, 1973. 487 с.

5. *Слобожанинова Л. М.* «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова в литературе 30–40-х годов : пособие для учителя. Екатеринбург : Сократ, 1998. 176 с.

А. В. Эльстон-Бирон (Екатеринбург)

Об одной музейной технологии: погружение посетителя в личное и творческое пространство Ф. М. Решетникова

Говоря о музейных технологиях последних лет, касающихся экспозиции, мы чаще подразумеваем некие технические нововведения: 3D моделирование, лазерную проекцию и т. п. Несомненно, все это приближает музей к современности, позволяет ему вписаться в новейшую историю,

© Эльстон-Бирон А. В., 2017

в технически развитый мир. Однако все эти новинки предназначены для того, чтобы как можно точнее воспроизвести реальность, воздействуя на все органы чувств человека (см. об этом, напр.: [6]). Реальность же всегда выигрывает в своей полноте. А потому мы предлагаем не забывать об уже давно опробованных технологиях, позволяющих музею выполнять свои социальные функции. Нам кажется, что потенциал многих из них неисчерпаем. На примере музея Ф. М. Решетникова (г. Екатеринбург) мы предлагаем еще раз вернуться к одной из таких технологий воздействия на посетителя: к театру.

Имя Ф. М. Решетникова (1841–1871) в литературоведческой среде знакомо многим. На практике же, при работе с посетителем, оказывается, что подавляющему большинству оно либо не знакомо вовсе, либо знакомо понаслышке. Такая же ситуация складывается и с его творчеством. Это обусловлено многими факторами: отсутствием произведений Решетникова в школьной программе, острой социальной направленностью писателя, вызывающей у многих неприязнь все с той же школьной скамьи (как принято считать с подачи советского литературоведения, он продолжает идеи В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова), неприкрытой «трезвой правдой» (И. С. Тургенев «Воспоминания о Белинском»), реализуемой в ущерб художественности, отсутствием новых изданий его произведений и т. д. В результате основными посетителями музея Ф. М. Решетникова оказываются школьники младшего и среднего звена, которых интересует, прежде всего, другая часть экспозиции: история почты России и этнография Урала XIX в. Решетников остается в стороне. Таким образом, перед сотрудниками музея встают закономерные вопросы: как транслировать факты жизни и творчества Решетникова для привлечения потенциальных посетителей музея, как привлечь внимание молодежи к такому культурному феномену Урала как Решетников. Эти задачи общего плана включают и решение частных проблем. Например, если у посетителя удается вызвать живой интерес к биографии писателя, то наименования его произведений выступают как фоновый шум. Редкий посетитель интересуется его творчеством. Сама же биография, воспринятая в основном аудиально (музей не имеет в экспозиции ни одной личной вещи, принадлежавшей Решетникову), практически сразу забывается посетителем. Все эти вопросы требуют ответа, поскольку фигура Решетникова, его творчество, весьма значимы для истории и культуры Урала[1]

[1] О роли музея в целом как социально-культурного центра региона см.: [2].

и для более детального понимания истории России XIX в. в целом. Многие произведения Решетникова воссоздают не только уездную жизнь России эпохи реформ 1860-х гг., но и столичную петербургскую действительность. О значимости фигуры Решетникова свидетельствует и то, что исследованием его творчества занимались такие выдающиеся ученые как доктор филологических наук, профессор И. А. Дергачев (см., напр.: [1]); составитель полного собрания сочинений автора, доктор филологических наук, профессор И. И. Векслер [5]; собиратель материалов о Решетникове С. Скворцов [7]. Ф. М. Решетниковым вслед за А. И. Герценом, Н. Г. Чернышевским, Н. А. Некрасовым поставлен четвертый «вечный» вопрос русской литературы: «Где лучше?». Его творчество, как отмечалось исследователями, несет в себе огромный пласт автобиографичности (автор всегда писал с натуры), интертекстуальности (ранние произведения написаны под влиянием Н. В. Гоголя, зрелая проза перекликается с творчеством Н. А. Некрасова). Театральный эксперимент позволяет превратить стационарную экспозицию музея в интерактивную, приглашающую посетителя стать не только созерцателем, но и полноценным участником.

Таким образом, нами был создан драматический текст на основе личных дневниковых записей и писем Ф. М. Решетникова. В тексте как персонаж выступает сам Решетников, его ближайшие родственники (дядя В. В. Решетников), супруга писателя (С. С. Каргополова). Также в текст введены персонажи, которых можно трактовать как собирательные для творчества Решетникова образы. На сегодняшний день актуальными представляются вопросы, касающиеся текстовой части пьесы, и вопросы, связанные непосредственно с процессом ее постановки.

Говоря о текстовой составляющей пьесы, следует сделать важную оговорку, что *текст создавался исключительно под условия конкретного музея и для последующей постановки*. Поэтому очень многое в пьесе решено в угоду будущему визуальному воплощению и художественному замыслу, прежде всего, спектакля, а не драматического текста. Критикам театра и филологам хорошо известно, что существуют так называемые пьесы «для чтения» и пьесы «для постановки». Текст пьес, которые ставятся в театре, зачастую лишен многих внешних выразительных средств. Режиссер и актеры создают эту выразительность другими, внетекстовыми, способами.

Что же касается самого театрально-игрового воплощения, то нами предпринята попытка осуществить постановку этой пьесы исключительно силами музея – то есть на его площадях и с участием его

сотрудников. Таким образом, параллельно осуществляется еще одна давняя мечта сотрудников «Литературного квартала» о создании домашнего театра. Несомненно, это может вызвать некое недоумение у приверженцев Камерного театра, входящего в состав Объединенного музея писателей Урала. Однако домашний театр перед профессиональным имеет не только определенные (очевидные) минусы, но и плюсы, лежащие в области личностного роста сотрудников, создания благоприятной рабочей атмосферы, частичном решении вопросов, связанных с популяризацией жизни и творчества Решетникова. Что же касается площадки, которая, на первый взгляд, не подготовлена для театральной постановки (площади самого музея), то стоит вспомнить не только опыт постановки спектакля «Пугачев» (реж. В. Н. Прусаков), идущего в конюшне музея Решетникова, но и феномены уличных театров России и Европы, площадки театрального фестиваля в Авиньоне, многие из которых очень далеки от классических. Собственно решение в этом случае лежит в области понимания театра как такового. Для кого-то это само здание с портьерами, кулисами и зрительным залом, для кого-то театр, прежде всего, – живое взаимодействие участников.

К тому же, на наш взгляд, постановка, идущая непосредственно в стенах музея, имеет определенный символический смысл: напомним, что сам Решетников увлекался театром, пытался писать для него пьесы, поэтому воздействие на посетителя-зрителя усиливается благодаря такому сценическому решению. Музей предлагает не только осмотр экспозиции и рассказ экскурсовода, но и художественное воздействие, которое глубже остается в памяти. Предполагается, что спектакль будет играться не менее одного раза в месяц, это расширяет возможности музея в привлечении постоянных посетителей. Подобным образом в музее уже давно работает система новогодних утренников, ежегодных народных праздников-гуляний («Масленица», «Европейское рождество») и мастер-классов в кузнице музея.

В случае удачного эксперимента мы предполагаем значительно расширить деятельность домашнего театра в нескольких направлениях. Во-первых, осуществлять постановки как драматических, так и небольших прозаических (в переработанном сценическом варианте) текстов Ф. М. Решетникова. Во-вторых, биография и творчество Решетникова настолько богаты, что со временем написанный нами драматический текст, скорее всего, будет нести помету «первая редакция» или трансформируется в более значимое отдельное произведение. На сегодняшний день начата работа по созданию сценария для документального фильма

о Решетникове. В-третьих, мы предполагаем пригласить посетителей музея к непосредственному участию в постановках: это может быть как прямое участие в действии в качестве исполнителя, так и художественный прием в решении определенных массовых сцен, когда зрители в ходе постановки становятся персонажами.

Подводя итоги сказанному, хочется напомнить о значимости самого феномена музея в современном обществе и о том особом коммуникативном пространстве, которое он создает[2]. Богатейшая структура данной коммуникации, на наш взгляд, станет еще выразительнее и получит дополнительные каналы связи с обществом в виде домашнего музейного театра, который позволит нести выработанные в прошлом традиции в современный мир.

Список литературы

1. *Дергачев И. А.* По архивным страницам. Новые материалы к биографии Ф. М. Решетникова // Урал. 1958. № 3. С. 133–137.

2. *Комлев Ю. Э.* Музей как социально-культурный центр региона // Теория и практика общественного развития. 2011. № 3. [Электронный ресурс]. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-sotsialno-kulturnyy-tsentr-regiona-1

3. *Комлев Ю. Э.* Музейная коммуникация и управление в коммуникационной деятельности музея // Вестник Челябинского государственной академии культуры и искусств. 2011. № 3 (27). [Электронный ресурс]. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/muzeynaya-kommunikatsiya-i-upravlenie-kommunikatsionnoy-deyatelnostyu-muzeya

4. *Кряжевских М. Ю.* Модель коммуникационного пространства музея // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 4 (258). [Электронный ресурс]. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/model-kommunikatsionnogo-prostranstva-muzeya

5. *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : [т. 1–6] / под ред. И. И. Векслера. Свердловск : Свердлгиз, 1936 [на переплете: 1937] – 1948.

6. *Родионова Д. Д.* Технология дополненной реальности как перспективное направление развития музейного пространства на современном этапе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 33, ч. 2. [Электронный ресурс]. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/tehnologiya-dopolnennoy-realnosti-kak-perspektivnoe-napravlenie-razvitiya-muzeynogo-prostranstva-na-sovremennom-etape

7. *Скворцов С.* Материалы о Ф. М. Решетникове. Свердловск, 1950. 343 с. [Самиздат].

[2] См. об этом, напр., следующие работы: [3; 4].

Л. С. Григорьева (Екатеринбург)

Дальние и близкие: переписка семьи Бажовых (на материале фондов ОМПУ)

В фонде П. П. Бажова насчитывается порядка 40 писем входящих, от членов семьи к Бажову, и столько же исходящих. В данном случае членами семьи – дальними – мы также считаем родственников Валентины Александровны (далее – В. А.), жены Павла Петровича (далее – П. П.), поскольку у Бажовых с ними всегда была очень крепкая связь, две сестры и мама В. А. в разное время жили в доме П. П.

С юных лет Бажов хотел иметь большую дружную семью. Может быть, потому, что сам был единственным ребенком у родителей, а возможно, наоборот, потому, что с детства привык к домашнему быту трех поколений (жили с бабушкой), или по каким-то другим причинам.

Корреспондентами-родственниками П. П. были: В. А. (жена), Ольга, Елена и Ариадна (дочери), Алеша (сын), Александр и Владимир (внуки), Евгений Присадский (зять), Екатерина Васильевна (мама В. А.), Наталья Александровна (сестра В. А.), С. Карпов (свояк) и др.

Письма к членам семьи и их ответы имеют среди всей переписки в фонде П. П. Бажова в ОМПУ самый большой временной диапазон: от поздравительных открыток, подписанных рукой П. П. в конце 1913 г., до записок П. П. жене из Кремлевской больницы в ноябре 1950 г. (эти записки с большой долей вероятности можно считать последними автографами писателя). Естественно, что с В. А. он переписывался во время разлук, а остальным писал в большинстве своем из дома. Вообще весь объем семейной переписки можно разделить по временным этапам:

1) Дореволюционный период. В рамках этого периода сохранились только поздравления семье В. А. с праздниками: Пасхой, Рождеством, Новым годом.

2) Гражданская война. К этому периоду относится всего 2 письма, но весьма ценные. Оба они представляют собой шифровки: к свояку С. В. Карпову (в письме именуется братом Серапионом), датированное 26 апреля 1919 г., и письмо к жене в занятый белыми Камышлов, написанное в первой половине 1919 г. в селе Бергуль (между Омском и Новосибирском) скрывающимся от колчаковцев П. П. В письме к В. А. зашифрован адрес, на который ему можно отправлять письма («Как Валя адрес

© Григорьева Л. С., 2017

Бергульское училище Биазинская волость Каинскаго уезда. Томская губ. Константину Антиповичу Хохлову», – послание складывалось из вторых букв каждой строчки). Кроме того, это письмо представляет большой интерес для изучения *творчества* П. П., т. к. в нем завуалировано описание впечатлений от скитаний по колчаковской Сибири, что можно рассматривать как предварительные наброски к повести 1926 г. «За советскую правду. Из жизни Урмана».

3) Командировки в конце 1920–1930-х гг. В этот период П. П. много ездил по Ирбитскому округу по заданию Уралогиза, а также в Краснокамск – как редактор Гослестехиздата. В этот период у супругов Бажовых была договоренность писать 1 раз в пять дней. Рассказывались все события, произошедшие за время разлуки; делились эмоциями, например, когда сердились друг на друга из-за нарушения обещания писать каждые 5 дней. Хотя никакого нарушения не было, письма просто не доходили. В. А. просила ответа по делам, требующими решения главы семьи (что старшим дочерям делать после окончания школы), просила разрешить сомнения относительно денежных трат на покупку кепки Алеше и галош девочкам.

4) В 1940-е гг., когда дочери уже выросли и разъехались кто куда и потому не было большой нужды находиться дома, В. А. почти всегда сопровождала П. П. в дальних поездках. Зато в это время писали дети и внуки. Письма к внукам – отдельная и очень интересная тема исследования. Ведь и дети в сказах Бажова выступают главными героями не потому, что сказы адресованы детям, а потому, что чуткое внимание к детству было одной из важнейших черт личности писателя.

5) Письма из больниц / в больницы. Здесь несколько писем 1940-х гг. и переписка семьи незадолго до кончины писателя. В этой переписке, в основном, информация о возможности посещения больного и пропусках, передача слов врачей, беспокойство со стороны жены и детей, успокаивающие слова Бажова.

Итак, почему эти письма бесценны с музейной и чисто научной точки зрения? Во-первых, это документы, подтверждающие образы П. П. и членов его семьи, представленные и развернутые в воспоминаниях (см., напр.: [1; 2; 3; 4]). П. П. был человеком, который волшебным образом многое успевал. Заботился о близких, интересовался их жизнью не поверхностно, а вдумчиво. Например, в письме к дочери Ариадне, размышляя по поводу имени недавно родившегося внука, он не давал пустых оценочных суждений, а пытался помочь: «Никита… Хорошее имя, полнозвучное и не такое затасканное, как многие другие. Как будут называться его дочери, думать рано… Они в случае надобности найдут выход! Да, может

быть, к тому времени у нас будет принят общеевропейский способ имен без отчеств, а мы из-за пустяковых представлений о неподвижности быта отвергнем такое занятное имя»[1]. Успевал П. П. заниматься и творчеством, и литературой, и служебными обязанностями. И к каждой из этих сфер он подходил всерьез. Без уверенности в благополучии домашних он не мог работать: «Старайся не скучать, чтобы мне было здесь спокойнее»[2], – писал он В. А. С другой стороны, сложности в работе омрачали покой и радости домашней жизни; см. из письма Е. А. Пермяку: «В семейной идет по-хорошему. Рида провела свой трудный сеанс вполне благополучно. Никита наш тоже чувствует и ведет себя пока не плохо. А все-таки незадачи в литературно-общественной жизни мешают воспринять этот, в сущности, счастливый период жизни, как радость заката»[3]. П. П. был человеком самоироничным, и за строчками его писем чувствуется лукавая улыбка – добродушная, не издевательская.

Во-вторых, без этих писем невозможно составить достаточно полное представление о П. П. как о личности в целом. Эти материалы позволяют уловить его натуру. Можно проследить, что он говорил в самые «неудобные» моменты и самым близким людям, когда человек волей неволей показывает себя таким, какой он есть: «Создается порой такое положение, что хоть все бросай. Сильно мешают работе также такие личности, как Ридчёна и прочие с ней. Все как-то думается, как Вы все там чувствуете себя, бросать все же не хочется»[4] или «Писать стало неудобно: в комнату понабралось людей! Некоторые проявляют любопытство, знаешь, так – по-деревенски. Почерк меня, конечно, защищает надежно от таких глядельцев, но все же неловко»[5]. Мы можем убедиться, что и в письмах П. П. – художник, словом преобразующий действительность: «Валянушка! Днями брожу по предприятиям и учреждениям, вечерами сижу в одиночке. Сначала здесь казались лишними не только шапка, но и калоши, с 19-го сильно подуло, посыпалась крупа, сразу стало холодно, пришлось перелезть на фуфаечное положение»[6]. Вове: «У нас в доме все здоровы. Вместо мальчика Валерика теперь с тетей Анютой живет девочка Тома. Во дворе тоже по-старому. Петух орет, куры кудахчут, Зона бока на сол-

[1] Письмо П. П. Бажова к А. П. Бажовой от 18 мая 1946 г. [5, ед. хр. КП 23221, л. 1].

