РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

# ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 4

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2008

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94
Л 642

*Издание подготовлено при поддержке*
*Российского гуманитарного научного фонда «Урал», грант 08-04-83480 г/у*
*и Управления культуры администрации г. Екатеринбурга*

*Рекомендовано к печати ученым советом*
*Института истории и археологии УрО РАН*

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

Редакторы: д-р филол. наук *Е. К. Созина,*
канд. филол. наук *Е. В. Харитонова, Т. А. Арсенова*

Рецензенты: д-р филол. наук *Ю. В. Доманский*
(Тверской государственный университет);
д-р филол. наук *А. П. Казаркин*
(Томский государственный университет)

**Литература Урала : история и современность :** сб. ст.
Л 642 Вып. 4 / Институт истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. — 496 с.

ISBN 978-5-

Сборник статей подготовлен по результатам IV Всероссийской научной конференции «Литература Урала: локальные тексты и типы региональных нарративов». В статьях на материале различных произведений, созданных преимущественно в пределах Урало-Сибирского региона, исследуется проблема локальных текстов, а также сопряженная с ней проблематика пространства в литературном тексте. Ставится вопрос о типах региональных нарративов; предлагаются анализы произведений различных национальных литератур, а также классической и современной литературы в ракурсе взаимодействия в них традиций и новаторства, включенности словесности в широкие социальные и культурные контексты.

Сборник адресован литературоведам и читателям, всем, кто любит литературу, интересуется ее историей и современным состоянием на Урале.

**ББК Ш5(2Р36)**
**УДК 821.161.1-94**

© Издательство Уральского университета, 2008
© Учреждение Российской Академии наук
Институт истории и археологии УрО РАН, 2008

ISBN 978-5-

# СОДЕРЖАНИЕ

От редактора ..... 6

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ УРАЛО-СИБИРСКОГО РЕГИОНА

*Замятин Д. Н.* Локальные мифы: модерн и географическое воображение ..... 8
*Кропотов С. Л.* Локальные тексты как инструмент культурной политики: сможет ли город воспоминаний стать креативным городом? ..... 44
*Созина Е. К.* Уральский текст в литературе региона 1800–1820-х гг. ..... 53
*Приказчикова Е. Е.* «Антидот» Екатерины II как образец культурной мифологии Урало-Сибирского региона ..... 69
*Девятайкина Г. Л.* Уральский сверхтекст в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Именинник» ..... 75
*Зырянов О. В.* Уральский текст Е. Гадмер ..... 83
*Давыдов Д. М.* К описанию феномена «нижнетагильского поэтического ренессанса» ..... 91
*Прокофьева В. Ю., Юдина Т. А.* Оренбургский текст русской литературы как сверхтекст: подходы к теме ..... 96
*Ковтун Н. В.* Сибирский текст в прозе второй половины XX века (на материале романа С. Залыгина «Комиссия») ..... 102
*Сильченко Г. В.* Образ Сибири и сибирский интертекст в поэзии А. Башлачева ..... 111

СЕМАНТИКА И ПОЭТИКА МЕСТА В ЛИТЕРАТУРЕ

*Потанин Г. Н.* Родиноведение. *Публ. И. Ф. Юшина, вступ. ст. и коммент. Н. В. Серебренникова* ..... 116
*Миловзорова М. А.* Образы места в русской исторической драматургии XIX века ..... 122
*Митрофанова Л. М.* «Урал», «Зауралье», «Россия» и «Сибирь»: перекресток понятий в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка ..... 130
*Эртнер Е. Н.* Человек и природа в «сибирских» романах Д. Н. Мамина-Сибиряка ... 136
*Соболева Л. С.* Старообрядческий мир в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка .... 143
*Кунгурцева Н. А.* Художественный образ Дома в повести Д. Н. Мамина-Сибиряка «На рубеже Азии» ..... 156
*Харитонова Е. В.* Образ дворянской усадьбы в драматургии Н. Новикова (Черешнева) ..... 160
*Прокофьева А. Г.* Оренбургский край начала XX века в очерковой книге В. П. Правдухина «По излучинам Урала» ..... 166
*Подлубнова Ю. С.* Геологоразведочная проза в уральской литературе 1930-х гг. .... 173
*Шастина Т. П.* Алтай как горная страна в лирике Валерия Куницына ..... 180
*Онуфриева Н. И.* «Сказочный Свердловск» Бориса Рыжего ..... 188

*Литовская М. А.* Тема города как самооправдания биографического автора в современной прозе Урала ..... 196
*Подшивалова Е. А.* Литературная эпоха в творческом отражении О. Хлебникова и В. Болтышева ..... 204
*Алексеева М. А.* «Объект, к освоению не предназначенный»: пространственная модель мира в романе О. А. Славниковой «2017» ..... 213

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ УРАЛА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ И КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

*Антипина З. С.* «Екатеринбургские письма» на страницах газеты «Пермские губернские ведомости» на рубеже XIX–XX вв. ..... 222
*Меньщикова А. М.* Проблема восприятия футуризма на Урале (на материале региональной прессы) ..... 226
*Клочкова Ю. В.* Драматическая фантазия В. П. Чекина «Подвиг Прометея» в контексте русской «прометейаны» начала XX века ..... 232
*Васильев И. Е.* «Огонь» и «металл» как текстообразующие реалии в пореволюционной поэзии Урала ..... 238
*Журавлева Н. С.* Челябинское отделение Союза писателей в предвоенные годы .... 244
*Исхаков Р. Л.* Литературные страницы газет как феномен культурного наследия Урала ..... 254
*Надыров С. Л.* Литературно-просветительская деятельность татар на Среднем Урале ..... 262
*Рогачева Н. А.* Частный краеведческий журнал: опыт жизни длиною в десять лет ..... 265
*Власова Е. Г.* Очеркистика «Пермского пресс-центра» (1998–2004): попытка творческой свободы в региональной прессе ..... 268
*Прокофьева О. С.* Постфольклор в контексте краеведения в малых населенных пунктах Северного Приуралья ..... 274
Литературные кружки и объединения Екатеринбурга (статья для энциклопедии «Екатеринбург») / *В. А. Блинов, И. Е. Васильев, Н. С. Жу-равлева, И. В. Козлов, В. А. Мазур, Е. К. Созина* ..... 280

ПРОБЛЕМА РЕГИОНАЛЬНОГО НАРРАТИВА В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

*Удлер И. М.* Прощай, африканец Эквиано? «Увлекательное повествование о жизни Олауда Эквиано, или Густава Вазы, африканца. Написано им самим»: проблема идентификации нарратива, автора, портретов ..... 291
*Москвина В. А., Малахова Е. П.* Особенности сюжетостроения устных рассказов о медведях ..... 300
*Власова Е. Г.* «Дорожная литература» Перми начала XX века: место и стратегии повествования ..... 306
*Кубасов А. В.* «Филармонический концерт» Ф. М. Решетникова: сопряжение очеркового и художественного дискурсов ..... 313
*Каменецкая Т. Я.* Тип повествования в рассказе Ф. М. Решетникова «Никола Знаменский» ..... 319



*Королева В. Б.* Документальное письмо Ф. М. Решетникова ..... 323
*Лимерова В. А.* «Яг-морт» М. Ф. Истомина как разновидность повествовательного произведения в коми (зырянской) словесности середины XIX века ..... 331
*Житкова Л. Н.* Природа в повествовательной структуре очерков и рассказов Г. Белорецкого ..... 338
*Лимеров П. Ф.* Романы Г. А. Юшкова ..... 342
*Шибанов В. Л.* Черты постмодернизма в повести Л. Нянькиной «Ау-ау! или зигзаги на небосклоне» ..... 350
*Ванюшев В. М.* Вторсырье с Запада как «абсолютно новое» для Удмуртии ..... 355
*Кузнецова Т. Л.* Творчество К. Ф. Жакова и коми проза конца XX – начала XXI века ..... 359
*Снигирева Т. А., Снигирев А. В.* Проза русского рока в региональных и жанровых проекциях ..... 366
*Кислова Л. С.* «Выхода нет»: замкнутое пространство «другого мира» в драматургии Г. Ахметзяновой и Ю. Клавдиева ..... 377

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ РЕГИОНА

*Ромодановская Е. К.* Переводные сборники и русская литература ..... 384
*Анисимов К. В.* Из истории ранней урало-сибирской словесности: эстетическая полемика как аспект самоопределения региональной литературной традиции (П. А. Словцов vs Г. И. Спасский) ..... 392
*Шаяхметов Р. А.* Мифологема Небесного Лучника и Урал-батыр ..... 402
*Надергулов М. Х.* Башкирские нарративные родословия как литературные памятники ..... 409
*Хусаинов С. М.* Башкирская народная публицистика в XVIII веке ..... 414
*Полетаева Е. А.* Рукописные сборники XVIII века на Урале ..... 422
*Слобожанинова Л. М.* О некоторых мотивах в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка 1900-х гг. ..... 428
*Орлицкий Ю. Б.* Свободный стих Василия Каменского в контексте верлибра русских футуристов ..... 435
*Козлов И. В.* Книга стихов П. Уральского «Мгновенное и вечное» (1916) ..... 449
*Арсенова Т. А.* Борис Рыжий: образ поэта в читательской и литературно-критической рецепции ..... 452
*Барковская Н. В.* Творчество Т. Трофимова в контексте молодежной «городской» поэзии ..... 467
*Блажес В. В.* Поэтическая публицистика Елены Хоринской ..... 478
*Ребель Г. М.* Художественно-идеологические тенденции в творчестве Алексея Иванова ..... 489

# ОТ РЕДАКТОРА

Очередной сборник «Литература Урала: история и современность» представляет материалы конференции, посвященной теме, достаточно привычной для отечественных филологов. О «локальных текстах» сегодня, да еще в провинции, пишут многие. Каждый уважающий себя город, каждый край считает своим долгом повысить степень собственного самосознания через обретение текстуального статуса – хотя сама по себе «мода» на уподобление реальности тексту и, соответственно, на когда-то новую – семиотическую – оптику проходит через всю вторую половину XX в., особенно актуализировавшись в эпоху постмодернизма, или постструктурализма. Казалось бы, эпоха эта минула – вместе с уходом из жизни его ведущих творцов и представителей. На дворе новые методы, новые (или хорошо забытые старые) подходы и термины; в недрах самого общественного организма, а не только творческого сознания писателя мы тщимся теперь разглядеть его нутряные родимые пятна, переводимые на язык символических и прочих языков, комплексов, капиталов, механизмов и пр. Тема пространства, тема места и их описания в литературе звучат более чем разнообразно – думается, это заметно уже в ряде статей, помещенных в нашем сборнике. Ж. Деррида, Ж. Лакан и иже с ними могли бы гордиться: «нутрь» и «наружа» окончательно релятивизировались, попросту поменялись местами, и город, место, регион прописываются и творятся заново как писателями, так и исследователями подобно, а точнее, *лучше*, нежели собственная жизнь и свой собственный дом.

Однако для творческой группы, занимающейся описанием истории литературы Урала во всей ее системной целостности и последовательности исторического развития акцентировать проблему существования уральского текста представлялось немаловажным. Мы стремимся сохранить и использовать самые разные методы изучения региональной и национальной литературы – семиотические, философские, традиционные историко-литературные, культурологические, социологические… Сборник показывает, что от стремления обособиться от соседей и позиционировать свой объект – Урал и его литературу – мы движемся к тому, чтобы обсудить существующие границы и, возможно, еще раз раздвинуть их – во благо всех нас, объединяемых единым внутренним пространством науки, искусства, культуры. Вероятно, будущее – за интеграцией, а не обособлением. Кто знает?

Далеко не все вопросы, поставленные на конференции и в статьях сборника, решены хотя бы наполовину. Наиболее важным вопросом на будущее нам видится проблема регионального (и национального) нарратива – его специфики, обусловливаемой указанными факторами не только чисто художественного, но и надлитературного порядка. Думается, мы еще только подступаем к ее решению.

В состав сегодняшнего выпуска сборника вошла публикация из архива Г. Н. Потанина, которого смело можно назвать нашим предшественником («областник», «родиновед»…), любезно предоставленная составителям коллегой из Томска, профессором Николаем Валентиновичем Серебренниковым. В порядке эксперимента мы также включили сюда статью, созданную разными авторами (порой независимо друг от друга) для второго, дополненного издания энциклопедии «Екатеринбург» о литературных кружках и объединениях города, – полагая, что это бесценный материал для составления общей картины литературной жизни Екатеринбурга и области.

# ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ УРАЛО-СИБИРСКОГО РЕГИОНА

**© Д. Н. Замятин**
*Москва*

## ЛОКАЛЬНЫЕ МИФЫ: МОДЕРН И ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

### Локальные мифы в эпоху модерна. Вместо введения

Эпоха модерна – время радикального слома, решающих трансформаций представлений о земном пространстве. Не вдаваясь в подробную характеристику самого модерна[1], следует в первую очередь отметить, что беспрецедентные для любых человеческих историй географические открытия XV–XX вв. стали не просто уничтожением, «закрытием» практически всех terra incognita, но и предпосылкой для мультиплицированного развития ранее не возможных или же слабо представимых образов пространства[2]. Эта уникальная когнитивная ситуация с феноменологической точки зрения являлась, а до некоторой степени является и до сих пор, источником и в то же время условием порождения все новых и новых способов представления, репрезентаций земного пространства, которые сами по себе также становятся все более и более пространственными, образно-географическими[3].

Локальные мифы, будучи одним из устойчивых типов пространственных представлений на протяжении, по крайней мере, всех известных письменных историй[4] , претерпевают в эпоху модерна столь существенные системно-структурные изменения, что оказываются не только вполне традиционными ментальными нарративами, описывающими и характеризующими определенные места и территории, но и принципиально, жизненно, экзистенциально важными компонентами в*и*дения прошлого, настоящего и будущего – будущее начинает как бы закрепляться, фиксироваться соответствующими легендарными событиями и историями, уверенно проецируемыми в пространство еще не сбывшегося, не состоявшегося, однако весьма возможного и желательного. Если понимать под локальными мифами систему специфических устойчивых нарративов, распространенных на определенной территории, характерных для соответствующих локальных и региональных сообществ и достаточно регулярно воспроизводимых ими как для внутренних социокультурных потребностей, так и в ходе целенаправленных репрезентаций, адресованных внешнему миру, то основную суть когнитивных изменений, происходящих с локальными мифами и в них самих в эпоху модерна, в их самом первоначальном и грубом виде, можно свести к наглядным ментальным преобразованиям пространственной онтологии локальных мифов, их условных хтонических оснований[5]. Иначе говоря, пространство локальных мифов начинает быстро расширяться невозможными ранее темпами – не в смысле хорошо известной специалистам (филологам, искусствоведам, культурологам, психологам, историкам, этнологам, географам) повторяемости базовых архетипических сюжетов, воспроизводящихся в совершенно разных цивилизациях и культурах и на сильно удаленных друг от друга территориях, в совершенно различных порой природных и культурных ландшафтах[6], а в смысле их семантической и образной экспансии в ранее не достижимые для них области ментальной и материальной жизни региональных сообществ.



В эпоху модерна происходит переход от собственно локальных мифов к мифам транслокальным, или панлокальным, т. е. к таким устойчивым нарративам и образам, которые как бы заранее воспринимаются и воображаются в качестве необходимой, неотъемлемой и неотменимой онтологии пространства, «фиксируемого» не только и не столько конкретными мифологическими и легендарными местами, сколько интенсивными коммуникативными стратегиями проникновения, выхода в пространства смежные, пограничные, или метагеографические[7]. Этот переход растягивается, по-видимому, на весь приблизительно выделяемый период модерна, однако только в XIX в., по мере быстрого расширения колониальных европейских империй, начинается и географическая экспансия подобных локально-мифологических трансформаций, ведущая к появлению очень интересных гибридных, «креолизированных» ментальных образований. Другими словами, начинает работать принципиально иное, чем до сих пор, географическое воображение, с одной стороны, основанное на включении, переработке, усвоении, преобразовании туземных, аборигенных мифов в рамках картины мира условного европейского сознания[8], а с другой стороны, ориентированное на производство и сотворение очевидно новых локальных мифов, призванных как-то объяснить, рассказать, описать известный культурный и цивилизационный шок европейского колонизатора, культуртрегера, исследователя, художника, писателя перед совершенно иными когнитивными и онтологическими установками наблюдаемых и разрушаемых ими автохтонных сообществ[9].

### Цивилизации модерна и локальные мифологии. Проблема цивилизационной аутентичности

Ранний и развитой модерн, несомненно, способствовал формированию и оформлению (в рамках «высокой культуры») локальных мифов – сначала чаще

всего в романтических обработках народного фольклора (это характерно для европейского модерна уже в конце XVIII – начале XIX в.)[10], однако в эпоху позднего модерна функциональная роль географических / локальных мифов изменяется: они призваны теперь не только способствовать развитию национального воображения и национальной идентичности, но и поддерживать весь комплекс цивилизационных установок и практик, воспроизводимых всеми возможными для индустриальной эпохи средствами[11]. Нетрудно показать, что, как и географические образы, локальные мифы в период цивилизационных напряжений и надломов становятся амбивалентными, неоднозначными, как бы чересчур содержательно мощными и в то же время не совсем понятными – указывая в ментальном плане на определенные цивилизационные «прорехи» и «лакуны». Было бы тем не менее слишком просто сводить функциональную роль локальных мифов к некоей цивилизационной «лакмусовой бумажке», частному индикатору. На наш взгляд, любая достаточно хорошо репрезентирующая себя цивилизация – по крайней мере, в рамках модерна и постмодерна – мыслит себя, в известной степени, самодовлеющим мифом, чье реальное («физико-географическое») пространство трансформируется в сложный образно-географический комплекс, иррадиирующий, излучающий вовне, в свою очередь, пучок локальных мифов, становящихся транслокальными, или панлокальными[12]. Это не значит, конечно, что при целенаправленном или интуитивном, неосознанном культивировании локальных мифов не используются известные еще в эпоху древних цивилизаций мифологические сюжеты-архетипы (мифы о спасении, мифы основания, мифы о вечном возвращении и т. д.)[13]. Содержательная суть геомифологических процессов позднего модерна, а затем, в некоторой степени, и постмодерна заключается во вставлении в некие, уже как бы заранее данные цивилизационные контексты определенных локальных мифов, играющих затем ключевые роли как признаки и неотъемлемые атрибуты цивилизации-как-уникальности в историческом времени и географическом пространстве. Иначе говоря, цивилизации-образы модерна и постмодерна немыслимы без локально-мифологического компонента, обеспечивающего в феноменологическом и нарративном аспектах воспроизводство и постоянное расширение ментальных ареалов цивилизационной аутентичности.

## Когнитивная модель пространственных представлений в локально-мифологическом контексте

Чтобы более подробно и глубоко разобраться с содержательными изменениями, привносимыми эпохой модерна во взаимодействие локальных мифов и географического воображения, попытаемся выяснить и описать в первом приближении базовые когнитивные контексты[14], в которых происходит «сцепка», взаимопроникновение изучаемых концептов. Естественно, что данная



исследовательская попытка может быть позиционирована как вполне постмодернистская, находящаяся как бы вне конституируемого объекта изучения. В то же время – что отвечает условиям постмодернистского анализа и критики – я полагаю, что в рамках настоящего текста может быть – сознательно или бессознательно – создан или разработан своего рода локальный миф о локальных мифах.

Если структурировать в ментальном отношении основные понятия, описывающие образы пространства, производимые и поддерживаемые человеческими сообществами различных иерархических уровней, разного цивилизационного происхождения и локализации, то можно выделить на условной вертикальной оси, направленной вверх (внизу – бессознательное, вверху – сознание), четыре слоя-страты, образующие треугольник (или пирамиду, если строить трехмерную схему), размещенный своим основанием на горизонтали. Нижняя, самая протяженная по горизонтали страта, как бы утопающая в бессознательном, – это географические образы; на ней, немного выше, располагается «локально-мифологическая» страта, менее протяженная; еще выше, ближе к уровню некоего идеального сознания – страта региональной идентичности; наконец, на самом верху, «колпачок» этого треугольника образов пространства – культурные ландшафты, находящиеся ближе всего, в силу своей доминирующей визуальности, к сознательным репрезентациям и интерпретациям различных локальных сообществ и их отдельных представителей[15]. Понятно, что возможны и другие варианты схем, описывающие подобные соотношения указанных понятий. Здесь важно, однако, подчеркнуть, что, с одной стороны, всевозможные порождения оригинальных локальных или региональных мифов во многом базируются именно на географическом воображении, причем процесс разработки, оформления локального мифа представляет собой, по всей видимости, «полусознательную» или «полубессознательную» когнитивную «вытяжку» из определенных географических образов, являющихся неким «пластом бессознательного» для данной территории или места. Скорее всего, онтологическая проблема взаимодействия географических образов и локальных мифов – если пытаться интерпретировать описанную выше схему – состоит в том, как из условного образно-географического «месива», не предполагающего каких-либо логически подобных последовательностей (пространственность здесь проявляется как наличие, насущность пространств, чьи образы не нуждаются ни в соотносительности, ни в иерархии, ни в ориентации / направлении), попытаться сформировать некоторые образно-географические «цепочки» в их предположительной (возможно, и не очень правдоподобной) последовательности, а затем, параллельно им, соотносясь с ними, попытаться рассказать вполне конкретную локальную историю, чье содержание может быть мифологичным[16]. Иначе говоря, при переходе от географических образов к локальным мифам и мифологиям должен произойти ментальный сдвиг, смещение – всякий локальный миф создается как разрыв между рядоположенны-

ми географическими образами, как когнитивное заполнение образно-географической лакуны соответствующим легендарным, сказочным, фольклорным нарративом[17].

Если продолжить первичную интерпретацию предложенной выше ментальной схемы образов пространства, сосредоточившись на позиционировании в ее рамках локальных мифов, то стоит обратить внимание на то, что локальные мифы и целые локальные мифологии, очевидно, могут быть базой для развития соответствующих региональных идентичностей[18]. Ясно, что и в этом случае, при перемещении в сторону более осознанных, более «репрезентативных» образов пространства, должен происходить определенный ментальный сдвиг. На наш взгляд, он может заключаться в неожиданных – исходя из непосредственного содержания самих локальных мифов – образно-логических и часто весьма упрощенных трактовках этих историй, определяемых современными региональными политическими, социокультурными, экономическими контекстами и обстановками. Другими словами, региональные идентичности, формируемые конкретными целенаправленными событиями и манифестациями (установка мемориального знака или памятника, городское празднество, восстановление старого или строительство нового храма, интервью регионального политического или культурного деятеля в местной прессе и т. д.), с одной стороны, как бы выпрямляют локальные мифы в когнитивном отношении, ставя их на службу конкретным локальным и региональным сообществам, а с другой стороны, само существование, воспроизводство и развитие региональных идентичностей, по-видимому, невозможно без выявления, реконструкции или деконструкции старых, хорошо закрепленных в региональном сознании мифов[19], а также – без разработки новых локальных мифов, часть которых может постепенно закрепиться в региональном сознании, а часть – будучи слабо соответствующей местным географическим образам-архетипам и действительным потребностям региональной идентичности – практически исчезнуть.

## Онтологические основания генезиса и развития локальных мифов

Как может быть структурирован локальный миф, как он может быть определен собственно местом, которым он локализуется, ограничивается и даже «рассказывается»? Иначе говоря, как происходит локализация мифа, рождающегося в то же время из «духа места»? Здесь мы должны попытаться проследить некоторые онтологические основания генезиса и развития локальных мифов.

Нет сомнения, что первичные архаичные локальные мифы творились посредством практически тотальной сакрализации окружающего пространства и, соответственно, репрезентирующих его сакральных мест, что многократно описано исследователями первобытных, древних и средневековых мифологий[20]. Функционирование и нарративная поддержка однажды созданных локальных мифов осуществлялись благодаря строго регламентированным местным сакральным ритуалам и обрядам; профанные мифы практически отсутствовали или же не имели общественно значимых репрезентаций. Достаточно сложные и неоднозначные локально-мифологические конструкции и конфигурации относятся уже к периоду модерна, когда жизнь многочисленных локальных и региональных сообществ стала определяться не только сакральными, но и профанными локальными мифами, создаваемыми как на основе фольклора, так и на базе быстро развивавшихся светских литератур и искусств. Вместе с тем было бы чересчур прямолинейно отделять профанные локальные мифы от сакральных, поскольку один и тот же сюжет – зачастую фольклорный или чисто религиозный – мог служить как тем, так и другим. Суть происходивших принципиальных трансформаций заключалась, с одной стороны, в изменениях соотношений различных способов репрезентаций архетипических локальных мифов (уменьшение роли сакральных ритуалов и обрядов, повышение роли светских институций – изданий художественных произведений и фольклорных записей, органов местного и регионального управления, явно или косвенно поддерживающих те или иные вполне профанные или даже «языческие» с точки зрения служителей церкви мифы); с другой стороны, привычные материальные способы репрезентации сакрального мифа – например, установка скульптуры почитаемого местного святого, строительство храма или же памятного монумента в честь произошедшего в данном месте чуда – могли с не меньшим успехом использоваться для фиксации и закрепления профанного мифа (например, установка памятника фольклорному герою или же героям литературного произведения, описывающего конкретное место, создание местного музея, посвященного этим героям и событиям, наименование улицы и т. п.)[21]. Другое дело, что профанные локальные мифы со временем не могут избегнуть частичных, фрагментарных, а иногда и очень значительных сакральных репрезентаций и интерпретаций, связанных, например, с ролью какой-либо выдающейся личности в развитии определенного региона или места.

Однако главная онтологическая проблема локальных мифологий эпохи модерна заключается даже не в этом, а в том, что возникает очень неоднородное, сильно стратифицированное, рельефное пространство сосуществующих сакральных и профанных локальных мифов, почти не стыкующихся друг с другом с точки зрения традиционных телеологических установок и дискурсов. Здесь важно отметить, что речь идет не просто о вполне понятных содержательных и сюжетных противоречиях между различными сакральными и профанными мифами, но об онтологических расхождениях и «разбеганиях» практически любых более или менее похожих по сюжету и содержанию локальных мифов – будь они сакральные или профанные[22]. Знаменитый левистросовский «бриколаж» становится почти не пригодным при попытках ин-

терпретации многих современных архетипических локальных мифов в силу их сверх- или гиперлокализации – определенное место благодаря сильнейшей мифологической «возгонке» становится как бы единственным, олицетворяющим все пространство в его тотальной неразрывности, континуальности и целостности – несмотря на иногда совершенно очевидную простоту, исходную географическую распространенность и банальность исходного архетипического мифологического нарратива[23]. Локальные мифологии модерна образуют бесчисленное множество разбегающихся пространств-галактик расширяющегося и тем самым упорядочивающегося географического воображения; локально-мифологические пространства не создают единого метапространства, однако способствуют развитию все новых и новых семантик возможных миров, в свою очередь продуцирующих последовательности мультипликативных образно-географических дискурсов (например, современный жанр фэнтези, киберпространства и различные виртуальные пространства, моделируемые кино, видео, Интернетом и т. д.).

## Место как мифологическое событие

Как действует локальный миф? Нас здесь интересуют не собственно социологические или культурологические основания подобного действия и не какие-либо конкретные социальные, политические, культурные, экономические последствия влияния локально-мифологических построений на жизнь региональных сообществ. Мы хотим исследовать место, взятое в его онтологическом срезе, как определенное мифологическое событие[24].

Понятно, что практически всякий локальный миф в разворачивании своего сюжета опирается на конкретные топонимы и географические реалии, могущие в то же время быть вполне «туманными» и «мало реальными»[25]. Тем не менее такая топонимическая установка в мифологическом действии и действовании является очень важной, поскольку именно она в конце концов обеспечивает нахождение некоего вполне реального места, территории, «ответственной» за поддержание данного мифа[26]. Но что происходит дальше? Пытаясь обойти чисто социологические объяснения, попробуем проследить условный онтологический механизм глубинной локализации мифа.

Территории, места не существует без поддерживающего и объясняющего их существование мифа или совокупности, системы мифов. Иначе говоря, именно географическое воображение, взятое в его феноменологически-нарративном контексте, обеспечивает в итоге реальную географию и топографию региона[27]. Можно при этом довольствоваться довольно простой локально-мифологической формулой, утверждая, что место плюс (мифологическое) событие есть со-бытие места. Здесь могут быть введены условные когнитивные поправки на мифологичность или легендарность самого события, не подтверждаемого строгими историческими фактами (или, наоборот, хорошо подтверждаемого), однако не эти поправки определяют, по сути, действенность локальных мифов.