[2] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой от 14 апреля 1941 г. [5, ед. хр. КП 25041, л. 1].

[3] Письмо П. П. Бажова к Е. А. Пермяку от 7 августа 1946 г. [5, ед. хр. НВФ 5108, л. 60–61].

[4] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой от 26 сентября 1927 г. [5, ед. хр. КП 25020, л. 1].

[5] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой от 25 апреля 1930 г. [5, ед. хр. КП 25028, л. 3].

[6] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой от 20 апреля 1934 г. [5, ед. хр. КП 25031, л. 1].

нышке греет, Ральф скачет. Даже Слива перед весной повеселее бродит»[7]. «Ральф… очень сильная собака, но котят в доме не трогает, только фыркнет: какая, дескать, пакость! А котята тоже веселые растут»[8].

В-третьих, переписка Бажова с родными дает достаточную, а в некоторых случаях и исчерпывающую информацию о характерах и занятиях жителей дома на Чапаева, 11. Это очень важно, в частности, для подготовки экскурсионных программ нынешнего мемориального музея, где поддерживается атмосфера именно семейного дома, в котором значим каждый его обитатель, а не только его глава. О пятилетней Ариадне Бажовой пишет ее мама: «Ридчёна все время бегает на улице, завела себе товарищей всяких, у которых сопли до нижней губы, ну, зато руководит ими. Стала бойкая, но от рук пока не отбивается»[9]. Ольга пишет отцу: «Я участвую в стрелковом соревновании между школами города, сегодня тренировались, я выбила 21 очко из 25»[10]. 14-летний Алеша Бажов просит отца купить ему мячик, настаивая на том, что без этого дальше жить никак нельзя.

Мы можем представить себе, кем была для Бажова его супруга, В. А. Несмотря на то, что она всю свою жизнь посвятила обустройству домашнего очага и сохранению благополучия П. П. и вряд ли могла читать столько же, сколько читал он по своим должностным обязанностям и просто из интереса, он относился к жене как к абсолютно равной себе интеллектуально. Конечно, прекрасно понимая естественные тревоги В. А. о его здоровье и условиях жизни, П. П. всегда спешил ее успокоить («О моем питании не заботься и о житье не беспокойся: сыт и спать не холодно»[11]). При этом она была его универсальным собеседником, ей он передавал увлеченность своей работой: «Словом, меня начинает захватывать деревенская вешняя сумятица и неопределенность, а это облегчает и ускоряет счет пройденных пятидневок». Или вот цитата из письма-шифровки, где П. П. пишет о себе в третьем лице: «поминутно протирает свои синие очки и… фантазирует. Носится теперь с устройством мастерской учебных пособий и классной мебели в своем необыкновенном селе»[12]. С женой делился переживаниями: «Все это, понимаешь,

[7] Письмо П. П. Бажова к В. Е. Присадскому от 26 марта 1946 г. [5, ед. хр. КП 23220, л. 2–3].

[8] Письмо П. П. Бажова к В. Е. Присадскому от 22 ноября 1946 г. [5, ед. хр. КП 23220, л. 6].

[9] Письмо В. А. Бажовой к П. П. Бажову от 25 апреля 1930 г. [5, ед. хр. КП 25054, л. 1].

[10] Письмо О. П. Бажовой к П. П. Бажову от 12 марта 1930 г. [5, ед. хр. КП 25062, л. 2].

[11] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой от 25 апреля 1930 г. [5, ед. хр. КП 25028, л. 2].

[12] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой, начало 1919 г. [5, ед. хр. КП 23216, л. 4].

не могло не отразиться на предварительной работе, и теперь приходится начинать ее сначала. На меня же и поварчивают – надо, говорят, тут сидеть, а то ничего не выйдет»[13]. Рассказывал о чисто рабочих вопросах: о заседаниях Всесоюзной творческой конференции или как происходит подготовка к посеву у крестьян, проблемы и перспективы. Ей сетует на шумных соседей: «Продолжаю я оставаться на Тавдинском положении, в N 12, под артистами… С рядовыми людьми эти сверхчеловеки, разумеется, не считаются и ночью почти устраивают такой ералаш, что нижним довольно скверно приходится, особенно тем, кому надо пораньше вставать»[14].

Вместе с тем, переписка супругов сохраняет их по-настоящему трепетное отношение друг к другу на протяжении всей жизни. В. А.: «Что же это такое, почему не получаешь моих писем, два отправлено больших. А ты там беспокоишься, говоришь, что я не нахожу минутки для тебя. Не говори так, все до единой минуточки твои и о тебе»[15]. П. П.: «Валянушка! Будь здорова и не волнуйся зря. Да и не зря тоже не волнуйся – не стоит. Живи спокойно – всё мелочи жизни – чепуха. Я здоров, в тепле и сытости. Питайтесь с Ридчёной хорошенько!.. Целую крепко… Твой Павел»[16].

В-четвертых, в этих письмах оживает образ эпохи. Они могут быть отличным источником для исследователей истории повседневности. Например, в 1930 г. В. А. писала П. П.: «Тут как-то милиционер был, штрафом за тротуар попугал, а я ли не мету и не чищу, обидно, а, главное, в день 8 марта»[17] (оказывается, такие штрафы были!). И еще приметы времени – репрессивного напряжения 1930-х гг.: «Милиционеры ходят по три человека за раз – прямо, ужас!»[18].

Таким образом, изучение переписки из архива П. П. Бажова позволяет доказать действенность комплексного подхода к исследованию фигуры писателя в пространстве культуры, в рамках которого не будут использоваться расхожие формулировки типа: «Бажов – детский сказочник» или «Бажов – писатель-большевик», а будет вестись работа по внимательному изучению сохранившихся документов во всей их полноте.

---

[13] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой от 23 марта 1935 г. [5, ед. хр. КП 25034, л. 2].

[14] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой, вторая половина апреля 1934 г. [5, ед. хр. КП 25032].

[15] Письмо В. А. Бажовой к П. П. Бажову от 25 апреля 1930 г. [5, ед. хр. КП 25054, л. 1].

[16] Письмо П. П. Бажова к В. А. Бажовой от 23 марта 1935 г. [5, ед. хр. КП 25034, л. 2].

[17] Письмо В. А. Бажовой к П. П. Бажову, 1930 г. [5, ед. хр. КП 25056, л. 2].

[18] Письмо В. А. Бажовой к П. П. Бажову, 1930-е гг. [5, ед. хр. КП 25059, л. 1].

Список литературы

1. *Бажова-Гайдар А. П.* Глазами дочери. М. : Сов. Россия, 1978. 193 с.
2. Мастер. Мудрец. Сказочник : воспоминания о П. Бажове : [сб. / сост. В. А. Стариков]. М. : Сов. писатель, 1978. 590 с.
3. Павел Бажов: воспоминания о писателе / сост. Б. Рябинин. М. : Сов. писатель, 1961. 400 с.
4. Павел Петрович Бажов в воспоминаниях. [Свердловск] : Свердлгиз, 1953. 248 с.
5. Фонд П. П. Бажова // Объединенный музей писателей Урала. Ф. 2.

Н. Н. Попова (Екатеринбург)

П. П. Бажов в одной судьбе
(к юбилею Нины Витальевны Кузнецовой)

Изучением творчества П. П. Бажова филологи-литературоведы занялись еще при его жизни. После смерти писателя исследования его произведений продолжились, кроме того, возник интерес к биографии и родственным связям литератора. Среди исследователей жизни и творчества П. П. Бажова Нина Витальевна Кузнецова (1926–2003) занимает особое место: она является первым биографом писателя. В данной статье мы рассмотрим основные вехи жизни и научные достижения Н. В. Кузнецовой.

Нина Витальевна Кузнецова родилась 15 августа 1926 г. в Мраморском заводе. Ее отец – Виталий Петровский – происходил из рода потомственных мастеров по мрамору – каменотесов, шлифовщиков, мастеров по мраморным поделкам [10, с. 24]. Мать – Анна Никифоровна Петровская (1907–1991) – принадлежала к роду Антроповых, с 1720-х гг. проживавших в Полевском заводе. В 1932 г. в селе Мраморском была образована изба-читальня [13] – библиотека при ней была сформирована благодаря усилиям А. Н. Петровской, которая ходила по домам и собирала книги. В 1936 г. Анна Никифоровна стала библиотекарем сельской библиотеки.

Благодаря матери и произошло знакомство Н. В. Кузнецовой с творчеством Бажова. На страницах своего дневника Нина Витальевна вспоминала: «Сказы Бажова пришли ко мне в детстве, довольно рано, лет

© Попова Н. Н., 2017

в 10–11. Немногие, те, что были напечатаны в сборнике “Дореволюционный фольклор на Урале”» [4, с. 31]. Именно на страницах этого сборника, который вышел в Свердловске в 1936 г., были опубликованы первые сказы Бажова с описанием мраморских мест, местных жителей со слов полевского сказителя Хмелинина. По этой причине в семье Петровских возник интерес к творчеству писателя, они выписывали газету «Всходы коммуны» с публикациями его новых сказов. Н. В. Кузнецова держала в руках и первое свердловское издание «Малахитовой шкатулки» (1939), составленное из уже известных сказов [4, с. 35].

В 1940 г. отец умер, и мать с дочерью переехали в Свердловск – на Уралмаш. Н. В. Кузнецова окончила школу примерно в 1943 г., после чего поступила на филологический факультет Свердловского государственного университета им. А. М. Горького. На втором курсе университета она прослушала курс М. Г. Китайника о русском фольклоре [8, с. 4] и заинтересовалась сказами, поскольку в детстве была увлечена рассказами бабушки о том, как жили «раньше», пословицами, частушками, которые пели на улице. Тогда же написала курсовую работу о творчестве П. П. Бажова – «Тема человеческого счастья в сказах Бажова» [8, с. 2].

В октябре–ноябре 1945 г. Н. В. Кузнецова обратилась к Л. И. Скорино с просьбой о консультации, поскольку планировала через 2 года защитить дипломную работу о Бажове. Л. И. Скорино обратила внимание на перспективную студентку и дала ряд рекомендаций, как правильно сформулировать тему работы. Она поставила перед исследователем две задачи: первую – начать знакомство с уральским фольклором (сказки, легенды, сказы), вторую – сравнить фольклорные произведения с литературной философской сказкой Бажова [7, с. 63–64].

18 ноября 1945 г. в своем письме Л. И. Скорино сообщила П. П. Бажову о девушке, которая заинтересовалась его творчеством: «У меня образовались последователи! Литературная газета мне переслала письмо студентки Уральского госуниверситета, какой-то милой Нины Петровской, каковая “работает над Вами”. Она написала о Вас курсовую работу и теперь пишет на ту же тему и дипломную! И явно впала в мою ересь и видит в вас большую литературу. Вот Вам! Устами-то младенца, как известно, глаголет истина!» [14, с. 6].

В 1946–1947 гг. Н. В. Кузнецова посетила несколько выступлений Бажова. Она законспектировала доклад «О некоторых особенностях уральских сказов» и записала разговор, состоявшийся 19 июня 1947 г. в комнате Союза писателей на Пушкинской, 12 [6]. 10 мая

1947 г. Н. В. Кузнецова написала письмо Бажову, в котором попросила помочь с выбором маршрута фольклорной экспедиции по Уралу [9, с. 1]. Писатель заверил ее, что готов помочь, и предложил встретиться в Доме работников искусств или в Облисполкоме в удобной время [12, с. 1]. Скорее всего, встреча состоялась, поскольку следующим летом Н. В. Кузнецова отправилась собирать и записывать фольклор в Полевском районе.

К пятому курсу (сентябрь 1947 – июнь 1948) Н. В. Кузнецова собрала достаточный объем материала, чтобы подготовить дипломную работу «К вопросу о фольклоризме сказов П. П. Бажова» (научный руководитель – М. Г. Китайник). В ней она рассмотрела рецепцию творчества писателя в критике, описала методы работы Бажова – собирателя и исследователя уральского фольклора, выявила фольклорные принципы в сюжетосложении сказов, определила фольклорные истоки образов Хозяйки медного горы и Великого Полоза [3, с. 1]. Исследование получило высшую оценку и хороший отзыв Л. А. Гладковской [3, с. 71], Н. В. Кузнецову оставили в университете, и до декабря 1948 г. она была помощником декана [8, с. 23], затем поступила в аспирантуру Свердловского пединститута и начала работать в Свердловской публичной библиотеке им. В. Г. Белинского.

В 1957 г. Н. В. Кузнецова начала составлять указатель о П. П. Бажове [8, с. 65], который был издан Свердловским книжным издательством в 1960 г. и на долгие годы стал единственным справочным пособием для филологов-исследователей творчества писателя и музейных работников. Источником для этого издания стали указатель А. Анфиногенова (Свердловск, 1948) и рукопись В. А. Бажовой «Жизнь и творчество Павла Петровича Бажова в хронологическом порядке» (1953). Основной задачей было создание обзора жизни и творчества Бажова: в первой части была составлена хроника жизни, творческой и общественной деятельности, в последующих представлена критика, рецепция творчества писателя в изобразительном искусстве, библиография и именной указатель.

Н. В. Кузнецова отправила указатель своему «первому редактору» – Л. И. Скорино и 30 января 1961 г. получила ее восторженный отклик: «Дорогая моя соратница (по бажововедению) сегодня получила Вашу книжку о Павле Петровиче Бажове и тут же прочла. Прочла и обрадовалась, и испытала к Вам глубокую благодарность! Вы сделали серьезную большую работу, которая будет незаменимым подспорьем для всякого, кто займется изучением нашего дорогого Павла Петровича. Вы собрали огромный и во многом новый материал» [7, с. 67].

В 1963 г. Н. В. Кузнецова ушла из библиотеки и устроилась на работу в филиал Ленинградского института культуры, где готовила библиотечные кадры. Только в 1972 г. она вернулась на работу в справочно-библиографический отдел Свердловской публичной библиотеки им. В. Г. Белинского для составления указателя «Урал в художественной литературе» [8, с. 59].

В 1977 г. Н. В. Кузнецова занялась подготовкой указателя к 100-летию со дня рождения П. П. Бажова. Она приняла решение издать полноценный новый вариант, а не дополнение к книге 1960 г. Для этого прижизненные материалы был перепроверены, к ним были добавлены новые факты. К 1979 г. указатель был готов только частично, отдельные главы требовали перепечатки, а научно-справочный аппарат – доработки. К сожалению, указатель не был издан, остался всего лишь рукописью в архиве исследователя. Рукопись включала в себя следующие разделы: «Вступление», «История изучения творчества П. П. Бажова», «Хроника жизни, творческой работы и общественной деятельности П. П. Бажова», «Произведения», «Литература о Бажове», «Бажов в искусстве», «Вспомогательные указатели» (алфавитные, именные) [1, с. 1]. Рукописный труд охватывал собранный материал с 1913 г. (первое выступление Бажова в печати) до публикаций 1977 г.

В ходе подготовки указателя была проделана большая исследовательская и текстологическая работа, ее результатом стало выявление и систематизация псевдонимов Бажова. Главной трудностью был поиск публикаций Бажова периода Гражданской войны и первых лет советской власти. В фондах Свердловского объединенного музея писателей Урала был найден полный комплект «Крестьянской газеты» за 1924–1925 гг., в котором обнаружились пометы красным и синим карандашом, сделанные Бажовым. Н. В. Кузнецова отметила тематическую и стилевую однородность публикаций и включила обнаруженные псевдонимы писателя в указатель [2, с. 11].

В 1981 г. Н. В. Кузнецова вышла на пенсию, и начался новый этап в исследованиях и поиске источников. Нина Витальевна сопровождала мать в поездках в Полевской и село Мраморское, попутно слушая рассказы дальних родственников о предках, о прошлом, семейные предания. Также А. Н. Петровская попросила дочь составить родословие. Чтобы найти сведения о предках, Н. В. Кузнецова обратилась к метрическим книгам Полевской Петропавловской церкви [11, с. 5], которые хранились в ГАСО. При просмотре книг она обратила внимание на то, что рядом

с записями об Антроповых находятся сведения о Бажовых и Хмелининых, так возник замысел создания поколенной росписи, содержащей сведения о предках Бажова.