Локальный миф, с нашей точки зрения, представляет собой «откровение» места или территории; он есть открытие места миру в его онтологической возможности, и в то же время (или в той же самой вечности) он позволяет утверждаться «своему» месту как Центру мира[28]. Такое локально-мифологическое «центрирование» мест происходит постоянно, порождая при этом совершенно различные социокультурные, политические, экономические последствия и проекции, включая, несомненно, и хорошо известные историкам, филологам и географам «сниженные» краеведческие версии подобных «центрирований»[29]. Но, так или иначе, локальный миф означает своего рода двойное онтологическое послание, предполагающее разрыв казавшегося до того однородным, бесконечно протяженным и однообразным пространства, чьи «складки» или «края» загибаются одновременно и вовнутрь, и вовне – место открывается местному сообществу или какой-то его части как феноменологическая «возвышенность», как непреходящая внутренняя «достопримечательность», определяющая ядерные экзистенциальные смыслы; и место «отпечатывает» или «запечатывает» себя в мире, осознающем свою собственную онтологическую неполноту, пространственную фрагментарность в акте и актом подобного ментального «запечатывания». Нетрудно понять также, что этот мир, отмечаемый непрерывными и параллельными «отпечатками» бесчисленных мест, становится в своем непреходящем и постоянно отодвигаемом результате центром самого себя, центром любого транслокального сообщества, усваивающего и присваивающего очередной, может быть, поначалу чуждый локальный миф[30]. Итак, посредством онтологизации локальных мифов практически любое место или регион становятся источниками телеологической, по сути, образно-географической «иррадиации»; такая «иррадиация» ведет к транслокализации, пространственному рассеиванию самих локальных мифов, способствующих ускоренной динамике и непредвиденным трансформациям географических образов региона[31].

Локальный миф, представленный как онтологическое «откровение места», становится тем самым ахроничным и гетеротопичным[32]. В когнитивно-историческом плане подобный миф может фактически бесконечно распространяться как в глубь исторического времени, так и за его пределы, что означает не только всемерное проникновение в условное историческое будущее территории, но и выход в широкое метагеографическое пространство, онтология которого предполагает и полагает замещение, преображение одного места другим как необходимое условие метагеографической экспансии. Иными словами, локальный миф становится средством представления всякого места как Другого; в то же время (если можно говорить о времени локального мифа) любой локальный миф не может существовать, развиваться, функционировать без альтернативных для этого конкретного места *других* локальных мифов, обрамляющих

территорию как поле противоречивых, расходящихся и несовпадающих – содержательно и хронологически – нарративов.

### Архетипические структуры и сюжеты локальных мифов

Как бы то ни было, локальные мифологии практически всегда сохраняют свой «логос»; они подчинятся определенным нарративным правилам и ходам, обладают архетипическими сюжетами и структурами[33] . Подобные правила игры всегда имеют довольно ограниченное когнитивное значение; тем не менее они помогают понять специфику первоначального разворачивания и построения метагеографического пространства, насыщенного локальными мифами и во многом обязанного именно им[34]. Модерн в большой степени «смешал карты», перемешал многочисленные фрагменты сакральных и профанных локальных мифов, однако почти всегда можно все-таки реконструировать, воссоздать из этих мифологических обломков первозданные, вполне архетипические нарративы – естественно, чаще всего сакральные по своему происхождению.

Нетрудно понять, что в различного рода попытках классифицирования и типологизации сюжетов и структур локальных мифов пространственные основания и признаки могут быть одними из наиболее естественных и органичных. Это было отмечено уже первыми серьезными исследователями домодерных мифологий: само строение сакрального пространства по вертикали и горизонтали как бы диктует первичное деление локальных мифов на «вертикальные» и «горизонтальные»[35]. Ясно, что «горизонтальные» локальные мифы тяготели и тяготеют до сих пор, как правило, к жанру экстенсивных социальных утопий[36], тогда как «вертикальные» локальные мифы обращены, скорее, к доминирующему религиозному и парарелигиозному сознанию, интенсифицирующему и воображающему внутренние, «огороженные», скрытые, интровертные пространства таинственного, страшного и сокровенного[37].

В свою очередь, это простейшее сакрально-пространственное деление локальных мифов может налагаться на вполне архетипическую классификацию локальных мифов с точки зрения их сакральной сюжетики. Здесь, не «изобретая велосипедов», можно по аналогии с более широкими мифологическими концепциями выделить локальные мифы об основании (места, поселения, города)[38], о собственно сакральных местах (либо местах чудес и чудодейственных событий, либо местах страшных, демонических, заколдованных), наконец, эсхатологические локальные мифы (мифы о страшном или чудесном конце человека, племени, сообщества, города – о вознесении, спасении или успокоении)[39]. В любом случае, сакральная сюжетика локальных мифов до сих пор немыслима вне вполне архаичных представлений и мифов о циклическом создании (сотворении) и разрушении мира[40] – эти процессы могут идти практически параллельно, позволяя, таким образом, выводить локальные мифы в пространства ахронического и всевозможных гетеротопий (одно и то же место может быть сакральным и профанным в разное время, может быть источником совершенно различных и не соприкасающихся структурно и сюжетно локальных мифов).

Понятно, что модерн, фрагментируя и перемешивая типологически различные локальные мифы, создает очень интересные «гибридные» локальные мифы, имеющие в своей основе сакральные сюжеты и облеченные в профанные оболочки и упаковки. Так, миф гения места, оформившийся как вполне профанный и культурно влиятельный в течение XIX–XX вв.[41], был изначально, как известно, сакральным и не имеющим, как правило, прямого отношения к каким-либо реальным людям – творческим личностям[42]. Другой характерный пример – миф русской усадьбы, в котором собственно профанное место начинает обрастать и даже «оборудоваться» различного рода парасакральными архетипическими нарративами (мотивы заброшенного, страшного, заколдованного места, мифы о спасении, о подземных кладах и т. д.), становясь в итоге пространством спасительного пассеизма[43]. Интенсивное развитие разных подземных коммуникаций и сооружений, включая метрополитен, в эпоху индустриализации привело к появлению новых локальных мифов о хтонических ужасах и страхах – опять-таки уже в профанных упаковках[44]; параллельное развитие высотного строительства, появление небоскребов, различных высотных зданий оживило интерес к традиционным «вертикальным» локальным мифам, модернизируемым и приспосабливаемым к современным реалиям (включая жанр фэнтези в литературе и кино)[45]; закат индустриализации, приведший к развитию типичных ландшафтов заброшенных промышленных зданий и сооружений, возродил мифопоэтику руин в довольно специфическом угрюмом варианте, начиная с XVIII в. процветавшую и культивировавшуюся на фоне сельского садово-паркового ландшафта[46]. В то же время если говорить уже и о постмодерне, то эпоха мультикультурализма и New Age оказывается очень толерантной и даже благоприятствующей рождению локальных мифов, основанных на вполне архаичных культовых практиках (почитание конкретных природных ландшафтов, сакральных рощ, вершин гор, горных перевалов, святых источников и т. д.)[47]; эти локальные мифы встраиваются в очень контрастные им по содержанию повседневные ментальные практики и структуры – и этот образный разнобой становится органичным и иногда даже нормативным[48].

Если задаться целью выделить наиболее важные для эпохи модерна типологические локальные мифы, то к ним можно, с нашей точки зрения, отнести мифы об основании (селения, города) и сопутствующие им мифы о Центре мира (как инвариант – столичный миф)[49]; мифы о связи с божественным, ориентированные на традиционные культовые и сакральные места; мифы о страшных, ужасных, заколдованных местах, имеющие четко выраженную сакральную вертикаль (включая традиционные мифы о кладах), как инвариант можно

рассматривать миф руин и ландшафта руин; мифы об эсхатологическом конце и успокоении (сюда также можно отнести и мифы о чудесном спасении); наконец, мифы о затерянном мире, собирающие в той или иной степени мотивы всех предыдущих типологических мифов. Нетрудно заметить, что эпоха модерна не внесла практически ничего нового в типологии локальных мифов, коренящиеся почти целиком в ментальных структурах традиционных домодерных культур и цивилизаций. Однако здесь следует сказать, что, во-первых, именно модерн придал исключительно серьезное культурное и общественное значение локальным мифам, создав их, по сути, онтологический характер; во-вторых, в эпоху модерна принципиально изменились сами когнитивно-географические и образно-географические контексты развития и функционирования локальных мифов – как уже отмечалось выше, существенно иным стало географическое воображение, благодаря чему локальные мифы стали восприниматься, воображаться, конструироваться и деконструироваться в рамках вполне целенаправленных актов сознания, вычленяемых из потока времени и стремящихся к оконтуриванию, фиксации оригинальных метагеографических пространств (это, в частности, ведет и к возможности специфического конструирования и модифицирования локальных мифов в прикладных областях человеческой деятельности – например, в маркетинге территорий и мест, социокультурном проектировании, образно-географическом проектировании, стратегическом планировании и брендинге территорий, региональном политологическом анализе и т. д.)[50].

### Локальные мифы и динамика российской цивилизации

По сравнению с европейской российская цивилизация стала культивировать локальные мифы и включать их в состав «высокой культуры» сравнительно поздно – их настоящее, а не эпизодическое проникновение в толщу семантически значимых цивилизационных репрезентаций относится уже к концу XIX – началу XX в. (наиболее известный пример – миф о граде Китеже, весьма популярный среди многих представителей русской культуры Серебряного века, совершавших паломничества к соответствующему сакральному месту[51] ). Эпоха сентиментализма в русской культуре и литературе, усиленная в образно-географическом отношении наличием культурно-ландшафтного каркаса в виде помещичьих и дворянских усадеб и ярко выраженная путевыми записками конца XVIII – первой трети XIX в., создала первоначальный образный фундамент для возможного развития локальных мифов и соответствующих им культурных регионализмов[52]. Классическая русская литература сразу как бы перепрыгнула локальные мифологии и возможности плодотворного творческого развития регионализма, попав в геократическую ловушку возникшего по историческим меркам очень быстро, внезапно, петербургского мифа. Хотя и Пушкин в «Капитанской дочке», и Гоголь в «Вечерах на хуторе близ



Диканьки» фактически были близки к созданию географических образов, наиболее благоприятных и в то же время чрезвычайно важных для понимания генезиса локальных мифологий в русской культуре, однако сам образно-географический фон этих произведений явно тяготел, как ни странно, к веку Просвещения, в рамках которого и локальным мифологиям, и культурным регионализмам еще не могло быть места, онтологической возможности помыслить, вообразить их еще не существовало[53].

Утверждение русской столицы в Петербурге было, в известной степени, единственно возможным цивилизационным «ва-банком», не только обеспечившим разворот к материальной стороне европейской цивилизации и возможность приобщения к высотам европейской культуры, но и создавшим принципиально новую образно-географическую ситуацию, позволившую разрабатывать образ России, а вместе с тем и значительной части ее территории, как европейской страны (с чем, кстати, была связана и интересная история о передвижении официальной восточной границы Европы к Уралу[54]). На исходе долгого для России цивилизационного века Просвещения, окончившегося, видимо, уже в 1815 г., стало ясно, что цивилизационное видение / географическое воображение России из Петербурга обречено достигать максимум Урала, далее оно начинает «прокручиваться», повторяя одни и те же «европейские мелодии», мало объясняющие смысл зауральских пространств как истинно российских географических образов. В духе альтернативной / контрфактической истории можно было бы представить, что случилось бы с цивилизационной динамикой России, если бы русская столица была бы, например, в 1815 г. или чуть позже вновь перенесена в Москву или, в крайнем случае, в Нижний Новгород (как предполагал П. И. Пестель в «Русской правде»[55]). Российская империя могла стать из петербургской, например, московской или нижегородской без всякого, по-видимому, ущерба для своего символически-имперского блеска, однако московская империя обрела бы, скорее всего, иное образно-географическое видение, другие геократические механизмы[56], позволяющие, возможно, вновь и по-новому увидеть зауральские пространства (как это, например, удавалось Московскому царству – с его совершенно ничтожными военными и экономическими ресурсами – во второй половине XVI – первой половине XVII в., да даже в эпоху Смуты начала XVII столетия[57]). Петербургская империя была чисто европейским политическим телом, чья геократическая мощь была продуктом века Просвещения – ее хватало в образно-символическом и проективном смысле только до Урала – если говорить о географическом воображении как имманентном для любой жизнеспособной цивилизации.

Как определенную геократическую реакцию на сложившуюся к началу XIX в. цивилизационную образно-географическую ситуацию можно рассматривать формирование и мощное развитие петербургского мифа, оказавшего серьезное влияние на становление всей русской культуры XIX – начала XX в.[58] Имперско-европейская геометрия и симметрия петербургской планировки и

архитектуры, неприспособленность «маленького человека» к открытым, нечеловечески огромным и насквозь продуваемым промозглым петербургским пространствам, бесчеловечная чиновничья фальшь и суета Северной столицы стали фирменными чертами этого мифа, соединившего природу и культуру в образе, максимально отталкивающем и в то же время поистине величественном, подтверждавшем, хотя и весьма амбивалентно, значимость европейской модернизации для российской цивилизации. Корнем, первоосновой такого геоцивилизационного мифа было онтологическое противоречие между властным характером, властной природой европейского образно-географического «мессиджа», обеспечиваемого, казалось бы, символизацией Петербурга как столицы Российской империи, и фактическим бессилием реальной знаково-символической системы, прилагаемой и используемой по отношению к имперским пространствам в целом; Петербург к началу XX в. был поистине столицей имперской по своему размаху и пространственному распространению образно-географической анархии – как бы ни парадоксально это звучало.

Безусловно, политические, культурные и интеллектуальные элиты Российской империи еще во второй половине XVIII в. задумывались о некоей дополнительной геомифологической подпорке государства-цивилизации, в качестве которой достаточно долго рассматривался крымско-греческо-византийский комплекс мифов. Завоевание Крымского ханства дало реальные шансы для политико-идеологического развития и обоснования «греческого проекта» Екатерины Великой, наглядное осуществление которого позволило бы России попасть в «цивилизационное сердце» Европы не только в геополитическом, но и в геократическом смысле[59]. Однако в итоге к началу XIX в. образы Крыма как античной окраины, периферии, провинции великого античного мира и родины русского православия остались-таки – в условиях неосуществленного «греческого проекта» – периферией политико-идеологической риторики Российской империи, развивавшейся теперь в контексте более современных и прагматичных политико-географических образов России как мощной в военном отношении европейской державы – без претензий на европейское античное наследие.

Нагнетание модерна в России второй половины XIX – начала XX в., во многом обусловленное геополитическими и геоэкономическими обстоятельствами этой эпохи, помогло – с некоторым запозданием по фазе – становлению культурных регионализмов и локальных мифов российской цивилизации. Многочисленные первоначальные собрания и обработки русского фольклора (за ними и параллельно им последовали собрания украинского, белорусского фольклоров, затем настал черед и других народов Российской империи), появление и быстрое развитие русской этнографии, следовавшей во многом западным, вполне позитивистским, образцам; сменяющие друг друга экспедиции Русского географического общества на окраины Российской империи с целью запечатлеть обычаи, уклад, традиции и нравы дотоле практически не извест-



ных с культурной и научной точки зрения этносов[60], буквальное «открытие» русской иконописи – все это следовало рука об руку с мучительными поисками национальной русской / православной идентичности, осложненными тяжелым и весьма обветшавшим «имперским декором»[61]. С некоторым временным лагом по отношению к указанным событиям появляются писатели-регионалисты – сначала в народнической среде с уклоном исключительно в темы пореформенной русской деревни; однако к началу XX в. в литературе наблюдаются уже такие яркие писатели, как А. И. Эртель – классический «черноземный» творец или же Д. Н. Мамин-Сибиряк, поистине впервые явивший и предъявивший высокой русской культуре образ Урала[62]. Такие известные столпы русской культуры эпохи модерна, как И. А. Бунин и А. М. Горький, начинали свое творческую траекторию, свой взлет тоже как писатели-регионалисты, а В. Короленко сумел-таки стать по-настоящему большим писателем, никогда не теряя под собой региональной почвы. Столыпинские реформы создали дополнительный импульс для формирования и развития культурных регионализмов, и многие русские писатели поначалу активно откликнулись «поворотом на Восток», в сторону Сибири (предыдущий мощный импульс был обусловлен проектированием, строительством и началом работы Транссибирской железнодорожной магистрали, но еще до начала ее строительства свой «жертвенный» рывок на восток совершил А. П. Чехов, оформив его заметками о Сибири и «Островом Сахалином»).

Советская эпоха заметно сменила культурно-идеологические акценты, принципиально выравнивая любые региональные социокультурные различия с помощью целенаправленной культурной политики явно централистского толка – «Москва и все остальное»[63]. Тем не менее 1920–1930-е гг. по цивилизационной инерции, накопленной еще с конца XIX в., оказались весьма урожайными, хотя бы и post factum, для становления локальных мифологий в России. Трудами П. Бажова на Урале[64], С. Писахова[65], а затем Б. Шергина на Русском Севере[66] оформляются наконец достаточно четкие в образном отношении локальные мифы Урала и Русского Севера – несмотря на то, что творцы этих мифов опирались, во многом в целях собственной личной безопасности, на критические установки и парамарксистские догмы по отношению к досоветскому прошлому своих регионов[67]. Важно, что эти локальные мифы выходят на общенациональный уровень, фиксируются официальной культурой как допустимые в идеологическом плане, т. е. оказываются возможными полускрытые или прикрываемые политической идеологией геомифологические дискурсы.

Быстрый распад модерна, начавшийся активно на Западе уже в 1910–1920-е гг., не обошел стороной и Россию, где он был отмечен поистине великой традицией русского авангарда, окончательно сломленного советской действительностью только примерно к середине 1930-х гг. Это означало, что в рамках комплексной советской модернизации неизбежный, по сути, и для рос-

сийской цивилизации распад модерна как бы откладывался, все время переносился в будущее, а классические формы модерна постоянно «подмораживались», подновлялись, прикрывая собой дискурсивное разложение самих образов модерна. Социалистический реализм был такой дискурсивной формой «подмораживания», подавлявшей в том числе и возможности развития полноценных локальных мифов и культурных регионализмов[68]. Успевшие сложиться в своих первоначальных ментальных конфигурациях в начале советской эпохи (политика подъема национальных окраин 1920-х гг. способствовала этому), локальные мифы как бы зависли в безвоздушном пространстве зрелого советского дискурса, отменяющего былые поиски национальной идентичности эпохи классического и позднего модерна в его региональных выражениях и смыслах.

## Советская модернизация: «вечная мерзлота» локальных мифов

Внешняя очевидная жесткость и жестокость социополитических процессов советской модернизации 1920–1950-х гг. не смогла все же полностью подавить, вернее, онтологически деформировать возможности появления и выхода на поверхность массовых культурных репрезентаций локальных мифов российской цивилизации. Часть их была связана еще с дореволюционными попытками сознательного «интеллигентского» поиска и конструирования локальных мифов деятелями русского Серебряного века – как в случае града Китежа и Крыма-Киммерии, чей образ и его культ формировались, прежде всего, усилиями художника К. Богаевского и поэта М. Волошина[69]. В качестве некоего наследования данной традиции можно рассматривать и творчество Бориса Пастернака, в котором можно вполне четко увидеть становление уральского мифа русской культуры («уральские» стихи, роман «Доктор Живаго»)[70] и, с гораздо меньшей четкостью – поволжского мифа, причем сразу на уровне «высокой культуры», параллельно с более сниженными, фольклорного образца, произведениями П. Бажова[71]. Весьма характерно, что в своем поэтическом отрывке «Урал», написанном позднее, чем бажовские и пастернаковские произведения, Н. Заболоцкий сумел представить некий условный образно-географический синтез уральского мифа, опирающегося на местную горную космогонию и одновременно на конструктивизм советского стиля, связанный опять-таки природными ресурсами и природно-зональными образами Уральской горной системы[72]. Однако более удивительным культурным феноменом советской эпохи можно считать постепенное, подспудное наращивание образно-географических возможностей сибирско-дальневосточного мифа на основе лагерно-гулаговских текстов (фольклора, воспоминаний, художественных произведений), начавших всплывать в толще цивилизационных репрезентаций с конца 1950-х гг. (здесь мы абстрагируемся от того, что значительная часть этих текстов в содержательно-фактическом отношении принадлежит



Русскому Северу, Уралу и Казахстану, поскольку именно для Сибири и Дальнего Востока гулаговские тексты сыграли, возможно, решающую роль спускового крючка для включения стартового механизма формирования соответствующего мифа – в отличие, по-видимому, от других «лагерных» регионов)[73].

Безграничные жестокость и ужас гулаговских лагерей вели к формированию специфического и яркого локального фольклора, в котором побег, затерянное место стали выдающимися ментальными топосами почти любой человеческой судьбы за Уралом. Это была монотонная протомифология страшного и примитивного безграничья – пространства, беспорядочно и с постоянным ускорением разбегающегося, растекающегося – пространства центробежного уже чисто онтологически. Таковы, по большому счету, и художественные произведения В. Шаламова, и мемуары гулаговцев – там, где можно обнаружить хоть какие-нибудь географические образы. Попытки увидеть, *про-видеть* подобное сибирское пространство мы можем наблюдать уже в ряде стихотворений О. Мандельштама 1920-х гг., в которых век-зверь, век-волкодав оборачивается «жаркой шубой сибирских степей» – «расшатанное», развинченное время оборачивается архаично-родным, но также смертельно опасным пространством неведомого Зауралья (стоит ли говорить, что поэт предсказал свою судьбу и образно-географически). С 1960-х гг. эта неофициальная сибирская протомифология начала интенсивно накрываться «плащом» официальной советской пропаганды, связанной с ускоренным освоением нефтяных месторождений Западной Сибири, лесных, гидроэнергетических и минеральных ресурсов Восточной Сибири и Дальнего Востока, однако так и не создавшей прочной и автономной геопоэтики освоения Зауралья[74]. В качестве небольшого исключения можно указать лишь на специфическую и почти не выходившую на поверхность массовой советской культуры зауральскую субкультуру геологов, антропологов, этнографов и археологов, хранивших и модернизировавших фольклор парасоветского и асоветского интеллигентского андеграунда, в том числе в виде многочисленных бардовских песен – например, А. Городницкого и В. Туриянского (в советской литературе 1970-х гг. достойным, хотя фактически и единственным выражением этого регионально-ментального пласта стало творчество писателя О. Куваева, прежде всего его роман «Территория» (1975), написанный на материалах полевых экспедиций на Чукотке)[75].

Между тем советская эпоха, подобно эпохе поиска русской национальной идентичности примерно веком раньше, прямо способствовала накоплению потенциальных образно-географических ресурсов для построения возможных локальных мифов Зауралья. Масштабные этнографические экспедиции советского времени, направленные на записи мифов и сказок бесписьменных культур народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, а также на дальнейшие научные интерпретации этого наследия; попытки создания письменности и литературы для отдельных народов Северной Евразии породили к концу XX в.

мощный ментальный пласт российской цивилизации, потенциально продвигающий ее к осознанию себя как *северо-евразийской*, т. е. могущей впитать в себя и трансформировать мифы и образы северных и зауральских народов, попавших в сферу ее пространственной экспансии[76]. Другое дело, что фольклор и мифологии коренных народов Севера в советское время почти не проникали на уровень «высокой культуры», оставаясь в рамках традиционно узко научных дискурсов европейского образца (творчество отдельных писателей коренных народов Севера – таких, например, как чукотский писатель Юрий Рытхэу или чукотская поэтесса Антонина Кымытваль, – оставалось, по всей видимости, в культурном контексте слегка модернизированного советскими идеологическими установками все того же колониалистского / культуртрегерского дискурса[77]).

## Трансформации образов пространства и места в локальных мифах

Что же происходит с пространством и местом в локальных мифах; каковы условные законы действия и функционирования географического воображения; как преобразуется конкретное пространство и место (будь оно даже изначально только придумано, сфантазировано) посредством и с помощью локальных мифологий? Вопрос этот не так прост, если учитывать, что и сами онтологические представления пространства, пространственных образов претерпели в первой трети XX в. решающие трансформации – прежде всего благодаря мощному интеллектуальному и творческому взрыву в искусстве, литературе, театре, кино, фотографии, гуманитарных и естественных науках. Следует, однако, принять во внимание, что, по-видимому, и само быстрое развитие локальных мифологий в течение, по крайней мере, всего XX в. есть несомненный содержательный признак этой пространственно-онтологической трансформации, которую я называю *геоспациализмом*[78].

В самом первом приближении можно говорить о следующих ментальных процессах в связи с «поведением» пространства в локальных мифах: это 1) разворачивание и сворачивание исходного представляемого и / или описываемого пространства; 2) фрагментация исходного пространства и выделение наиболее важных его фрагментов для развития мифологического нарратива; 3) метафоризация пространства и места, мифологическое мышление через и посредством места; 4) экзистенциализация места с помощью экстатических, аффектированных географических образов, призванных не только поддерживать, но и углублять разрабатываемый (иногда неосознанно, бессознательно) миф места; 5) интровертирование места, его «закрытие» посредством мощных эмоциональных / чувственных натисков – место как бы исчезает, съедается определенными чувствами, которые в ментальном плане замещают конкретные топографические метки и признаки.



Попробуем дать краткие характеристики указанным процессам, не забывая, что они могут перетекать друг в друга, сопутствовать друг другу – тем более, если речь идет о великих или выдающихся произведениях, текстах литературы и искусства.

По всей видимости, разворачивание и / или сворачивание пространства есть принципиальная черта архаических мифологических нарративов, унаследованная эпохой модерна. Тем не менее в локально-мифологических нарративах эпохи модерна эта черта играет существенно иную роль, а именно: в отличие от архаических и домодерных мифологий, пространство, разворачивающееся и сворачивающееся, как скатерть, служит не поддержанию традиционной сакральной сюжетики космогонического плана, связанного с деятельностью божества или культурного героя-демиурга, а, скорее, поддержанию и развитию вполне профанной сюжетики социокультурного и социопсихологического планов, ориентированных на выход места из своих границ с целью своей собственной репрезентации; соответственно, действующие лица таких локальных мифов чаще всего – это трикстеры, неудачники, люди, подверженные периодической фрустрации. Наиболее яркие примеры подобных ментальных процессов – ранние произведения Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий»)[79], роман современного украинского писателя Юрия Андруховича «Московиада»[80].

Фрагментация пространства, его «обрывочность», сосуществование почти рядом в действительности весьма отдаленных друг от друга мест, становление и наращивание выпуклых, «купольных» фрагментов пространства с помощью соответствующих локально-мифологических нарративов – примета на самом деле урбанистического, городского пространства и, естественно, городского мифа модерна[81], который с начала XX в. развивается в тесной содержательной связке с мифом техники и машины. Миф машины, воспевающий в том числе скорость, быстроту и свободу передвижения, и миф города (прежде всего большого города, *метрополиса*), развивающий мотивы спонтанной, ускоряющейся, часто хаотичной коммуникации и одновременно, в парадоксальной плоскости, мотивы человеческого «одиночества, потерянности в толпе», способствуют разрыву единого в пространственном отношении мифологического нарратива; теперь это автономные, прямо не связанные географические образы, чье функционирование поддерживается ниточкой доминирующего локального мифа или мифов, также тесно не связанных друг с другом[82]. Подобная тема, несомненно, – одна из главных для западной и русской культуры первой трети XX в.[83]

Метафоризация пространства и места, мифологическое мышление через и посредством места оказываются актуальным в ситуации неожиданного возвращения к порождению космогоний, но, как это ни странно, именно на местном, топографическом, локальном уровне. Фрагментация пространства в локальных мифах оказывается в какой-то момент опасной для нормального, обыч-

ного действия профанной сюжетики, тогда как архаичная сакральная сюжетика уже не работает. Такие процессы с образно-географической точки зрения опять-таки связаны с пространством большого города, где любой переулок, любая улица или площадь могут быть или стать топографической основой для местной космогонии смешанного профанно-сакрального характера. В конце концов, верхней планкой для этого локального мифотворчества становится понимание самого пространства как метафоры (или, в более узком варианте, города или культурного ландшафта как метафоры)[84]. Понятно, что метафоризация пространства, с одной стороны, сильно затрудняет традиционные процессы нарабатывания, наращивания региональных идентичностей с помощью конструирования локальных мифов; с другой стороны, как раз эта же локально-мифологическая метафоризация пространства на основе вполне конкретной топографии и топонимики может быть ментальным и онтологическим фундаментом своего рода транс- или панрегиональных идентичностей, творящих, по сути, новый мировой культурный ландшафт (приблизительный аналог – понятие мирового города)[85].

Экзистенциализация места с помощью экстатических, аффектированных географических образов представляет собой попытку создания локальных мифов как бы вне самого места, несмотря на соответствующий топографический и ландшафтный антураж. Как ни странно, именно такой, зачастую интуитивный, подход порождает довольно устойчивые и влиятельные мифы места. Следует заметить, что в данном случае место (локус) оказывается пространством «мировых страстей», масштабных трагедий или драм, могущих быть незаметными в сутолоке повседневного бытия. Сам локально-мифологический нарратив возникает здесь посредством «сцепления» аффектированных эмоций, чувств, переживаний, описаний с могущими быть вполне прозаическими топографическими приметами и обстоятельствами[86]. Возможно, процессы локально-мифологической экзистенциализации места являются противоположными по своему смыслу и содержанию процессам метафоризации пространства и места – рассматриваемые вместе, эти процессы могут быть представлены как когнитивное «коромысло» и в то же время как образно-географические «весы», позволяющие судить о сбалансированности или разбалансировке локально-мифологических систем, в том числе относимых к определенным территориям.