Н. В. Кузнецова занималась родословием Бажова на протяжении 15 лет, своеобразной итоговой чертой стало ее выступление на Ученом Совете ОМПУ в 1996 г. В результате был сделан вывод о том, что род Бажовых является коренным уральским рабочим родом, который берет начало от первопоселенца, появившегося в этом месте после начала строительства Полевского медеплавильного завода (1722) [5, с. 14–15]. Н. В. Кузнецова установила, что род Бажовых был связан с родом Хмелининых, к которому писатель отнес своего рассказчика – В. А. Хмелинина (В. В. Хмелинина) – дедушку Слышко [10, с. 21].

В ходе исследований Н. В. Кузнецова нашла уникальные документы и ввела их в научный оборот. Во-первых, разыскала самую первую книгу Бажова – «Программу трудового крестьянства. К вопросу о крестьянской организации», которая была напечатана в Камышлове в июле 1917 г. Во-вторых, обнаружила новые факты о газете 29-й стрелковой дивизии «Окопная правда», в которой публиковался журналист Бажов: нашла сведения о первом ее номере от 28 августа 1918 г., установила общее количество номеров и даты их выхода. В-третьих, выявила ряд автобиографий Бажова (1933, 1936, 1942, 1950). Некоторые новые источники были подготовлены для публикации в книге «Неизвестный Бажов» (2003).

Н. В. Кузнецова внимательно изучала фонды ОМПУ – просматривала книги, относящиеся к мемориальной библиотеке Бажова, и газетную коллекцию. В результате был сделан ряд научных открытий, о которых Н. В. Кузнецова рассказывала на заседаниях Ученого совета музея, в докладах в клубе «Уральский библиофил» и публикуемых ею статьях. Среди них следует отметить следующие: «Два автографа на книге Бажова [“Малахитовая шкатулка” (М., 1948)]», «В полосе гражданской войны…» (о газете «Окопная правда»), «Репрессированная книга» (о книге «Формирование на ходу», 1936), «Семь жизненных полос».

К концу 1990-х гг. была подготовлена база, на основе которой можно было бы издать несколько книг, но тяжелая болезнь не позволила Н. В. Кузнецовой заняться их написанием. В своем дневнике она пишет: «Все ясно. Кроме здоровья. Оно может подвести в любой день. Гарантии – нет» [4, с. 296]. В начале 2000-х гг. возник замысел создания «Бажовской энциклопедии», Н. В. Кузнецова подготовила для нее несколько статей. 12 марта 2003 г. Н. В. Кузнецова скончалась.

В 2003 г. Объединенный музей писателей Урала приобрел у И. В. Колокольниковой архив Нины Витальевны, на его основе были подготовлены «Бажовская энциклопедия» (2007) и библиографический указатель «Павел Петрович Бажов (1913–2010)» (2011).

Список литературы

1. *Кузнецова Н. В.* Био-библиографический справочник «П. П. Бажов (1879–1950)». 1977–1980 гг. // ОМПУ. НВ 5201/64. Ф. 79. Оп. 1. Д. 64. Л. 1–423.

2. *Кузнецова Н. В.* Выступление на Бажовской конференции в пединституте. 1979 г. // ОМПУ. НВ 5201/34. Ф. 79. Оп. 1. Д. 34. Л. 1–19.

3. *Кузнецова Н. В.* Дипломная работа Н. Петровской «К вопросу о фольклоризме сказов П. П. Бажова». 1948 г. // ОМПУ. НВ 5201/32. Ф. 79. Оп. 1. Д. 32. Л. 1–71.

4. *Кузнецова Н. В.* Дневниковые записи. 1947–2002 гг. // ОМПУ. НВ 5201/65. Ф. 79. Оп. 1. Д. 65. Л. 1–816.

5. *Кузнецова Н. В.* Доклад на Ученом Совете Литературного Музея «Родословная П .П. Бажова: основная роспись». 1996 г. // ОМПУ. НВ 5201/25. Ф. 79. Оп. 1. Д. 25. Л. 11–21.

6. *Кузнецова Н. В.* Запись разговора с П. П. Бажовым, состоявшегося 19 июня 1947 г. в комнате Союза писателей на Пушкинской, 12. Запись выступления П. П. Бажова «О некоторых особенностях уральских сказов». 1946–1947 гг. // ОМПУ. НВ 5201/72. Ф. 79. Оп. 1. Д. 72. Л. 1–43.

7. *Кузнецова Н. В.* Письма к Кузнецовой Н. В. 1947–1994 гг. // ОМПУ. НВ 5201/66. Ф. 79. Оп. 1. Д. 66. Л. 1–137.

8. *Кузнецова Н. В.* Письма Кузнецовой Н. В. 1945–2000 гг. // ОМПУ. НВ 5201/67. Ф. 79. Оп. 1. Д. 67. Л. 1–151.

9. *Кузнецова Н. В.* Письмо к Бажову П. П. от Петровской Н. В. Май 1947 г. // ОМПУ. НВ 7506/30. Ф. 2. Оп. 2. Д. 132. Л. 1.

10. *Кузнецова Н. В.* Рукопись. Подготовительные заметки по родословию. 1995 г. // ОМПУ. НВ 5201/31. Ф. 79. Оп. 1. Д. 31. Л. 1–198.

11. *Кузнецова Н. В.* Статья «Древо рода – путь к “Малахитовой шкатулке”: генеалогический очерк к родословной П. П. Бажова». Сер. 1990-х гг. // ОМПУ. НВ 5201/25. Ф. 79. Оп. 1. Д. 25. Л. 5–10.

12. *Кузнецова Н. В.* Черновик письма Бажову П. П. от Петровской Н. В. и ответ на него. 1947 г. // ОМПУ. НВ 5201/73. Ф. 79. Оп. 1. Д. 73. Л. 1–2.

13. *Самойлова Г. П.* Мраморская библиотека (о Кузнецовой Нине Витальевне). [Электронный ресурс]. URL: http://semantic.uraic.ru/post/postbrowse.aspx?postid=2704&f=p&q=false&q2=false&index=true&plus=true (дата обращения: 10.10.2016).

14. *Скорино Л. И.* Письма к Бажову П. П. от Скорино Л. И. 1945–1947 гг. // ОМПУ. КП 25075. Л. 1–29.

Г. А. Григорьев, Е. А. Кислова (Екатеринбург)

К проблеме визуализации в музейной практике (на примере работы мемориального дома-музея П. П. Бажова)

В настоящее время активно развивается тенденция к включению музея в динамичную социальную жизнь. Музей стремится внести свои специфические знания в общество, охватывая и вовлекая в свой мир самую разнообразную аудиторию.

Большинство мемориальных музеев обладает богатыми интеллектуальными и материальными ресурсами, хранящимися в фондах или выставленных в экспозиции. Яркий пример – мемориальный дом-музей П. П. Бажова в Екатеринбурге. Дом, построенный писателем для своей семьи, передала городу вдова В. А. Бажова. Во многом благодаря семье Бажовых в доме сохранилась обстановка последних лет жизни писателя, гордость нашего музея – его подлинность. У нас есть прекрасная возможность показать и рассказать, как жил и творил уральский сказитель, художественный мир которого неразрывно связан с Уралом, насыщен материальными образами, конкретными деталями.

Закономерно возникает желание знакомство с творчеством сопровождать визуально-тактильным материалом. Заведующий музеем Г. А. Григорьев разработал и успешно реализовал концепцию погружения посетителей в сказовое творчество, так появился проект «Мир сказов Бажова. Живое измерение».

Выставочное пространство разделено на пять тематических блоков: «История уральской промышленности», «Оружие в сказах», «Уральские промышленные ремесла и профессии», «Быт», «Художественные ремесла». Благодаря специфике художественного метода Бажова и разбивке на тематические разделы рассказ о, казалось бы, вымышленном мире вырастает в богато иллюстрированный рассказ о прошлом Урала, о жизни его жителей, об особенностях уральского характера. Использование емких образов из сказов позволяет говорить о сложных проблемах простым языком, а то, что тяжело выразить словами, подать через контакт с артефактами.

Каждая тема раскрывается через набор неких предметов, характерных для героев. Скажем, для Ермака – кольчуга (сказ «Ермаковы лебеди»), для Степана – кайло («Медной горы Хозяйка»), для Даренки – узелок

© Григорьев Г. А., Кислова Е. А., 2017

с игрушками («Серебряное копытце»), для Айлыпа – лук и стрелы («Золотой волос») и т. п. Герой в сказе действует в определенной среде: Ермак – в строгановском Урале, Степан – на Полевском заводе в крепостную эпоху и т. д. Таким образом, артефакт, с одной стороны, провоцирует детальнее вспомнить сказ, с другой – через предмет и сказ обращает нас к определенному периоду жизни на Урале.

Художественный текст наполнен деталями, характерными для конкретного периода или связанными с определенными историческими, региональными, социальными условиями. Таким образом, деталь становится проводником и в понимании художественного текста, и в раскрытии своеобразия уральской жизни.

В сказе «Золотой волос» главный герой Айлып – превосходный башкирский охотник, основное оружие его – лук. Навыкам стрельбы из лука и управлению лошадью мальчиков-башкир обучали с 5 лет. Образ жизни башкир позволял к совершеннолетию воспитать талантливого воина, охотника. В экспозиции представлен башкирский лук, его можно взять в руки, натянуть тетиву, непосредственно вникнув в образ героя: «И был, сказывают, в башкирах охотник один, Айлыпом прозывался. Удалее его не было. Медведя с одной стрелы бил, сохатого за рога схватит да через себя бросит – тут зверю и конец. Про волков и протча говорить не осталось. Ни один не уйдет, лишь бы Айлып его увидел» [1, с. 324].

В сказе «Серебряное копытце» Даренка, собираясь с дедом Кокованей на зиму в балаганчик, «тоже узелок себе навязала. Лоскуточков взяла кукле платье шить, ниток клубок, иголку да еще веревку» [1, с. 300]. Как росли девочки в заводской среде? Сундучок с самодельными игрушками – трогательное напоминание о детстве на заводе.

Прежде чем познакомить читателя с творческими муками Данилы-мастера, Бажов описывает ребенка Данилку Недокормыша, которого однажды приказчик сурово наказал за пропажу коров. Встать на ноги помогла Даниле травница бабка Вихориха: «Заместо лекаря по нашим заводам на большой славе была. Силу в травах знала: которая от зубов, которая от надсады, которая от ломоты… Ну, все как есть. Сама те травы собирала в самое время, когда какая трава полную силу имела. Из таких трав да корешков настойки готовила, отвары варила да с мазями мешала» [1, с. 85]. Вихориха – хранительница былого опыта, сформированного поколениями, является проводником Данилушки в мир тайных знаний. Образцы трав, корений и ягод, используемых ею, – один из элементов экспозиции.

С помощью предметов (новоделов и макетов), упоминающихся в произведениях, создается представление о мире сказов Бажова. Предметы

максимально приближены к исторически достоверным (по внешнему виду, функциональности, размеру, весу). Экскурсия по выставке, благодаря контакту с предметами, тактильным ощущениям, запахам обеспечивает погружение в мир сказов, а также знакомство и с историческими, и с культурными реалиями Урала. Так происходит «визуализация» художественной реальности. Экспонаты ничем не отделены от зрителя, и посетители находятся не *перед* экспозицией, а *внутри* нее.

Так создается особая форма работы с посетителями, при которой эмоциональный, психологический и нравственный эффект от «расширения кругозора», происходящего во время экскурсии, создается не только посредством интеллектуального общения и благодаря набору визуальных образов (собственно, экспонатов). Яркий, образный рассказ, сопровождающийся физическим контактом с артефактами, воплощающими ту или иную тему рассказа, подключает к работе по вовлечению слушателя каналы осязания, обоняния, чувствования уникальной атмосферы, которой наполнены эти артефакты. Весь спектр чувств и эмоций, энергетическая подпитка и морально-психологическое освежение от погружения в новый мир и новые знания в таком случае оказываются доступны не только ментально, но и «ощутимы кожей», а значит доступным в наиболее полной мере каждому.

Работая над реализацией проекта, мы опирались на следующие цели:

– реализовать культурологический и воспитательный потенциал сказов П. П. Бажова посредством работы с исторической основой этих произведений;

– расширить диапазон выразительных средств музейной экскурсии, основанной на литературном материале.

Руководствовались следующими задачами:

– структурировать литературный материал (сказовую прозу Бажова, 56 текстов), выявив мотивы исторического и культурологического моделирования в текстах, и провести на этой основе тематическую группировку художественных образов (выявить разделы «История уральской промышленности», «Оружие в сказах», «Уральские промышленные ремесла и профессии», «Быт», «Художественные ремесла»);

– разработать предметный ряд экспозиции, опора на который позволит выстроить рассказ, систематизирующий исторические и культурологические мотивы в сказах;

– разработать интерактивную и «контактную» составляющую экскурсии (пример: седло и уздечка, связанные с разделом оружия, помещены на полноразмерный макет коня – посетители могут посидеть на нем, ощутить себя в роли Салавата или Дуняхи, персонажей-наездников).

На современном этапе развития общества на Урале наиболее остро встала проблема поиска сущностных черт региональной культуры, определяющих самобытность, роль и удельный вес Урала в мировом культурном ландшафте. При этом не менее важной задачей является такая формулировка найденных смыслов, которая не только позволит им войти в культурный и научный оборот, но и сделает их фактом повседневности, понятным и принятым самыми разными категориями общества.

В любой национальной или региональной культуре существуют феномены, являющиеся не просто *знаковыми*, характерными, но получающие статус *символа*, поскольку вбирают в себя целый комплекс важных для этой культуры идей и смыслов. Для культуры Урала одним из мощных и актуальных по сей день символов стало творчество П. П. Бажова – размышляя о нем, мы неизбежно касаемся того, что составляет суть, оригинальность и «тайную силу» культурного феномена Урала.

Список литературы

1. *Бажов П. П.* Соч. : в 3 т. / под общ. ред. В. А. Бажовой, А. А. Суркова, Е. А. Пермяка ; вступ. ст., сост. и примеч. Л. И. Скорино. Т. 1 : Малахитовая шкатулка. Кн. 1. М. : Гослитиздат, 1952. 372 с.

Е. Д. Арапова (Москва)

«Связь времен» в Музее истории Московского государственного университета

Посвящается светлой памяти Зои Владимировны Гришиной (1946–2014), кандидата исторических наук, главного хранителя Музея истории МГУ, заслуженного научного сотрудника Московского университета

История Московского университета берет начало в середине XVIII в. В 1755 г. императрица Елизавета Петровна, а также беломорский самородок, сын зажиточного поморского крестьянина-судовладельца

© Арапова Е. Д., 2017

М. В. Ломоносов и его вельможный приятель, фаворит императрицы И. И. Шувалов открыли в России эру светского высшего образования, основав Императорский Московский университет. Под университет сразу же были созданы две гимназии[1] – для дворян и для разночинцев.

Грамотная часть населения страны – прослойка людей, способных учиться в университете и получать высшее образование на достаточно высоком уровне, – в Российской империи XVIII в. была весьма невелика как среди дворян, так и среди иных сословий и социальных групп (достаточно вспомнить сюжет комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»). Сложность и неоднозначность первых десятилетий существования Московского университета заключалась в том, что студентов не хватало не только с точки зрения образовательного ценза. Мотивационная задача убедить дворянские семьи посылать юношей на учебу в университет во многом была решена с введением в 1804 г. ряда положений в обновленный университетский устав – самый либеральный за всю историю нашей alma mater. Недаром дух этой эпохи запечатлелся в словах А. С. Пушкина «дней Александровых прекрасное начало». Та среда, которая впоследствии получит у историков название «университетское пространство» [4], создавалась юношами-студентами и представляла собой своего рода кипящий питательный бульон в закрытом горшочке. Таким образом, к торжественному празднованию столетнего юбилея университета в середине XIX в. он достиг удивительного масштаба и небывалого успеха.

«Людям Московского университета» – если использовать емкую формулу В. А. Садовничева, ректора МГУ с 1992 г., – посвящен в университетском музее зал № 1, о котором далее и пойдет речь. Огромный вклад в деятельность музея внесла З. В. Гришина, опытный и инициативный работник, кропотливо и вдумчиво формировавшая экспозиционный ряд зала № 1 к торжественному празднованию 250-летия Московского университета, а также открытию Музея истории МГУ в новом здании Научной библиотеки МГУ (Интеллектуального центра) на Воробьевых горах. Среди экспонатов этого зала можно увидеть портрет выпускника Благородного пансиона Московского университета и «грозы» Кавказской войны генерала Алексея Петровича Ермолова (1777–1861). Выдающийся военный деятель, А. П. Ермолов обеспечил безопасность закавказских территорий и участвовал в присоединении к России Чечни, Горного

[1] А. В. Половцев пишет: «…дебатировался вопрос, устроить ли гимназию при самом Университете или отдельно от него. Ломоносов был безусловным сторонником первого … Доводы свои он выражал образно, говоря, что “без гимназии Университет, как пашня без семян”» [6].

Дагестана и Северо-Западного Кавказа [2, с. 237–238], создавая, таким образом, ту огромную страну – Российскую империю – что изо всех сил ковалась еще начиная с правления Петра I и в каком-то смысле существует по сей день. За годы учебы в Благородном пансионе Московского университета Ермолов за свои успехи в образовании получил в дар немало книг – впоследствии они вошли в т. н. «Ермоловское» собрание, которое наряду с более чем пятидесятью профессорскими библиотеками, ведущими свою хронологию начиная с XVIII в., было передано в Научную библиотеку Московского университета. Особенное радение и прилежание будущий военный начальник проявил в «королеве наук» математике. На военной службе Ермолов был известен своей резкостью и даже дерзостью по отношению к высшим чинам и обходительностью, вежливостью с низшими по званию. Он умел ценить заслуги подчиненных, до конца жизни оставаясь лучшим их ходатаем и защитником. В 1853 г. Ермолову как воспитаннику университета был присвоен статус почетного члена нашей alma mater, что, в свою очередь, в ту пору добавило славы университету, а Ермолову – памяти в веках.

Другой военный начальник 1850-х гг., Владимир Иванович Назимов (1802–1874) был попечителем (с 1849 г.) и почетным членом (с 1853 г.) университета, однако, будучи любителем жесткой дисциплины, он отличался совершенно иным, нежели у Ермолова, нравом. В. И. Назимов не видел среди большинства профессоров и преподавателей университета активной поддержки триады «самодержавие, православие, народность», вместе с тем справедливо замечая и отсутствие опасной крамолы. Прагматик Назимов говорил: «Всё наврали, никакого бунта нет в университете!» [2, с. 488].

На средней полке витрины, посвященной столетнему юбилею Московского университета, в зале № 1 находится огромного размера поздравительный адрес Императорского Московского коммерческого училища. Московское коммерческое училище тесно связано с Московским университетом. По версии историков архитектуры, историческое здание училища (Остоженка, д. 38, стр. 1), в котором сейчас располагается престижный языковой вуз – Московский государственный лингвистический университет, – было построено в стиле классицизма казаковской школы в 1771 г. для генерал-поручика П. Д. Еропкина – возможно, по проекту самого Матвея Казакова, чьим признанным проектом является второе здание МГУ на Моховой [3]. Кроме того, «связующим звеном» между двумя этими учебными заведениями выступает выдающийся русский писатель Иван Александрович Гончаров (1812–1891) – основоположник

классического русского романа XIX в. Будучи отпрыском зажиточной купеческой семьи, он окончил коммерческое училище, после чего поступил студентом факультета словесности Московского университета. Три года обучения в стенах университета стали важным и значимым периодом в биографии прозаика: это был период напряженных раздумий – о жизни, о людях, о себе (см.: [1]). Убежденный, «природный» гуманитарий Гончаров, размышляя об университетской жизни и проницательно подмечая ее несомненные достоинства, писал: «Под личным руководством опытного представителя знания, кроме догматики науки, фактов, событий, почерпается сила убеждения, взгляд, критическая оценка, передаваемая нередко с жаром, с увлечением. Любовь профессора к своему предмету связывает слушателя живою связью с наукой, влагает в нее "душу живу" живою речью, живым человеком…» (цит. по: [2, с. 180]).

На нижней полке юбилейной витрины представлены фотографии (в том числе портрет) Николая Васильевича Гоголя (1809–1852), а также книга И. Р. Монаховой «Небесное и земное: статьи о художественном и духовном творчестве Н. В. Гоголя». В 1844 г. Н. В. Гоголь за заслуги в развитии русской словесности был удостоен звания почетного члена Московского университета; кроме того, он был членом университетского «Общества любителей Российской словесности»[2]. На полке витрины мы видим черно-белую фотографию среднего формата, где изображено здание типографии Московского университета – именно в данном особняке в первой половине 1840-х гг. было напечатано первое издание знаменитой поэмы Гоголя «Мертвые души».

Итак, экспозиция Музея истории Московского университета ненавязчиво, но ярко и убедительно представляет посетителям *связь времен*, которую реализует собой Университет и его уникальная среда, «университетское пространство», сохраняя в истории тех людей, кто уже ушел физически, но жив в нашей памяти.

Список литературы

1. Биография Гончарова. [Электронный ресурс]. URL: http://goncharov.biografy.ru/biografiya-goncharova.html (дата обращения: 24.12.2016).

2. Императорский Московский университет (1755–1917) : энцикл. слов. М. : РОССПЭН, 2010. 894 с.

[2] Члены Общества истово чтили память Гоголя. Так, именно ОЛРС «собирало деньги, участвовало в организации конкурса на проект памятника (Гоголю. – *Е. А.*), искало место для его установки» (цит. по: [5]).

3. История здания Московского университета на Моховой улице. [Электронный ресурс]. URL: http://www.msu.ru/culture/mohovayahistory.html (дата обращения: 10.12.2016).

4. *Кулакова И. П.* Университетское пространство и его обитатели: Московский университет в историко-культурной среде XVIII века. М. : Новый хронограф, 2006. 336 с.

5. Общество любителей Российской словесности. [Электронный ресурс]. URL: http://olrs.ru/obshestvo.html (дата обращения: 27.12.2016).

6. *Половцев А. В.* М. В. Ломоносов и основание Московского университета : [перепечатка статьи с соблюдением норм современной орфографии из: Московские Ведомости. 1905. № 12 (12 янв.)]. [Электронный ресурс]. URL: http://www.journ.msu.ru/about/lomonosov/start.php (дата обращения: 27.12.2016).

Л. Г. Литвинова (Москва)

Материалы нобелевского лауреата Н. Н. Семенова в контексте экспозиции Музея истории Московского государственного университета

В 2015 г. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова отметил очередную юбилейную дату – 260 лет со дня основания. История существования первого российского университета тесно переплелась с историей страны. Каждая эпоха рождала своих выдающихся ученых, их имена навеки вписаны в летопись университетской истории.

Наиболее благоприятные условия для развития науки и подготовки специалистов в Московском университете были созданы после Великой Отечественной войны, когда были введены в строй новые здания. 1 сентября 1953 г. состоялось торжественное открытие Главного здания университета – центрального корпуса всего комплекса Московского государственного университета на Ленинских (Воробьевых) горах. В одной из витрин нашего музея находятся пригласительный билет на это празднование и кусочек красной ленты, которая была торжественно перерезана в тот памятный день. Главное здание МГУ является одной из семи знаменитых сталинских высоток Москвы.

© Литвинова Л. Г., 2017

К художественному оформлению новых зданий университета в то время были привлечены известные советские скульпторы и художники: В. И. Мухина, Н. В. Томский, С. Т. Коненков, Е. В. Вучетич и др. [1, с. 126]. Фасады университета украшают 9 монументальных фигур; 12 бюстов ученых установлены вдоль бассейна перед главным зданием. В фойе актового зала размещены мозаичные портреты всемирно известных ученых, начиная с Древней Греции и вплоть до начала XX столетия. Университет должен был стать не просто научным центром, а превратиться, по сути, в Храм науки.

С переездом на Ленинские горы Московский университет получил возможность развивать новые направления в науке: «физику и химию полимеров, высоких давлений, кристаллофизику и кристаллохимию, биофизику, вычислительную математику» [1, с. 127], открывать новые кафедры, лаборатории и создавать научно-исследовательские институты. Тогда же на работу в МГУ были приглашены многие талантливые ученые и преподаватели. Самое новейшее оборудование позволило развернуть целый ряд научных исследований, теснее связать теорию, практику и эксперимент. Традицией Московского университета стала неразрывная связь научного и учебного процессов. Здесь студенты не только обучались выбранной ими специальности, но и вовлекались в научно-исследовательскую работу, становясь младшими коллегами профессора в проводимых им исследованиях.

За годы советской власти из стен Московского университета вышла целая плеяда гениальных ученых, которые благодаря своим научным успехам получили широкую известность не только в нашей стране, но и за рубежом, став обладателями различных международных научных премий. Среди когорты ученых мужей, составивших гордость российской науки, немало знаковых имен, однако в первую очередь в памяти возникают имена лауреатов Нобелевской премии – одной из наиболее престижных международных премий, которая ежегодно присуждается за выдающиеся научные исследования, перспективные изобретения или большой вклад в культуру и развитие общества. Немало обладателей этой премии было и из России, однако мы упомянем лишь тех из них, кто был награжден в советскую эпоху. За этот период времени Нобелевской награды были удостоены восемнадцать ученых, из них одиннадцать человек являлись выпускниками или профессорами Московского университета: Н. Н. Семенов (1956), И. Е. Тамм (1958), И. М. Франк (1958), Б. Л. Пастернак (1958), Л. Д. Ландау (1962), А. М. Прохоров (1964), А. Д. Сахаров (1975), П. Л. Капица (1978), М. С. Горбачев (1990), В. Л. Гинзбург (2003),

А. А. Абрикосов (2003). Семь человек из перечисленных выше получили премию за различные теоретические исследования в области физики (И. Е. Тамм, И. М. Франк, Л. Д. Ландау, А. М. Прохоров, П. Л. Капица, В. Л. Гинзбург, А. А. Абрикосов). Знаковое место в этом ряду занимает фамилия физика-ядерщика А. Д. Сахарова. О нем стоит сказать отдельно.

Выпускник физического факультета Московского университета 1942 г. Андрей Дмитриевич Сахаров (1921–1989) стал первым физиком в мировой истории, получившим диплом Нобелевского лауреата не за достижения в сфере науки, а за общественную деятельность в области прав человека. В 1948 г. ученый был включен в состав научно-исследовательской группы по разработке термоядерного оружия, которой руководил И. Е. Тамм. На протяжении 20 лет Сахаров занимался не только разработкой, но и испытаниями термоядерного оружия в условиях полной секретности. Хотя физик-ядерщик Сахаров и считался «отцом» советской водородной бомбы, однако, начиная с конца 1950-х гг. он стал выступать за сокращение и даже прекращение испытаний ядерного оружия. Занимаясь проблемами влияния излучения на наследственность, Сахаров стал одним из инициаторов заключения Московского договора 1963 г. о запрещении испытаний в трех средах (в атмосфере, воде и космосе).

В 1966–1967 гг. он начинает высказываться в защиту репрессированных граждан. В 1970 г. Сахаров стал одним из учредителей Московского комитета по правам человека. В 1975 г. физику Сахарову была присуждена Нобелевская премия мира со следующей формулировкой: «за бесстрашную поддержку фундаментальных принципов мира между людьми и за мужественную борьбу со злоупотреблением властью и любыми формами подавления человеческого достоинства». За отстаивание прав человека, за осуждение политики советского государства в интервью иностранным газетам Сахаров вместе со своей второй женой Е. Боннэр в 1980 г. был лишен всех государственных наград и выслан в г. Горький, закрытый тогда для иностранцев. Нобелевский лауреат А. М. Прохоров был в числе четырех академиков, подписавших в 1983 г. письмо «Когда теряют честь и совесть» с осуждением антисоветской пропаганды академика А. Д. Сахарова. После прихода к власти М. С. Горбачева чете Сахарова и Боннэр позволили возвратиться в Москву в декабре 1986 г.

Нобелевской премии мира был удостоен еще один выпускник МГУ – Михаил Сергеевич Горбачев (род. 1931). Окончив в 1955 г. юридический факультет Московского университета, он ни одного дня не проработал по специальности. Отказавшись от работы в ставропольской краевой прокуратуре, куда был направлен по распределению,

Горбачев изъявил желание перейти на комсомольскую работу – так началась карьера будущего руководителя советского государства. М. С. Горбачев вошел в историю как единственный президент Советского Союза, который вскоре распался из-за его некомпетентного руководства. Именно за развал огромного многонационального государства, по мнению некоторых политологов, 15 декабря 1990 г. неумелому реформатору Горбачеву, поверившему елейным обещаниям Запада, была присуждена Нобелевская премии мира с аннотацией: «за ведущую роль в мирном процессе, который сегодня характеризует важную составную часть жизни международного общества». И в наши дни, хотя прошло уже более четверти века, продолжают идти горячие споры между сторонниками и противниками проводимой Горбачевым в те годы внутренней и внешней политики. Большинство граждан бывшего советского государства до сих пор не могут ему простить развала СССР, когда в одночасье многие люди вдруг оказались гражданами других стран, потеряв свою Великую Родину, а некоторые даже лишились прав на собственность, имущество и средств существования, превратившись в граждан «второго сорта», особенно в странах Прибалтики.

Среди Нобелевских лауреатов-выпускников МГУ значится и крупнейший поэт и писатель XX в. Борис Леонидович Пастернак (1890–1960), выпускник философского отделения историко-филологического факультета Московского университета 1913 г. В 1958 г. ему была присуждена Нобелевская премия по литературе за роман «Доктор Живаго». Над своим литературным детищем Пастернак трудился девять лет (1946–1955), но ему было отказано в публикации романа на родине из-за его неоднозначного отношения к Октябрьской революции и последующей жизни страны. В 1957 г. рукопись романа была издана на итальянском языке за границей, затем появились издания и на других европейских языках, в том числе и на русском. В Нобелевском дипломе писателя имеется следующая запись: «За выдающиеся заслуги в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы». Следует вспомнить, что это было временем «холодной» (идеологической) войны СССР и стран социалистического лагеря со странами Запада и США. В первую очередь именно поэтому власти страны во главе с Н. С. Хрущевым были возмущены решением Нобелевского комитета, поскольку считали роман «Доктор Живаго» антисоветским. Из-за начавшейся травли поэта со стороны некоторых литераторов и официального руководства Союза

писателей, а также из-за угрозы высылки из СССР Б. Л. Пастернак был вынужден отказаться от иностранной премии. Лишь 9 декабря 1989 г., в период горбачевской перестройки, сын писателя смог получить диплом и медаль в Стокгольме.

В зале современной истории Музея истории МГУ представлены портреты всех одиннадцати нобелевских лауреатов. Здесь же размещена и небольшая экспозиция, посвященная выдающемуся физику-теоретику Льву Давидовичу Ландау (1908–1968). Л. Д. Ландау не был выпускником Московского университета, однако на протяжении ряда лет преподавал на физическом факультете МГУ. В 1962 г. Ландау был удостоен Нобелевской премии по физике с формулировкой: «за основополагающие теории конденсированной материи, в особенности жидкого гелия». Нобелевский диплом Л. Д. Ландау с указанной надписью на шведском языке можно увидеть в музейной витрине среди других материалов ученого. Этот подлинный документ является одним из наиболее ценных экспонатов Музея истории.

В этом же зале представлен и комплекс личных вещей первого нобелевского лауреата из МГУ советского времени Николая Николаевича Семенова (1896–1986), который также является и единственным советским ученым, удостоенным Нобелевской премии по химии. Эта высокая награда была присуждена ему в 1956 г. «за исследования в области механизма химических реакций» (вместе с С. Хиншелвудом). В одной из музейных витрин находится парадный костюм Н. Н. Семенова с прикрепленными к нему государственными наградами, среди которых имеются, например: два Ордена Красной Звезды, две Звезды Героя Социалистического Труда, девять Орденов Ленина, Орден Октябрьской революции, Орден Трудового Красного Знамени и др. Здесь же выложены две его монографии: «Цепные реакции» (1934) и «О некоторых проблемах химической кинетики и реакционной способности» (1958). В соседней витрине можно увидеть фотографии, а также дипломы и медали разных зарубежных университетов и академий, которыми был награжден Семенов. Кроме того, здесь представлена и памятная медаль с профилем самого ученого – ее вручают химикам. Но больше всего внимание посетителей привлекает его мантия почетного доктора Оксфордского университета оранжевого цвета с желтыми обшлагами.