Интровертирование места, его «закрытие» посредством мощных эмоциональных / чувственных натисков представляет собой целенаправленную нарративную стратегию вытеснения мифологического героя из места, в котором он считается или мог бы считаться укорененным. По сути дела, это, наверное, единственный локально-мифологический процесс эпохи модерна, практически ни чем не обязанный мифологическим мотивам и темам традиционных культур и цивилизаций. Тем не менее данный процесс в известной степени похож на некоторые наиболее архаичные мифы – прежде всего, значительной сакрализацией самой сюжетики (даже при отсутствии каких-либо религиозных атрибутов), а также проблематикой судьбы, взятой в ее античной трактовке (наиболее ярко – архетипический миф об Эдипе)[87]. Интровертирование места как основа локального мифа может интерпретироваться опять-таки в связке с экзистенциализацией места; в зависимости от контекста интровертирование может следовать за экзистенциализацией места или же, наоборот, экзистенциализацию можно представить как крайнюю точку интровертирования места. В любом случае оба этих ментальных процесса являются психофизиологическим выражением адаптационных и / или дисадаптационных трансформаций отдельных сообществ или личностей в пределах их автохтонных географических воображений.



## Диагностическая модель локальных мифов: описание и структурная характеристика

В рамках модерна локальные мифы, как уже отмечалось нами ранее, становятся операциональным ментальным образованием, достаточно последовательно выражаемым какими-либо прагматическими, прикладными актами сознания. Понимание этого обстоятельства позволяет говорить о возможности моделирования локальных мифов в связи с определенными, вполне конкретными конструкциями географического воображения. Такая возможность может быть использована в весьма неоднозначных социокультурных ситуациях, когда место, местность, город, территория в принципе располагают некоторым множеством неупорядоченных, вероятно, слабо оформленных географических образов, часто сопутствующих депрессивным или полудепрессивным социопсихологическим состояниям локальных сообществ.

По-видимому, следует говорить о диагностической модели локальных мифов, ориентированной на идентификацию и предварительную оценку роли локальных мифологий в контексте солидарности и сплоченности региональных сообществ / локальных социумов или же, наоборот, в контексте их раскола и раздробления, социокультурной атомизации[88]. Вместе с тем подобная модель может заключать в себе и значительный потенциал социокультурного и образно-географического проектирования, в котором разработка и оформление перспективных локальных мифов относится к одной из наиболее важных составляющих. Ниже я попытаюсь в самом общем виде представить приблизительную диагностическую социокультурную модель локальных мифов; последовательность описания ее отдельных элементов и блоков не всегда может совпадать с последовательностью конкретных операций по построению такой модели.

Первый блок модели – мифологические ресурсы территории / территориального сообщества. Сюда можно отнести мифы, связанные с биографиями и деятельностью известных личностей, родившихся и / или живших на этой тер-

ритории; отдельно можно выделить мифологических персонажей. Другой элемент данного блока – мифы о значительных (исторических) событиях, происходивших здесь. Как правило, любое место, территория стремится быть закономерной и достойной частью так называемой Большой Истории (страны, цивилизационного региона, мира). Естественно, что поиск мифологических ресурсов территории должен опираться на анализ местного фольклора (были, легенды, сказания, песни, сказки и т. д.), чьи записи, как правило, относятся уже к эпохе зрелого модерна. Следует также учесть потенциал современного мифотворчества, развивающегося достаточно быстро и обладающего технически продвинутыми средствами и каналами коммуникации (Интернет, аудио, видеоканалы), а кроме того, репрезентируемого сравнительно новыми жанрами массовой культуры (видеоролики в Интернете, фэнтези, кибер-роман, кино, комиксы, трэш, рок-музыка, попса, блоги и т. п.).

Второй блок модели включает описание структур собранных и предварительно упорядоченных по происхождению, темам, сюжетам и степени распространенности локальных мифов. Здесь необходимо оценить степень сюжетно-тематической повторяемости отдельных мифов, наличие возможных мифологических бриколажей (по Леви-Строссу); содержательные связи локальных мифов между собой. Наконец, сюда же относится выявление архетипических, наиболее важных, репрезентативных для территории мифологических тем и сюжетов, иначе – устойчивых локально-мифологических мотивов и нарративов.

Следующий, третий блок диагностической модели предназначен для идентификации сакрального и / или профанного характера обнаруженных и структурированных локальных мифов. Чаще всего поздний модерн и постмодерн имеют дело со смешанными, эклектическими сакрально-профанными мифами. Тем не менее вполне очевидно, что можно выделить и описать фрагменты сохранившихся традиционных сакральных мифов, связанных с традиционными религиями и культами, распространенными в регионе. Кроме того, стоит отметить сакральные мифы, подвергшиеся серьезной профанизации, «обмирщению», и наоборот, профанные мифы, не избегшие идеологической сакрализации (например, миф о каком-либо местном революционном вожде или герое, партизанском вожде, лидере «вандейского» типа). В целом стоит еще раз подчеркнуть, что процессы десакрализации традиционных локальных мифов в рамках модерна, по всей видимости, необратимы, однако быстрая профанизация ведущих, доминирующих локальных мифов сопровождается параллельными процессами новой, модерной и постмодерной сакрализации, уже не связанной прямо, или прямолинейно, с традиционными религиями.

Рассмотрение, описание и исследование соотношения определенных локальных мифов с конкретными местами, локусами их топографической привязки, является содержанием четвертого блока модели. В рамках этого блока можно начинать работу с предварительной классификации попавших в поле



исследования локальных мифов, включающей мифы, обладающие подробной и довольно точной топографической привязкой; мифы, привязанные довольно условно или относительно к тому или иному месту (вариативная, или расплывчатая, привязка); и мифы, чья неопределенная или почти не определенная локализация в пределах изучаемой территории может рассматриваться или как своего рода ментальная метка (данная территория как бы притягивает миф, изначально сложившийся, по-видимому, на другой территории, но тяготеющий к сходным социокультурным условиям своего общественного воспроизводства), или как результат более общих, более масштабных процессов развития архетипического мифа, «дрейфующего» в территориальных контекстах более высокого уровня (миф как бы больше территории, его «приютившей», по-другому – системный эффект широкого территориального охвата архетипического мифа)[89]. Последний случай, безусловно, связан с известным размахом географического воображения, поддерживающего подобные локальные мифы, а также с механизмами разработанного ментального дистанцирования по отношению к конкретным социокультурным и природным параметрам развития региональных сообществ.

Представленные выше блоки диагностической модели локальных мифов можно интерпретировать как единый метаблок модели, ответственный за образно-географический контекст развития и функционирования локальных мифов определенной территории. Если вернуться к описанной в начале моего текста пирамиде пространственных представлений, то можно отметить, что в рамках первого метаблока модели исследуется в первом приближении географическое воображение территории как базис, фундамент соответствующих локальных мифов, структурирующих, в свою очередь, слабо расчлененное в ментальном плане, недифференцированное в нарративном отношении образно-географическое поле изучаемого региона[90]. Далее я перейду ко второму метаблоку модели, в котором конкретизируется и оценивается значимость выявленных локальных мифов в становлении региональных идентичностей.

Второй метаблок модели включает в себя следующие блоки: 1) оценка степени развития локальных мифов; 2) оценка разработанности и влиятельности тех или иных локальных мифов в социокультурных сегментах регионального сообщества, ответственных за функционирование основных каналов региональной коммуникации; 3) оценка характера преобладающей аксиологической (ценностной) нагрузки локальных мифов в местном социуме. Как можно понять из этого предварительного перечисления, данный метаблок имеет оценочный характер в отличие от первого, ориентированного главным образом на идентификацию, выявление и первичное описание заслуживающих внимания локальных мифов.

Блок оценки степени развития локальных мифов (в региональном общественном сознании) может основываться на социологических исследованиях

(опросы, в том числе отобранных экспертов, изучение общественного мнения, глубинные интервью, применение методов качественной социологии), а также на контент-анализе местных СМИ и ключевых текстов, доминирующих в региональном общественном сознании[91]. Здесь, очевидно, можно выделить и обосновать, по итогам подобных исследований, три обобщенных оценки: а) высокая степень развития локальных мифов, локальные мифы во многом определяют менталитет и деятельность местного социума; б) средняя степень развития, локальные мифы влияют на некоторые аспекты формирования менталитета и деятельности местного социума; в) низкая степень развития, локальные мифы почти не влияют или слабо влияют на менталитет и деятельность местного социума. Ясно, что эти градации могут быть дифференцированы более глубоко и подробно, в зависимости от необходимости проведения более детального изучения.

Блок оценки разработанности и влиятельности тех или иных локальных мифов в социокультурных сегментах регионального сообщества, ответственных за функционирование основных каналов региональной коммуникации, также может опираться на социологические опросы и экспертные мнения, обработанные в рамках соответствующих социологических процедур. В данном случае можно приблизительно отождествить понятие социокультурного сегмента и локальной культуры / субкультуры. Как наиболее важные в локально-мифологическом срезе можно рассматривать политическую культуру, массовую культуру территории, культуру элит (политической, управленческой, экономической, культурной, интеллектуальной)[92]. Следует, конечно, учесть, что в персональном, институциональном и идеологическом аспектах отдельные элиты могут частично пересекаться и переплетаться. В этом же блоке необходимо оценить разработанность и влиятельность локальных мифов в местных СМИ (преимущественно методами контент-анализа)[93].

Оценка характера преобладающей аксиологической (ценностной) нагрузки локальных мифов в местном социуме может быть разработана с различной степенью подробности. В самом общем приближении может быть выделена: а) преимущественно положительная нагрузка; б) нейтральная, уравновешенная, сбалансированная нагрузка (есть и «добрые», и «злые» локальные мифы, как бы отражающие в содержательном плане друг друга); в) преимущественно отрицательная нагрузка, связанная с формированием депрессивных и полудепрессивных региональных идентичностей; г) смешанная / противоречивая, «турбулентная» нагрузка («положительные» и «отрицательные» мифы слабо или почти не связаны друг с другом, само содержание этих мифов неустойчиво, изменчиво), характерная, видимо, для местных социумов в переходные политические и социально-экономические эпохи[94]. Здесь, помимо собственно социологических методов, важен феноменологический анализ отдельных ключевых локальных мифов с точки зрения становления конкретных региональных идентичностей[95]. Необходимо также учитывать внешний фон, когнитивно-географический контекст, несомненно, влияющий как на содержание, так и на аксиологическую нагрузку локальных мифов.



В третьем метаблоке диагностической модели локальных мифов описывается взаимодействие локальных мифов с соответствующими культурными ландшафтами; иначе говоря, прослеживается степень локально-мифологической визуализации, вербализации, «текстуализации» изучаемой территории[96]. Данный метаблок пока не расчленяется мной на отдельные блоки. Основное внимание уделяется характеру и степени культурно-ландшафтной репрезентации локальных мифов[97]. К наиболее существенным репрезентациям такого рода относятся памятные знаки и монументы, территориальные коммеморации (празднества)[98], включая и вполне уже традиционные праздники Дня города и Дня района; региональные культурные тексты, бытующие на традиционных и нетрадиционных носителях, включая собственно визуальные и письменные тексты (фото, кино, видео, живопись и графика, видеоарт, Интернет, граффити, художественные произведения, современный фольклор, народная топонимика, региональный сленг[99]); специфические субкультурные тексты в форме коммерческих торговых марок, слоганов и брендов (возможны и некоммерческие, в том числе политические, социальные и культурные варианты), проявляющиеся в соответствующей рекламе и демонстрируемые на определенных материальных и нематериальных продуктах. Подобные культурно-ландшафтные репрезентации требуют внимательного семантического и герменевтического анализа, поскольку, с одной стороны, они могут быть вполне очевидными (популярный в регионе «народный» миф)[100], а с другой стороны – довольно латентными, скрытыми в силу тех или иных политических и культурных обстоятельств. Серьезную помощь в исследовании таких репрезентации может оказать изучение различных вернакулярных (обыденных) районов территории / города и соответствующих ментальных карт[101], в принципах формирования которых могут проявляться устойчивые локальные мифы[102].

Четвертый метаблок модели является, по сути, итоговым, синтетическим: здесь дается обобщающий феноменологический диагноз обнаруженных и исследованных локальных мифов определенной территории, и в то же время в его рамках оцениваются перспективы формирования и / или конструирования новых локальных мифов. Соответственно, этот блок распадается на два блока – блок обобщающего диагноза и блок прогноза.

В блоке обобщающего феноменологического диагноза делается попытка оценить значимость рассмотренных локальных мифов в жизни регионального сообщества и в формировании фундаментальных пространственных представлений территории и о территории. Вне всякого сомнения, этот диагноз может быть дан только с учетом более общих когнитивно-географических контекстов (соседние территории, типологически сходные территории в стране и за рубежом, соотнесенность с базовыми национальными мифами и образами). Вместе с тем главное внимание должно быть уделено соб-

ственно локально-мифологической специфике территории, т. е. того ментального слоя, который во многом отвечает за существование и развитие территории в действительности (другими словами, если такой локально-мифологической специфики или уникальности не обнаружено, то само автономное существование территории, по крайней мере в ментальном и институциональном плане, проблематично).

Блок локально-мифологического прогноза не должен претендовать на жесткое определение перспектив конструирования новых локальных мифов территории. Его задача несколько скромнее: исходя из перспектив развития самой территории в целом и ее сообщества, на базе проведенного анализа оценить перспективность уже существующих и функционирующих мифов. В то же время могут быть даны и некоторые рекомендации к созданию или первичной разработке новых локальных мифов – либо уже вписывающихся в существующее локально-мифологическое поле, либо несколько меняющих общую картину в силу необходимости выведения регионального сообщества и его идентичностей из состояний депрессии, застоя или распада. Понятно, что в действительности, несмотря на практические попытки сознательной разработки новых локальных мифов, будут происходить поначалу довольно слабо прогнозируемые ментальные процессы, однако их обозримость, видимость и анализируемость будет довольно высокой – в такой ситуации, по всей видимости, уже можно прогнозировать как бы спонтанное, идущее «снизу» появление и развитие действительно новых по содержанию локальных мифов (локально-мифологическое конструирование «сверху» может играть роль первоначального ментального толчка, усилия по сдвигу довольно инертной ментальной толщи, далее возможен и эффект локально-мифологического снежного кома).

## Локальность и миф: онтологические основания локально-мифологического моделирования

Всякая феноменологическая модель (таковой является и представленная выше диагностическая модель локальных мифов) нуждается в онтологическом обосновании[103]. Эффективное функционирование феноменологической модели связано с представлением о том, что наличное бытие, как бы отвечающее за понятия действительности и / или реальности, не описывается какими бы то ни было образами или архетипами, с помощью которых могли бы действовать те или иные индивиды или какое-либо сообщество в целом[104]. Однако можно говорить об онтологиях существования, онтологиях экзистенций отдельных действительностей, реальностей, миров и, следовательно, пытаться «размножать» какие-либо упорядоченные модельные представления, «опрокидывать» их в параллельные миры. Именно так в рамках массовой культуры второй половины XX – начала XXI в. развиваются, например, научная фантастика и жанр фэнтези.



Географическое воображение эпохи модерна фактически расправилось с одномерными пространственными представлениями, как бы окукленными в пределах определенной культуры или цивилизации. Вместе с тем многочисленные ментальные образования и ментальные фантомы модерна и постмодерна упакованы в специфические западные оболочки – евроатлантическое или евроамериканское цивилизационное сообщество контролирует главные феноменологические процессы, диктуя смежным цивилизационным сообществам метацивилизационные правила создания и функционирования подобных ментальных оболочек. Тем не менее сами онтологии все новых и новых, но все же типовых ментальных конструктов остаются своего рода местом экзистенциальной свободы и оригинальных экзистенциальных стратегий.

В чем состоит экзистенциальная свобода локальных мифологий? Всякий миф по своему происхождению локален, однако всеобщность архетипических мифов основана в том числе на феноменологическом преодолении их локальности как таковой. Эпоха модерна и постмодерна позволила как бы перевернуть само понимание локальности мифа: любая локальность, любой локально-ментальный конструкт может рассматриваться как миф, если в нем территория, регион, место мыслится / воображается как нарративная протяженность и напряженность самого пространства – пространства, самого себя «рассказывающего». Локальный миф есть онтологическое «предчувствие» места в его проективном будущем, *пред-стоящем*, размещаемом и представляемом последовательностью конкретных географических образов прошлого и настоящего, *об-стоящих* пространственность как возможность любой онтологии.

### Примечания

[1] См.: *Козловски П.* Миф о модерне. М., 2002; *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003.

[2] *Шмит К.* Номос Земли в праве народов jus publicum europaeum. СПб., 2008; *Слотердайк П.* Сферы. Макросферология. II. Глобусы. СПб., 2007. С. 806–1114.

[3] См.: *Замятин Д. Н.* Культура и пространство: моделирование географических образов. М., 2006.

[4] См., напр.: *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998; *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994; *Он же.* Космос и история : избр. работы. М., 1987; *Он же.* Аспекты мифа. М., 2000; *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985; *Кэмпбелл Дж.* Мифический образ. М., 2002; *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996; *Барт Р.* Мифологии. М., 2000; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Вен П.* Греки и мифология: вера или неверие? Опыт о конституирующем воображении. М., 2003. С. 100–106; *Неклюдов С.* Структура и функции мифа // Мифы и мифология в современной России. М., 2000. С. 17–39; *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004; *Торшилов Д. О.* Античная мифография: миф и единство действия. СПб., 1999; *Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера. Архангельск, 1993; *Он же.* Метафизика Севера. Архангельск, 2004; *Фадеева Т. М.* Крым в сакральном пространстве: история, символы, легенды. Симферополь, 2000; *Абашев В. В.* Пермь как центр мира. Из очерков локальной мифологии // Новое лит. обозрение. 2000. № 6(46). С. 275–288; *Митин И. И.* Комплексные географические характеристики. Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов. Смоленск, 2004.

[5] *McLean S.* Touching Death: Tellurian Seduction and Spaces of Memory in Famine Ireland // Culture, Space and Representation. A special issue of the Irish Journal of Anthropology. 1999. Vol. 4. P. 61–73; *Crouch D.* Spatialities & the Feeling of Doing // Social & Cultural Geography. 2001. Vol. 2, № 1. P. 61–73; *Замятин Д.* Пришествие геократии. Евразия как образ, символ и проект российской цивилизации // Независимая газета. 2008. 23 июля.

[6] См., напр.: *Леви-Стросс К.* Указ соч.; *Кэмпбелл Дж.* Указ. соч.

[7] *Замятин Д. Н.* Метагеография: пространство образов и образы пространства. М., 2004. Ср.: *Manguel A., Guadalupi G.* The Dictionary of Imaginary Places. The newly updated and expanded classic. L., 1999.

[8] Косвенными признаками такой социокультурной ситуации можно считать увлечение ряда значительных европейских художников искусством Востока, Африки, Дальнего Востока (Китая, Японии), островов Тихого океана, начиная примерно с середины XIX в. Характерные примеры: стиль «шинуазри» во французском искусстве; творчество Поля Гогена. См. также: *Фишман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003.

[9] Классический пример – творчество английского писателя Джозефа Конрада (особенно – повесть «Сердце тьмы» и роман «Лорд Джим»). Параллельная жесткая сциентистская версия подобного мифотворчества на границе эпох модерна и постмодерна принадлежит Э. Саиду, чьи работы стали концептуальным основанием для развития целой школы постколониалистских исследований; см.: *Саид Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока. М., 2006. Более приемлемая, «мягкая» сциентистская версия для разработки соответствующих локально-мифологических концепций создана Б. Андерсоном, см.: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. М., 2001.

[10] См.: Романтизм. Вечное странствие. М., 2005; *Байбурин А. К.* Некоторые аспекты мифологии острова и «Остров Борнгольм» Н. Карамзина // Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 2 : Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты наров Европейского Севера / отв. ред. Н. М. Теребихин. Архангельск, 2006. С. 38–46.

[11] См., напр., о роли локального политического мифа луга Рютли в становлении национального самосознания швейцарцев: *Петров И.* Очерки истории Швейцарии. Б/м., 2006. С. 458–478; 659–670. Ср.: *Murrey J. A.* Mythmakers of the West: Shaping America's Imagination. Northland Publishing, 2001; *Bell D. S. A.* Mythscapes: memory, mythology, and national identity // British Journal of Sociology. 2003. Vol. 54, № 1. P. 63–81.

[12] См., напр.: Миф Европы в литературе Польши и России. М., 2004. Блестящий и одновременно довольно жесткий в когнитивном отношении анализ цивилизационного мифа российских пространств см.: *Надточий Э.* Развивая Тамерлана // Отечественные записки. 2002. № 6. С. 147–176 (ранняя версия этого же мифа: *Надточий Э.* Метафизика «чмока» // Параллели (Россия – Восток – Запад) : альм. филос. компаративистики. М., 1991. Вып. 2. С. 93–102).

[13] *Желева-Мартинс Виана Д.* Топогенезис города: семантика мифа о происхождении // Семиотика пространства : сб. науч. тр. Междунар. ассоциации семиотики пространства / под. ред. А. А. Барабанова. Екатеринбург, 1999. С. 443–467.

[14] О когнитивно-географических контекстах см.: *Замятина Н. Ю.* Когнитивные пространственные сочетания как предмет географических исследований // Известия РАН. Сер. геогр. 2002. № 5. С. 32–37; *Она же.* Когнитивно-географический контекст как модель соотношений географических образов (на примере анализа текстов официальных сайтов субъектов РФ) // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альм. М., 2006. Вып. 3. С. 45–63.

[15] Важно отметить, что для репрезентации всех выделенных уровней модели необходимо изучение локальных текстов; см., напр. : *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избр. М., 1995; Русская провинция: миф–текст–реальность / сост. А. Ф. Белоусов и Т. В. Цивьян. М. ; СПб., 2000; *Кривонос В. Ш.* Гоголь: миф провинциального города // Провинция как реальность и объект осмысления. Тверь, 2001. С. 101–110; *Абашев В. В.* Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000; *Люсый А. П.* Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003; Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты / отв. ред. Л. О. Зайонц; Сост. В. В. Абашев, А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. М., 2004 и др.



[16] См. также: *Замятин Д. Н.* Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альм. М., 2005. Вып. 2. С. 276–323.

[17] См. блестящий пример современного развития бажовской уральской мифологии на основе хтонических горных образов: *Никулина М.* Камень. Гора. Пещера. Екатеринбург, 2002.

[18] *Daniels S.* Place and Geographical Imagination // Geography. 1992. № 4 (337). P. 310–322; Studying Cultural Landscapes / ed. by I. Robertson and P. Richards. N. Y., 2003; Центр и региональные идентичности в России / под ред. В. Гельмана и Т. Хепфа. СПб., 2003; *Груздов Е. В., Свешников А. В.* Словарь мифологии Омска // Пятые Омск. искусствовед. чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие» : материалы респ. науч. конф. Омск, 2005. С. 109–144; *Вахрушев В. С.* О концепте «Балашовская мифология» // Весы : альм. гуманит. кафедр Балаш. филиала Сарат. гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского. № 31: Жанры в мифологии, фольклоре и литературе. Балаш, 2006. С. 59–74; Музейная Долина / рук. проекта И. Сорокин. [Б. м., б. г.] (проект по сакральной топографии и географии Саратова осуществлен при помощи Благотворительного фонда Потанина); Саратовское озеро: сакральная география : мифопоэтический атлас. [Саратов], 2007; *Богомяков В. Г.* Региональная идентичность «земли тюменской». Екатеринбург, 2007; *Рахматуллин Р.* Москва – Рим. Новый счет семихолмия // НГ Ex Libris. 2002. 10 окт. С. 4–5; *Он же.* Две Москвы, или Метафизика столицы. М., 2008 ; и др.

[19] См., напр.: *Елистратов В. С.* Евразийский Рим, или Апология московского мещанства // Елистратов В. С. Язык старой Москвы : лингвоэнцикл. словарь. М., 1997. С. 640–702; *Конькова О. И.* Ижорский мир: формирование и конструкция. Пространство и время // Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 2 : Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты наров Европейского Севера / отв. ред. Н. М. Теребихин. Архангельск, 2006. С. 53–68; *Дранникова Н. В.* Мифология Кенозерья // Там же. С. 109–115.

[20] *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994; *Он же.* Космос и история : избр. работы. М., 1987; *Он же.* Аспекты мифа. М., 2000; *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976 и др.

[21] См., напр.: *Равинский Д. К.* Городская мифология // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 409–420: *Лурье В. Ф.* Памятник в городе: ритуально-мифологический контекст // Там же. С. 420–430.

[22] Ср.: *Барт Р.* Мифологии. М., 2000; *Он же.* Империя знаков. М., 2004.

[23] Ср.: *Кэмпбелл Дж.* Указ. соч.

[24] *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997. С. 101–113; *Он же.* Искусство и пространство // *Он же.* Время и бытие. М., 1993. С. 312–316; *Башляр Г.* Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 5–213; *Нанси Ж.-Л.* О со-бытии // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М., 1991. С. 91–102; *Он же.* Corpus. М., 1999; *Подорога В. А.* Erectio. Гео-логия языка и философствование Хайдеггера // Там же. С. 101–121; *Он же.* Выражение и смысл : ландшафтные миры философии. М., 1995; см. также: *Топоров В. Н.* Указ. соч. М., 1995; *Он же.* О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: семантика и грамматика. М., 2004. С. 12–107.

[25] Ср.: *Bishop P.* Residence on Earth: anima mundi and a sense of geographical 'belonging' // Ecumene. A journal of environment, culture, meaning. 1994. Vol. 1, № 1. P. 51–65.

[26] *Цивьян Т. В.* Движение и путь в балканской картине мира: исследования по структуре текста. М., 1999; *Она же.* «Рассказали страшное, дали точный адрес…»: (к мифологической топографии Москвы) // Лотмановский сб. Т. 2 / сост. Е. В. Пермяков. М., 1997. С. 599–615; *Она же.* Семиотические путешествия. М., 2001; Русская провинция: миф–текст–реальность; *Петровский М.* Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. 2-е изд., расшир. и доп. М., 2008; *Подюков И. А.* Современное городское топонимическое творчество // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 460–477; *Клубков П. А., Лурье В. Ф.* Разговорные топонимы как явление фольклора // Там же. С. 450–460; *Дубровина С. Ю.* Микротопонимика Тамбова // Там же. С. 477–487 и др. Крайне важен в данном контексте опыт таких русских

писателей, как Александр Чаянов и Михаил Булгаков (в образном локально-мифологическом отношении Булгаков многим обязан именно Чаянову, который, пожалуй, первым сумел в своих московских повестях художественно выразить «дух места» с помощью стилизованных «под XVIII век» страшных историй).

[27] Ср.: *Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера; *Он же*. Метафизика Севера; *Рахматуллин Р.* Две Москвы…

[28] Об архаических и раннемодерных основаниях сакрально-географического центрирования мира, сопровождаемого соответствующими локальными мифами, см.: *Генон Р.* Избранные сочинения: Царство количества и знамения времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте. М., 2003. С. 32–39, 135–145; *Он же.* Символика креста. М., 2004.

[29] См. также многочисленные паранаучные исследования, тексты и книги, посвященные сакральным местам, уфологии и современным мифам различных регионов России; в качестве примера: *Павлович И., Ратник О.* Миражи над Жигулями: (Современные мифы Поволжья: загадки, поиски, гипотезы). Самара, 2002; *Гаврилов Л. Г., Чернобров В. А., Климов В. А.* Подмосковье: феномены, аномалии, чудеса : путеводитель. М., 2008; в более широком контексте: *Чернобров В. А.* Энциклопедия загадочных мест мира. М., 2005.

[30] Ср.: *Замятин Д. Н.* Пространство как образ и трансакция: к становлению геономики // Общественные науки и современность. 2008. № 2. С. 129–143.