После окончания в 1917 г. физико-математического факультета Петроградского университета с диплом первой степени Н. Н. Семенов был оставлен при университете. Со 2 курса под руководством

А. И. Иоффе он начал заниматься наукой, которой решил посвятить всю свою жизнь. Уже в 1927 г. Семенов становится руководителем химико-физического сектора ФТИ, на базе которого в 1931 г. при его участии был основан Институт химической физики АН СССР (вскоре переведенный в Москву). До конца своих дней Семенов оставался бессменным директором этого института.

В 1944 г. он начал преподавать в Московском университете в должности профессора физического факультета. В том же году он организовал на химическом факультете МГУ кафедру химической кинетики, которой заведовал более 40 лет. Н. Н. Семенов считается физико-химиком – одним из основоположников химической физики.

В 1940–1950-х гг. Семенов участвовал в исследованиях в области атомной энергетики. До горбачевской перестройки об этих исследованиях не принято было говорить, в наши дни эта информация стала открытой. Академик Семенов внес огромный вклад в разработку «Атомного проекта СССР», в котором принимала участие большая группа ученых, в том числе и будущие обладатели Нобелевской премии из МГУ. «Атомная бомбардировка Японии возвестила миру о наступлении новой эры» [2, с. 4]. После американской бомбардировки Хиросимы и Нагасаки в августе 1945 г. возникла опасность одностороннего диктата со стороны США, что представляло реальную угрозу для безопасности СССР, которая подтолкнула его к созданию подобного оружия. Разработка отечественного ядерного оружия – «это единственный и уникальный пример в истории создания средств вооруженной борьбы, когда главной целью является достижение условий, делающих невозможным их применение» [2, с. 69]. Сегодня ядерный потенциал России является важным залогом государственного суверенитета нашей страны и предотвращения военных угроз со стороны государств, претендующих на мировое господство.

Список литературы

1. Московский университет за пятьдесят лет Советской власти. М. : Изд-во Моск. ун-та 1967. 759 с.

2. *Чернышев А. К.* Николай Николаевич Семенов – выдающийся ученый и организатор атомного проекта СССР. Саров : ФГУП «РФЯЦ-ВНИИЭФ», 2012. 79 с.

А. В. Евсеева (Екатеринбург)

«Погружение в эпоху» в пространстве музея (на примере праздника «Бал в доме генерала Качки»)

Сегодня музеи все чаще используют в своей культурно-образовательной деятельности интерактивные формы работы с детьми. На смену традиционным экскурсиям приходят музейные занятия с включением игровых приемов, мастер-классы, квесты и праздники. Актуальность и востребованность подобных музейных услуг объяснима. В силу того, что натура ребенка эмоциональна и деятельна, он гораздо легче усваивает информацию не в роли пассивного слушателя, а в качестве активного участника происходящего. Интерактивные музейные программы, сочетающие в себе познавательно-образовательную и рекреационную функцию, позволяют ребенку эмоционально раскрепоститься и усвоить новые знания посредством игры, творческой деятельности и живого «погружения» в предлагаемую тему.

Увеличение количества интерактивных музейных программ связано и с запросами самих посетителей. Родители и педагоги зачастую приводят детей в музей не только с образовательной целью, но и чтобы организовать досуг – занять детей в свободное от учебы время, отпраздновать день рождения, наступление Нового года или выпускной, причем сделать это ярко, интересно и познавательно. Поэтому в последнее время одной из самых популярных форм музейной работы с детской аудиторией становится *праздник*.

Детский центр музея истории Екатеринбурга регулярно проводит детские праздники разной направленности. Среди них – праздники календарного цикла (Масленица, Покровская ярмарка, Новый год, Рождественские посиделки), день рождения в формате квеста, детские балы. «Бал в доме генерала Качки» проводится в нашем музее с 2009 г. и является одной из самых популярных программ. За 7 лет у нас накопился большой опыт в проведении этого музейного праздника. В настоящее время «Бал в доме генерала Качки» представляет собой проверенную временем и полюбившуюся педагогам и детям программу, в которой успешно реализуется такой метод музейной работы, как «погружение в историю».

Задача данного праздника – дать возможность посетителям окунуться в бальную культуру XIX в., эмоционально прочувствовать историческое

© Евсеева А. В., 2017

прошлое, создать особую интерактивную среду. Так как большинство детей, которые приходят в музей, попадают на бал впервые и мало знакомы с бальной культурой, то «погружение в историю» мы осуществляем постепенно, от теории к практике. Дети сначала узнают о том, как проводились танцевальные вечера в прошлом и каким правилам следовали участники бала, а затем применяют полученные знания на балу в стиле XIX в. Таким образом, структура праздника включает три части: вступление, подготовка к балу и сам бал.

С самого начала мы вводим детей в игровую ситуацию – предлагаем им совершить путешествие во времени. Встречает участников девушка-экскурсовод, одетая в современное платье. Ее задача – стать проводником ребят во время праздника. Она настраивает детей на предстоящее «путешествие во времени» – коротко беседует с ними о том, что такое бал и зачем он устраивался в XIX в. Затем приглашает их «перенестись во времени». На этом этапе эффект «погружения» в прошлое достигается нами с помощью двух приемов. Сначала девушка с помощью интерактивной панорамы Екатеринбурга 1896 г. показывает детям те здания, в которых раньше проводились балы (в том числе, здание самого музея, в котором в XIX в. жил горный инженер А. Г. Качка со своей семьей). Затем детям предлагается подняться по «волшебной» лестнице, каждая ступенька которой равняется 10 годам. Поднявшись на второй этаж музея и насчитав 21 ступеньку, дети с помощью нехитрых вычислений понимают, что они «перенеслись» на 210 лет назад и оказались в начале XIX в. На этом вступительная часть праздника заканчивается и начинается подготовка к балу.

Девушка знакомит детей с хозяйкой дома Елизаветой Ивановной. Она предлагает им пройти три главных бальных «урока». Сначала дети оказываются в гостях у портнихи. В стилизованном модном салоне портниха и хозяйка дома рассказывают о традициях и правилах бального костюма, а также показывают детям и девушке необходимые аксессуары, в числе которых есть и вещи музейного достоинства (например, щипцы для завивки волос конца XIX – начала XX в.). После этого дети переходят в классную комнату, где их ждет «урок» этикета. Хозяйка дома рассказывает о правилах хорошего тона на балу, после чего ребята подписывают визитки – именные карточки, по которым гостей впоследствии представляют в бальном зале хозяевам. В конце этого «урока» в комнате появляется девушка-экскурсовод, переодетая портнихой в бальное платье. Ей предстоит сопровождать детей на урок танцев и на бал.

Учитель танцев показывает детям, как правильно приглашать и принимать приглашение на танец, и разучивает с ними два несложных бальных танца – полонез и польку. На этом подготовка к балу заканчивается, и девушка ведет детей в главный зал музея. Там ребят встречают хозяин и хозяйка бала, происходит церемония приветствия: распорядитель бала по визиткам объявляет имена гостей и они приветствуют хозяев. После звука фанфар бал считается открытым, и дети вместе с хозяевами бала и девушкой исполняют те танцы, которые они разучили ранее, а также два легких танца с элементами бальной игры – танец-бег фарандолу и веселую кадриль. В промежутке между танцами хозяева предлагают детям угощение в формате фуршета, а в конце праздника, если он проводится в предновогодние дни, хозяин и хозяйка бала дарят детям подарки.

Во время «Бала в доме генерала Качки» «погружение» детей в эпоху XIX в. достигается нами несколькими способами. Прежде всего, мы стараемся достичь максимального соответствия образов героев и обстановки праздника культуре XIX в. Так, персонажи (девушка, хозяйка дома, портниха, учитель танцев) появляются в костюмах, сшитых и дополненных аксессуарами по бальной моде начала XIX в. Кроме того, мы всегда просим учителей, сопровождающих группу, проследить, чтобы дети пришли на праздник подготовленными, чтобы мальчики надели брюки и рубашки, а девочки – нарядные платья. Такой дресс-код необходим по нескольким причинам. Во-первых, он создает праздничное настроение и придает ощущение необычности и торжественности происходящего в музее. Во-вторых, он позволяет детям быстрее вжиться в предлагаемую игровую ситуацию и почувствовать себя дебютантами и дебютантками XIX в. Например, в «модном салоне», во время знакомства с бальной модой, мы обращаем внимание и на одежду наших гостей, обсуждаем с ними длину и цвет бального платья, мужской костюм, прически и т. д. Как правило, дети активно включаются в обсуждение, начинают рассматривать наряды друг друга и искать у себя и своих одноклассников элементы бального костюма, о которых идет речь. Немаловажно и то, какие воспоминания останутся в памяти участников. Чтобы фотографии, сделанные во время праздника, соответствовали духу бала XIX в., мы просим всех гостей, включая родителей и педагогов, одеться нарядно и празднично.

«Погружению в эпоху» во многом способствует как использование музейного оборудования, так и само пространство нашего музея – старинного особняка, в котором когда-то жила семья генерал-майора

А. Г. Качка. В центральном зале музея, где танцуют дети, сохранена кирпичная кладка XIX в. Все это придает нашему балу дух подлинности и помогает детям «войти в роль» дебютантов на балу XIX в.

Следующий необходимый признак такой формы работы, как «погружение в эпоху», – это интерактивность. Во время проведения праздника мы используем различные интерактивные приемы: игровые приемы (проход по «волшебной лестнице времени», бальные игры), разучивание старинных танцев, творческое задание (дети подписывают и украшают узором визитки). При этом программа бала в музее остается информационно насыщенной. Интерактивный компонент сочетается с элементами экскурсии (рассказ о балах в старом Екатеринбурге, знакомство с бальным костюмом и аксессуарами, изучение бальных манер). Таким образом, задействовав различные каналы восприятия ребенка и чередуя формы деятельности на протяжении праздника, мы избегаем монотонности и даем детям целостное представление о бальной культуре.

Благодаря четкой композиции и использованию различных интерактивных приемов бальная программа в музее, как правило, проходит легко и достигает своей цели – познакомить детей с бальной культурой XIX в. и подарить им праздник, который они запомнят надолго. «Бал в доме генерала Качки» мы проводим для школьников любого возраста, однако за несколько лет работы заметили, что дети по-разному реагируют на содержание программы в зависимости от их возраста. Самые маленькие посетители (6–10 лет) обычно проявляют любознательность, заинтересованность, они охотно встают в пары и учатся танцевать, а в бальном зале легко «входят в роли» дебютантов и с удовольствием участвуют в танцах и играх.

Школьники среднего звена (11–14 лет) являются наиболее сложной аудиторией для музейной работы. Они труднее входят в игровую ситуацию, что особенно заметно во время урока танцев. Зачастую ученики 5–8 классов отказываются вставать в пары, боятся пригласить и принять приглашение на танец, ведут себя шумно и недисциплинированно. Во многом такое поведение объясняется спецификой этого возраста, когда мальчики и девочки избегают общения друг с другом, испытывают стеснение и неуверенность в себе. Решение данной проблемы во многом зависит от грамотной работы музейного педагога, исполняющего роль учителя танца. Ему необходимо не только научить ребят исполнять старинные танцы, но и устранить психологический барьер, который мешает детям раскрепоститься, и дисциплинировать проблемную группу.

Важен и психологический настрой детей перед проведением бальной программы. Желательно, чтобы классный руководитель или учитель,

который приводит школьный класс в музей, заранее подготовил детей к предстоящему балу – настроил их не просто на развлечение, а на культурный досуг, который невозможен без их внимания и соблюдения правил поведения.

Стоит также отметить, что структура бальной программы позволяет трансформировать ее под запросы наших посетителей. Она может быть изменена или расширена за счет добавления новых танцев, бальных игр или создания бальных салонов (например, салон гадания). У нас есть опыт проведения балов в музее для взрослой аудитории и бальной программы на «выезде», в школах города. Более того, «Бал в доме генерала Качки» уже вышел за рамки музейного праздника и обрел новые формы.

Так, сегодня мы предлагаем нашим посетителям цикл занятий, на которых подробно знакомим ребят с бальным этикетом, модой и другими аспектами бальной культуры. Кроме того, в 2011 г. был осуществлен успешный совместный проект с МАОУ лицеем № 110 им. Л. К. Гришиной, в рамках которого была разработана программа лицейских балов, рассчитанных на большое количество участников разного возраста, с включением бальных игр, салонов и творческих выступлений школьников. С тех пор лицейские балы ежегодно проводятся лицеем № 110 и уже стали его доброй традицией.

В 2014 г. в музее истории Екатеринбурга была организована «Бальная мастерская» – научно-практический семинар, на котором сотрудники музея, педагоги лицея № 110 и его учащиеся знакомили учителей школ города с работой по проведению детских балов (рассказывали о программе, демонстрировали устройство бальных салонов и показывали старинные бальные танцы).

На наш взгляд, «Бал в доме генерала Качки» является удачной реализацией такой формы работы с детьми, как «погружение в эпоху». Комплексный характер праздника создает особую культурно-образовательную среду, которая способствует росту интереса детей к истории и культуре, а также помогает укрепить в сознании образ музея как места интересного и увлекательного досуга. Подтверждение успешности «Бала в доме генерала Качки» – устойчивый спрос на данную программу в музее (за 2015 г. было проведено 29 балов, в которых приняли участие 829 человек) и благодарные отзывы наших посетителей. Кроме того, мы надеемся, что наш опыт окажется полезным в культурно-образовательной деятельности других музеев.

М. Ю. Кряжевских (Екатеринбург)

«Нехорошая» пьеса Булгакова как проект литературного музея: преодоление региональности

Литературный музей – это, прежде всего, музей книги. Книга, документ, фото – основные экспонаты литературно-исторической экспозиции. Очевидно, что книга как артефакт требует подготовленного посетителя и нуждается в дополнительном экспрессивно-эмоциональном представлении: яркая образная авторская экскурсия, необычный поворот заявленной темы, впечатляющая музейная сценография и т. д. В региональном литературном музее обозначенные проблемы ощущаются особенно остро. Кроме того, региональные литературные музеи вообще испытывают необходимость в привлечении посетителя, и в этом случае конкурентами являются не только торговые центры, кинокомплексы и досуговые учреждения. Сегодня литературному музею с региональной тематикой сложно конкурировать с проектами, которые ориентированы на более широкий, общероссийский и мировой, культурный контекст. Широко известен факт ажиотажа на выставке художника В. А. Серова в Москве, популярен инновационный Ельцин Центр и др. Кроме того, литература Урала не представлена в школьных учебниках, поэтому это тема не мотивирует учителей проводить уроки в музее и, признаемся честно, не вызывает интереса у широкой публики. Здесь мы не говорим об известных региональных именах-брендах, «визитных карточках» города и края.

В данном случае мы рассматриваем многообразие смыслов понятия «региональность»: 1) региональность как принадлежность системе местного самоуправления, (муниципальный музей в отличие от федерального); 2) региональность как концентрация на материале, связанном с регионом, с конкретным местом, городом; 3) региональность как «местечковость», как привычка, набор определенных стереотипов у музейщиков и посетителей в подаче материала, оформлении экспозиции, экспозиционном языке и образности и т. д.

Музей «Литературная жизнь Урала XIX века» не первый год ищет новые возможности диалога с современным посетителем, новые пути вовлечения его в понимание культурных и исторических закономерностей. Музей выходит за рамки ожидаемого контекста, обращается

© Кряжевских М. Ю., 2017

к разным партнерам, сообществам, возрастным группам. Возможности в привлечении новых групп посетителей музей видит в том числе в преодолении рамок региональности. Прежде всего, это расширение культурного дискурса, транслируемого музеем, за счет встраивания его в мировой и общероссийский литературные процессы.

Организация временных выставок позволяет, по возможности, не нарушая постоянную экспозицию, расширять ее культурный и литературный контекст. Работа с партнерами обеспечивает появление новых интересных артефактов в привычном музее, расширяет его тематическую палитру.

Поиски партнеров в нашем случае преследуют цель вывести региональный литературный музей в актуальное общероссийское культурное пространство.

До создания постоянной экспозиции музей «Литературная жизнь Урала XIX века» заявил о себе в 1990 г. крепким партнерским проектом – выставкой «Мир Чехова» из фондов музея А. П. Чехова в Ялте. В последующие годы музей сотрудничал с разными партнерами. Постепенно сформировались некоторые принципы определения будущих партнеров для временных выставок и проектов, которые помогают музею в конкурентной борьбе за посетителя:

– профессиональный партнер: крупные литературные музеи (например, Государственный литературный музей) и отделы редких книг в библиотеках им. В. Г. Белинского и библиотеке УрФУ. Это партнерские отношения с коллегами, общим делом которых является сохранение, изучение и презентация книжных коллекций;

– образовательный партнер, который позволяет привлекать к музейному со-творчеству креативную часть социума – студенческую молодежь (в нашем случае, УрГАХА и УГГУ), которая в силу своих возрастных особенностей отличается свежестью и даже некоторой дерзостью в интерпретации традиционных тем литературного музея, что уже позволяет совершать рывок за границы музейной привычки и стереотипа;

– уникальный партнер – это партнеры, коллекции которых по разным причинам закрыты для широкой публики (например, музей Управления ФСБ по Свердловской области, куда требуется особый допуск, музей Этикетки полиграфия АСТРА, фактически не имеющий музейного здания);

– неожиданный партнер, который меньше всего ассоциируется с музейной деятельностью, – для нас таким партнером явился Свердловский Дендрарий на выставке «Цветы и поэзия Серебряного века»;

– крупный партнер, партнер-бренд (музей МХАТа).

В этом сообщении мы рассмотрим возможности, которые дает сотрудничество с таким крупным партнером-брендом, как музей МХАТа. С этим партнером музей «Литературная жизнь Урала XIX века» сотрудничает уже шесть лет. За эти годы осуществились следующие совместные проекты с разной степенью включенности партнера: три проекта из цикла «Гостиная для двоих»: «Чехов и Книппер: писатель и актриса» (2010), «Горький и Андреева: писатель и актриса» (2011), «Тургенев и Виардо: писатель и актриса» (2013); «Дом 1912-го года» (2012); «Мир Лермонтова» (2014); «МХАТ в Свердловске. 1943» (2015); «Нехорошая» пьеса Булгакова» (2016). Многолетняя дружба музея «Литературная жизнь Урала XIX века» с федеральным музеем МХАТ каждый год позволяет создавать новые интересные проекты, которые становятся источником свежих актуальных авторских экскурсий. Богатые фонды этого музея не первый год знакомят екатеринбуржцев со значимыми культурными событиями нашей страны на выставках одного из филиалов ОМПУ. В этом году музей «Литературная жизнь Урала XIX века» обратился к творчеству Михаила Булгакова и судьбе его пьесы «Дни Турбиных», в основу которой лег роман «Белая гвардия».

Проект сосредоточен на парадоксе: с одной стороны, неоднозначное отношение советского руководства к этой пьесе, жесткая критика и травля со стороны коллег-писателей, прессы, а с другой стороны – огромный успех у зрителя, интерес к «Дням Турбиных» И. В. Сталина, лично посмотревшего спектакль около 20 раз. Успех и гонения, угроза физического уничтожения, моральное давление на Художника, сложная адаптация человека, сформировавшегося в дореволюционной России, носителя иного мировоззрения, вошли в сюжетную канву авторской экскурсии. Ковчегом спасения, временным убежищем в эти годы стала для писателя работа в крупнейшем театре страны – МХАТе.

На выставке представлены фотографии и редкие документальные свидетельства из жизни писателя из фондов музея МХАТа, которые помогают глубже понять уникальную писательскую судьбу Михаила Булгакова, после смерти вернувшегося к читателям только через четверть века: в книгах, фильмах, спектаклях, многочисленных исследованиях. В частности, на выставке можно увидеть легендарное письмо Булгакова Сталину, после которого состоялся их телефонный разговор. Результатом разговора для писателя стала протекция в МХАТ на должность режиссера. А также другие документы: переписка писателя с дирекцией МХАТ с требованием сохранить авторский вариант пьесы, письмо ведущих

актеров театра, звезд того времени, к секретарю Сталина с просьбой о содействии неизлечимо больному Булгакову.

Коллектив музея предложил свое видение темы, которое отразилось в драматургии экспозиции и в театральных эффектах (например, отсвет пожарища или «заря новой жизни» за окнами дома Турбиных), а также разработал несколько оригинальных вариантов авторской экскурсии.

Интерактивная авторская экскурсия по выставке предполагала максимальное погружение посетителя в материал, в эпоху. В разное время посетителям предлагались разные эксперименты с материалом – участие в реконструированном реальном диспуте, состоявшемся в феврале 1929 г., на котором в присутствии Сталина обсуждалась и критиковалась пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных»; участие в костюмированных «живых картинах», иллюстрирующих известные произведения Булгакова. С мая выставка была дополнена инсталляцией студентов кафедры анимации УрГАХа «Нехорошая квартира» на веранде музея по роману «Мастер и Маргарита», что вызвало интерес у самых юных посетителей музея.

Во время открытия и в Ночь музеев посетители могли стать участниками театрального скетча, который помог им ощутить себя в пространстве пьесы «Дни Турбиных» (фрагменты пьесы разыграли профессиональные актеры и любители).

Авторская экскурсия по выставке стала стержнем для других форм музейной деятельности. В рамках проекта прошли две встречи в формате синема-пати, давно и успешно реализующемся в музее «Литературная жизнь Урала XIX века» благодаря театроведу Л. В. Петровой. Посетители в Год Кино получили возможность узнать *кино*интерпретацию театрального материалы пьесы.

Этот проект, который осуществился благодаря сотрудничеству с крупным партнером, музеем МХАТа, стал серьезной попыткой вывести региональный литературный музей за пределы традиционного представления о Булгакове, о литературе, о советской эпохе, и как результат – о миссии самого музея. Он помог актуализировать дискурс музея «Литературная жизнь Урала XIX века» в современном социокультурном пространстве.

Сотрудничество с крупным партнером-брендом позволило музею в какой-то степени обойти подводные камни региональности и решить такие задачи как:

– обращение к знаковым для российского читателя именам и адаптация их под миссию регионального музея: а) имени М. А. Булгакова и его актуальному сегодня творчеству (в 2016 г. имя писателя особенно на слуху в связи с его 125-летним юбилеем; кроме того, в этом году исполнилось 90 лет со дня первой постановки пьесы «Дни Турбиных»); б) к традиционной для литературы теме «Писатель и власть», к неоднозначной личности Сталина; в) к звездам советского театра и кино – актерам МХАТ; г) к теме революции и гражданской войны, которая отражена и в экспозиции музея;

– выведение регионального музея за рамки привычного городского пространства: а) продолжение и развитие партнерских отношений с музеем МХАТ; б) работа с фондовым материалом музея МХАТ;

– использование различных каналов и технологий для передачи образной и смысловой информации: а) создание авторской экскурсии по выставке; б) адаптация материала для старших школьников в виде интерактивной программы «Мастер без Маргариты»; в) проведение разноформатных тематических мероприятий: литературно-музыкальные вечера, синема-пати.

– привлечение научного, культурного, творческого, студенческого сообществ как участников проекта: консультации по историческому материалу, работа студенческой музейной лаборатории, привлечение молодых актеров для постановки фрагментов пьесы «Дни Турбиных», введение сценографических элементов в художественное оформление проекта.

Таким образом, этот рывок за границы региональности дал положительные результаты в разных сферах функционирования музея:

– с точки зрения менеджмента, это, несомненно, выведение музея на общероссийский уровень, привлечение новых посетителей;

– с научно-просветительской точки зрения, это разрушение исторических, культурных, литературных стереотипов, открытие новых смыслов, создание новых прочтений известных художественных текстов, которые могут быть актуальны не только в рамках регионального литературоведения и музееведения;

– с точки зрения event-индустрии города, это создание новых ярких культурных событий, которые повышают статус города в социокультурном пространстве России.

В. Е. Костарева (Екатеринбург)

Книжные коллекции изданий для детей: нужны ли они музею?

Книжные собрания важны для изучения различных аспектов культуры. Музейному делу ближе комплексное изучение книги как произведения искусства и предмета коллекционирования. И дело касается не только выставок частных коллекций, хотя мировоззрение собирателей, несомненно, – тема интересная и в науке почти не разработанная[1]. Говоря о феномене «детской» книги, необходимо учитывать, что подобного рода издания предполагают не только чтение, но и другие аспекты восприятия и общения с книгой. С этой точки зрения, искусствоведы и сами художники-иллюстраторы чаще всего мыслят детскую книгу в качестве одного из жанров изобразительного искусства.

Объединенный музей писателей Урала располагает сравнительно небольшой коллекцией изданий для детей. Это частная коллекция Л. А. Худяковой, включающая уникальные издания 1965–1982 гг., и частная коллекция И. М. Давидович (издания, вышедшие в свет с 1907 по 1938 г.). Все книги частного собрания семьи Давидович имеют экслибрис. По большей части это дореволюционные издания, но есть и несколько книг 1930-х гг. В коллекции имеются издания с дарственными надписями. И. М. Давидович сотрудничала с музеем писателей Урала еще с 1970-х гг., коллекция книг была подарена ею в 80-е гг. Следует отметить, что интерес музея к подобного рода книжным изданиям – это еще одна возможность включить русское искусство и, прежде всего, литературу в общий художественный процесс.

Особо ценными предметами музейной коллекции обычно считаются экземпляры с пометами и вкладными записями и книги с автографами. Например, одна из книг собрания И. М. Давыдович содержит вкладную запись владельца[2]. Сюда же относятся примечательные экземпляры книжных изданий, имеющие биографию. Так, имеющаяся в нашем музее книга

[1] См. об этом некоторые искусствоведческие статьи: [6].

[2] «Эта книжка была подарена профессором классической филологии Казанского университета Федором Геннадьевичем Мищенко своему сыну Глебу, 14 мая 1897 года… Ф. Г. Мищенко был моим двоюродным дедом – мужем сестры моего родного деда, а Глеб Федорович Мищенко был моим двоюродным дядей и проживал в Москве в тот же период, когда наша семья тоже жила в Москве – с августа 1915 по июль 1918 года. Дядя Глеб подарил эту книжку мне. И. Давидович».

© Костарева В. Е., 2017

П. Ершова «Конек-горбунок» (М. ; Л., 1928) содержит не только экслибрис и штемпель владельца, а также дарственную надпись и предисловие с пометами, по которых можно сложить текст выступления И. М. Давидович – актрисы – во время концертной поездки на фронт в 1943 г. Музейные работники знают, что иногда атмосфера, которую передает тот или иной экспонат, важнее каких-то формальных, но «пустых» атрибутов предмета. Статус учтенного предмета совсем другой, нежели исходный статус вещи, заслуживающей права войти в наследие. Например, книга П. Ершова могла бы когда-нибудь занять место в действующей экспозиции музея (по воспоминаниям А. П. Бажовой-Гайдар, одной из любимейших книг в их семье был «Конек-горбунок», см.: [1]).

Отдельный интерес представляют экземпляры книжных изданий, переплетенные вручную: так, в коллекции актрисы есть детская книжка «История одного кролика» Э. Сетон-Томпсона 1914 г., обложку к которой Ирина Давидович сделала сама.

Своеобразие любого книжного издания определяется тем, где, когда, кем произведение было прокомментировано, иллюстрировано, полиграфически выполнено и напечатано. Если говорить, прежде всего, о литературе для детей, то писатели подчас могут участвовать в создании книги почти на равных правах с художником. В качестве примера можно привести переиздание сказки «Алиса в Стране чудес» с иллюстрациями Джона Тенниела (М., 1978, сер. «Лит. памятники») из коллекции Л. А. Худяковой. Рисунки Дж. Тенниела считаются сегодня каноническими. Он не только выступил иллюстратором книги, но стал полноправным автором концепции оформления всего издания. В других случаях автор может создавать иллюстрации к произведению собственноручно. Так, в коллекции Давидович есть несколько таких изданий: это книги Н. И. Живаго «Тилибум-бум» и «Парень с ноготок» (1913) с рисунками автора, книги З. Гиппиус «Как мы воинам писали и что они нам отвечали» (1915) и П. Соловьевой (Allegro) «Дедушкино кольцо» (пьеса в стихах с рисунками автора. Издание журнала «Тропинка», 1912) – часть обложки этой книги сделана владельцем из тетрадного зеленого листа, чернилами написаны фамилия автора и название пьесы.

В тех же случаях, когда писатель играет роль только создателя текста, особый интерес представляют иллюстрации известных художников. Чаще всего именно по этой причине собираются и хранятся коллекции детских книг. Книжники хорошо знают, что с конца XIX в. до начала XX-го отечественное книжное искусство находилось в упадке. К началу же прошлого века, с приходом авангардного направления в искусстве, ситуация меняется: в 1920–30-е гг. многие художники русского авангарда

в поисках возможности зарабатывать вне своей основной, живописной, работы охотно шли в издательства. Большую роль в то время играла школа Виктора Лебедева, внесшего огромный вклад в разработку художественной конструкции детской книги. В упомянутой выше коллекции Л. А. Худяковой имеется издание с иллюстрациями В. Лебедева – это книга С. Я. Маршака «Сказки. Песни. Загадки» (М., 1977). Определенная роль в создании детской книги 1920-х гг. принадлежала и частному издательству «Радуга» журналиста Л. М. Клячко. В издательстве «Радуга» вышла первая «новая» книга – «Слоненок» Р. Киплинга в переводе К. Чуковского и с иллюстрациями В. Лебедева. Эта книга – в фондах музея имеется ее переиздание (Киплинг Р. Сказки / пер. с англ. К. Чуковского и С. Маршака ; рис. В. Курдова. Л. : Детлит, 1980) – была в свое время высоко оценена Николаем Пуниным[3].

Русские художники детской книги опирались в своей технике на лубочную и рукописную традиции. На примере детской книги особенно хорошо прослеживается эволюция полиграфической культуры в России: в этом контексте интересны и показательны работы тех или иных русских художников в книжных собраниях; бумага, на которой выпускались книги; расположение текста на странице и способ воспроизведения иллюстративного и печатного материала. Если касаться, в частности, дореволюционных изданий, то по ним особенно явственно можно проследить генезис наших отечественных мультфильмов (см., например, книгу «Лиса и козел» 1915 г. с иллюстрациями А. В. Неручева).

Отказ от типографского набора и применение общей для текста и иллюстраций литографской техники в начале XX в. стал культурным явлением мирового масштаба. Здесь стоит отметить, что в собрании Давидович имеется более 30 литографированных изданий: это издания товарищества И. Д. Сытина и книги, вышедшие у русского издателя и книгопродавца И. Н. Кнебеля. Как известно, русский книгоиздатель и просветитель И. Д. Сытин был одним из крупнейших производителей и распространителей печатного лубка в начале XX в. и почти 20 лет коллекционировал доски, с которых печатались лубки. К сожалению, эта уникальная коллекция сгорела во время пожара в типографии Сытина в 1905 г. Основу сытинских изданий составили сказки и умелые пересказы. В коллекции Л. А. Худяковой есть несколько таких изданий («Родные сказки», сост. Н. В. Тулупов; «Сказки родной Украины», сост. К. В. Лукашевич и пр.). Конечно, русские художники не были

[3] См. статью Н. Пунина в газете «Жизнь искусства» за 1922 г., № 7.

сознательными мультипликаторами – они увлекались лубочным направлением при иллюстрации сказок и детских историй.

В 60–70-е гг. XX в. отечественная книжная графика достигает своего рода синтеза. Работа художников книги обретает, наконец, самоценность. «Тенденция обособления, станковизации иллюстрации, – пишет А. Н. Филинкова, – привела к появлению так называемой “ассоциативной иллюстрации” или иллюстрации “по мотивам” литературного произведения, которая становилась для художников поводом к выражению своего творческого мировоззрения, к философским размышлениям, порой имевшим политический подтекст» [5, с. 264]. Полиграфия не осталась в стороне. Недавно в издательстве «Арт-Волхонка» вышла книга В. К. Солоненко «Конкурс “Искусство книги”. 1958–1997» – в ней можно найти список обладателей наибольшего числа наград за полиграфическое оформление изданий в России во второй половине XX в., всего в перечне более 25 типографий. В коллекции нашего музея есть несколько изданий, выпущенных этими типографиями. Например, переиздания Сельмы Лагерлёф 1976 и 1979 гг. с рисунками Э. Булатова, О. Васильева и Б. Диодорова (фабрика «Детская книга № 1», Калининский полиграфкомбинат), книга Бориса Заходера «Моя Вообразилия» с рисунками В. Пивоварова (фабрика «Детская книга № 1»), книга Клайва Стейплза Льюиса «Лев, колдунья и платяной шкаф» 1978 г. с рисунками Г. А. В. Траугота (фабрика «Детская книга № 2») и др.