[31] Весьма характерно и очень интересно в данной связи современное развитие локальных мифологий на Урале, прежде всего в художественной литературе и эссеистике (здесь в начале XXI в. были наиболее известны произведения Алексея Иванова и Ольги Славниковой); см. также: *Литовская М. А.* Проблема формирования региональной мифологии: проект П. П. Бажова // Михаил Осоргин: художник и журналист. Пермь, 2006. С. 188–197; *Абашев В. В.* «Какая древняя земля, какая дремучая история, какая неиссякаемая сила…»: геопоэтика как основа геополитики // Там же. С. 197–208; *Куличкина Г. В.* Пермь как миф и факт: по страницам мемуарной прозы М. Осоргина // Там же. С. 113–125; *Литовская М. А.* Литературная борьба за определение статуса территории: Ольга Славникова – Алексей Иванов // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 66–76; *Подлесных А. С.* Кама в художественном пространстве романа А. Иванова «Чердынь – княгиня гор» // Там же. С. 76–81; *Соболева Е. Г.* Формирование мифа «Екатеринбург – третья столица» в текстах СМИ // Там же. С. 95–103; *Николаева Н. Г.* «Земля обетованная» – мифопоэтический образ Оренбургской губернии в «семейной хронике» С. Т. Аксакова // Там же. С. 236–244; *Митрофанова Л. М.* Башкирский образ мира в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2007. Вып. 3 : в 2 т. Т. 2. С. 217–227; *Абашев В. В.* Урал в романе «Доктор Живаго», или Где находится Юрятин? // Там же. С. 242–250 и др.

[32] О гетеротопиях см.: *Фуко М.* Другие пространства // М. Фуко. Интеллектуалы и власть. Ч. 3 : Статьи и интервью. 1970–1984. М., 2006. С. 191–205; *Филиппов А. Ф.* Гетеротопология родных просторов // Отечественные записки. 2002. № 6 (7). С. 48–63; *Вахштайн В. С.* Темпоральные механизмы социальной организации пространства. Анализ резидентальной дифференциации // Социологическое обозрение. 2003. Т. 3, № 2; *Замятин Д. Н.* Гетеротопия. Материалы к словарю гуманитарной географии // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альм. Вып. 5. М. (в печати).

[33] Ср.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000; *Он же.* Русская сказка. Л., 1984; *Леви-Стросс К.* Указ. соч.; *Кэмпбелл Дж.* Указ. соч.; характерно также, что вполне локальный миф о русских пространствах оказалось возможным представить как архетипический нарратив, составленный из фрагментов различных текстов: Пространства России : хрестоматия по географии России. Образ страны / авт.-сост. Д. Н. Замятин, А. Н. Замятин. М., 1994.

[34] Ср.: *Григорьева Е.* Пространство и время Петербурга с точки зрения микромифологии // Sign System Studies (Труды по знаковым системам). Tartu, 1998. Vol. 26. P. 151–185.

[35] *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 34–43.

[36] *Аинса Ф.* Реконструкция утопии : эссе. М., 1999; *Чистов К. В.* Русская народная утопия



(генезис и функции социально-утопических легенд). СПб., 2003. С. 276–371; *Криничная Н. А.* Легенды о невидимом граде Китеже: контакты между мирами // Этнографическое обозрение. 2003. № 5. С. 87–100. Пример модерной версии, характерной для эпохи большевистской модернизации России, – развитие и попытка реализации мифов города-сада (начата еще в дореволюционной России) и социалистического города (соцгорода), в известной мере переплетавшихся друг с другом; см., напр.: Сибирский сад – территория мечты : сб. материалов регионального научно-художеств. проекта Омск – Новокузнецк: 2002. Омск, 2004; *Меерович М., Хмельницкий Д.* Американские и немецкие архитекторы в борьбе за советскую индустриализацию // Вестн. Евразии. 2006. № 1 (31). С. 92–124; *Меерович М.* Рождение и смерть города-сада: действующие лица и мотивы убийства // Там же. 2007. № 1 (35). С. 117–165.

[37] *Элиаде М.* Космос и история. С. 145–172; ср.: *Пелехацкая Н.* Говорит и показывает Москва (интервью с С. Неклюдовым) // Известия. 2004. 2 июля. № 117 (26674). С. 11.

[38] См., напр.: *Желева-Мартинс Виана Д.* Топогенезис города: семантика мифа о происхождении // Семиотика пространства : сб. науч. тр. Междунар. ассоциации семиотики пространства / под. ред. А. А. Барабанова. Екатеринбург, 1999. С. 443–467; *Nastopka K.* Two approaches to the myth of city foundation: Syntagmatic and paradigmatic // Sign System Studies (Труды по знаковым системам). Tartu, 2002. Vol. 30.2. P. 503–512.

[39] В качестве примера см.: *Толычова Т.* Предания о Демидовых и демидовских заводах // Русский архив. 1878. Кн. 2; *Гуськов С. А.* К вопросу о систематизации легенд, былин и преданий на территории Елецкого края // История и культура Ельца и Елецкого уезда : материалы краевед. конф. Елец, 1994. Вып. 2. С. 85–97; *Слукин В.* Загадки Невьянской башни // Отечество : краевед. альманах 2. М., 1991. С. 180–194; Московские легенды, записанные Евгением Барановым / сост., вступ. ст. и прим. В. Боковой. М., 1993; Черная книга: Московская легенда. СПб., 2006; Орлиное гнездо (исторические очерки Л. П. Чекиной). Касимов, 1990; *Грачева И.* Касимов-город: были и предания. Рязань, 2004; и др. В этом же контексте возможен и анализ собственно петербургской мифологии, собранной и систематизированной Н. Синдаловским: *Синдаловский Н. А.* Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб., 1997; *Он же.* Мифология Петербурга : очерки. СПб., 2000; см. также: *Агеева О. Г.* «Величайший и славнейший более всех градов в свете» – град Святого Петра (Петербург в русском общественном сознании начала XVIII века). СПб., 1999. С. 76–92.

[40] *Элиаде М.* Космос и история. С. 65 и сл.

[41] *Вернон Ли.* Италия: Genius loci. М., 1914; *Муратов П. П.* Образы Италии. М., 1993. Т. 1; *Он же*. Образы Италии. М., 1994. Т. 2, 3; *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга (репринт). М., 1991; *Левинтов А. Е.* «Гений места» как градо- и регионообразующий фактор (неоклассический очерк) // Полюса и центры роста в региональном развитии : сб. ст. / под ред. Ю. Г. Липеца. М., 1998. С. 185–190; *Вайль П.* Гений места. М., 1999; *Tuan Yi-Fu.* Topophilia (a study of environmental perception, attitudes, and values). Minneapolis, 1976; *Norberg-Schulz C.* Genius loci. N. Y., 1980; и др.

[42] *Штаерман Е. М.* Гений // Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 272; *Бартошек М.* Римское право : понятия, термины, определения. М., 1989. С. 139–140; *Торшилов Д. О.* Античная мифография : миф и единство действия. СПб., 1999; *Шайд Дж.* Религия римлян. М., 2006; также: *Замятин Д.* Гений места : материалы к словарю гуманитарной географии // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альм. М., 2007. Вып. 4. С. 271–273.

[43] *Щукин В.* Миф дворянского гнезда: геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Краков, 1997; *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003. Сам образ пассеизма по отношению к русскому усадебному мифу оказался одним из наиболее ярко выраженных в художественном отношении в произведениях Ивана Бунина, а в сфере искусствоведения и эссеистики – в текстах Н. Н. Врангеля и А. Н. Греча (см.: *Врангель Н. Н.* Старые усадьбы: Очерки истории русской дворянской культуры. СПб., 1999; *Греч А. Н.* Венок усадьбам // Памятники отечества : альм. Всеросс. о-ва охраны памятников истории и культуры. М., 1994. Вып. 32. С. 5–191).

[44] *Костина О. В.* Московское метро (30–50-е годы) // Искусство Востока. Миф. Восток. XX век. СПб., 2006. С. 25–51; развитие идеи тоталитарного дискурса в отношении московско-

го метро: *Рыклин М. К.* Пространства ликования. М., 2002. С. 82–96. Весьма характерен также бытующий миф об омском метро, которое планировалось построить еще с советских времен, однако оно до сих пор не построено; существует тем не менее подробная схема омского метро (построен, как ни странно, метромост через Иртыш при отсутствии готовых подземных коммуникаций); миф об омском метро хорошо увязан с мифом о небоскребах, практически отсутствовавших в конце XX – начале XXI в. в Омске, и со столичным соперничеством с Новосибирском (Новосибирск выиграл этот спор в советское время и получил метро); см. также: *Груздов Е. В., Свешников А. В.* Словарь мифологии Омска // Пятые Омск. искусствовед. чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие» : материалы респ. науч. конф. Омск, 2005. С. 123–124. Великолепный мифологический образ московского метро середины 1990-х гг. в художественном тексте см.: *Давыдов Д.* Схема линий московского метрополитена // Новая юность. 1997. № 3 (24). С. 45–71.

[45] *Шукуров Ш. М.* Идея небоскреба // Искусство Востока. Миф. Восток. XX век. С. 243–261; *Подорога В. А.* Гибель Twin Peaks // Отечественные записки. 2001. № 1. С. 238–253 (в этой связи весьма примечательна полемика, развернувшаяся в американской географической литературе еще в 1960-е гг. вокруг небоскреба как символа Америки: *Gottmann J.* Why the Skyscraper? // Geographical Review. 1966. Vol. 56, № 2. P. 190–212; см. также: *Zelinsky W.* The Cultural Geography of the United States. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1973. P. 60). См. также: *Пелехацкая Н.* Говорит и показывает Москва (интервью с С. Неклюдовым); Тайные тропы Царицына. Прогулки с краеведом Можаевым // Большой город. 2004. 21 мая.

[46] *Зиммель Г.* Руина // Зиммель Г. Избр. соч. М., 1996. Т. 2. С. 227–234; *С. Ортега-и-Гассет Х.* Камень и небо. М., 2000. С. 80–82; Шарль-Луи Клериссо, архитектор Екатерины Великой. Рисунки из собрания Государственного Эрмитажа : каталог выставки. СПб., 1997; *Соколов Б. М.* Язык садовых руин // Arbor mundi / Мировое древо. 2000. № 7. С. 73–106; *Юнгер Ф. Г.* Итальянский, французский и английский парки // Юнгер Ф. Г. Запад и Восток: эссе. СПб., 2004. С. 262–338; *Панофский Э.* Идеологические источники радиатора «роллс-ройса» // Певзнер Н. Указ. соч. С. 263–272; *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991. Ср.: *Зельдмайр Х.* Утрата середины. М., 2008. Мифопоэтика индустриальных руин хорошо показана, например, в фильме Андрея Тарковского «Сталкер».

[47] Подобное было характерно для социокультурной жизни многих территорий Российской Федерации в конце XX – начале XXI в. – чаще всего национальных республик и округов (Удмуртии, Чувашии, Марий Эл, Республики Коми, Бурятии и т. д.); ср., например: *Башаров И. П.* Представления о духах – хозяевах местности у русского промыслового населения Восточного Прибайкалья // Народы и культуры Сибири. Взаимодействие как фактор формирования и модернизации. Иркутск, 2003. Вып. 2. С. 4–15.

[48] См., напр., великолепное издание, каталог выставки: Сибирский миф: голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Омск, 2005; в «сниженной» версии: *Гетманский К.* Борьба за святость. Буддисты и шаманы не поделили гору Хайыракан // Известия. 2004. 9 авг., № 142 (26459). С. 8 (речь идет о территории Тувы).

[49] Хороший пример: *Абашев В. В.* Пермь как центр мира: из очерков локальной мифологии // Новое лит. обозрение. 2000. № 6(46). С. 275–288.

[50] *Малякин И.* Российская региональная мифология // Pro et Contra. 2000. Т. 5. № 1; *Митин И.* На пути к мифогеографии России: «игры с пространством» // Вестн. Евразии. 2004. № 3 (26). С. 140–162; *Замятин Д. Н.* Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альм. М., 2005. Вып. 2. С. 276–323; *Замятин Д. Н., Замятина Н. Ю.* Имиджевые ресурсы территории: идентификация, оценка, разработка и подготовка к продвижению имиджа // Там же. М., 2007. Вып. 4. С. 227–250.

[51] *Левандовский А. А.* «Мистерия» на Светлояр-озере в восприятии интеллигенции // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов / ред. Б. Гаспаров, Е. Евтухова, А. Осповат, М. фон Хаген. М., 1997. С. 202–213 ; *Криничная Н. А.* Русская мифология. Мир образов фольклора. М., 2004.



[52] *Шенле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. М., 2004; *Замятин Д. Н.* Русская усадьба: ландшафт и образ // Вестн. Евразии. 2006. № 1 (31). С. 70–92.

[53] Характерно также, что несмотря на серьезное присутствие знаково-символического «кавказского комплекса» в русской культуре – по крайней мере, уже с 1820-х гг. – полноценный и автономный кавказский миф в ее рамках так и не сформировался, оставшись на эмбриональном уровне экзотического восточного географического образа с постоянно воспроизводящимися романтическими культурными ассоциациями «кавказского пленника» (свидетельство непреходящего культурно-политического фронтира, не способствующего, как правило, созданию самостоятельных автохтонных образов и мифов; сами образы и мифы фронтира репрезентируются в высокой и массовой культуре чаще всего post factum – уже после того, как бывшая фронтирная территория становится пространством оседлого и устойчивого мироустроения и мировоззрения). Ср.: *Яценко С. А.* Кавказ для России, Россия для Кавказа: образы и реальность // Россия как цивилизация: устойчивое и изменчивое / отв. ред. И. Г. Яковенко. М., 2007. С. 662–683. Другое дело – успешные культурные контакты и взаимодействия с небольшими цивилизационными лимитрофами Закавказья – такими, как Армения и Грузия; см. напр.: *Никольская Т.* «Фантастический город»: русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000.

[54] *Бассин М.* Россия между Европой и Азией: идеологическое конструирование географического пространства // Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет : антология. М., 2005. С. 277–311.

[55] *Пестель П. И.* Русская Правда // Восстание декабристов : документы. М., 1958. Т. 8. С. 113–168. Ср.: *Цымбурский В. Л.* Александр Солженицын и русская контрреформация // Цымбурский В. Л. Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы. 1993–2006. М., 2006. С. 477–478.

[56] *Геократия* – новый термин и понятие, который я пытаюсь ввести для обозначения той неопределенной когнитивной ситуации, которая сложилась в результате осмысления роли географического пространства в истории России и российской цивилизации. Впервые этот неологизм предложен мной в совместной статье с Н. Ю. Замятиной, см.: *Замятин Д. Н., Замятина Н. Ю.* Пространство российского федерализма // Политические исследования. 2000. № 5. С. 98–110. В нашем понимании, геократия – это сформировавшиеся в течение длительного исторического времени способы и дискурсы осмысления, символизации и воображения конкретного географического пространства, ставшего имманентным для аутентичных репрезентаций и интерпретаций определенной цивилизации.

[57] *Любавский М. К.* Обзор истории русской колонизации с древнейших времен и до XX века / отв. ред. А. Я. Дегтярев ; вступ. ст. А. Я. Дегтярева, Ю. Ф. Иванова, Д. В. Карева. М., 1996; *Вернадский Г. В.* Московское царство. Тверь ; Москва, 1997. Ч. 1 ; *Морозова Л. Е.* Россия на пути из Смуты: избрание на царство Михаила Федоровича. М., 2005.

[58] Русские столицы. Москва и Петербург: Хрестоматия по географии России / авт.-сост. А. Н. Замятин, Д. Н. Замятин ; общ. ред. Д. Н. Замятин ; предисл. Г. М. Лаппо. М., 1993 ; Москва – Петербург: pro et contra / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К. Г. Исупова. СПб., 2000; *Спивак Д. Л.* Северная столица: метафизика Петербурга. СПб., 1998. Характерно, что полноценный с точки зрения модерна московский миф (вне аллюзий Третьего Рима) начал формироваться гораздо позже петербургского, примерно с начала XX в. (не сформировавшись окончательно и до сих пор, что, видимо, связано уже с распадом концептуальных основ самого модерна). Тем не менее трудно переоценить значимость вполне традиционалистского образа Москвы в его противопоставлении «европейско-имперскому» образу Петербурга.

[59] *Елисеева О. И.* Геополитические проекты Г. А. Потемкина. М., 2000; *Кириченко Е. И.* «Греческий проект» Екатерины II в пространстве Российской империи. Потемкин и Новороссия // XVIII век: ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. С. 244–260; *Зорин А.* Указ. соч.; *Проскурина В.* Мифы империи. М., 2006.

[60] См.: *Слезкин Ю.* Естествоиспытатели и нации: русские ученые XVIII века и проблема этнического многообразия // Российская империя в зарубежной историографии: Работы последних лет : антология. М., 2005. С. 120–155; *Он же.* Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера. М., 2008; *Найт Н.* Наука, империя и народность: Этнография в Русском географическом обществе, 1845–1855 // Российская империя в зарубежной историографии… С. 155–199; *Джераси Р.* Этнические меньшинства, этнография и русская национальная идентичность перед лицом суда: «мултанское дело» 1892–1896 // Там же. С. 228–273; *Мартин В.* Барымта: обычай в глазах кочевников, преступление в глазах империи // Там же. С. 360–391; *Сухих О.* Как «чужие» становятся «своими», или Лексика включения Казахской степи в имперское пространство России // Вестн. Евразии. 2005. № 3 (29). С. 5–30 ; и др.

[61] *Капеллер А.* Образование наций и национальные движения в Российской империи // Российская империя в зарубежной историографии… С. 395–436; *Реннер А.* Изобретающее воспоминание: Русский этнос в российской национальной памяти // Там же. С. 436–472; *Сандерленд В.* Русские превращаются в якутов? «Обынородчивание» и проблемы русской национальной идентичности на Севере Сибири, 1870–1914 // Там же. С. 199–228; *Слокум Дж.У.* Кто и когда были «инородцами»? Эволюция категории «чужие» в Российской империи // Там же. С. 502–535 ; *Викс Т. Р.* «Мы» или «они»? Белорусы и официальная Россия, 1863–1914 // Там же. С. 589–610 ; и др. Обзорные и концептуальные статьи, рассматривающие современные проблемы формирования российской идентичности, см.: Pro et Contra. 2007. № 3 (37), май – июнь.

[62] *Кондаков Б. В.* Русская литература 1880-х гг. и художественный мир Д. Н. Мамина-Сибиряка // Изв. Урал. гос. ун-та. 2002. № 24. Сер. 2, Гуманитар. науки. Вып. 5. С. 9–24 ; *Корнев И. Н.* Географический образ Урала в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка // География : прил. к газ. «Первое сентября». 2003. № 6, 7, 9 ; *Горизонтов Л. Е.* Русский человек у порубежья Европы и Азии: по страницам уральской энциклопедии Д. Н. Мамина-Сибиряка // Азиатская Россия: люди и структуры империи : сб. науч. ст. к 50-летию А. В. Ремнева / Под ред. Н. Г. Суворовой. Омск, 2005. С. 97–119.

[63] Классический пример – роман В. Ажаева «Далеко от Москвы» (1948), в котором дискурс максимальной централизации советского пространства показан предельно четко. Ср. также: *Каганский В.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2001; *Замятин Д. Н.* Географические образы в комедии Андрея Платонова «Ноев ковчег» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5, юбилейный. С. 162–170.

[64] См.: *Литовская М. А.* Проблема формирования региональной мифологии: проект П. П. Бажова // Михаил Осоргин: художник и журналист. С. 188–197 ; Бажовская энциклопедия / ред.-сост. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург, 2007.

[65] *Пономарева И. Б.* Главы из жизни Степана Писахова. Архангельск, 2005.

[66] *Шульман Ю.* Борис Шергин, запечатленная душа народной культуры Русского Севера. М., 2003.

[67] *Капкан М. В.* Уральские города-заводы: мифологические конструкты // Изв. Урал. гос. ун-та. 2006. № 47. Сер. 2, Гуманитар. науки. Вып. 12. С. 36–45 ; *Пономарева И. Б.* Указ. соч. Архангельск, 2005.

[68] *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М., 2007.

[69] См. также: *Люсый А. П.* Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003 ; *Он же.* Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. М., 2007. Я не рассматриваю здесь подробно современные (конца XX – начала XXI в.) версии крымского мифа, развивавшиеся, например, в творчестве поэтической группы «Полуостров» (особенно поэзия А. Полякова) и в деятельности поэта, эссеиста и культуртрегера Игоря Сида (Боспорские форумы 1993–1995 гг., московский литературный салон «Крымский геопоэтический клуб» конца 1990-х – начала 2000-х гг., попытка возрождения волошинского мифа Крыма в постмодернистском ракурсе); см.: Reflect... K... Multicultural multilingual magazine. № 25 (32). Chicago, 2007. Важно также отметить интенсивные усилия русскоязычных культурных элит современного Крыма по возрождению образа Крыма конца XIX – начала XX в. в рамках Российской империи (издания поэтических антологий, сборников воспоминаний, легенд и мифов), актуализированные современной государственной принадлежностью крымской территории Украине. Это не мешает, однако, параллельному возрождению и культивированию образа Крыма в рамках крымско-татарских представлений о судьбе полуострова.



[70] *Абашев В. В.* Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века; *Он же.* «Люверс родилась и выросла в Перми…» (место и текст в повести Бориса Пастернака) // Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты / отв. ред. Л. О. Зайонц ; сост. В. В. Абашев, А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. М., 2004. С. 561–593.

[71] См. также: *Фрейдин Ю. Л.* Пространство Урала у О. Мандельштама // Геопанорама русской культуры. С. 593–605 ; *Одесский М. П.* Волга – колдовская река: От «Двенадцати стульев» к «Повести временных лет» // Там же. С. 605–625; *Милюкова Е. В.* «Около железа и огня»: картина мира в текстах самодеятельной поэзии Южного Урала // Там же. С. 625–645.

[72] В рамках постсоветской социокультурной ситуации важное значение имел цикл романов Сергея Алексеева, прежде всего «Сокровища Валькирии» (см.: *Алексеев С.* Сокровища Валькирии. М. ; СПб., 1997); в 2000-х гг. мифологическую «эстафету» приняли писатели Алексей Иванов (романы «Сердце Пармы» и «Золото бунта») и Ольга Славникова (прежде всего, роман «2017»). См. указ. выше соч. (сноска 31), а также: *Новопашин С. А.* Священное пространство Урала: в поисках иных смыслов. Екатеринбург, 2005 ; *Он же.* Уральский миф. Создание мифологем как фактор успешного брендинга. Екатеринбург, 2007.

[73] См. также: Поэзия узников ГУЛАГа. М., 2005.

[74] Ср.: *Вайль П., Генис А.* 60-е: мир советского человека. М., 1999.

[75] *Замятин Д. Н.* Русская усадьба: ландшафт и образ. С. 86–89. Ситуация начала XXI в. представляется гораздо более динамичной и интересной ; см., напр.: *Груздов Е., Свешников А.* Словарь мифологии Омска (I) // Гуманитарная география. М., 2007. Вып. 4. С. 250–267. См. также: *Тюпа В. И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сиб. филол. журн. 2002. № 1. С. 27–35; Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства : междунар. науч. конф. 24–26 сент. 2004 г. Иркутск, 2004; *Гудкова Е. Ф.* Хронотоп Сибири в русской классической литературе XVII–XIX вв. URL: http://guuu7.narod.ru/HS.htm. Симптоматично, что тематика всевозможных региональных текстов, «отпочковавшаяся» от известного «петербургского текста русской литературы» В. Н. Топорова, начала сильно расширяться и углубляться в конце XX в., на руинах советского пространства (ранее всего, естественно, «московский текст» – еще в позднесоветскую эпоху, чуть позднее – «пермский», «уральский», «крымский», «балашовский», «сибирский» и т. д.). С геократической точки зрения можно сказать, что с помощью понятия регионального текста происходит первоначальное ментальное «застолбление» и «межевание» перспективных локальных мифов и географических образов, «подмороженных» советской эпохой. Такое когнитивное состояние культуры представляется нам все же достаточно временным и преходящим, поскольку интенсивные социокультурные процессы глобализации способствуют развитию постмодернистских ситуаций смешения всех и всяческих текстов, созданию почти тотальной, континуальной интертекстуальности и формированию бесчисленных – даже не локальных, но уже глокальных – историй. Если же возвращаться к проблематике «петербургского текста», то, скорее всего, она представляет собой вторичную геократическую «реакцию», основанную на известных версиях классического петербургского мифа, однако в значительной степени «вырожденную», идеологически суженную в силу очевидных обстоятельств советского времени, а также – что важнее (ибо рефлексии на тему петербургского текста продолжаются и в начале XXI в.) – в силу невозможности устойчивого «расширенного» идеологического воспроизводства самого этого мифа, остающегося, так или иначе, ментальным «памятником» раннего российского модерна и в то же время свидетельством геократического кризиса российской цивилизации XIX – начала XX в.

[76] Публикации в рамках известной научной серии «Сказки и мифы народов Востока».

[77] Ср.: *Малори Ж.-Н.* Аллея китов. М., 2007.

[78] *Замятин Д. Н.* Образный империализм // Политические исследования. 2008. № 5. С. 45–55.

[79] *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 251–293; *Софронова Л. А.* Природное пространство в мифопоэтических измерениях: повесть Гоголя «Вий» // Ландшафты культуры. Славянский мир / отв. ред. И. И. Свирида. М., 2007. С. 255–272.

[80] *Замятин Д. Н.* Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география. М., 2005. Вып. 2. С. 293–295; *Дайс Е.* Украинский Орфей в московском аду, или Путь поэта // Там же. С. 113–169.

[81] Ср.: *Пелипенко А. А.* Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М., 1996. С. 39–48.

[82] Ср.: *Hudson R., Pocock D.* Images of the urban environment. N. Y., 1978; *Fülloneau M.-L.* Love and loathing of the city: Urbanophilia and urbanophobia, topological identity and perceived incivilities // Journal of Environmental Psychology. 2004. Vol. 24. P. 43–52.

[83] Наиболее характерные примеры в литературе: роман Дж. Джойса «Улисс», роман Андрея Белого «Петербург», немного позднее – роман Андрея Платонова «Чевенгур» (более подробно о романе Платонова в данном контексте см.: *Замятин Д. Н.* Империя пространства: Географические образы в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Вопр. философии. 1999. № 10. С. 82–90). Художественный авангард 1910–1920-х гг. (кубизм, футуризм, супрематизм) также во многом вдохновлялся образами и мифами больших урбанистических пространств, зачастую сильно фрагментированных, «расколотых», «перемешанных»; см., напр.: Футуризм – радикальная революция. Россия – Италия: К 100-летию художественного движения. М., 2008. Как художественный синтез достижений авангарда в этом направлении можно рассматривать творчество Павла Филонова. В кино – классические работы Франца Ланга «Метрополис» (1927) и Вальтера Руттмана «Берлин. Симфония большого города» (1927). С этим связана также мощная теория монтажа в кино, принадлежащая С. М. Эйзенштейну; см.: *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М., 2000. Т. 1–2; *Он же.* Метод. М., 2002. Т. 1–2.

[84] Характерный пример из художественной литературы – роман Хулио Кортасара «Игра в классики».

[85] В таком контексте можно рассматривать, напр., содержание ряда романов Генри Миллера, относящихся к его «парижскому» периоду. Ср. также: *Злыднева Н. В.* Балканская Атлантида: ландшафтные метафоры в романе Д. Угрешич «Форсирование романа-реки» // Ландшафты культуры. Славянский мир / отв. ред. И. И. Свирида. М., 2007. С. 321–332.

[86] Наиболее яркие примеры – роман Франца Кафки «Замок», поэтическое творчество Бориса Пастернака (в частности, знаменитое стихотворение «Марбург», поэтическая книга «Сестра моя жизнь», роман «Доктор Живаго») и Марины Цветаевой, особенно пражского периода («Поэма Горы» и «Поэма Конца»). Характерен отклик Бориса Пастернака на «Поэму Конца» (письмо Пастернака Цветаевой от 25 марта 1926 г.: «Я четвертый вечер сую в пальто кусок мглисто-слякотной, дымно-туманной ночной Праги, с мостом то вдали, то вдруг с тобой, перед самыми глазами, качу к кому-нибудь, подвергнувшемуся в деловой очереди или в памяти, и прерывающимся голосом посвящаю их в ту бездну ранящей лирики, Микеланджеловской раскидистости и Толстовской глухоты, которая называется Поэмой Конца. Попала ко мне случайно, ремингтонированная, без знаков препинанья. Но о чем речь, разве еще стол описывать, на котором лежала?» // Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть: письма 1922–1936 годов. М., 2004. С. 148. См. также: Марбург Бориса Пастернака / сост. и вступ. ст. Е. Л. Кудрявцевой. М., 2001; *Замятин Д.* Внутренняя география пространства. Геономика любви в поэтической книге Бориса Пастернака «Сестра моя жизнь» // Гуманитарная география. М., 2008. Вып. 5 (в печати).

[87] В литературе европейского модерна это опять-таки во многом творчество Франца Кафки; в японской литературе XX в. – рассказы Кадзии Мотодзиро (1901–1932), своего рода «японского Кафки», при всей натянутости подобных сравнений (см.: *Мотодзиро К.* Лимон. СПб., 2004); в современной европейской литературе – произведения Михаэля Хандке (особенно роман «Медленное возвращение домой»).



[88] Ср.: Территориальные интересы. Тверь, 1999.

[89] Таковы, скажем, характерные и для раннего модерна мифы о культурных героях, кочующие по многим территориям; для России, напр., мифы о Ермаке для территории Урала и Западной Сибири, мифы о Петре Первом, распространенные на большей части Европейской России (см., в частности: *Криничная Н. А.* Предания Русского Севера. СПб., 1991. С. 179–223).

[90] См., напр., в данном контексте: *Замятина Н. Ю., Замятин Д. Н.* Гений места и город: варианты взаимодействия // Вестн. Евразии. 2007. № 1 (35). С. 62–87.

[91] См., например: *Карбаинов Н.* «Городские» и «головары» в Улан-Удэ (молодежные субкультуры в борьбе за социальное пространство города) // Вестн. Евразии. 2004. № 2 (25). С. 170–184.

[92] См., например: *Реутов Е. В.* Политические мифы Белгородчины [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://socionavtika.narod.ru/Staty/diegesis/belmif.htm (дата посещения – 2.10.2008).

[93] См., напр.: *Соболева Е. Г.* Указ. соч.

[94] Подобные локально-мифологические системы начинают возникать на закате эпохи Просвещения и в начале эпохи классического позитивизма и ранней индустриализации, когда пасторальный мир сельских идиллий уже разрушается, хотя главные его основы еще не поколеблены; в то же время начинают рождаться локальные мифы урбанистических и параурбанистических пространств, во многом интровертивных и насыщенных мифопоэтикой и мистикой «страшных мест». К такой традиции можно отнести ранний классический европейский роман, развивавшийся на «образных руинах» романа готического и романтической традиции и достигший своей зрелости к началу XX в. Характерный пример – творчество Густава Майринка по отношению к пражскому мифу (для русской литературной традиции интересен параллельный пример формирования московской локально-мифологической системы, когда примерно с начала 1920-х гг. возникает некоторое неустойчивое, турбулентное состояние, в ауре которого естественным образом появляются произведения Чаянова и Булгакова, начинаются публикации записей народных мифологических историй о тех или иных местах столицы, зачастую весьма страшных (см.: Московские легенды, записанные Евгением Барановым / сост., вступ. ст. и прим. В. Боковой. М., 1993; Черная книга. Московская легенда. СПб., 2006.

[95] См., напр., интересный анализ тобольского городского мифа, принадлежащий *С. В. Рассказову*: Локальные и региональные идентичности: пример Юго-Западной Сибири. URL: http://wasunchik.livejournal.com/50223.html (дата обращения – 2.10.2008); также: *Кузнецов В. В.* Тверской княжеский ономастикон и тверской миф // Провинция как реальность и объект осмысления. Тверь, 2001. С. 184–193.

[96] См. хороший пример: *Митин И. И.* Мифогеография Европейского Севера: семиотико-мифологическая модель культурного ландшафта // Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 2 : Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера России / отв. ред. Н. М. Теребихин. Архангельск, 2006. С. 46–53.

[97] Ср.: *Schama S.* Landscape and Memory. N. Y., 1996.

[98] См.: *Дахин А.* Место памяти : материалы к словарю гуманитарной географии // Гуманитарная география. М., 2007. Вып. 4. С. 320–322; *Он же.* Город как место памятования // Там же. С. 164–180; *Он же.* Городская коммеморация : Материалы к словарю гуманитарной географии // Там же. С. 278–280.

[99] См., напр.: *Никитина Т., Рогалева Е.* Региональный словарь сленга (Псков и Псковская область). М., 2006.

[100] Такова, напр., довольно обширная неоязыческая локальная мифология, сложившаяся вокруг знаменитого Стоунхеджа в Англии, см.: Studing Cultural Landscapes / ed. by I. Robertson and P. Richards. N. Y., 2003. P. 156–159.

[101] *Линч К.* Образ города. М., 1982; *Голд Дж.* Психология и география: основы поведенческой географии. М., 1990 ; *Eden C.* Cognitive mapping // Eur. J. of Operational Res. 1988. Vol. 36. № 1. P. 1–13 ; *Kitchin R. M.* Increasing the integrity of cognitive mapping research:

appraising conceptual schemata of environment-behaviour interaction // Progress in Human Geography. 1996. Vol. 20, № 1. P. 56–84. См. также интересный образный проект, представленный в июне 2005 г. на выставке «Мифы города О.» в омской галерее «Лошадь Пржевальского» и обыгрывавший сходство очертаний границ Омской области с фигурой медведя: *Баранов С. М.* Проект «Медвежий угол» // Памятники археологии и художественное творчество : материалы осеннего коллоквиума. Омск, 2005. Вып. 3. С. 99–102.

[102] См. блестящее локально-мифологическое исследование современных культурных ландшафтов города Касимова (Рязанская область), в котором использован также новый тип карты – образно-средовая карта (промежуточный тип карты между ментальной и образно-географической картами): *Митин И.* Воображая город: ускользающий Касимов // Вестн. Евразии. 2007. № 1 (35). С. 5–27.

[103] Ср.: *Горюнков С. В.* О соотношении мифологии и онтологии // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 88–101.

[104] Ср.: *Пелипенко А. А.* Генезис смыслового пространства и онтология культуры // Человек. 2002. № 2. С. 6–22.

**© С. Л. Кропотов**

*Екатеринбург*

## ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ КАК ИНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ: СМОЖЕТ ЛИ ГОРОД ВОСПОМИНАНИЙ СТАТЬ КРЕАТИВНЫМ ГОРОДОМ?

Изучение локальных текстов неразрывно связано с описанием логики внутренних позиций субъектов в реальном или виртуальном ландшафте. Любой пишущий или говорящий человек претендует на то, чтобы быть услышанным, главным образом потому, что он является носителем делегированного символического капитала, представителем тех социальных групп, которые разделяют точку зрения автора как своего представителя или которым удалось навязать его схемы видения, организации и понимания мира. Речь идет о социальной представительности автора и политической ангажированности субъектной организации любой публично заявленной художественной или публицистической концептуализации пространства.

В силу сказанного лучший способ уяснить выработку пространственных позиций не только в политике, современном искусстве, но и в позиционировании регионов – проанализировать *топологию* позиций субъектов, исходя из которой они (эти позиции) выражаются. Отсюда вытекает необходимость топографии ландшафта как одного из разделов современной гуманитарной географии – описание расположения субъектов в топосе изменчивых потоков капитала. Именно они определяют конструкцию пространства своей структурой, способностью к «конверсии некоторых имеющихся видов капитала в другие, более рентабельные и легитимные при сложившемся состоянии инструментов воспроизводства»[1], а также балансом аккумуляции и инфляции богат-



ства, характерного для различных технологических укладов, соседствующих в одном и том же месте. Топография – это прослеживание траектории движения субъекта в пространстве, претерпевающем трансформацию по мере этого движения.

Позиция фланера или постфланера, когда, согласно Д. Кларку, фланер соблазнился товарным изобилием и трансформировался в потребителя, и в этом качестве его роль оказалась общедоступной и растиражированной по всем слоям общества, за исключением самых обездоленных, – эта позиция предполагает вненаходимость субъекта как ситуационно включенного по ходу движения наблюдателя. Амплуа фланера, описанное многими авторами, дает возможность рефлексии опыта нестабильного существования, его концептуального осмысления с целью достижения власти над полем текучих (пластичных) современных отношений. Блуждая по городу как рационализированному пространству, где неизбежно сталкиваешься со случайным чужаком, амбивалентным, не поддающимся гомогенизации, преодолевая риски подобных встреч, фланер структурирует до конца так никогда и не упорядочиваемый, непредставимый во всем его разнообразии город, прокладывая в нем как в лабиринте свои маршруты. Визуальное потребление наполняющих город символов причастности к современности оказывается вполне креативным, т. е. «производительным потреблением», используя терминологию К. Маркса, В. Беньямина и Э. Тоффлера, поскольку «праздный гуляка» опосредует и тем самым связывает своими маршрутами городских прогулок самые контрастные сегменты и разрозненные фрагменты городской жизни. Если фланера-чужака, согласно Беньямину, в городе интересует экзотическое и живописное, он наслаждается «случайной красотой бедных кварталов и поросших травой руин», то «интерес к городу его уроженцев всегда связан с личными воспоминаниями», как справедливо полагает О. Памук. Фланер-чужак конструирует собственный город, как бы утверждая свою суверенность путем включения в качестве субъекта в игровое пространство символического потребления.

Попытаемся бегло проследить траекторию пути героя одного локального текста известного турецкого писателя. Лирический герой Орхана Памука в книге «Стамбул: город воспоминаний» – своеобразном автопортрете художника в богатом в прошлом городе признается, что почти всю жизнь живет в городе, переживающем сегодня не лучшие времена. Полускрытый, полуявный текст для дешифровки города есть у каждого в голове, и он «помогает нам понять значение всего, что мы делаем в жизни. Свидетельства западных путешественников занимают значительную часть этого текста», компенсируя фрагментированность текстов старой автохтонной (турецкой) традиционной культуры. Поэтому автор фиксирует потребность в воображаемом иностранце, иллюзорном чужаке, который своим текстом помог бы ему понять собственную жизнь (сфокусировать жизнь родного города вокруг пусть мнимого, но действенного фокуса – Европы как ориентира для подражания). Все это сви-

детельствует о фундаментальной неуверенности рассказчика, когда он размышляет о месте, в котором он живет, и о своем к нему отношении; однако «благодаря этой неуверенности он может становиться и субъектом, и объектом западного взгляда»[2]. Стамбул Памука предстает перед нами как город нереализованных надежд: в момент рождения автора роль этого города была наименее значительной за все две тысячи лет его существования, «он переживал свои самые печальные дни слабости, нищеты, заброшенности и изоляции. Воспоминание о былом величии Османской империи, бедность и заполонившие город развалины, навевающие тоску, – вот с чем всю жизнь ассоциировался у меня Стамбул. И всю свою жизнь я пытался побороть эту тоску или же, как все стамбульцы, наконец, сжиться с ней». Вопрос о смысле жизни Памук считает рядоположенным с вопросом о значении места и времени своего рождения. «Порой я чувствовал себя несчастным из-за того, что родился среди развалин и праха рухнувшей империи, в блекнущем и ветшающем от уныния, тоски и бедности Стамбуле. (*Внутренний голос, впрочем, говорил, что на самом деле мне повезло*) (здесь и далее в цитатах курсив наш. – *С. К.*)»[3]. Подчеркнем принципиальную амбивалентность отношения лирического героя текста к урбанистической реальности с элементами распада и разложения. За подобной стратегией письма прочитывается незавершенный, расщепленный и фрагментированный, множественный и динамический «субъект», охваченный болью и насаждением, субъект, стремящийся быть современным, но, кроме того, прочитывается и согласованность между писателем как представителем фрагментированного сообщества и представляемым им миром. К текстам О. Памука вполне применимы соображения Юлии Кристевой о двойном модусе конструирования мира. Действующий в нем человек обречен на пресечение знаковой системы, предполагающее движение «наперерез», – когда, «пересекая» семиосферу города, герой как бы «разрезает ее по вертикали». Это позволяет говорить о движении размыкающем, дестабилизирующем и демонстрирующем в плане своей отправной точки отталкивание от линейного единства символического порядка. Практика подобного письма как разновидность локальной культурной политики «включает в себя как сборку, так и разборку» говорящего субъекта и его идентичности. Именно такой субъект-в-процессе становления выводится Кристевой, что «наилучшим образом иллюстрируется работой художника», – пишет в своем комментарии к «Силам ужаса» Миглена Николчина[4].

В категориях психоанализа онтологическое субъективное состояние Стамбула и гомологически соответствующего ему героя может быть описано как состояние отверженности, заброшенности, из которого блуждающий по городу герой пытается выбраться, в отличие от миллионов своих сограждан, для которых спектр депрессивных состояний с разной степенью психоза представляется вполне привычным. Для большинства турок, как и для многих людей из развивающихся стран, чувство печали оказалось довольно распространенным вариантом адаптации к неблагоприятным обстоятельствам – «притерпелись» – и является состоянием, эстетически санкционированным национальной духовной традицией, основой для построения коллективной иденичности (суфизм легитимизировал терпение и скромность). Напротив, герой Памука постоянно балансирует в своем отношении к следам распада и разложения на грани отвращения и романтического влечения к уходящей экзотике и ее живописности. И в жизни, и в тексте писатель выстраивает достаточно эффективную стратегию индивидуалистического прорыва из предложенных обстоятельств, превращая печаль в экран или завесу на поверхности бытия, своего рода чистый лист для письма или рисунка. Это значит, что «бесконечный тупик» для креативной личности вполне может превратиться в ресурс для высказывания, для завоевания права голоса путем присвоения средств символического производства тогда, когда все другие «реальные» капиталы растрачены и «проедены». Творчество понимается им в ницшевском духе – как средство преодоления печали, но тогда само письмо превращается в палимпсест – письмо «на скудной текстуре печали», *о* печали и *поверх* печали.

«Печаль застилает наши глаза и скрывает реальность, облегчая нам жизнь; ее можно сравнить с паром, который оседает на окне, если в комнате кипит чайник, – это сравнение я выбрал еще и потому, что вид запотевшего окна неизменно вызывает у меня печаль. Мне нравится сидеть и смотреть на такое окно, а потом, подойдя к нему, рисовать что-нибудь пальцем на стекле; говоря о печали, я испытываю похожее чувство. Я рисую пальцем на стекле и моя печаль растворяется и исчезает, а сквозь прочерченные линии становится видно, что происходит там, за окном… Но вид из окна рано или поздно тоже рождает печаль. Настало время разобраться в сути этого чувства, объединяющего общей судьбой всех стамбульцев»[5].

Меланхолический характер носят четвертая и пятая главы с названиями соответственно «Печаль разрушающихся особняков: улицы» и «Черно-белое». Последняя глава повествует об атмосфере Стамбула и фотографиях города, а заканчивается примечательным пассажем о давнем пристрастии иностранцев, да и самих стамбульцев, к историям об убитых злоумышленниках, тайно утопленных женщинах из гарема, замещенных в современных газетах криминальной хроникой типа «Саладжакское убийство», «Зверь из Саладжака» и т. п. Память о давнем злодействе времен детства автора «не только вплелась в существующий в моем сознании черно-белый образ босфорских вод, но и осталась со мной на всю жизнь страшным видением. <…> И сейчас, многие годы спустя, когда я читаю в стамбульских газетах сообщения о преступлениях (*а занятие это мне очень нравится*), в моем воображении возникает черно-белое видение: барахтающиеся в воде дети, пытающиеся ухватиться за борт лодки, крики их матери и рыбак, молотящий веслом по их головам»[6]. Подчеркнем присутствие в обоих приведенных абзацах амбивалентности авторского чувства: печаль становится неотделима от живописности, ужас сопряжен с при-

тягательностью. Об этом же чувстве – глава седьмая, а глава десятая так и называется «Печаль», ее объем – свыше двадцати страниц. В ней не только прослеживается вся метафизика этого чувства в исламе, но и затрагивается проблематика осмысления депрессии и меланхолии как продуктивного импульса для развития воображения в европейской философии от Аристотеля до романтиков (Р. Бентона, Ш. Бодлера, Т. Готье). Для того чтобы смоделировать затяжной, обволакивающий характер депрессивного психического состояния, ритм письма здесь замедляется, абзацы становятся величиной в две страницы, а со страницы 127-й по 133-ю идет одно нескончаемое предложение, скрупулезно перечисляющее все разнообразные предметности, несущие печаль.

Трудно не поддаться обаянию нагнетаемых перечислений, предпринимаемых Памуком для того, чтобы вполне осознанно достичь «алхимического эффекта» путем апофатического превращения состояния недостатка, бедности, утраты, ущербности – в некий принципиально новый избыток; подчеркнем динамику движения героя от состояния заброшенности к состоянию готовности к письму. Итак, продолжим перечень: глава 22-я – «Корабли, плывущие по Босфору, пожары, бедность, переезды и другие напасти», глава 24-я – «Меланхолическая прогулка Теофиля Готье по окраинам», глава 26-я – «Печаль руин», глава 34-я – «Быть несчастным – значит ненавидеть себя и свой город».

«Самый действенный способ избавиться от тоски по былому величию – совершенно не думать об исторических зданиях и не обращать никакого внимания на их архитектурные особенности. Так и поступают погрузившиеся в бедность и невежество стамбульцы. Потеряв всякое представление о значении слова “история”, жители города растаскивают камни из городских стен, чтобы использовать их для собственных построек, или подновляют их с помощью бетона. Другой способ избавиться от воспоминаний – построить на месте развалин “современный европейский дом”. Но беспамятство и уничтожение следов прошлого не проходит даром – в конечном счете они только усиливают печаль, дополняют ее ощущением бессмысленности и пустоты жизни. Печаль, истоки которой в разрушенном и утраченном прошлом и в бедности, уготовила стамбульцам новые потери и бедность еще худшую»[7].

Сравнивая стамбульскую печаль с печалью западного человека – К. Леви-Стросса, повествующего о жизни огромных перенаселенных тропических городов в замечательной книге «Печальные тропики», Памук атрибутирует его позицию как взгляд субъекта, «наблюдающего со стороны и испытывающего чувство мучительной вины и сострадания». Стамбульская печаль, проистекающая из чувства поражения и утраты, не воспринимается как «болезнь, от которой можно вылечиться», не как «беда, из которой нужно выбраться». Это выбор, сделанный по доброй воле. «В турецкой поэзии республиканского периода печаль понимается как неизбежная судьба, как чувство, придающее глубину переживаниям и тем спасающее человеческую душу. В то же время это



чувство похоже на *запотевшее стекло между поэтом и жизнью, и печальный отсвет жизни для поэта притягательнее, чем она сама*. <…> Представлять унижение и бедность не как следствие определенных исторических событий, а как достойный выбор, сделанный предками до твоего рождения, – такой образ мыслей, конечно, заслуживает уважения, но ведет он в тупик. Итак, неизлечимость, непобедимость и неизбежность бедности, растерянности и черно-белой палитры жизни стамбульцы воспринимают не как несчастье, а как достоинство», – пишет Памук[8]. Причина и следствие в художественном пространстве Стамбула, как это обычно происходит в нелинейных реальностях, здесь меняются местами, и вот уже речь идет совсем не о добровольном выборе горожан, а о том, что «бедность и подавленность» заставляют стамбульцев замыкаться в себе, серьезно ограничивая выбор. Печаль становится первопричиной всех жизненных бед и потерь, а также безволия стамбульцев, одновременно давая им замечательное оправдание: «печаль просто живет здесь, на стамбульских улицах, и избежать ее невозможно», – вторит писатель. В приведенном выше пассаже подчеркнем, что для турецкой гуманитарной интеллигенции ценнее модернизируемой действительности оказывается ностальгия по ушедшей «османской цивилизации» и ее *символическая репрезентация как замещение травматичной реальности* – отчужденного, неуютного, непонятного и опасного современного города с его чудовищным напряжением, социальными и цивилизационными конфликтами. Города, постоянно открытого для переселенцев, разделенного на общины и землячества, в котором никто не чувствует себя дома, о котором у всех этих миллионов обездоленных горожан в первом поколении за пятьдесят лет так и не сложилось отчетливого образа нового Стамбула, существующего за пределами древнего центра.

Итак, если для Монтеня, Флобера и других европейцев печаль – напасть, ассоциирующаяся со злом, безумием и смертью, то для всех современных турецких писателей, поэтов и музыкантов, придававших этому чувству огромное значение, это предмет «***гордости*** и какого-то торжества». Печаль становится «некой определяющей силой, превращающей город в единую общину»[9]. Это важная стратегия репрезентации безмерно разросшегося города: минорная стратегия представления непредставимого, как выразился бы Ж.-Ф. Лиотар, невозможного возвращения в «джамаат» как духовное объединение вокруг общей цели. Писатель демонстрирует один из вариантов вполне технологичного построения негативной для западного восприятия идентичности, когда из одиннадцати миллионов жителей города подавляющую часть составляют живущие в бедных окраинных районах переселенцы, выходцы из деревни. В силу имущественного и социального расслоения в большинстве своем они не способны воспользоваться возможностями города, застывшего между традиционной и западной культурами. Возможность приобщиться к западной модели потребительского единения и стать квазиобщностью в гиперреальности торговых молов с их потребительскими экстазами, в силу иных привычек

восточного менталитета и мусульманской этики, также представляется для них проблематичной.

Так или иначе, но наличие негативности в городе сопряжено с постоянными опасениями его обитателей встретить Другого, страшного своей многоликостью, непредсказуемостью и изменчивостью, или наткнуться на опасное Другое, персонифицированное в преступлении и жертве, разлитое «в черно-белой атмосфере таинственного ночного зла Стамбула». Притягательность ужасного может быть объяснена как сублимация фобий (страх субъекта быть поглощенным всеобщей депрессией, угроза символической кастрации – нехватка средств для легитимного высказывания, отсутствие «европейски образованного уха», которое было бы способно это высказывание услышать). В таком случае «власть ужасного»[10] компенсирует чувства отверженности и неуверенности в настоящем человека с окраины Европы как культурной метрополии, страх «не вписаться в современный мир», вызванный его пугающей динамикой, неопределенностью, скоплением случайностей и мимолетностей.

Вспоминая об авторах-предшественниках, Памук подчеркивает, что «неповторимым и уникальным город делает не его топография, не здания и не людские представления о нем, возникающие по большей части случайно, а совокупность случайных встреч его обитателей, живущих, как и я, пятьдесят лет на одних и тех же улицах, их воспоминаний, слов, цветов и образов, накопленных их памятью»[11]. В главе одиннадцатой «Четыре одиноких писателя» упоминается один из них, историк-популяризатор Решат Экрем Кочу, который заинтересовал автора своей статьей с иллюстрациями различных видов пыток, применявшихся в Османской империи. Далеко не все писали об ужасном, скорее – о мучительно ощущаемом конфликте между «желанием писать по-западному и необходимостью быть настоящим». Все сказанное придавало остроту напряжения образу Стамбула, существующему в сознании большинства его обитателей и созданному такими писателями, как Яхья Кемаль, Абдульхак Шинаси Хисар, Ахмед Хамди Танпынар. В отличие от них, текст О. Памука мы рассматриваем как элемент индивидуальной культурной стратегии – опосредования фрагментов по мере развертывания письма как пути фланера, восстановления из осколков целостности места по мере продвижения лирического героя книги в городском пространстве. Формируя заново и структурируя город своих маршрутов, Памук превышает границы чисто ностальгического воображения уникального места памяти, продуцировавшего город его предшественников – Стамбул, почти столетие переживающий падение Османской империи и исчезновение великой османской цивилизации, в которой родились и выросли создатели стамбульских текстов, переживавшие непоправимость распада прошлого. «Их творческий подход к сложным взаимосвязям между прошлым и современностью (или, как любят говорить европейцы, между Востоком и Западом) научил меня совмещать в своем сердце любовь к книгам и современному искусству с принадлежностью к жизни и культуре своего города. <…>, – пишет Памук. – Стамбул, город, несущий на себе отпечаток огромных, невозвратных потерь, был их городом; они поняли, что, только обратившись в своем творчестве к печали его развалин, смогут обрести свой собственный, подлинный голос»[12]. Иными словами, писатели конвертировали «мусор руин» в ресурс, в делегированный капитал, полученный у обездоленных. Аналогичную стратегию находят у Набокова – в его воспоминаниях о мире давно и безвозвратно исчезнувшем; так же, как и печальные турецкие писатели, он практиковал чисто модернистские игры с памятью и временем ради достижения мимолетной эстетической иллюзии о том, что «прошлое все еще может жить в настоящем». Заметим, что лакановская концепция современного субъекта, формируемого чувством утраты «утробной» гармонии и контроля над изменчивым миром, вкупе с творчеством как замещением всех потерь путем выхода «на сцену символического высказывания» – оказывается в данном случае вполне уместной.



В контексте всего сказанного кульминационное значение приобретает заключительная 37-я глава «Разговор с мамой: терпение, осторожность, искусство», которая носит весьма напряженный характер. Принципиальное направление движения героя – преодоление ощущения печали и угрозы символической кастрации, возникающей в условиях доминирования материнского языка, наконец, освобождение, достигаемое посредством любви и ее утраты, и в особенности посредством творчества. Налицо боязнь героя быть поглощенным провинциальной буржуазной средой, негодование по поводу того, что мама столь же пессимистично смотрит на его жизненные перспективы, как и ленивые стамбульские буржуа и репрезентирующие их взгляды журналисты, которые в моменты дерзкого пессимизма неизменно повторяли: «Здесь не может появиться ничего хорошего»[13]. Пессимизм этот, несомненно, связан с печалью, сломившей волю стамбульцев, но ведь корни печали – в бедности и чувстве утраты, так почему же в пессимизм впадают благополучные, хотя и неуклонно беднеющие стамбульские богачи? Очевидно – от невозможности конвертировать свой «вчерашний» капитал времен кемалистской революции и эпохи индустриальной модернизации Турции в «текучий» капитал времен сетевого общества и, главное, от бессознательно ощущаемого дефицита средств символического производства, сконцентрированных все в тех же культурных метрополиях Европы.

Стремление обычной мамы сделать их с братом нормальными, скромными, трудолюбивыми, не выделяющимися из толпы людьми, органично вписывается в суфийский этос – стремление быть скромным и довольствоваться малым. *«Живопись, искусство, творчество – только европейцы имеют право принимать подобные вещи всерьез,* словно бы хотела сказать мама, а вовсе *не мы… представители цивилизации, потерявшей былое величие и мощь, впавшей в бедность и безволие. Не забывай, что здесь нет и не может быть ничего хорошего*, – иначе пожалеешь потом, да поздно будет»[14], – вот аргументы,

достаточно типичные для любой культурной провинции. Лирический герой Памука пытается найти выход из печальной и скромной жизни, уготованной ему Стамбулом, но также – найти и аргументы против планов своей мамы, мечтавшей, чтобы ее сын прожил самую что ни на есть обычную жизнь. И вдруг наконец во время бесцельных ночных блужданий «на самой узкой и печальной улочке самого далекого квартала» героя охватывает желание побежать быстрее домой и облечь в слова живущий в нем образ темного, таинственного и усталого города, похожего на лабиринт. «Это новое желание было таким же властным и необоримым, каким некогда было желание рисовать»[15]. Таким образом, влечение к письму дает и средство прорыва из депрессивной среды, и инструмент для построения собственного города – творчество. Финальное прозрение героя локального текста становится результатом его активной, динамичной топологической позиции: «Теперь я понял, что темные, грязные, зловонные, любимые мои улицы давно уже заменили мне утраченный второй мир. Я знал, что сегодня не буду ссориться с мамой, – потому что сейчас открою дверь и уйду, и город утешит меня; а после, вернувшись домой, я сяду за стол и попытаюсь облечь в слова магическую атмосферу его улиц. – Я не буду художником. Я стану писателем»[16]. Резонно предположить, что второй мир, искомый на протяжении всего текста и наконец обретенный в письме, может быть прочитан как метафорическое моделирование «стадии зеркала», через которую ребенок неизбежно проходит в процессе взросления и которая в данном контексте означает психотерапевтическую процедуру анамнеза – припоминание до-зеркального состояния единства с матерью. Материнский язык в этом случае выступает в качестве инструмента символического самоутверждения индивидуального субъекта в процессе его становления.

Всякий пишущий на региональные темы человек вольно или невольно оказывается вовлечен в процесс символического, индивидуального или коллективного, освоения территории, превращения в капитал ее разнообразных ресурсов – руин, психологических травм, отходов рухнувших империй или утративших рентабельность технологических укладов. Сопоставимость турецкого и российского коллективного опыта преодоления депрессивных состояний, охватывающих население обширных территорий, нам представляется вполне очевидной (чего стоит одно только преклонение перед собственным изгойством и отверженностью, ставшими предметами национальной гордости!).

Можно приветствовать героические попытки захвата провинциальным городом и его элитами средств символического производства. Можно задуматься над тем, как протекает процесс смыслообразования, выстраивания жизненных стратегий и как в нем отражается расклад доминирующих политических и экономических сил. Можно также говорить об общей для развивающихся стран потребности в терапии, ставшей уже традиционной со времен модернизма, – гипнозе на предмет обретения «укорененности», устойчивости в эпоху грандиозных перемен, грозящих перехлестнуть катастрофические изменения формата



существования начала прошлого века. Европеизированные турецкие элиты в лице О. Памука продемонстрировали свою способность к конверсии доставшегося им наследства капитала в другие, более рентабельные и легитимные его формы в эпоху глобализации. В конце концов, творчество – ведь это же великое лечебное средство от страдания и депрессии, говорил Ницше.

### Примечания

[1] *Бурдье П.* Социология социальных пространств. М., 2007. С. 108.
[2] *Памук О.* Стамбул: город воспоминаний. М., 2006. С. 378–379.
[3] Там же. С. 14.
[4] *Кристева Ю.* Силы ужаса. Харьков ; Санкт-Петербург, 2003. С. 8.
[5] *Памук О.* Указ. соч. С. 121.
[6] Там же. С. 69–70.
[7] Там же. С. 137–138.
[8] Там же. С. 139–140, 143.
[9] Там же. С. 141.
[10] *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 72–78.
[11] *Памук О.* Указ. соч. С. 146.
[12] Там же. С. 147–150, 151.
[13] Там же. С. 474–476.
[14] Там же. С. 475–476.
[15] Там же. С. 478.
[16] Там же. С. 489.