Некоторые издания местных типографий выполнены ничуть не хуже перечисленных или, по крайней мере, достаточно добротно. Например – книга Пермского книжного издательства «Скороговорки. Книжка-ярмарка» (1973, сост. А. Зебзеева, ил. П. Вагин) или изданный Средне-Уральским книжным издательством «Конек-горбунок» П. Ершова с иллюстрациями художника Л. А. Эппле (1977). Выявление, описание и изучение таких источников имеет региональное значение. В то время как большинство вышедших в СССР в 1960–1980-е гг. книг обладают значимостью благодаря работам представителей неофициального искусства московско-петербургского круга, книги местных издательств этого периода – результат творчества художников кисти и слова, которые формировали художественное пространство на Урале.

На сегодняшний день существует список имен признанных художников-иллюстраторов детской книги, однако критерии включения в этот список подчас размыты и неоднозначны. Как объясняет М. Оганесьянц, «Объективной причиной размытости списка “главных имен” в отечественном искусстве была специфика политического прошлого культуры, в котором

ценностное маркирование жестко зависело от социального положения автора, попадания “в касту” Союза художников. Субъективной причиной может считаться признание гуманитарными науками идейно-эстетической программы постмодернизма “единственно живым фактом” художественного процесса, узаконившего множественность мнений, самоценность различий в качестве ключевой посылки знания об искусстве» [4, с. 607].

Если же касаться жанра «пересказа» и перевода иностранной детской литературы – а это явления по природе очень близкие, – то можно процитировать слова известного переводчика Николая Живаго: «На многих западных языках переводчик называется “интерпретатор”. Потому что на самом деле происходит перекодирование продуктов иной ментальности в нашу ментальность. Здесь необходимо включать свою кровь, свою душу, все то, что есть свое. <…> Важно достичь реакции, как режиссер достигает реакции зала, создавая определенные вещи, работая на приспособлениях актерских и режиссерских <…> все зависит от его собственной культуры, от его собственного мира внутреннего, как сейчас модно говорить, бэкграунда. Все зависит от его понимания, ощущения и, наконец, от его владения тем языком, на котором он переводит» [2]. С этой точки зрения особенно интересны книги из частного собрания Л. А. Худяковой. Например, издание книги Л. Кэрролла, подготовленное Академией наук СССР, «Приключения Алисы в Стране чудес» (1978) в переводе С. Я. Маршака, Д. Г. Орловской и О. А. Седаковой, или упоминаемые выше сказки Р. Киплинга в знаменитом переводе К. Чуковского (1980). Отдельно стоит отметить книгу Дж. Барри «Питер Пэн. Сокращенный пересказ с английского Ирины Токмаковой» (1981) с иллюстрациями художника И. Наховой, издательство «Детлит».

Концепция комплектования музейных книжных коллекций должна учитывать определенные внешние и внутренние факторы. В данном случае, говоря о внешних факторах, нельзя обойти вниманием проблему современных изданий: кто из современных авторов был бы интересен музею? Конечно, есть переиздания русских классиков с иллюстрациями современных художников. Но с точки зрения современного искусства, попадение в музей нередко воспринимается, прежде всего, как возможность оказаться в культурном архиве. И такое положение возникло давно: еще в XIX в. принципиальные для новоевропейского музея функции сохранения и реставрации тех или иных объектов были потеснены вышедшей во главу угла т. н. «инициацией», т. е. функцией наделения объекта статусом предмета искусства (см. об этом: [4]). В конце XX в. эта ситуация стала еще более непонятной из-за повышенного интереса к неофициальному, запрещенному

искусству, когда в разряд значимых и ценных включались чаще всего произведения авторов, формально причисленных к неофициальным кругам.

«Дискуссия о том, каким сегодня быть искусству или музею (пространством "вечных" ценностей, образования, экспериментов), происходит в самой выставочной практике, в процессе проведения акций, семинаров» [3, с. 180], – замечает О. В. Науменко. Учитывая общую тенденцию перехода музея как институции от модели открытой, но небезопасной для произведений искусства площадки к модели закрытого, суперзащищенного пространства, мы, тем не менее, можем менять пространство экспозиции. Так, например, располагая рядом зарубежных изданий для детей (например, сказками народов мира из коллекции Л. А. Худяковой), пространство музея можно рассматривать как площадку для т. н. художественного космополитизма, включая в экспозицию иностранные книжные издания, представляющие собой произведения полиграфического и оформительского искусства (например, книга Петре Инспиреску «Двенадцать царевен и заколдованный дворец», Бухарест, 1974). В рамках подобного подхода к организации музейного пространства и его наполнению главным является – знакомство с искусством, с разными стилями и направлениями в искусстве, что само по себе учитывает общность творческих поисков как отечественных поэтов, писателей и художников, так и зарубежных.

Список литературы

1. *Бажова-Гайдар А. П.* Глазами дочери. М. : Сов. Россия, 1978. 193 с.

2. В студии Николай Живаго. [Электронный ресурс]. URL: https://www.svoboda.org/a/24203604.html (дата обращения 12.12.2016).

3. *Науменко О. В.* Актуальное искусство в Курганском областном художественном музее: проблемы и перспективы // Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы : сб. материалов конф. Екатеринбург : [б. и.], 2013. С. 185–188.

4. *Оганесьянц М.* Музейное кураторство как фактор актуализации современного искусства. На примере деятельности Отдела новейших течений Русского музея // Искусствознание. 2012. № 3/4. С. 599–610.

5. *Филинкова А. Н.* Книжная графика Юрия Филоненко // Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы : сб. материалов конф. Екатеринбург : [б. и.], 2013. С. 262–267.

6. *Юденкова Т.* Русская концепция развития галереи братьев П. М. и С. М. Третьяковых. К вопросу о мировоззрении коллекционера // Искусствознание. 2014. № 2. С. 463–503.

И. Б. Майбурова (Екатеринбург)

Детский литературный сайт писателя Александра Папченко «Сокровища Папча»: опыт сотрудничества

Вот уже 22 года я работаю в Музее кукол и детской книги «Страна чудес» Объединенного музея писателей Урала: провожу экскурсии, создаю методические разработки детских утренников и музейных праздников, придумываю литературные викторины. График музейной работы предполагает регулярную смену тематических литературных выставок. Зачастую времени, отведенного для той или иной выставки, не хватает, чтобы она в полной мере «раскрылась», чтобы ее посетили все желающие. Совместная работа с детьми по конкретной литературной теме в результате останавливается на полпути.

Решить эту проблему в определенной мере мне позволило сотрудничество с детским литературным сайтом екатеринбургского писателя Александра Ивановича Папченко «Сокровища Папча» (http://skarb-papcha.ru/). А. И. Папченко предложил мне стать модератором сайта, это дало возможность продолжить работу с детской читательской (и писательской) аудиторией уже за пределами музея – в интернет-пространстве.

Сайт «Сокровища Папча» был создан в 2009 г. и является авторским проектом[1] Александра Папченко – члена Союза Российских писателей, лауреата Международной литературной премии им. В. П. Крапивина. Именно опыт Владислава Крапивина по созданию креативного детско-юношеского сообщества послужил для Папченко примером; недаром в качестве девиза сайта выступают слова Крапивина: «Да здравствует смех и дорога! Да здравствует дружба и море! Да здравствует все, что не купишь на черное золото Флинта!». Задачей Папченко было собрать дружную творческую команду детей в виртуальном пространстве – столь привычном для них в XXI в. Он верно почувствовал, что многие современные дети, особенно творчески одаренные, бывают одиноки среди сверстников – сайт позволяет им найти друзей-единомышленников, общаться на равных почти на любую волнующую тему, реализовать свои литературные способности.

Основная цель проекта «Сокровища Папча» – развитие детского литературного творчества. Сайт дает возможность ребятам публиковать свои

[1] Программист, веб-дизайнер и создатель сайта – Юлия Кузанова. Финансовая поддержка доменного имени – Андрея Ангеляровича.

© Майбурова И. Б., 2017

тексты: прозу, поэзию, публицистику; выкладывать рисунки и собственные фильмы, снятые в домашних условиях. Раздел «Мастерская текста» предполагает разбор конкретных произведений, написанных детьми[2]. Детский сайт заявлен как международный, его содержание представлено на русском и украинском языках. Активное участие в жизни этого интернет-сообщества принимают ребята из украинского детского литературного объединения МАЛиЖ («Малая академия литературы и журналистики») из Закарпатья, которым руководит писатель и журналист Василь Федорович Тарчинец, глава ежегодного Международного фестиваля юных талантов «Рекитское созвездие» в Межгорье. Помимо этого, на сайте Папченко есть ребята из Сербии, Германии, Израиля.

Мою роль в работе сайта Папченко видел в том, чтобы знакомить ребят с теми или иными писателями и книгами в форме тестов и викторин, размещая их в разделе «Кладоскоп». Как показала практика, литературные викторины задают определенную динамику в подаче информации, поскольку дети любят игры, шарады и загадки, в том числе, литературные (к этой форме обращались еще советские детские журналы «Мурзилка», «Веселые картинки», «Пионер»). Подача информации в формате тематических загадок продолжает прочно удерживать интерес детей в том числе современного, «компьютерного», поколения.

Отбор авторов и их произведений для подготовки очередной викторины всегда сопровождался долгим обсуждением с Александром Папченко. Важно было выбрать именно ту книгу, которая известна детям разных возрастов, причем не только в России, но и за рубежом. Разработанная викторина всегда сопровождалась ссылкой на конкретное издание произведения – это исключало возникновение проблем в случае переводных книг.

В первом сезоне литературных тестов ребята получили по 10 вопросов по каждой книге. Они были посвящены истории создания книги, фильмам и спектаклям по книге, биографии писателя, а также непосредственно

---

[2] А. И. Папченко так определяет специфику и задачи сайта: «Мы – это детский литературный интерактивный интернациональный сайт для публикации детьми своих литературных произведений и рисунков. На “Островах Командора” – онлайн-интервью писателя Владислава Крапивина. В “Кладоскопе” – загадки, творческие конкурсы. “Литературные игры” – викторины, буриме. <…> Пишешь стихи, прозу? Рисуешь? Обсуди свое творчество со знаменитым детским писателем, художником! Если вы пишете сказки, фантастику, детективы, рассказы или сочиняете песни, поэмы, оды, сонеты, то вы можете опубликовать их здесь – в “Библиотеке” читального зала, чтобы все могли читать ваши сочинения! Потому что наша “Библиотека” – это открытый бесплатный каталог произведений, написанных детьми! Но! Автор должен быть не старше 17 лет!» (http://skarb-papcha.ru/ru/chitalnyj-zal.html).

содержанию произведения, что предполагало хорошее знание текста. Во втором сезоне было решено усложнить викторину: было задано 15 вопросов исключительно по тексту произведения. Не читая книги, ответить на них было нельзя (даже с привлечением интернета).

Следует отметить, что формат литературной викторины на сайте Папченко предполагает возможность свободного комментирования детьми заданий и результатов тестов. Ребята делятся впечатлениями от прочитанной книги, высказывают замечания относительно заданий или задают вопросы модераторам. Естественным образом это поддерживает и настроение творческого соревнования. Для меня ценны признания ребят о том, что им не жаль потраченного на книгу времени, что книга вызвала в них воспоминания раннего детства, открыла новый мир.

Первый сезон литературных тестов начался в августе 2011 г., и первая моя викторина была посвящена циклу Кира Булычева «Приключения Алисы». Конечно, я очень переживала, примут ли ребята условия новой литературной игры на сайте, который стал для них любимым и уже привычным, от нового, незнакомого взрослого персонажа. Однако контакт был установлен, и в дальнейшем моя работа с ребятами оказалась весьма плодотворной, причем не только для них. Из 24 викторин, которые я подготовила, хочется отметить наиболее успешные в детской аудитории: это викторины об «Алых парусах», «Руслане и Людмиле», об Алисе Селезневой К. Булычева, «Робинзоне Крузо», «Щелкунчике», «Гарри Поттере», «Острове сокровищ», «Собаке Баскервилей», «Маленьком принце», «Нарнии». Неизменно лидируют по посещаемости тесты по книгам уральского писателя Владислава Крапивина.

На каждый вопрос литературного теста дается пять вариантов ответа – из них правильный только один. Прошедший викторину, нажав кнопку, узнает свои результаты, в каких вопросах он допустил ошибки. Пройти викторину можно только один раз.

Задания викторины сопровождаются визуальным рядом: я подбирала фотографии и иллюстрации к каждой литературной теме, А. Папченко и Ю. Курзанова их дополняли. Нередко и сами ребята присылали замечательные фото-находки и рисунки к своим текстам. Как известно, зрительное восприятие для детей особенно важно, оно играет роль в формировании мотивации прочесть ту или иную книгу.

На портале «Сокровища Папча» есть и своя система наград: это электронные медали и ордена, которые вручаются и детям, и взрослым за активную творческую работу на сайте. Медалями «Aktiv», «Snaiper», «За верность» награждаются пользователи портала за активную

жизненную позицию, кратко и талантливо формулирующие свои мысли, принимающие деятельное и длительное участие в жизни сайта. Кавалером орденов «Серебряная звезда» и «Золотая звезда» становятся пользователи сайта, проявившие выдающиеся организаторские способности. Им присваивается статус полноправного члена группы администраторов сайта с правом голоса в планировании деятельности сайта и его дальнейшего развития.

Регистрация и личный кабинет на сайте под логином «Суок» позволили мне не только разрабатывать и выкладывать литературные задания, но рассказывать ребятам в блоге о себе и своей работе – о екатеринбургском Музее кукол и детской книги. Ребята оставляли мне комментарии, сообщения – постепенно мы подружились и регулярно поддерживаем связь. Портал Папченко дал возможность также освещать события музейной жизни, новые выставки и мероприятия, выкладывая фотоотчеты, в том числе с театрализованных постановок по тем или иным произведениям для детей. Так, например, в музейном кукольном театре «Буратино» мы поставили два спектакля по детским пьесам Александра Папченко «Солдатская дочка» и «Зачарованный принц». Спектакли прошли с успехом; маленькие зрители смогли встретиться на премьере с писателем, а сам автор – после премьеры пообщаться с ребятами. Статьи-отзывы об этих нескучных встречах позднее были опубликованы на сайте «Сокровища Папча». Ведение подобного блога на сайте помогло мне достаточно быстро наладить работу в разделе «Кладоскоп» – ребята уже знали того человека, который писал для них литературные тесты, у них сложилось мнение обо мне, у нас сформировался определенный уровень доверия друг другу.

За время сотрудничества с сайтом Папченко я неоднократно смогла познакомиться с книгами современных авторов, о которых раньше не знала и которые рекомендовали прочесть ребята. Так, открытием для меня стало трагическое произведение французского писателя и драматурга Эрика-Эммануэля Шмитта «Оскар и Розовая Дама».

Работа для «Кладоскопа» помогала и в музейной жизни: отработанные на сайте Папченко викторины и запас материалов к ним были хорошим подспорьем при подготовке выставок и экскурсий по детской литературе в Музее кукол и детской книги. И все-таки главной моей целью было – побудить ребят прочитать те книги, о которых я пишу. Эта цель была успешно достигнута, более того – участники сайта с увлечением стали сами создавать литературные тесты, задания и викторины. Наше совместная работа происходила на сайте или шла по электронной почте.

Таким образом, с Костей Закасским, Любой Локшиной, Герой Дедюхиными и Юлей Моисеенко мы подготовили десять викторин: «Дело о ртутной бомбе», «Возвращение клипера «Кречет» (В. Крапивин), «Малыш», «Попытка к бегству», «Трудно быть богом» (А. и Б. Стругацкие), «Республика Шкид» (Л. Пантелеев), «Подземелье ведьм» (К. Булычев), «Три мушкетера» (А. Дюма), «Приключения Гекльберри Финна» (М. Твен), «В августе сорок четвертого» (В. Богомолов). Признаюсь, литературными тестами, которые разработали ребята, я довольна гораздо больше, чем своими, и искренне рада, что они смогли это сделать.