**© Е. К. Созина**
*Екатеринбург*

## УРАЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРЕ РЕГИОНА 1800–1820-х гг.*

Образ того или иного пространства – понятие в большей степени виртуальное, нежели реально-географическое, хотя в обыденной практике мы зачастую отождествляем его с соответствующей географической реальностью. Любой пространственно-геграфический образ (топос) мира, будь то Урал, Сибирь или Россия в целом, выстраивается, как пишет Е. Н. Замятин, из совокупности «ярких, характерных сосредоточенных знаков, символов, ключевых представлений, описывающих какие-либо реальные пространства»[1], а следовательно, по своей структуре он сам претендует на роль символа, совмещая в себе несовместимое – «сознание» и «вещь», ментальное представление и реальный кусок земли, который он представляет или описывает. Символ «съедает» время, опространствливая его в семантическом поле смыслов, наращи-

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

ваемых вокруг сигнификативного ядра, без них символа нет – есть голый знак по типу сигнификата. Поэтому любой конкретный, локальный образ-символ пространства пространствен вдвойне, в квадрате, но он же и историчен, ибо его смысловая длительность (объемность) оборачивается протяженностью во времени, измеряемой теми сгустками смыслов, что оседают в процессе рефлексии человека на свой исторический опыт в формы знаний – когнитивных ментальностей, обретающих вполне реальную власть над людьми. Человек сотворяет пространство, но и пространство творит человека, созидая вполне конкретные геоантропологические типы, которые закреплены в языке, – «азиат», «северянин», «уралец», «сибиряк», «москвич» и т. д. – список можно длить сколь угодно долго.

Освоение пространства культурой в разных ее формах – научной и художественной, будучи стимулировано властью, дает государству мощный инструмент по овладению пространством: знание-власть, собственно, и превращает географию в геополитику, когда образы пространства получают идеологическую нагрузку и становятся двигателями политики и экономики. «Приключения географического пространства» (Д. Замятин) занимали литературу всегда, но в Новое время она особенно активно формирует геопространственную мифологию, вступающую в сложные, нередко конфликтные отношения с официальной идеологией, которая стремится использовать, прагматизировать и утилизовать культурные репрезентации места, превращая их в бренды обыденного сознания, в стереотипы национальной идеи. В ставшей уже классической работе Э. Саида прекрасно показано, как в европейском, а затем и американском сознании происходило формирование мифологемы *Восток*. «Знание Востока, коль скоро оно исходит из силы, в определенном смысле *создает* (здесь и далее без специального указания курсив автора. – *Е. С.*) Восток, восточного человека и его мир»[2]. Восток был идентифицирован Западом как регионом, обладавшим на то время большей силой культуры – силой рационального, вполне конвертируемого знания, причем литературный и научный дискурсы в своем репрезентативном портретировании Востока периода развития и расцвета империй чаще всего были единодушны.

Но в рамках данной статьи нас более интересуют отношения, которые складываются между литературой и местом, хотя совершенно абстрагироваться от властных стратегий вряд ли возможно и здесь. Интенции художественного сознания, направленные на «место» и сфокусированные, сгущенные текстуальностью, позволяют литературе занять точку *над* местом, т. е. встать в позицию «мета» и увидеть это место целостно, как бы сверху, осуществить рефлексию на него, оставаясь в то же время в его ауре, в потоке его дыхания (ибо художественный образ-символ места отличен от научного своей чувственной плотью, которая дается лишь погружением в предмет и его симпатическим внутри-разглядыванием). Именно литература, движимая энергией языка, обращает пространство некоего места в текст. «Пермь как текст», «петербургский



текст», «московский текст», «сибирский текст», «провинциальный текст», «римский текст» и т. д. – топика стран и регионов предстает в сети анимационных объектов, редуцируется до культурного семиозиса. И хотя это положение более характерно для эпохи постмодерна, но участие геотопологии в складывании метаязыка культуры наблюдается в России уже со второй четверти XIX в., подготовка же этих процессов, очевидно, началась гораздо раньше, стимулированная сменой общекультурных эпистем на рубеже XVIII–XIX вв. Эта же ситуация – семиотизация места – действует и в обратном направлении – формирует новый аналитический инструментарий при работе с самой литературой и ее текстами. В современном науковедческом дискурсе этот инструментарий получил название «геопоэтики», и один из его апологетов, Д. Н. Замятин, определяет его так: «Географическое пространство, которое становится своим собственным образом (или образами), может быть и средством, *универсальным инструментом типологического анализа письма и различного рода текстов.* <…> Постепенное развертывание и представление письма *как уникального географического процесса* позволяет проанализировать обратные связи в условной системе “образ – реальность”»[3]. Действительно, разворачивание образа места в тексте или цепочке текстов (сверхтексте), особенно в их исторической проекции, позволяет нам судить не только о презентации самого места в человеческой культуре – о том, чем и каким был Урал (Сибирь, Дальний Восток и т. д.) для русских и иных народов в разные эпохи, но и о свойствах самих этих текстов, о характере их внутренних структур (как делает, например, Н. Е. Меднис в отношении к произведениям «венецианского текста» в русской литературе, как делали это Ю. М. Лотман и В. Н. Топоров в отношении к разнообразным «петербургским» текстам[4]).

Учитывая все сказанное, посмотрим, как обстояло дело с топосом *Урал* в русском литературно-художественном сознании начала XIX в. и о каких путях и способах функционирования этого топоса в отечественной культуре говорят тексты авторов, сложившиеся и выросшие на «почве» самого региона.

Сложность работы с «уральским текстом» состоит в том, что сам концепт *Урал* оформляется в общероссийском сознании далеко позже того, как были открыты, заселены и даже исследованы Уральские горы и соответствующий регион. С другой же стороны, как пишет К. В. Анисимов: «Будучи одним из ключевых ландшафтных миров геокультурного арсенала России, Урал, именовавшийся на первых порах Камнем, Каменным Поясом, Великим Поясом и т. д., стал известен в качестве литературной реальности задолго до того, как он открылся русским и европейцам в качестве реальности географической»[5]. Имя запаздывает по отношению и к «вещи» (месту), и к знаковой реальности, исторически облекавшей эту «вещь». Имя было найдено и утвердилось как концепт не сразу; считается, что это произошло во времена В. Н. Татищева – он осуществил акт идентификации Урала: «Уральские горы суть знатнейшие во всей империи и по признанию разумеются за те, которые у древних описате-

лей назывались Гипербореи и Рифеи»[6]. Слово, взятое, судя по всему, из древнебашкирского эпоса, начинает обретать права гражданства. Однако если самоопределение Урала по отношению к России происходит достаточно легко и закрепляется в обиходном народном сознании и языке[7], то по отношению к Сибири Урал до сих пор подчас воспринимается как ее часть. Сибирь – гораздо более обширная и трудная для освоения территория, поэтому она «подминает» под себя Урал, из фронтира довольно быстро превратившийся в регион-медиатор, в нечто вроде внутренней границы империи – границы-между. Вместе с тем в силу своего уникального не только историко-географического, но и природного положения (горы, камень, тайга, естественное изменение природного ландшафта от тундры на севере до лесостепной и чисто степной зоны на юге) Урал практически так и не стал *провинцией* – в том оценочном и чаще всего несколько сниженном смысле, который традиционно закреплен за этим понятием и с которым активно «работали» авторы «провинциального текста» в русской культуре[8]. Согласимся, однако, с К. В. Анисимовым, различающим *провинцию* и *периферию* (к последней, в частности, он относит Петербург, Крым, Кавказ, Урал, Сибирь): «Пространство, расположенное между периферией и Центром, воспринимается как давно освоенное, а потому концентрирует в себе значительно меньший семантический ресурс и в семиотическом плане неизбежно провинциализируется. <…> …периферийные пространственные миры очерчивают ментальные границы постоянно меняющего свой географический облик государства, сообщая ему жизненно важное качество территориально-идеологической ценности»[9].

Обрисованная в общем плане позиция Урала, специфическая и для XIX, и для XX в., тем не менее требует коррекции при обращении к 1) вполне конкретным историческим периодам развития литературы – как общероссийской, так и создаваемой в пределах региона, 2) зонам самого Урала, который, еще раз подчеркнем это обстоятельство, отнюдь не однороден и в природном, и в социальном отношении. Так, западный склон Урала, по традиции относимый к Прикамью, а в прошлом чаще всего именуемый Пермской землей, в литературе любой эпохи имеет совсем иную идентичность, чем, скажем, Южный Урал – Оренбуржье, башкирские степи, граничащие со степями казахскими («киргиз-кайсацкими», на языке XVIII–XIX вв.), или чем восточный склон хребта, плавно переходящий в Сибирь. За Средним и Западным Уралом (Екатеринбург, Пермь и прилегающие земли) закрепилось значение центров «горнозаводской цивилизации»[10], для юго-восточной части региона с момента ее освоения Россией, по-видимому, был более характерен тип полувоенной «казачьей» культуры: колонизация этих земель шла позже, дольше и болезненней, о чем (в преломлении через литературу) и пойдет у нас речь далее.

Первым поэтом, выходцем с Урала – из вотчин господ Строгановых, а потом Голицыных, крепостным которых он был, выступает для нас **Иван Иванович Варакин**. Художественная система этого поэта была сориентирована на поэтику позднего сентиментализма с отчетливо выраженной просветительски-рационалистической установкой (ценности образования, науки, культуры – короче, «ума», должным образом направляющие и «сердце»), однако и с элементами раннего русского романтизма[11]. Благодаря «патронажу» со стороны столичных поэтов и издателей стихи Варакина публиковались в журнале И. А. Крылова «Зритель» (1792), в «Улье» В. Г. Анастасевича (1812), а в 1807 г. в Петербурге вышла его первая и, насколько мы можем судить, единственная поэтическая книга «Пустынная лира забвенного сына природы». В ней уральский (пермский) поэт создает свой вариант теократического, а вместе с тем геоэтнографического мифа, ядром которого является идея сакрализации монарха, у Варакина – Павла I. По мнению В. М. Живова, этот вариант поэтического мифа, объединявший две принципиально разных традиции русской культуры – «традиционную русскую духовность» и «рационалистическую культуру европейского образца» и ставший на довольно продолжительный срок «имперского» периода русской истории полем примирения поэзии и власти, «дожил» до конца екатерининского царствования[12]. Классические образцы мифа создавались в жанрах оды середины XVIII в. М. В. Ломоносовым, А. П. Сумароковым, затем Г. Р. Державиным. Для начала XIX в., особенно на фоне творчества поэтов радищевского круга и карамзинистов, монархические симпатии Варакина и его надежды на благоденствие страны под властью справедливого государя Павла выглядели анахронизмом, но его разножанровые стихотворения, а в особенности оды, развивали просветительско-абсолютистскую утопию на материале провинциальной, точнее даже, периферийной топики, и в отношении широты географического пространства стихи Варакина, этого крепостного поэта-«самоучки», оказываются подчас не менее впечатляющими, нежели оды его прославленных учителей.

В одах Варакина разворачивается хорологическая перспектива расширяющихся почти до бесконечности просторов Российской империи. Поклониться ей приходят «Эфрат, Нил, Тигр и Океан», «Стамбул на то воззря крушится, / И в страхе падает на низ», Китай «смиренный простирает взор», «все сокровища востока» несет «Манжур», «Японец смотрит, изумлен». Могущество империи сотрясает и западные страны: «…громы ударяют / С Дунайских мирных нам хребтов», «море зол» стремится поглотить «весь запад», и даже «славный Рим поник главою»[13]. Оды Варакина наглядно демонстрируют превращение геоэпоэтики в геополитику, т. е. обмирщение, низведение до уровня едва не массовой поэзии высоких геокультурных и патриотических идеологем Ломоносова и Державина. Но за всем этим стоят глубоко личные боль и переживание автора, стремившегося через стихотворство решить свою судьбу крепостного интеллигента, достучаться до сердец тех высоких особ, от которых, как он полагал, зависело решение его участи. И тот факт, что он использовал геополитическую и геоэтнографическую эмблематику в качестве языка своей

поэзии, говорит о многом: о всемерном распространении имперских амбиций среди населения страны и ее разночинной интеллигенции, о том, что внедрение идей экстенсивного развития страны в массовое сознание уже фактически состоялось, наконец, о том, что пространственно-топологические образы, эксплицирующие расширение сфер влияния России, совершили эволюцию от «ценностей» до «знаков» и стали элементами культурного метаязыка[14].

Ссылаясь на проделанные другими авторами исследования, Д. Н. Замятин пишет, что «в русской поэзии XVIII века синонимами России в художественном пространстве большинства поэтов выступали названия “Север” и (реже) “Восток”»[15]. Положение это сохранялось в русской литературе и далее, вспомним хотя бы строки комедии А. С. Грибоедова: «Но хуже для меня наш Север во сто крат…», где «Север» метонимически обозначает всю Россию. Именно это явление мы наблюдаем у Варакина – Россия в его стихах выступает как страна по преимуществу северная: «И что за солнце вновь сияет, / Людей во звезды претворяет, / Снисшед на *северный престол* (здесь и далее в поэтических цитатах курсив наш. – *Е. С.*)?»[16] Первая ода в сборнике носит название «Песнь северных стран России». Но это не все, далее выстраивается индивидуально-творческая мифология провинциального поэта.

Поскольку поэтический миф Варакина носит теократический характер, то в нем есть свой сакральный центр. Ценностно-идеологическим ядром его выступают фигуры императора и посредника между небесами и землей, проводника «мессии» митрополита Платона. Центром же российской земли, откуда исходит свет нового солнца, совсем скоро долженствущей обратиться в Эдем, является не политический центр империи (не Петербург), а тот «север», в котором живет сам автор, получивший указание свыше донести миру благую весть о состоявшемся «богоявлении», и который таким образом непосредственно приближается к месту пребывания самого Павла, почти сливается с ним. Традиционно-поэтический, имперский «север» – Петербург – в одах поэта зачастую не отличим от его родного севера, о различии можно догадываться лишь по контекстным коннотациям: так, в приведенных выше строках, очевидно, имеется в виду имперский север («северный престол»), а в остальных случаях – север как родина и место проживания автора: «Какие плески слух мой внемлет / В *пустынном севера краю*?», «Да снидет Твой *на север* взор!»[17]. Пространство России, таким образом, неизбежно суживается, точнее, съеживается – это один сплошной Север, который распространяет свое владычество на массу окружающих стран и народов. Из других топосов России в одах упоминается лишь «Камчатский понт» и Астрахань – как крайние точки империи. Поэтический миф, как и следовало ожидать, воспроизводит теоцентрическую модель Вселенной, характерную, в частности, для Средневековья, по которой свет новой жизни идет с востока или (по принципу их взаимозаменимости для России) с севера: «Слушай вся теперь вселенна; / *К нам на север* оглянись»[18].



Но в одах Варакина есть и разделяющая «север» черта – Уральские горы. Они отделяют пространство России от восточных, пока еще враждебных и завистливых стран: «Но кто еще подъемлет длани / Из-за Рифейских бурных гор?», и они же разделяют сам север: «Правду ныне на Престоле / Видит север из-за гор», «Долго мрачные туманы / Сокрывали тя от глаз; / Бушевали тучи рьяны / Над Уралом здесь у нас»[19]. Урал позиционируется как подлинно граница и охранительный рубеж страны, как переходное «пространство-между», имеющее тем не менее ценностно-идеологическое значение центра. Центр – везде, периферия – нигде: своеобразное растекание «точки равноденствия», приватизация имперским сознанием сакрального.

В прочих стихах Варакина из его сборника мы наблюдаем некоторую детализацию топоса родного севера и Урала. Появляются наименования Перми, села Усолья и Екатеринбурга: девятое стихотворение называется «Песнь I. Его преосвященству Епископу Пермскому и Екатеринбургскому Иоанну, на прибытие в село Усолье», в «Песни второй» «Ликует Пермский весь народ»[20]. 12-е стихотворение вводит еще большую географическую конкретику: «Чувствование веселящихся мирных поселян, славящих свое благоденствие на Севере, в вотчинах Его сиятельства Графа Александра Сергеевича Строганова», в 17-м лирический герой поэта прощается с любезным его сердцу Муриным (неизвестный нам топос). Ряд творений Варакина подписан: «Из севера 1803 года», «Декабрь 1805 г. Пермь». Однако сема *севера*, заменяющего *Урал*, остается доминантной, именно через принадлежность северу идентифицирует себя носитель поэтического голоса автора: ср. «Стихи на бурлеско *Северного* неученого мужика».

Географическое пространство стихов Варакина становится более неоднородным в военных одах, написанных в подражание Г. Р. Державину, и в ряде патриотических стихотворений иных жанров: здесь как ведущий соперник и бунтарь России появляется Польша, в стихах 1806–1807 гг., связанных с участием России в европейских войнах с Наполеоном, затрагивается география западных стран. Но пространство остается по-прежнему экстенсивным, словно обозреваемым сверху: «Мчись от Севера до Юга, / Наша верная подруга, / Слава громкая с трубой» (из стихотворения 1806 г. «Глас народа», более позднего по сравнению с одами, посвященными Павлу[21]).

Проходит всего лишь 10–15 лет, и геопространственная панорама в стихах как общероссийских, так и живущих в пределах Урала поэтов меняется и становится действительно панорамой, охватывающей самые разные уголки и части большой империи. Хорологическая доминанта теснится геометрической, или топографической, которая, по словам Замятина, параметризирует взгляд «в рамках крохотных по современным меркам ойкумен»[22]. Но, что важно, любой автор, обозревающий свою «ойкумену», имеет «про себя» масштабную точку отсчета «центрового из поднебесья», за своей спиной ощущает и осознает мощь и просторы сильной державы.

Перемены были связаны с рядом причин. Осознав себя победительницей «апокалиптического зверя» (Наполеона) и утвердившись во внешних границах, Россия начинает активный процесс внутренней колониализации, стимулирующий рост самосознания общества и стимулированный им же. В журнальной печати идет активный поиск не только общеславянских, но и греческих, латинских корней русской культуры. Н. Трубицын указывал, что в первой четверти XIX в. в отечественной культуре совершается поворот от иностранной (в основном ориенталистской) этнографии к местной: «…пестрят темы с действием на Кавказе, в Крыму, Бессарабии, Малороссии…»[23] Романтизм, акцентирующий национальную идею, немало способствует развитию геополитических интересов литературы к «своим», но до сих пор не освоенным, остающимся «чужими» материкам – отдаленным от центра регионам и нерусским народностям страны. В орбиту внутриколониальных, а вместе с тем и романтических интересов русской культуры с конца 1810-х по 1830-е гг. попадает и Урал. Его локус уточняется и обретает бóльшую географическую конкретность, причем отчетливо смещается уральская атрибуция: теперь это не север, а скорее юг – Оренбуржье, «киргиз-кайсацкие» степи, которые, однако, подаются в литературе как *восток*, *Азия*. Ясны и истоки этого смещения: развитие на протяжении 1800–1820-х гг. ориенталистских симпатий писателей, популярность кавказской темы, связанная с беспрерывными войнами России на юге страны, массовый байронизм начала 1820-х гг., стимулированный переводами Жуковского и поэмами Пушкина, широкое распространение романтической поэмы байронически-пушкинской модели, оказавшейся легко доступной для эпигонов в силу технически несложной конструкции.

В этом контексте предмет нашего внимания – творчество оренбургского поэта, служащего военным писарем в Оренбургском военном гарнизоне, **Петра Михайловича Кудряшева**[24].

Стихи и поэмы Кудряшева публиковались в столичных журналах: «Благонамеренном», «Вестнике Европы», «Отечественных записках», «Славянине», «Детском чтении», а также в альманахах первой половины 1820-х гг.; последние публикации уже после смерти автора (май 1827 г.) отдавал в печать его друг П. Е. Размахнин. Особо теплые отношения сложились у Кудряшева с Павлом Петровичем Свиньиным, который в 1824 г. посетил Оренбург и вел достаточно регулярную переписку с поэтом. Свиньин же, как известно, активно педалировал в своем журнале именно историко-географическую предметность. О широте его этногеографических интересов и пристрастии к юго-восточным, азиатским пределам империи говорят, например, публикации в журнале заметок из Оренбурга, в том числе за подписью А. Крюкова и П. Размахнина (1829), из Екатеринбурга (1829), писем из Сибири (Барнаул, 1830; Якутск, 1830), Записок генерал-майора Браневского о киргиз-кайсаках Средней Орды (1830) и статей о составе «меньшей Киргиз-Кайсацкой орды» (1827, 1829), о народонаселении Пермской губернии (1827) и т. д. Этнографизм входит в литературу как неотъемлемая часть культурного знания, и это обстоятельство быстро усваивает и принимает во внимание в своем творчестве П. Кудряшев.



Именно Кудряшев вводит в арсенал русской литературы башкир – крупнейший народ империи. Упомянем такие стихи, как «Прощание башкирца с милой» (1822), «Песнь башкирца перед сражением» (1823), отрывки из поэмы «Абдрахман» (1826–1827), «Песнь башкирца после сражения» (1824, опубл. в 1828), «На смерть башкирского батыра» и «Мольба джяура» (1828, дата написания неизвестна), «К башкирской девушке» (опубл. 1829). В духе тогдашней литературы башкирская ментальность воспринималась Кудряшевым как одна из составляющих общей ориенталистской тематики; об этом свидетельствуют стихи с вполне говорящими заглавиями: «Влюбленный араб», «Песнь гвинейца» (опубл. 1828) и др., вписывающиеся в круг восточных интересов не только поэтов начала века, но и ранних русских романтиков, согласуясь с повышенным вниманием последних к «душе» нации и народа, проявляющей себя в художественных творениях. Признания «араба» и «гвинейца» в творчестве Кудряшева орнаментальны и для современного читателя наивны и надуманны. Очевидно, в области художественного слова – в отличие от этнографических и путевых очерков писателя, а также его писем, отчетливой дифференциации национальных типов сознания еще не происходит: араб, гвинеец и башкирец подаются как равноценный по экзотичности материал. Характерно, что все три стихотворения Кудряшева: «Мольба джяура», «Влюбленный араб», «Песнь гвинейца», а также и «Русская песня» («Поднимайся, поднимайся, жестокая буря…»), и послание к Размахнину «При посылке повести Пугачев», были опубликованы в осенних номерах «Вестника Европы» за 1828 г. буквально друг за другом[25] (к публикации их готовил П. Е. Размахнин). Уральская топика проявляется здесь в этнографическом колорите стихов – подробном описании картин жизни башкирских племен, живущих вокруг гор Урала в местах, сопредельных с Оренбургской линией. Само имя *Урал* не часто акцентируется Кудряшевым – в основном имеются в виду либо *Уральские горы* (например, в письме П. П. Свиньину с описанием воображаемого путешествия по Оренбургской линии[26]), либо *река Урал* (из примечания автора к идиллии «Углецкая роща»: Сакмара – «река, впадающая в Урал, верстах в восьми от города Оренбурга»[27]).

Пожалуй, наибольшую содержательность этногеографический топос Южного Урала обретает в романтических поэмах Кудряшева, граничащих с повестями, центральной из которых является «Киргизский пленник» («Отечественные записки», 1826), имеющая подзаголовок «Быль Оренбургской линии». В контексте романтических поэм с фабулой «пленника» эту повесть Кудряшева, наряду с «Отрывками из поэмы “Абдрахман”», анализировал В. М. Жирмунский[28]. Однако следует сказать, что в поэмах и повестях Кудряшева романтическое начало активно теснится вполне реалистическим повествованием, возникающим из эпической тенденции, проявленной в содержании «Кавказ-

ского пленника» (ставшего своего рода инвариантом и образцом для всех последующих русских романтических поэм) уже у Пушкина.

Специфическая особенность повести Кудряшева, проявляющаяся затем во всех его повестях, по традиции относимых к поэмам[29], – это гибридность художественности, т. е. контрастное сочетание двух слоев повествования: фикционального и фактуального, вымысла и достоверности, беллетристики и очерковости. *Былевое* начало «Киргизского пленника» (напомним подзаголовок: «Быль Оренбургской линии»), более подходящее для путевого очерка, контрастирует с «вымыслом», с литературно-беллетристической, а в иных случаях и фольклорно-поэтической традицией. Отсюда идет контраст двух ипостасей авторского «я» – биографического и литературно-роман(т)ического. Если автор «биографический» с воодушевлением и радостью вспоминает места своих детства и юности и с подъемом описывает их, то автор «литературный», как положено по закону жанра романтической, да, впрочем, еще сентименталистской поэмы, страдает и жалуется на превратности судьбы, измену друзей, разочарование в любви и пр.

Именно в логику биографически-повествовательного начала произведения ложится подробное воссоздание автором места действия и точное следование географической предметности: «Верхнеуральск, составляя пограничную крепость, принадлежит к числу уездных городов Оренбургской губернии; он находится под 53° 52′ 40′′ северной широты и под 76° 47′ 12′′ восточной долготы…»[30] Кроме Верхнеуральска и Оренбурга, упоминаются «быстрый Урал», причем Уральские горы в традиции высокого стиля именуются «Рифейским хребтом» или «Каменным Поясом»; «страшная Ирямаль-тау» (гора), притоки Урала Урледа, Узельга, речка Ямская неподалеку от города, озеро Малый Богодак «в 15 верстах от Верхнеуральска», наконец, без привязки к конкретному топосу, зеленеют «киргиз-кайсацкие степи». Башкирские, точнее, тюркские топонимы подаются как равноправные с русскими названиями. Автор четко идентифицирует свою родину: его «незабвенный Верхнеуральск» занимает свое место «на карте Азиятской России»[31].

Повесть Кудряшева вписывается в контекст не только разнообразных «пленников», наводнявших в ту пору отделы журнальной беллетристики, но и в чисто уральскую топологию, именно в середине 1820-х гг. вдруг актуализировавшуюся в отечественной литературе. Мы можем лишь предположить, что произведения Кудряшева – в окружении публикаций П. П. Свиньина и аналогичных материалов в других журналах – немало способствовали развитию этого интереса. Характерно, что во многих произведениях с уральской тематикой обнаруживаются какие-либо ошибки или неточности, и выявить их как раз и позволяет сопоставление с повестями Кудряшева.

Так, в 1828 г. отдельным изданием выходит «Чека, уральская повесть» Ф. Алексеева, получившая положительные отзывы критики[32]. Материалом повести явились события Пугачевского восстания, а героем – «уральский казак»



*Иван Чека*, один из его предводителей, соратник «разбойника» Пугачева. В повести Кудряшева «Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван. (Оренбургская повесть)», опубликованной в «Отечественных записках» за 1829 г., имеются иные и представляющиеся более верными сведения о человеке, ставшем героем Ф. Алексеева. Герой Кудряшева – «искатель счастия, *Иван*», уверовав в то, что «Пугачев не обманщик, не самозванец, но действительный император Петр III», попал на службу «к варвару *Чике*, называвшемуся Графом Чернышевым»[33]: простодушный уральский (илецкий) казак и предводитель пугачевского войска здесь разводятся, и это более похоже на правду. Однако судьба героя и любовная коллизия повести получают у Кудряшева вполне благополучное разрешение: Иван возвращается к своей любимой Даше, поскольку после падения Пугачева он был прощен правительством. Автор, очевидно, «потворствует» герою-земляку, и в этом плане его произведение соответствует канонам нарождающейся массовой беллетристики, а не романтической поэмы (повести). Напротив, в поэме Ф. Алексеева, в соответствии с духом романтизма, история заблуждений уральского казака облечена в трагические тона: «Его могучий, пылкий дух / Томил мучительный недуг», и ничто не в силах спасти Чеку – «Погиб злодей…»[34]. В свете обозначенной темы для нас важно, что в повести Алексеева неоднократно звучит топоним *Урал* – автор упоминает его и в предисловии, и в содержании повести, причем имеются в виду как горы Урала, так и река Урал (ее прежнее название, запрещенное Екатериной, – Яик – не используется). В связи с предыдущим, «северным», сюжетом Варакина выразительна следующая деталь текста. В исповеди перед любимой девушкой Чека у Алексеева признается: «Мне мнится, с кровию родимой / *На Север* ненависть я пил. / С мечтами детства возникала / Во мне к свободе мирной страсть, / Меня томила, ужасала / Народов *Северная власть*»[35] . Здесь топос *север*, противопоставленный южноуральским степям и казачьей вольнице, насыщается семантикой деспотии и рабства, это внешняя, насильственная власть, с которой борется романтический герой поэмы, бунтарь Чека, а следовательно, *этот север* маркирует Петербург, как то было в традиции общероссийской поэзии конца XVIII – начала XIX в.