Один из разделов сайта – «Острова Командора» – поистине уникален. Здесь дети в течение немалого времени задавали свои вопросы В. П. Крапивину, а он в он-лайн режиме на них отвечал. Таким образом, появился уникальный текст в формате интервью, из которого можно узнать и о творческих взглядах известного писателя, и о его отношении к современным детям и их проблемам.

Победитель литературной викторины первого сезона определился 1 июня 2012 г., с тех пор состоялся целый ряд подобных викторин, что подтверждает: сайт – это живой организм, который может развиваться в различных направлениях. Так, например, А. Папченко ввел стратегически важный раздел в «Кладоскопе» – «Литературные игры»: теперь каждый гость сайта – не важно, ребенок или взрослый, зарегистрированный пользователь или нет, – может выполнять задания всех литературных викторин прошедших сезонов, чтобы проверить свои знания. Но самое главное, что ребята, которые не один год активно участвовали в жизни интернет-портала и уже выросли из школьного возраста, теперь могут стать модераторами на «Сокровищах Папча» и развивать этот проект дальше, общаясь со сверстниками и ребятами младшего возраста, вновь и вновь открывая прекрасный мир незаслуженно забытых литературных произведений для детей и юношества, мимо которых порой так легко пройти в современном мире с его быстрым ритмом жизни.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абельская Раиса Шолемовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры интеллектуальных информационных технологий Института фундаментального образования Уральского федерального университета.

Аболина Татьяна Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета.

Антипина Зоя Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного национального исследовательского университета.

Аразова Мария Ахметовна – студентка 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Арапова Елизавета Дмитриевна – кандидат исторических наук, научный сотрудник Музея истории Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Валитова Василя Ахатовна – ассистент Центра подготовки и сопровождения иностранных слушателей Уральского федерального университета.

Ванюшев Василий Михайлович – доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела филологических исследований Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения РАН.

Васильев Игорь Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета; ведущий научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН.

Гаева Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Курганского государственного университета.

Горбунова Анастасия Николаевна – аспирант кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета.

Григорьев Георгий Алексеевич – заведующий мемориальным домом-музеем П. П. Бажова Объединенного музея писателей Урала.

Григорьева Любовь Сергеевна – старший научный сотрудник мемориального дома-музея П. П. Бажова Объединенного музея писателей Урала.

Губайдуллина Анастасия Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

Давыдов Остап Михайлович – выпускающий редактор журнала «Колокольчик» при Челябинской епархии Русской Православной Церкви.

Дергачев Иван Алексеевич (1911–1991) – доктор филологических наук, профессор, один из организаторов и первый декан филологического факультета УрГУ им. А. М. Горького.

Евсеева Александра Викторовна – методист Детского центра Музея истории Екатеринбурга.

Жидков Максим Александрович – старший преподаватель кафедры технологий художественного образования Нижнетагильского государственного социально-педагогического института (филиал Российского государственного профессионально-педагогического университета).

Житкова Людмила Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета.

Журавлева Нелли Сергеевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной истории Южно-Уральского государственного университета.

Загороднева Кристина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Пермского государственного института культуры.

Зырянов Олег Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой классической литературы и фольклора Уральского федерального университета; ведущий научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН.

Каменецкая Татьяна Яковлевна – кандидат филологических наук, главный научный сотрудник музея Ф. М. Решетникова Объединенного музея писателей Урала.

Канарская Екатерина Игоревна – аспирант кафедры русской литературы Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского.

Кислова Екатерина Александровна – старший научный сотрудник мемориального дома-музея П. П. Бажова Объединенного музея писателей Урала.

Клочкова Юлия Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории искусств Екатеринбургского государственного театрального института.

Козлов Илья Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета.

Колегова Оксана Алексеевна – магистрант 1 года обучения филологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета.

Коледич Елена Николаевна – кандидат филологических наук.

Королев Александр Андреевич – студент 4 курса по специальности «Актер драматического театра» Пермского государственного института культуры.

Костарева Валентина Евгеньевна – хранитель фондов Объединенного музея писателей Урала.

Кряжевских Марина Юрьевна – кандидат культурологии, заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XIX века» Объединенного музея писателей Урала.

Кукарцева Марина Сергеевна – студентка 3 курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Леденцова Екатерина Константиновна – главный хранитель фондов Объединенного музея писателей Урала.

Леонова Марианна – доктор филологических наук (Ph. D.), научный сотрудник, доцент семинара славянской филологии Гёттингенского университета им. Георгия-Августа (Германия).

Лимерова Валентина Александровна – кандидат педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН.

Литвинова Лидия Григорьевна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея истории Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Литовская Мария Аркадьевна – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН; профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета.

Майбурова Ирина Борисовна – заведующая Музеем кукол и детской книги Объединенного музея писателей Урала.

Малькова Алина Викторовна – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

Масальцева Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного национального исследовательского университета.

Мисочка Анастасия Андреевна – студентка 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Нестерова Анастасия Васильевна – студентка 3 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Пантюхина Алена Игоревна – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

Паринова Анна Сергеевна – аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков, теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета; учитель русского языка и литературы Верхнехавской СОШ № 1 (с. Верхняя Хава, Воронежская обл.).

Паулинова Мартина – магистрант 1 года обучения философского факультета Прешовского университета (Словакия).

Пестерев Станислав Константинович – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета; старший преподаватель кафедры иностранных языков Томского университета систем управления и радиоэлектроники.

Подкорытова Татьяна Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета.

Подлубнова Юлия Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН; заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XX века» Объединенного музея писателей Урала.

Ползунова Юлия Сергеевна – студентка 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Попова Нина Николаевна – хранитель коллекции «Документальные материалы» Объединенного музея писателей Урала.

Пращерук Наталья Викторовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета.

Приказчикова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета.

Прохорова Мария Викторовна – магистрант 1 года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Савичева Анна Николаевна – экскурсовод Музея кукол и детской книги Объединенного музея писателей Урала.

Сваровская Анна Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

Симонова Екатерина Викторовна – поэт; выпускница филологического факультета Нижнетагильского государственного педагогического института (ныне НТГСПА, филиал РГППУ).

Служаева Ольга Олеговна – выпускница аспирантуры филологического факультета Самарского государственного университета; заместитель директора по издательским проектам ИА «Засекин».

Созина Елена Константиновна – доктор филологических наук, профессор, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН; профессор кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета.

Турышева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета.

Усанова (Калашникова) Ирина Алексеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета.

Федоров Илья Сергеевич – студент 3 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Филиппенок Мария Владимировна – аспирант кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета.

Фирсаев Иван Викторович – аспирант кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета.

Харитонова Екатерина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры маркетинга и международного менеджмента Уральского государственного экономического университета.

Хоруженко Татьяна Игоревна – кандидат филологических наук, ассистент кафедры классической литературы и фольклора Уральского федерального университета; научный сотрудник музея «Литературная жизнь Урала XX века» Объединенного музея писателей Урала.

Хуббитдинова Нэркэс Ахметовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН.

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета.

Черноскутова Надежда Дмитриевна – студентка 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Эльстон-Бирон Александр Владимирович – научный сотрудник музея Ф. М. Решетникова Объединенного музея писателей Урала; магистрант 2 года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

Юхнова Ирина Сергеевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3

Раздел I
IN MEMORIAM

Дергачев И. А. Первый роман о рабочих [Ф. М. Решетникова].
Публикация М. И. Дергачевой 5

Раздел II
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ДИАЛОГ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Юхнова И. С. Русский мир в произведениях М. Ю. Лермонтова
(к постановке проблемы) 25
Усанова (Калашникова) И. А. Взаимоотношения России и Европы
в творческой оценке Ф. И. Тютчева и И. С. Тургенева 32
Сваровская А. С. Путевые очерки русских учителей: рецепция
европейского мира 37
Подкорытова Т. И. Прощание с Музой: кризис мусической
традиции в поэтологических интенциях Серебряного века 42
Чевтаев А. А. «Древнеримский» код адамизма: стихотворения
М. Зенкевича «Марк Аврелий» и «Коммод» 51
Зырянов О. В. «Евразийский» тип сонета: о путях развития
сонетной формы в России 57
Турышева О. Н. Код «Идиота» в кинотексте Л. фон Триера
«Догвилль»: к реконструкции рецептивного потенциала. 66

Раздел III
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА
В ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Коледич Е. Н. Тихон Задонский и Иосиф Галл: к вопросу
о прототипе «Сокровища духовного» 72
Житкова Л. Н. Мотив судьбы в творчестве А. С. Пушкина 77
Приказчикова Е. Е. Мифология мистических собак и повесть
Н. А. Дуровой «Ярчук – собака-духовидец» 82
Горбунова А. Н. От «Сороки-воровки» к «Поврежденному»:
эволюция женских образов в прозе А. И. Герцена 1846–1851 гг.. 90
Каменецкая Т. Я. «Кулинарная организация» художественных
произведений Ф. М. Решетникова: автор / повествователь – герой-кулинар /
герой-едок 98

Федоров И. С. Предсмертный монолог Анны: Толстой, Кьеркегор и святоотеческая традиция 108
Ползунова Ю. С. Особенности цветовой символики в произведениях И. А. Бунина «Тень птицы» и «Странствия» 114
Черноскутова Н. Д. «Русский мир» в мемуаристике И. А. Бунина 120
Канарская Е. И. Образ Чичикова как связующее звено реального и ирреального миров в пьесах Н. В. Коляды «Коробочка» и «Мертвые души» 126

Раздел IV

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ СЛОВЕСНОСТЬ XX в.: НАЦИОНАЛЬНЫЕ И МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ

Служаева О. О. Преступление и наказание поэта А. М. Добролюбова 132
Пестерев С. К. Персонажи Запада и Востока в малой прозе Марка Алданова (очерк «Король Фейсал и полковник Лоуренс» и рассказ «Павлинье перо») 138
Абельская Р. Ш. Черты культурного синтеза в поэзии А. Галича 143
Аразова М. А. Рецепция творчества В. Маяковского в поэзии И. Елагина 149
Пантюхина А. И. Русская история в контексте ветхозаветной модели истории в романе Ф. Горенштейна «Псалом». 155
Паулинова М. Опыт лексико-семантического анализа статьи В. Распутина «Если по совести» 160
Малькова А. В. Варианты судеб писателей и художников андеграунда в русской культуре второй половины XX в. (роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени») 165
Паринова А. С. Мотив «бегства из рая» в современной российской прозе (повесть «Ловушка для Адама» Л. Бородина, роман «Беглец из рая» В. Личутина) 170
Леонова М. Функция иностранного слова в прозе Виктора Пелевина 176
Харитонова Е. В. Художественная концепция времени в повестях Елены Ленковской («Спасти Кремль», «Две кругосветки», «Лето длиною в ночь»). 181
Хоруженко Т. И. Странствия души или трансформации плоти: женские инициации в русском фэнтези 188

Раздел V

ЭТНОНАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС И СПОСОБЫ ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аболина Т. М. К начальной истории формирования литературного процесса в Зауралье (на примере города Далматово) 194
Хуббитдинова Н. А. Литературная традиция этнического «другого» в повести Т. С. Беляева «Куз-Курпяч» 200

Лимерова В. А. «Зырянские суеверия» в записках корреспондентов «Вологодских губернских ведомостей» 206
Колегова О. А. Фольклорная легендарно-историческая проза в «Пермских губернских ведомостях» 1840–1860-х гг.. 211
Антипина З. С. Путевые записки в региональной печати середины XIX в.: между наукой и литературой. Путевые заметки Н. П. Вагнера в «Пермском сборнике» 217
Жидков М. А. Тема деревни в очерке Д. Н. Мамина-Сибиряка «Все мы хлеб едим…» 222
Гаева Е. В. Вадемекум Мамина-Сибиряка (очерк «На кумысе»): из опыта комментированного чтения 229
Пращерук Н. В. «Рудин» 1890-х: о романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Общий любимец публики» 232
Фирсаев И. В. «Другой» рассказчик: проблема центра и окраины в сказе П. П. Бажова «Дорогой земли виток». 235
Литовская М. А., Прохорова М. В. Поиск вариантов описания дореволюционного детства в детской литературе Урала 1930-х гг.: «Подростки» Б. С. Ицына и «Зеленая кобылка» П. П. Бажова. 240

Раздел VI
РАЗВИТИЕ ПОЭЗИИ НА УРАЛЕ

Масальцева Т. И., Созина Е. К. «Искусство песнопенья» в провинции: Павел Размахнин 248
Козлов И. В. Литературный отдел газеты «Уральская жизнь» в 1917–1919 гг.: временная и пространственная трансформации повседневности. . . . 256
Васильев И. Е. Модернистские мотивы в поэзии Урала 1917–1922 гг. (на материале периодических изданий) 264
Ванюшев В. М. Венок сонетов Гая Сабитова «Шунды но ӆужа но…» («Солнце заходит – солнце встает…»): опыт анализа лирического сюжета. . . 269
Давыдов О. М. Поэтический образ Челябинска в контексте уральского литературного мифа 274
Губайдуллина А. Н. Анималистика современной поэзии сибирских авторов для детей 280
Загороднева К. В., Королев А. А. Античные мотивы в книге стихов В. Дрожащих «Рифейские строфы» 285
Подлубнова Ю. С., Симонова Е. В. Современная поэзия Екатеринбурга: опыт поколенческой стратификации 292

Раздел VII
КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ КОНТАКТЫ И МИР ЛИТЕРАТУРЫ

Филиппенок М. В. Жанр кондукта: генезис в системе латинской гимнографии 300
Нестерова А. В. Слова-композиты в авторской риторике рукописного сборника «Статир» (Орел-городок, XVII в.) 305

Валитова В. А. Воссоздание «чудесной» действительности древних славян в XVIII – начале XIX в.: от баснословия к мифологии 311
Мисочка А. А. Особенности русского бала XVIII – начала XX в. 316
Клочкова Ю. В. Мир легенд и преданий в пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук») 324
Журавлева Н. С. Образ советского Севастополя в произведениях иностранных писателей 333
Кукарцева М. С. Преломление григорианского хорала в стихотворении Е. Багряны «Requiem» 339

Раздел VIII

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОЙ РАБОТЫ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Леденцова Е. К. История открытия музея Д. Н. Мамина-Сибиряка: проблема датировки 345
Савичева А. Н. Возникновение на Урале профессии «маркшейдер»: к истории одного дома в «Литературном квартале» (Пролетарская, 16). 352
Эльстон-Бирон А. В. Об одной музейной технологии: погружение посетителя в личное и творческое пространство Ф. М. Решетникова. 357
Григорьева Л. С. Дальние и близкие: переписка семьи Бажовых (на материале фондов ОМПУ). 362
Попова Н. Н. П. П. Бажов в одной судьбе *(к юбилею Нины Витальевны Кузнецовой)* 367
Григорьев Г. А., Кислова Е. А. К проблеме визуализации в музейной практике (на примере работы мемориального дома-музея П. П. Бажова) 373
Арапова Е. Д. «Связь времен» в Музее истории Московского государственного университета. 376
Литвинова Л. Г. Материалы нобелевского лауреата Н. Н. Семенова в контексте экспозиции Музея истории Московского государственного университета 380
Евсеева А. В. «Погружение в эпоху» в пространстве музея (на примере праздника «Бал в доме генерала Качки») 386
Кряжевских М. Ю. «Нехорошая» пьеса Булгакова как проект литературного музея: преодоление региональности 391
Костарева В. Е. Книжные коллекции изданий для детей: нужны ли они музею? 396
Майбурова И. Б. Детский литературный сайт писателя Александра Папченко «Сокровища Папча»: опыт сотрудничества. 402

Сведения об авторах 407

Научное издание

Подготовлено при финансовой поддержке
ЖК «Миллениум» (г. Екатеринбург)



ЖК «Миллениум» – пространство для комфортной жизни.
Удивительный двор и просторные квартиры.
Екатеринбург, Юго-Западный район.
millenium-ekb.ru

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2016

Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций

Материалы XII Всероссийской научной конференции
Екатеринбург, 13–14 октября 2016 г.

Редактор и корректор *Т. А. Арсенова*
Компьютерная верстка *А. Ю. Матвеев*

Подписано в печать 15.09.2017. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Times
Усл. печ. л. 23,8. Тираж 100 экз. Заказ 877.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4