Далее назовем поэму («повесть в стихах») Н. Муравьева «Киргизский пленник», также вышедшую отдельным изданием в 1828 г. В подзаголовке сказано: «Взята с истинного происшествия Оренбургской линии»[36]. Содержание повести позволяет выявить откровенный плагиат автора: Муравьев перелагает стихами, заметно сокращая оригинал, сюжет «Киргизского пленника» Кудряшева[37]. Он даже не меняет имен героев: казака-«уральца», как и у Кудряшева, зовут Федором, девушку-«киргизку» – Баяной, ее отца – Кутлубаем, в общих чертах сохраняется фабула поэм о «пленнике», которой следовал и Кудряшев. Однако если оренбуржец прекрасно знал места действия своей поэмы и представил их с топографической точностью, то его подражатель, или эпигон, совершает ряд географических и чисто этнографических ошибок: озеро

Малый Богодок (правильно: Бугадак или Богадак) лежит у него «недалеко от Красноярска», а совсем рядом «Хребет Рифейский грозной, длинной / Чернеется в дали пустынной» (Красноярск невольно попадает в оренбургские степи), «калыма» в авторском примечании расшифровывается как невеста и т. д.

Наконец, в «Дамском журнале» за 1832 г. был напечатан «Отрывок из повести: Илецкий казак» Ольги Крюковой, уроженки Оренбурга, однако содержанием фрагмента является лишь описание казачьей крепости – «Илецкой защиты». Возможно, да и скорее всего, Крюкова ориентировалась на повесть все того же Кудряшева «Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван». Таким образом, повести Кудряшева выступили в качестве образца для целого ряда не только провинциальных, но и столичных авторов.

По выработанному им самим литературному стандарту Кудряшев был готов писать стихи и повести с любым национально-этническим содержанием, сориентированным на хорошо известный ему и пользующийся читательским и издательским спросом восточный тип ментальности. Поистине, он словно задался целью описать все известные (и неизвестные) ему азиатские народы, с которыми граничила Оренбургская губерния или которые входили в состав этого многонационального края. Так, издателю «Отечественных записок» П. П. Свиньину он признавался: «Я написал 4 повести под названием: 1) Кучак-Галий, 2) Иван и Дарья, 3) Федор, 4) Даржа. <…> Сверх посылаемых теперь фолиантов я имею возможность написать еще несколько исторических повестей, как-то: Татарскую, Мордовскую, Чувашскую, Черемисскую, даже Камчадальскую и другие, но, до получения уведомления Вашего, не буду приниматься за сочинение их»[38]. Жанр «восточной повести» он поставил, что называется, на конвейер, становился массовым писателем и переводил высоко просветительскую (а по существу, колониально-политическую) литературу о различных народах империи в сугубо беллетристическую, рассчитанную на читательский интерес, объединяющую гнозис и вымысел буквально под одной обложкой. «Ах! если бы при “Отечественных записках” издавались *прибавления литературные* (в тексте курсив автора. – *Е. С.*), – пишет он Свиньину, – тогда бы я был ревностным сотрудником Вашим, и, в течение года, каждомесячно присылал бы по одной прозаической повести и по целой тетради стихотворных пиес»[39].

Итак, Урал П. Кудряшева – это уже совсем иной Урал, чем тот, что мы наблюдали у пермского поэта И. Варакина. *Южный Урал* – это Азия, постоянный соперник и недруг России на ее юго-восточных рубежах, для защиты от которого и служило Оренбургское казачье войско. Но этот регион тоже есть часть России, страны гораздо больших размеров и большей величины, чем ее весьма протяженные южные окраины. Азиатский Урал, точнее, Азиатская Россия получает у Кудряшева крайне подробное и детальное описание, которое всячески поощрял П. П. Свиньин. «После нескольких свиданий наших, открыв в Кудряшеве большие сведения о Башкирцах, Киргис-Кайсаках и прочих соседственных Азиатских народах, коих и язык ему был совершенно знаком, – я посоветовал ему не предаваться исключительно Поэзии, а заняться такими трудами, кои бы со временем принесли очевидную пользу ему и Словесности Русской, обогатив ее новыми произведениями роскошного Востока», – писал редактор-издатель «Отечественных записок» в статье-некрологе на смерть поэта[40].



Чрезвычайно интересно для анализа письмо Кудряшева П. П. Свиньину от 21 июля 1924 г., где, отзываясь на статью Свиньина о путешествии в Сибирь, оренбургский поэт дает подробное описание воображаемого путешествия по Оренбургской линии. Характерно, что автор письма исходит из безусловной для него оппозиции *Сибирь – Оренбуржье* (а значит, и *Сибирь – Урал*): «Сибирь такая страна, о которой говорил Гмелин, Паллас и, наконец, Г. Спасский. Позвольте же побеседовать с вами об одной Оренбургской линии и сопредельных с нею местах»[41]. Далее, в логике живописного и топографически точного травелога Кудряшев ведет адресата от Оренбурга до Верхнеуральска, попутно дает разнообразные сведения об интересных для обозрения объектах (горах, реках, населенных пунктах), об истории края, о его исконных обитателях башкирах. Красота и своеобразие родины презентируются им через дополнительные ряды оппозиций: «Кто не видел Альпов, тому и угрюмые Рифеи кажутся самыми величественными предметами от природы»[42]. Оренбургский Урал у Кудряшева – край весьма протяженный, «здесь природа представляется в различных изменениях своих, – на одной горе и зима и лето, и дикие скалы и зеленеющие холмы; там прекрасные равнины, а вокруг непроходимые леса; тут величественные реки и шумящие источники; словом, слияние ужасов и дикости со всеми очаровательными и прелестными видами!»[43]. Уральские горы, по признанию поэта, «по справедливости заслужили громкое имя Земного пояса»[44].

Особое положение Южного Урала, граничащего со среднеазиатскими ханствами, вызывает у автора письма (а это, очевидно, есть типологическое свойство человека, живущего в крае) совершенно особое отношение с пространством. Рассказывая о бывшем оренбургском губернаторе И. И. Неплюеве, Кудряшев говорит, что тот «старался… утвердить и как можно скорее распространить торговлю с Бухарией, Хивой, Персией и завести коммерческие обороты с самою Индией»[45]: все эти страны словно располагаются совсем рядом, они здесь более «свои», чем далекая Сибирь или легендарные Альпы (которые, однако, тоже почти «свои», ибо о них напоминает автору Урал). И они действительно рядом: всех жителей упомянутых стран и краев, за исключением, пожалуй, индийцев, можно встретить в Троицке, где дух восточного разврата и продажности, по мысли Кудряшева, проявляется как нельзя более ярко.

Итак, в дискурсе разнообразных по жанру произведений Кудряшева мы наблюдаем чрезвычайное расширение и углубление представлений русских о юго-восточных пределах страны. Появляется понятие «своего», родного Востока, Азиатской России – и это тоже Урал, который, поистине как «земной

пояс», охватывает колониализуемые просторы империи и держит их в пределах своих границ, в силу своей безусловной значимости сохраняя для певца этих мест позицию аксиологического, да и пространственного, центра страны. В отличие от поэзии Варакина пространство Урала в творчестве Кудряшева полностью секуляризовано, оно повсеместно открыто для обзора, хотя в реальности далеко не все просторы «киргиз-кайсацких» степей свободны и безопасны для русского человека. Основой и стимулом динамически расширяющегося пространства Урала выступает путешествие, тогда как у Варакина мы наблюдали позицию обсерватора, прикрепленного к одной точке своего родного севера, вотчине гр. Строгановых. В поэтических произведениях Кудряшева мир Урала предстает пропущенным сквозь амальгаму литературной традиции, сосредоточенным на образе человека; в прозаических повестях и уж тем более в письмах и статьях пространство буквально выпускается на волю, и мир простирается перед путешественником как образно-географическая карта. По существу, это представление оренбургского поэта вводит нас в геопоэтику модерна, тогда как у Варакина мы имеем дело со средневековым типом эпистемы, ядро которой составляет, по М. Фуко, процедура «опросадознания» (именно этой процедуре подвергает поэт свой край в воображаемом присутствии императора Павла). Мир Оренбуржья, Урала, захватывающего Азию, для Кудряшева прозрачен и познаваем, он поддается рациональному исчислению через передвижение по нему, которое может быть иногда опасным, но опасности не так уж велики, ибо русские все равно сильнее и умнее своих азиатских неприятелей. Возможно, именно эта прозрачность «своей» Азии и «своего» Востока для сознания русских, которой не смог преодолеть даже романтизм, и сделала азиатско-восточный вопрос столь болезненно острым, не решенным Россией не только в XIX, но и в XX в. Печатавшийся в столичных журналах, учившийся литературе от них же, военный чиновник Кудряшев, по сути дела, занимает позицию европейца, хотя и живущего вдали от культурной, легитимной Европы.

## Примечания

[1] *Замятин Д. Н.* Метагеография: пространство образов и образы пространства. М., 2004. С. 15.

[2] *Саид Эдвард В.* Ориентализм: западные концепции Востока / пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб., 2006. С. 63.

[3] *Замятин Д. Н.* Указ. соч. С. 40.

[4] См.: *Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. Полагаем, что давать ссылку на работы Ю. М. Лотмана и В. Н. Топорова – вследствие их общеизвестности – нет необходимости.

[5] *Анисимов К. В.* Урал глазами путешественников: мифопоэтика, идеология, этнография // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV – XVIII вв. / отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург, 2006. С. 22.

[6] *Татищев В. Н.* Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 156.

[7] В. В. Блажес пишет, что противопоставление Урала и «Расеи» сохранялось в народе долго и обнаруживается в ряде фольклорных источников второй половины XX в. См.: *Блажес В. В.* Роль фольклора и литературы Урала в процессе культурного освоения территории Уральского региона // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий… С. 60.

[8] См., напр.: Русская провинция: миф – текст – реальность. М. ; СПб., 2000 ; и др. Не ввязываясь в давний спор о содержании этого и смежных терминов, сошлемся на одно из последних исследований – книгу Н. В. Серебренникова, где дается сводка мнений по данному вопросу: *Серебренников Н. В.* Опыт формирования областнической литературы. Томск, 2004. С. 33–42.

[9] *Анисимов К. В.* Парадигматика и синтагматика сибирского текста русской литературы: (постановка проблемы) // Сибирский текст в русской культуре. Вып. 2 / под ред. А. П. Казаркина, Н. В. Серебренникова. Томск, 2007. С. 60–61.

[10] См. давнюю и чрезвычайно востребованную в последние годы статью пермского ученого и краеведа: *Богословский П. С.* О постановке культурно-исторических изучений Урала // Уральское краеведение. Свердловск, 1927. Вып. 1. С. 33–37.

[11] Творчество Варакина неоднократно получало отражение в литературоведении, см.: *Замков Н.* Иван Иванович Варакин, поэт-крепостной конца XVIII и начала XIX века // Русский библиофил. Пг., 1915. Т. 6, окт. С. 53–61 ; *Жаркова В. И.* Крепостной поэт И. И. Варакин // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1980. Вып. 4. С. 64–75; *Курмачева М. Д.* Крепостная интеллигенция России: вторая половина XVIII – начало XIX века. М., 1983. С. 206–220 ; *Варнакова О. Н.* «Забвенный сын природы» // Усолье: Мозаика времен : в 2 ч. / ред.-сост. С. М. Барков, М. Л. Соколова. Пермь, 2004. Ч. 1. С. 221–225 ; *Созина Е. К.* Поэты «переходной эпохи» рубежа XVIII–XIX вв. И. И. Варакин // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий… С. 293–331.

[12] *Живов В. М.* Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 : XVIII – начало XIX века. 2-е изд. М., 2000. С. 665.

[13] Строки из «Оды Его императорскому величеству державнейшему всепресветлейшему великому государю императору Павлу Петровичу, самодержцу всероссийскому». См.: Пустынная лира забвенного сына природы И. В. Книжка первая. СПб., 1807. С. 10–21. По возможности мы сохраняем орфографию и пунктуацию источника.

[14] Геополитический имперский миф русской поэзии XVIII в., в орбиту которого включаются стихи Варакина, эксплуатируется литературой и далее. Ср., напр., строки из стихотворения Ф. И. Тютчева с симптоматическим заглавием «Русская география»:

Семь внутренних морей и семь великих рек…
От Нила до Невы, от Эльбы до Китая –
От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная…
Вот царство русское… и не пройдет вовек –
Как то предвидел Дух и Даниил предрек.

(*Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений : в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 13.)

[15] *Замятин Д. Н.* Указ. соч. С. 54.

[16] Пустынная лира забвенного сына природы И. В. С. 14.

[17] Там же. С. 10, 21.

[18] Там же. С. 26.

[19] Там же. С. 15, 24, 25 (соответственно цитируемым строкам).

[20] Там же. С. 42.

[21] Там же. С. 88.

[22] *Замятин Д. Н.* Указ. соч. С. 62.

[23] *Трубицын Н.* О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в. СПб., 1912. С. 245.

[24] О Кудряшеве нам приходилось писать неоднократно, см., напр.: *Созина Е. К.* Своеобразие романтических жанров в творчестве П. М. Кудряшева // Оренбургский край : архи-

вные документы и исследования. Оренбург, 2006. Вып. 3. С. 149–169; Уральская литература конца XVIII–XIX века : учеб. пособие / О. В. Зырянов, Е. К. Созина, Г. К. Щенников и др. Екатеринбург, 2006. С. 72–104. В данной статье неизбежны повторы, но есть и новый поворот темы.

[25] «Мольба джяура» – № 19, окт., с. 190–192; «Влюбленный араб» – № 20, окт., с. 268–270; «К Размахнину. При посылке повести: Пугачев» – там же, с. 271–272; «Песнь гвинейца» – там же, с. 272–274; «Русская песня» – там же, с. 274–275; «На смерть башкирского батыра» – № 21, нояб., с. 26–28.

[26] «Если Вы из Оренбурга поедете к вершинам Урала по линии…». См.: Письмо Кудряшева Петра Михайловича [Свиньину] Павлу Петровичу с отзывом на его статью о путешествии в Сибирь. 21 июля 1824 г. // РГАЛИ. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 209. Л. 2.

[27] *Кудряшев П.* Углецкая роща // Славянин. 1828. Ч. 8. № XLVI. С. 276–277.

[28] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1979. С. 230, 278–279, 294, 326.

[29] В связи с неопределенностью жанрового обозначения произведений Кудряшева приведем слова В. М. Жирмунского: «Самое название нового жанра (романтическая поэма. – *Е. С.*) нельзя считать твердо установившимся. Обычный подзаголовок (как в “Кавказском пленнике”) “повесть”, “повесть в стихах” или “турецкая повесть” (“Гассан-Паша”), “киевская повесть” (“Чернец”), “уральская повесть” (“Чека”), “донская повесть” (“Колдун”), “польская повесть” (“Эмилия”) и т. п., по примеру Байрона. Термин “лирическая поэма”, который вводится в современной научной литературе для обозначения синкретизма жанровых признаков, не употребителен в этом смысле в эпоху Пушкина: по-видимому, он обозначал скорее особый повествовательный жанр, развившийся из торжественной оды, с расширенным повествовательным, историческим элементом… Термин “романтическая поэма” в заглавиях также не встречается или встречается в старинном значении сказочной поэмы типа “Руслана и Людмилы”… <…> Новое значение “романтическая поэма” получает в литературной критике 20-х годов, где оно становится постепенно техническим термином для обозначения нового литературного жанра, введенного в употребление Байроном и Пушкиным; его противоположность – поэма “классическая” (или “героическая”)» (*Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 238–239).

[30] *Кудряшев Петр*. Киргизский пленник. (Быль Оренбургской линии) // Отеч. зап. 1826. Ч. 28, № 79, нояб. С. 273.

[31] Там же. С. 275.

[32] См., напр.: Новые книги: Чека, Уральская повесть. Сочинение Фед. Алексеева. М., в типогр. Н. Степанова 1828 // Северная пчела. 1829. № 46, 16 апр. С. 1–3.

[33] *Кудряшев Петр*. Оренбург. Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван. (Оренбургская повесть) // Отеч. зап. 1829. Ч. 40, № 115, нояб. С. 249.

[34] Чека, уральская повесть: Сочинение Федора Алексеева. М., 1828. С. 25, 35.

[35] Там же. С. 12.

[36] Киргизский пленник, повесть в стихах Н. Муравьева. (Взята с истинного происшествия Оренбургской линии). М., 1828.

[37] Напоминаем, что повесть Кудряшева была опубликована гораздо ранее повести Н. Муравьева: *Кудряшев Петр*. Киргизский пленник. (Быль Оренбургской линии) // Отеч. зап. 1826. Ч. 28, № 79, нояб. С. 273–290.

[38] Письмо П. М. Кудряшева П. П. Свиньину от 13 октября 1826 г. // РО РНБ. Ф. 679. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 12, 13об.

[39] Там же. Л. 14.

[40] Петр Михайлович Кудряшев, певец картинной Башкирии, быстрого Урала и беспредельных степей Киргиз-Кайсацких // Отеч. зап. 1828. Ч. 35, № 100. С. 169.

[41] Письмо Кудряшева Петра Михайловича [Свиньину] Павлу Петровичу с отзывом на его статью о путешествии в Сибирь. 21 июля 1824 г. // РГАЛИ. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 209. Л. 1. См. также опубликованные фрагменты письма: Оренбургский край в произведениях русских писателей : учебное пособие по краеведению / А. Г. Прокофьева, Т. Н. Пузанова. Оренбург, 1991. С. 44–46.



[42] Письмо Кудряшева Петра Михайловича [Свиньину] Павлу Петровичу… Л. 13об.

[43] Там же. Л. 14.

[44] Там же.

[45] Там же. Л. 9об.

**© Е. Е. Приказчикова**

*Екатеринбург*

## «АНТИДОТ» ЕКАТЕРИНЫ II КАК ОБРАЗЕЦ КУЛЬТУРНОЙ МИФОЛОГИИ УРАЛО-СИБИРСКОГО РЕГИОНА

Эпоха Просвещения в Европе и России была временем, когда образованное общество начинало «впервые задумываться о проблеме национальной самоидентификации»[1]. Именно в это время возникает культурная мифология национальных взаимоотношений и национальных образов мира. В этом контексте начинается формирование мифов о России в Западной Европе и возникает мнение о принципиальной нетождественности России и Европы в самой России. При этом творцами культурно-мифологической географии в эпоху Просвещения зачастую выступали философы и писатели, рассказывающие о чужих землях, которые постигались ими чисто умозрительно или в результате не слишком протяженного во времени путешествия.

На последнее обстоятельство обратил внимание американский исследователь Л. Вульф, отмечая, что Западная Европа «в XVIII веке, в эпоху Просвещения, изобрела Восточную Европу, свою вспомогательную половину»[2], «своего полудвойника, полупротивоположность»[3]. Подобная «философская география», иронизирует Л. Вульф, «была игрой с очень вольными правилами… считалось вполне допустимым “открывать” Восточную Европу, ни разу в ней не побывав… Никто не писал о России о большим энтузиазмом и авторитетом, чем Вольтер, никогда не бывавший восточнее Берлина, и никто не отстаивал свободу Польши с большей энергией и красноречием, чем Руссо, никогда не бывавший восточнее Швейцарии»[4].

Интересно, что большинство западноевропейских путешественников, посетивших Россию во второй половине XVIII в., видели в ней, как правило, только признаки варварства и отсталости, которые, собственно, и отличают Восточную Европу от Европы настоящей: жители бедны, грязно одеты, живут в хижинах, ходят в шкурах (овчинных), единственным способом управления подобными народами является кнут. Об этом писали и английский путешественник У. Кокс («Путешествие Уильяма Кокса»), и знаменитый авантюрист Д. Казанова («Любовные и другие приключения Джакомо Казановы кавалера де Сенгальята, венецианца, описанные им самим»), и французский посол в России Л.-Ф. Сегюр («Записки о пребывании в России в царствование Екате-

рины II»). При этом у того же Сегюра путешествие в Восточную Европу было связано не только с территориальным, географическим перемещением, но и с перемещением во времени. Французский посол писал: «…грязные деревни; жилища, лишь немногим отличающиеся от хижин дикарей, – все внушает мысль, что ты перенесся на десять столетий назад, к полчищам гуннов, скифов, венедов, славян и сарматов»[5].

Разумеется, подобный взгляд на Россию не мог не вызвать раздражение у представителей «русской» партии, среди которых уже в 60-е гг. оказалась и молодая императрица России Екатерина II.

Наиболее ярко это выразилось в знаменитом «Антидоте» Екатерины II, который сама императрица назвала «Разбор дурной, великолепно напечатанной книги». Речь шла о книге «Путешествие в Сибирь… содержащее в себе нравы и обычаи русских и теперешнее состояние этой Державы», изданной в Париже в 1768 г. Автором книги был аббат Шапп д'Отрош. Член Французской королевской академии наук, аббат посетил Россию в 1761–1762 гг. с целью проведения астрономических наблюдений в Тобольске в связи со знаменитым «нашествием» Венеры на Солнце, о котором писал М. Ломоносов.

После возвращения во Францию Шапп д'Отрош выпустил книгу о России, которая имела форму путевых заметок и содержала множество сведений о быте и нравах русских людей, культуре, экономике и политике России. В целом для книги был характерен достаточно высокомерный тон, а множество высказываний автора можно было посчитать оскорбительными для национального самосознания россиян.

Разумеется, появление в Париже подобной книги не могло не вызвать гнев императрицы Екатерины II, утверждавшей в «Наказе», что «Россия – европейская страна». В качестве ответа она организовала выход в Париже своей книги, полемически направленной против сочинения французского астронома. Книга императрицы была опубликована анонимно в 1770 г. под названием «Антидот, или Проверка дурной книги, превосходно изданной под заглавием: Путешествие в Сибирь…». В 1771 г. «Антидот» был переиздан, разумеется, на средства русской императрицы, в Амстердаме.

В этой книге Екатерина II, по мнению Ю. Стенника, подвергла труд д'Отроша «придирчивому разбору», не прощая «французу ни одной ошибки, уличая его в многочисленных несуразностях, незнании истории и нравов России, а то и в откровенной предвзятости»[6]. Одновременно с этим Екатерина II отстаивала национальное достоинство россиян, подчеркивая чистоту их нравов и верность русских обычаям предков. «Никогда не было народа, который бы более управлялся нравами и обычаями, чем наш», – заявляла русская императрица, опровергая мнение французского автора о приверженности русских к страху под воздействием деспотии[7].

В «Антидоте» Екатерина II поставила перед собой цель развенчать все «вздорные суждения», вернее, культурные мифы иностранцев о России. Причем сделала она это предельно эмоционально и запальчиво. Обращаясь к аббату д'Отрошу, она писала: «…три четверти вашей книги состоят лишь из злобной болтовни» (227), все произведение – «набор нелепостей, противоречий, клеветы, плоскостей, бессмыслиц, злобных выходок» (231). Императрица даже обвинила аббата в научной некомпетентности как ученого, так как его исследование принадлежит перу человека, «скакавшего на почтовых от Парижа до Тобольска» (226). Главное обвинение против аббата, которое формулирует русская императрица, звучит так: «…ему ненавистен Русский народ» (229), и единственная цель автора – «навлечь презрение и насмешки на целый народ» (231).

Вступив в полемику с аббатом, Екатерина II замечает, что «нет народа, о котором было бы выдумано столько лжи, нелепостей и клеветы, как народ Русский» (230), и призывает судить этот народ по тем же законам, по каким судят остальные европейские народы, не пытаясь превратить россиян в диких и варварских азиатов, повинующихся деспотическим законам. Тем более, что за «варварство» часто принимают именно то, что отличает россиян от тех же французов и составляет национальную специфику русского народа как такового. «Русским непростительно быть Русскими дома» (230), – с возмущением писала она.

Однако, поставив перед собой цель восстановить справедливость, разрушив антимифы о России, Екатерина II ударяется в другую крайность, стремясь представить Россию «такою, какова она есть, то есть цветущею и сильною» (258).

Аббат же, по сути дела, повторял расхожие мифы о России эпохи Просвещения. Он отмечал, что в России очень холодно, русских можно заставить работать только с помощью тумаков и палки, чиновники в России – маленькие тираны, народ в России развратен и плохо питается, так как в России очень много постов, в стране велика детская смертность и много болезней, Сибирь – необжитой, холодный край и т. д.

Каждое из этих обвинений Екатерина II опровергала с присущей ей страстностью, используя несколько особенно любимых ей публицистических приемов.

Во-первых, создавая свое «противоядие», она часто апеллирует к принципу «на себя посмотри». Может быть, в России это и плохо, но во Франции, в таком случае, в сто раз хуже. Нечто подобное спустя 10 лет будет делать Д. Фонвизин в своих «Письмах из Франции». Особенно хорошо «работает» этот прием, когда речь заходит о противопоставлении «просвещенной» Франции и варварской России в государственном, политическом аспекте. Автор «Антидота» замечает: «Французский король и даже его министры сажают в Бастилию и там подвергают судилищу на это устроенному, или суду какой-нибудь комиссии кого им вздумается; у нас Тайная канцелярия делала то же самое, но с 1762 года она уничтожена, а ваша Бастилия существует» (242).

Второй прием, используемый русской императрицей в «Антидоте», – возмущение явным абсурдом обвинений аббата, следовательно, призыв к истине и логике здравого смысла. Так она поступает, например, в случае, когда аббат обвиняет россиян в «банном разврате», говоря, что «жители этой обширной страны от Государя до последнего подданного моются в них 2 раза в неделю и одинаковым способом: отец, мать и дети моются иногда вместе» (253). Екатерина II замечает на это, что два раза в неделю в баню никто не ходит, женщины и мужчины всегда моются отдельно, причем даже простолюдины, не то что знатные. «И кто же видел, – возмущается она, – чтобы наши дамы, красота которых признана всеми, выходя из бани, барахтались в снегу вперемежку с мужчинами <…> Аббат не стыдится изобретать и печатать подобные гадости, но мне стыдно останавливаться на них долее» (253).

Наконец, третий прием, используемый императрицей, – создание культурной мифологии Урало-Сибирского региона как некой «утопии места» (термин Е. Шацки)[8]. Шапп д'Отрош не отделял Сибирь от остальной России в силу общей инкорпоративности мифологического мышления. Для Екатерины II это был принципиальный момент, связанный с логикой ее размышлений о возможном переустройстве русской жизни. При этом по логике XVIII в. в понятие «Сибирь» чаще всего входил и Урал с его неисчислимыми горными богатствами.

В результате русский народ в его сибирском изводе выступает здоровым и богатым, точно так же как богата сама Сибирь. Например, в ответ на замечание аббата, что русский народ плохо питается, Екатерина II пишет: «Аббат ошибается, когда говорит, что крестьяне постом питаются лишь хлебом с водою, и что остальное время года они едят лишь рыбу и пироги. Постом им разрешается есть рыбу и овощи, которых у них весьма много; а в остальное время года они едят похлебку с мясом. <…> В России много крестьян, у которых ежедневно на столе соленая или свежая говядина. К этому они присоединяют капусту, грибы, или иные овощи, или кашу» (245–246). Когда аббат Шапп д'Отрош пишет, что русский народ «вообще очень подвержен цинге» и что «тому причиною ленивая жизнь, которую он ведет, и недостаток движения»[9], Екатерина II опять не может удержаться от возражений. Она патетически восклицает: «О ком говорите вы, г. аббат? О народе? Общеизвестно, что нет народа более работящего в течение года. Летом он постоянно в поле, он пашет, сеет, косит, молотит, рубит дрова; а зимою он их возит, возит в город продажные продукты или он ловит рыбу, охотится, вечером же, если остается у него на то время, пляшет и поет» (254). Нельзя не заметить, что этот пляшущий и поющий русский крестьянин Екатерины II как нельзя лучше соответствовал представлениям о счастливой народной доле авторов комических опер, жанра, по которому в 1770-е гг. русские просвещенные дворяне судили о жизни и быте русского народа, принимая «пейзанскую» правду за истинное положение вещей.



Когда же аббат замечает, что зимой «жители заперты в своих хижинах… и почти не оставляют их в течение всей зимы»[10], то Екатерина II выступает с возражениями уже, если можно так выразиться, государственного порядка: «Это опять неправда; нет народа, который более любил бы движение, чем Сибиряки. Они вообще имеют ум любознательный и, так сказать, постоянные искатели. Этот дух даже поощряется правительством, и этой склонности… к приключениям Россия обязана огромным протяжением земли, которой обладает от Иртыша до Курильских островов. Многие из этих завоеваний совершены зимой… Снега, льды и ветры до сих пор не полагали никаких преград предприятиям России или ее жителей. Они с давних пор приучены побеждать все препятствия, даже те, которые противупоставляет им климат. Это, быть может, превышает понимание многих людей, но, тем не менее, это правда» (257). Когда аббат осмелился говорить далее о северных «пустынных лесах» и «несчастных жителях»[11], то императрицу возмущает сама формулировка: почему они несчастны?! «Обременены ли они податями? Наги ли они? Лишены ли они жен, детей? Удручены ли они моровыми язвами, войной или иными бедствиями? Напротив. Съестные припасы очень дешевы, рыба превосходна, мясо есть в изобилии, дичи не оберешься; охота и рыбная ловля не запрещены, не затруднены ограничениями или владельческими правами… В Сибири не знают ни чумы, ни войны, в ней доживают до глубокой старости, и болезни в ней менее часты, чем во многих других странах» (275). Наконец, принимая во внимание многочисленные обвинения русского народа в том, что он живет в рабстве, Екатерина II заявляет: «Во всей Сибири, начиная от самого Соликамска, нет земель, принадлежащих дворянам. Вся Сибирь государственное имущество; но никто из крестьян государственных имуществ не лишен права зарабатывать свой хлеб как хочет и как может. Как только его подати уплачены, все принадлежит ему» (277).

После этого российская императрица создает величественную картину Сибири, поражающую своей художественностью, в которой доказывает, что Сибирь – это «золотой век» сегодняшней России. Во многом подобный подход был обусловлен феноменом народных утопий, например, социально-утопических легенд о «далеких землях», о которых писал еще в 1967 г. К. В. Чистов в своей книге «Русские народные социально-утопические легенды». Екатерина II пишет: «Почти нет страны, для которой природа была бы столь щедра, как для этой. Она походит на страну баснословную, оттуда русская поговорка: Сибирь – золотое дно. Горы хрусталя, яшмовые скалы, пригорки разноцветных мраморов, вперемежку с грядами золота, серебра, меди и железа, вот в этой стране произведения природы, которая кажется вам оцепенелою. Хлеб родится в ней в изобилии с тех пор, как в ней распространилось хлебопашество. Есть земли, родящие сам-шестьдесят, на многих хлеб родится сам-тридцать и тридцать четыре» (256).

Создав такой грандиозный культурный миф Сибири, автор «Антидота»

считает себя вправе высказать свою гордость… русским происхождением, что он и делает с присущей императрице решительностью и пафосом: «Я имею честь быть Русским, я этим горжусь, я буду защищать мою родину и языком, и пером, и мечом, пока у меня хватит жизни; я буду слишком счастлив, если мне удастся быть ей полезным» (285). В этих гордых словах вполне чувствуется голос молодой Екатерины II, составившей «Наказ» и еще искренно верящей в то, что ей в скором времени удастся превратить Россию в самое могущественное и богатое государство Европы. Замечательно также желание императрицы представить себя не одинокой в своих взглядах, но стоящей во главе огромной партии (обширной субкультуры), придерживающейся одинаковых с ней взглядов. Она пишет в «Антидоте»: «Клянусь вам… что я не один так думаю, что есть множество моих соотечественников, которые во сто крат меня лучше во всем… Я очень далек от того, чтобы считать себя остроумнейшим писателем, искуснейшим воином моего народа. Любовь, усердие и признательность к моей родине и к моей Государыне, все эти чувства я разделяю со всеми теми из моих соотечественников, которых я имею честь знать» (285).

В этих словах Екатерины II, как в зеркале, отразилась установка на зарождение новой патриотической национальной мифологии, к созданию которой во второй половине XVIII – начале XIX в. приложат свое перо Д. Фонвизин и Н. Новиков, А. Мусин-Пушкин и С. Глинка.

### Примечания

[1] *Сахаров В. И.* Иероглифы вольных каменщиков: масонство в русской литературе XVIII – начала XIX в. М., 2000. С. 9.

[2] *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003. С. 35.

[3] Там же. С. 35.

[4] Там же.

[5] Цит. по: *Вульф Л.* Указ соч. С. 56.

[6] *Стенник Ю. В.* Полемика о национальном характере в журнале 1760–1780-х годов // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 9.

[7] *Екатерина II.* Антидот, или Разбор дурной, великолепно напечатанной книги // Осмнадцатый век : в 4 т. Ист. Б. м., 1869. Кн. 4. С. 450. Здесь и далее все цитаты в тексте статьи приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

[8] *Шацки Е.* Утопия и традиция. М., 1990.

[9] *Отрош Шапп де.* Путешествие в Сибирь по приказанию короля в 1761 г. господина аббата Шаппа д' Отероша. Париж, 1768. С. LVI.

[10] Там же. С. LXI.

[11] Там же. С. LXXXVII.



**© Г. Л. Девятайкина**
*Новоуральск*

## УРАЛЬСКИЙ «СВЕРХТЕКСТ» В РОМАНЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «ИМЕНИННИК»

Произведения Мамина об Урале представляют собой сверхтекст, имеющий локальную привязанность к Уралу, что объясняет наличие основных бинарных оппозиций, структурирующих художественное пространство отдельных текстов писателя. Самыми яркими в произведениях Мамина являются противопоставления по принципу «город – деревня», «столица – провинция», «центр – периферия», «свой – чужой», «слово – дело» «морально – аморально» и др.

Поскольку сверхтекст, по мнению всех исследователей, является единицей культуры, а «человеку культуры свойственно не просто организовывать свое пространство, но и делать это символически»[1], то в произведениях, представляющих «сверхтекст», символы будут обязательными.

В идиостиле Мамина пространственными и культурными символами часто являются топонимы. Их совокупность не только позволяет понять топонимический код произведений, но и формирует уральский сверхтекст, порождает своеобразную мифологию места.

Во время работы над рассказами и очерками, объединенными уральской тематикой, Мамин-Сибиряк писал роман «Именинник» (1885–1887). События романа относятся ко времени, охарактеризованному исследователем следующим образом: «…личность ниоткуда не слышит ободряющего призыва и чувствует себя подавленной и удрученной сомнениями в своем социальном призвании и исторической роли»[2]. Называя этот роман «драгоценным наследием», И. А. Дергачев определил его место в художественном мире писателя как «звено в цепи»[3], тем самым указав на важность его изучения. Однако до сих пор данное произведение незаслуженно редко привлекает внимание исследователей.

Сюжет романа «Именинник», первоначальное название которого «Человек слова», посвящен очень распространенной в конце XIX в. теме – «идея и ее претворение в жизнь», неизбежно влекущей за собой противоречие между словом и делом. Время 70–80-х гг. XIX в. не случайно принято называть «эпохой мелких идей и померкших идеалов»[4]: для него, в частности, характерна организация земских органов самоуправления, существование которых исторически оказалось очень ограниченным.

Герой романа Павел Васильевич Сажин (его прототипом является известный в Перми историк и краевед Дмитрий Дмитриевич Смышляев) прославился своими пылкими и горячими речами. Говорил он о «прозаических предметах: устройство вентиляции в земской больнице, поправка тракта, разъездные деньги становым приставам, раскладка повинностей, фельдшерские пункты

и т. д.»[5]. Однако публика «смотрела на него как на редкого зверя» (36). И. А. Дергачев отнес этого героя к «лишним» людям, о которых много написано в XIX в.; Г. К. Щенников, опираясь на слова самого Сажина, назвал его «ненужным». Анализируя «второй ряд» романов Д. Н. Мамина-Сибиряка (по характеристике самого писателя), исследователь определяет «ненужность» человека как «процесс общенациональный и постоянный»[6], тем самым обозначая важность романа и темы, раскрываемой в нем.

«Именинник» Д. Н. Мамина-Сибиряка – роман об Урале, включающий в свое художественное пространство большое количество окказиональных топонимов, уже встречавшихся на страницах произведений писателя ранее или таких, к которым он обратится позже, передавая через них свой взгляд на мир. Все имена собственные в «Имениннике» говорящие; характерная для Мамина позиция – неприятие идеи ради идеи – отразилась в сюжете произведения, в особенностях характеров героев, в лексике.

Одним из главных действующих лиц является губернский город Мохов. Мамин выбирает очень распространенный путь интродукции имени – роман начинается с сообщения места действия: «В конце шестидесятых годов в бойком провинциальном городе Мохове было открыто первое земское собрание» (33). В отличие от города Мохова (такой псевдоним Мамин-Сибиряк дал Перми), в «Уральских рассказах» Мамин сразу определяет провинциальный уральский город как «бойкий», тем самым давая понять читателю, что это город, в котором кипит жизнь. Однако прежний облик места не исчез полностью. В Мохове «закупорился» (190) бывший офицер Окунев: он пишет математический трактат, скрывая его даже от друзей. В Мохове спрятались от людской молвы старый генерал Мешков и его молодая жена Софья Сергеевна. Поселились они на Монастырской набережной в домике, который «поглядывал на улицу своими пятью окнами с сытым довольством, как только что пообедавший человек» (85). Как видно, места в городе хватало всем – коренным жителям и приезжим, открытым миру и сторонящимся его.

Описывая герб Моховской губернии, Мамин использует прием сократовской иронии. Переплелось все: богатство и бедность, воинственность и защита, пьянство и достаток. Герб Моховской губернии – «щит с золотой бочкой в синем поле и с эмблемой “горорытства” в красном» (33) выдавал стремление местных жителей к богатству, рассказывал об особенностях бытия в крае. Детали герба дают первоначальное представление о месте: щит, ассоциирующийся с воинственностью, надежностью, сообщает о возложенной на земство функции защиты; «золотая бочка» – символ достатка, винопития; эмблема «горорытства» – своеобразный знак идентификации края. А само место «действует на нас, как живое существо, и мы вступаем с ним в самую глубокую и удовлетворяющую нас дружбу»[7].

Родство человека и места реализуется в сюжете романа, где чаще всего употребляются слова: «мещане», «мещанский». Склонность жителей к мещанству отражена и в гербе, детали которого и их цветовое исполнение словно бы утверждают, что все должно быть «форменно», торжественно, все должно «умилять мещанское сердце» (35). В таких деталях скрывается авторская оценка поведения героев. Пружинкин, Сажин, Куткевич, Марфа Петровна и другие герои ведут такой образ жизни, где на первое место выступают мелкие интересы. Пружинкина интересует «навозный вопрос», Сажина – собственная слава, Куткевич озабочен возможностью сказать вовремя ласковое словцо, Марфа Петровна ищет ситуацию, где можно проявить «раскольничью хитрость» (53), Анна Ивановна думает, как бы насолить «мамыньке», и т. д. На первый взгляд в романе нет ни одного героя, мыслящего масштабно, – ведь они все живут в городе под названием Мохов.

Ойконим Мохов является доминантой в топонимическом коде романа. Это имя собственное уже встречалось на страницах маминских рассказов «Родительская кровь» и «Переводчица на приисках», судьбы героев которых тяжелы. Трагично складываются события и в романе «Именинник».

Само имя Мохов как бы определяет судьбу города и горожан. Город красив только издалека. Мохов «раскинулся по холмистым берегам небольшой речки Наземки. С запада подходил к нему столетний бор» (41). Однако вблизи было видно, что окна здания земства «глядели на улицу, как глаза без век» (33), что гостиный двор плох, театр «дряненький» (41), а мещане живут в лачугах. Прозрачность гидронима Наземка очевидна: речка, текущая «на земле». «Наземный» в словаре В. И. Даля истолковывается как «мирской, насущный, недуховный, плотский», а «назем» интерпретируется как навоз, т. е. «все, чем сдабривают землю»[8]. В таких толкованиях заключено противоречие: удобрения связаны с положительными коннотациями топонима, а «недуховность» определяется отсутствием нравственных, интеллектуальных интересов. Река с таким именем не может быть украшением города. Правильное использование «назема» могло бы позволить городу жить не бедствуя. Данная мысль отражена в пословице, зафиксированной В. И. Далем: «Положу навозу кучу, так и Богу не кучусь»[9].

Герой произведения Пружинкин, один из старейших жителей города, создал проект, объясняя свою идею так: «В навозе мы теряем целое богатство: приготовлять туки, выделывать селитру, да мало ли что?» (81). Сажин, уже прославившийся своими пылкими, но пустыми речами, не желает слушать старика. На потерю духовного начала в образе Сажина Мамин указывает лишь несколькими деталями. Сначала писатель иронично называет его «героем дня», затем обращает внимание читателя на «длинное безжизненное лицо и вялые движения» (36) человека, одетого в «какой-то гороховый пиджак» (36). Вывод повествователя о том, что Сажин мог показаться чудаком, в совокупности с предшествующими ему деталями портрета, рождает у читателя ассоциации с «шутом гороховым». Предположения усиливаются затем деталью интерьера – «образа нет в переднем углу» (80). Это объясняет его фамилию – Сажин (копоть, осадок дыма) – человек, умеющий пускать дым в глаза своими слова-

ми, но для дела непригодный. Предсказательная функция антропонима реализуется в сюжете: Сажин не сможет воплотить в жизнь ни одну из своих идей – социальную или личную.

Такая интерпретация образа главного героя романа «Именинник» возможна только в свете нового взгляда на произведение – сквозь призму имен собственных. Известна точка зрения на самоубийство Сажина Г. К. Щенникова, считавшего, что «здесь традиционное для русского романа “испытание любовью” получает необычную модификацию, обнаруживающую и роковой изъян героя, и одновременно нравственную честность и ответственность героя в отношении к любящей его женщине»[10]. Мы же считаем, что место, обозначенное как река Наземка, делает жителей «земными», а ведь любовь требует душевного полета. Столкновение возможного и невозможного делает героя обреченным, трагическим.

Любая река – это в первую очередь вода. Как «одна из фундаментальных стихий мирозданья… первоначало, исходное состояние всего сущего»[11], в романе она утрачивает свое предназначение вследствие неправильного отношения к ней людей. Пренебрежительное значение имени Наземка, которое придает ему аффикс -к-, реализуется в деталях городского пейзажа: Теребиловка «отравляла воду в реке, потому что теребиловцы сваливали в нее все нечистоты, мочили кожу и всякую дрянь» (42).

Функции реки – кормилицы, хранительницы жизни – утрачены. В своих произведениях Мамин часто указывает на то, что нарушение гармоничных отношений человека и природы ведет к тяжелым последствиям. В данном случае река словно вступает в тайную борьбу с человеком и отравляет воздух в городе Мохове.

В верховьях Наземки «залегла» (41) Теребиловка. Именно она, по замечанию повествователя, внешне правит городом. Стилистически маркированный глагол «залегла»[12] приближает образ реки к образу врага, ожидающего своего часа. Все в городе «тонуло в грязи». Экспрессивность фразеологизма усиливается гиперболой: «не было ни прохода, ни проезда, и тонувших лошадей вытаскивали из грязи за хвосты» (41).

С предместьями город связывается «узкой старинной улицей», носящей имя Мукосеевка. Данный годоним метафоричен: с одной стороны, название улицы произошло от древнего обычая просеивать муку, с другой – узость отверстий в сите, как и узость улицы, словно обрекает город на застой: вход и выход затруднены.

Отсюда замкнутость пространства Мохова, что, естественно, ведет его по «нисходящему» пути развития. Окружавшие город Дрекольный мыс и Теребиловка – предместья Мохова, – словно живые участники событий, также создают атмосферу духоты. «Ведь скоро дохнуть будет нельзя: со всех сторон Мохов-то обложили навозом» (81), – говорит Павел Васильевич Пружинкин. Не обращая внимания на слова «скромного» мещанина, люди, стремившиеся



реализовать передовые идеи, обрекают свои дела на гибель. «Безвоздушное пространство»[13] – своеобразное удушье для мыслей героев и самого города.

Топонимы Дрекольный, Теребиловка неоднократно встречаются в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка. К ним писатель будет апеллировать в романе «Хлеб», желая передать непоседливость (даже некоторую агрессивность) жителей. В словаре В. И. Даля зафиксированы определения слов, от которых образованы эти имена собственные: «теребить» – «дергать, рвать, тормошить»[14], «дрекольный» – «относящийся к оружию, использующемуся во время побойки, драки»[15]. Этимологическое родство слов, при помощи которых истолковываются топонимы, – «дергать» и «драть»[16] – еще раз подчеркивает образ жизни в предместьях Мохова.

Народная оценка происходящего, заключенная в данных именах собственных, подтверждается рассказами фельдшера Чалки о «железных законах», которые царили во всем укладе жизни Мохова и его предместий. Чалко (так прозвали фельдшера Сушкова) жалуется Пружинкину: «С этой Теребиловкой дохнуть некогда: семь избитых баб от праздника осталось, трое тифозных, ребятишек человек пятнадцать, две белых горячки…» (49).

Мотив зверства, один из самых распространенных в творчестве Мамина, звучит и в романе о Перми. Однако если сравнивать данное произведение с текстами, посвященными Екатеринбургу и его окрестностям, то заметно различие в реализации этого мотива. В екатеринбургских текстах зверство словно доминирует над другими человеческими качествами. Имя города Мохов как бы приглушает звучание мотива. Топоним как будто вступает в своеобразную игру с наполнением художественного пространства: мох – мягкая растительность, Мохов сглаживает остроту конфликта, но ничего не изменяет по существу. В. В. Абашев отмечает наличие в произведениях Мамина о Перми мотива подмены. Он пишет: «Город играет не свою роль, притворяется не тем, что он есть»[17]. Подмена проявляется не только во внешнем облике города, но и в мыслях и поступках его жителей. «Человеку некуда девать свои силы, нет выхода, вот и являются разные иллюзии и несбыточные желания», – объясняет ситуацию Сажин. Сам герой также живет в мире грез: мечтает об известности по всей России. Однако для этого он не предпринимает ничего – только краснобайствует.

Автор сравнивает Теребиловку с «помойной ямой», чем пробуждает поток литературных ассоциаций: «Яма» А. И. Куприна, «Башка» Д. Н. Мамина-Сибиряка, «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Такой прием служит осознанию роли и места уральского сверхтекста в русской культуре.

На лексическом уровне сверхтекст осознается благодаря приему повтора одних и тех же лексем. Значение слова «теребить», актуализируясь в топониме, позволяет ярче представить картину провинциального быта. В повествовании затрагиваются различные стороны жизни горожан: если писатель говорит о мальчишках, то они обязательно будут «сорванцами» или «бойкими»;

если о женщинах, то им дается меткая характеристика «отчаянные бабы» или «девицы» (144). Жизнь же писатель называет «ужасной» (144).

Путем повтора слова «навоз» реализуется сила влияния топонимического кода на понимание идеи романа. Экспрессивность лексемы позволяет ощутить тяжесть положения всех слоев населения Мохова и предместий. «Мохов со всех сторон обкладывался навозом все плотнее и плотнее» (137). Духота нарастает в городе с каждым днем, а идеи и мечты героев остаются нереализованными. На это у героев нет либо времени (так, Пружинкин еле-еле нашел время на свои именины), либо денег (даже лекарство не на что купить), либо единомышленников. Сажин – человек, на которого провинция возлагала большие надежды, связанные с преобразованием края, оказался «выкинутым за борт» (189). Он один из немногих, кто стал жертвой «русского времени», которое в провинции «даже убивать хорошенько не научились» (189). Он один из немногих «русских чудаков, каких немало является в каждом городе». Мечтая о российской славе, Сажин предлагал провести в городе реформы – своеобразный отголосок движения шестидесятых годов. Главное, по его мнению, создать общественное мнение и печатное слово. Ему нравилось быть «божком» (73) Мохова. В таком положении Сажин позволяет себе незаслуженно оскорбить человека, переживающего за общее благо, – Пружинкина. Так реализуется оппозиция «морально – аморально».

Автор заступается за своего любимого героя Пружинкина. Он селит его в предместье Теребиловка, сравнивает Пружинкина с церковным старостой (как известно, Мамин в течение всей жизни сохранял трепетное отношение к служителям церкви). Детали портрета Пружинкина – «широкое и благообразное лицо», «седые волосы», «окладистая седая борода», «небольшие серые глаза смотрели умненько и, вместе с тем, добродушно» (35) – и говорящая фамилия («пружина» в переносном значении – «движущая сила в каком-либо деле»[18]) позволяют интерпретировать место с именем Теребиловка как своеобразную антитезу городу, носящему имя Мохов. Сажин заступается за жителей Теребиловки. Он говорит: «Не все воры и в Теребиловке» (91).

«Нежные и любовные» (42) отношения Пружинкина с местом обитания помогают ему быть востребованным в мире людей даже в преклонном возрасте – к нему все шли за советом и помощью. В его душе, как и в Теребиловке, «всем находился угол» (44). Сажин же, молодой и энергичный, оказывается ненужным в обществе так же, как и его идеи. Тема «бывших», тема «малых дел» являются сквозными в творчестве Мамина – они доминируют во многих произведениях из цикла «Уральские рассказы».

Мамин не изменяет свои взгляды на взаимоотношения города и деревни. Он говорит, что «Теребиловка открывала гостеприимные объятия всем обездоленным и униженным, и в награду за свою терпимость получила репутацию гнезда жуликов и воришек. Эта последняя репутация всегда кровно обижала Пружинкина» (45).



Путь Пружинкина в город и обратно пролегал через мост. Это своеобразный символ связи «между непостижимым и доступным постижению»[19]. Пружинкин словно переходил из одного мира в другой, причем совершал такой обряд, равный реинкарнации, по нескольку раз в день. Мост через Наземку, связывающий Теребиловку и Мохов, был каменный, следовательно, прочный. Значит, и отношения города и предместья должны быть тесными. Пружинкин, который на вопрос жителей «Как господь носит?» всегда добродушно отвечал: «Ничего, прыгаем помаленьку…» (42), был «примиряющим элементом» (44) между Теребиловкой и Моховом.

Ассоциативная функция окказиональных топонимов позволяет при интерпретации текста использовать пословицы и поговорки, в состав которых входит слово «мох». Все они, как правило, указывают на быструю смену декораций в мире. «Мхом поросла» и былая слава Сажина.

Единственная, кому он оказался нужен, это любящая его Анна Ивановна. После смерти ребенка женщина пошла на разрыв с мужем, на конфликт с матерью ради счастья с любимым человеком. Сажин же предпочел уйти туда, «откуда нет возврата» (256). Его жизнь, которую он, видимо, воспринимал как игру, закончилась словами: «Схожу со сцены». Герой понял «ненастоящесть» своей жизни – мыслей, слов, поступков, а смириться с тем, что слишком много потеряно, и попытаться начать жить по-другому не смог.

Трансформация, на первый взгляд, обычного героя в обычных обстоятельствах в трагического героя в трагических обстоятельствах – особенность поэтики Мамина-Сибиряка. Достаточно часто ситуация складывается не в пользу героев. Их высокие помыслы расходятся с умением претворять их в жизнь. Автор не осуждает их поступки, но лейтмотивом в уральских произведениях звучат слова «Жить стоит!». Так говорил Сажин, когда испытал любовь, так утверждает Анна Ивановна, которая сумела обрести свободу от маменькиного присмотра. Так утверждает автор. Его мнение мы понимаем на уровне сигналов, образующих сверхтекст, к ним же относятся и окказиональные топонимы. Они как ключевые слова переходят из одного произведения в другое, каждый раз наполняясь все более глубоким смыслом. И если в рассказах Мохов преимущественно выполнял роль декорации, то в романе «Именинник» город – действующее лицо со своей «физиономией». Он определяет «дух» места, управляет сознанием людей.

Позитивный взгляд Мамина на жизнь раскрывается благодаря декодированию информации, скрытой в топонимическом коде романа. В конце произведения Теребиловка перестает ассоциироваться с суетливостью и драчливостью. Именно в Теребиловке, на пересечении двух Дрекольных улиц (Малой и Большой) построена школа. Если учесть замечание автора, что Теребиловка правит Моховом, становится ясно, что жизнь и в самом городе должна измениться к лучшему.

Финал романа по-мамински открыт. Отец Евграф, навещавший жителей

новенького флигелька на месте дома Пружинкина, в котором живет ставшая учительницей Анна Ивановна, произносит: «Могий вместити да вместит!..» Слова из Библии расширяют пространство произведения, отсылая память читателя к истории и мифам, позволяют поставить роман «Именинник» в ряд философских романов. Все «ненужные» отошли, остались те, кто хочет понять других и может помочь им. В небольшом флигельке на три окна поселились Пружинкин с глухой Антоновной и состарившимся Орликом, преподавательницы теребиловской школы Володина и Анна Ивановна. Стерлись социальные и возрастные границы. Под одной крышей хватило места мещанам, выходцам из бедных семей, богатой раскольнице, слугам.

«Прошлое чревато будущим», – часто повторял Мамин[20]. Любое нарушение нравственных законов бытия ведет к тяжелым последствиям. Не случайно именно из уст отца Евграфа звучит мысль о внутреннем императиве. Беседуя с Анной Ивановной, он говорит: «Если человек сыт, он не пойдет воровать; если у человека тепло и уютно, он не пойдет в праздничное время по кабакам – другими словами, сытая и довольная жизнь сама устранит всякие преступления» (149). Такой «кодекс нравственности» читается в уральском сверхтексте Д. Н. Мамина-Сибиряка.

### Примечания

[1] *Люсый А.* Наследие Крыма: Геософия, текстуальность, идентичность. М., 2007. С. 7.
[2] *Дергачев И. А.* Звено в цепи // Мамин-Сибиряк Д. Н. Именинник. Пермь, 1989. С. 5.
[3] Там же. С. 32.
[4] Там же. С. 5.
[5] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Именинник. Пермь, 1989. С. 37. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.
[6] *Щенников Г. К.* «Второй ряд» романов Д. Н. Мамина-Сибиряка // Изв. Урал. гос. ун-та. 2002. Сер. 2, Гуманитар. науки. Вып. 5. С. 31.
[7] *Анциферов Н. П.* Непостижимый город. СПб., 1991. С. 30.
[8] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 2000. Т. 2. С. 1085.
[9] Там же. С. 1085.
[10] *Щенников Г. К.* Указ. соч. С. 32.
[11] *Аверинцев С. С.* Вода // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 240.
[12] См.: *Кардапольцева В. Н.* Глагольные изобразительно-выразительные средства в «Уральских рассказах» Д. Н. Мамина-Сибиряка // Модификация художественных форм в литературном процессе: Мамин-Сибиряк – художник : сб. науч. тр. Свердловск, 1989. С. 109–117.
[13] *Дергачёв И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск, 2005. С. 178.
[14] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 750.
[15] Там же. Т. 1. С. 1223.
[16] См.: *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1999. Т. 1. С. 242.
[17] *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000. С. 89.
[18] *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 628.
[19] *Рогалевич Н. Н.* Словарь символов и знаков. Минск, 2004. С. 253.
[20] *Боголюбов К. В.* Мамин-Сибиряк: биографическая повесть. Свердловск, 1949. С. 186.



**© О. В. Зырянов**
*Екатеринбург*

## УРАЛЬСКИЙ ТЕКСТ Е. ГАДМЕР*

Имя Елизаветы Гадмер практически неизвестно современному читателю. Еще при жизни Гадмер как будто бы предвидела это. «У автора нет имени!.. Дайте мне его!» – с надрывом писала она Л. Н. Толстому в письме от 6 октября 1905 г.[1] Поистине крик души провинциального литератора «без имени», набравшегося смелости напрямую обратиться к общепризнанному гению мировой литературы.

Поэтому разговор о Гадмер и ее сочинениях приходится начинать хотя бы с небольшой биографической справки. Гадмер Елизавета Саввишна, урожденная Ушкова, в замужестве Голова – поэтесса, прозаик и драматург, переводчик, общественный деятель. Родилась 4 (16) октября 1863 г. в Лепсинской станице Семиреченской области, на самой границе с Китаем. Однако большая часть ее жизни (с младенческого возраста вплоть до 1908 г., т. е. до 45-летнего рубежа) связана с Уралом, а именно – с Екатеринбургом. Здесь она окончила женскую гимназию, впервые выступила со своими стихами в газете «Екатеринбургская неделя» (1879), опубликовала свой первый авторский сборник (Екатеринбург, 1887). Произведения Е. Гадмер печатались в периодических изданиях края – в газетах «Урал», «Уральская жизнь», «Уральский край», «Пермский край», «Волжский вестник», «Приуралье», «Северный край», «Сибирская жизнь» и др., а также в петербургских журналах «Русское богатство», «Всходы» и «Маяк». Свойственная писательнице «горячая любовь к человеку и ко всему живущему» привела к тому, что в голодный 1891 год она открывает приют для женщин и детей, а в 1893 г. – общедоступную библиотеку-читальню. Участвует Е. Гадмер и в других общественных акциях: например, в работе по созданию первой в Екатеринбурге публичной библиотеки имени В. Г. Белинского.

Примечательна родословная Е. Гадмер. По линии отца она внучка известного Клементия Ушкова – крепостного Демидовых, получившего вольную в связи с успешным исполнением проекта отвода реки, казавшегося в инженерном отношении практически невозможным. По материнской линии происходит из рода Генриха Гадмера, выходца из Швейцарии, домашнего учителя в российской глубинке, человека трагической судьбы, покончившего самоубийством «из-за невозможности выполнить в назначенный срок принятое на себя обязательство»[2]. В одном из стихотворений, посвященном его памяти, поэтес-

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

са напишет: «Никогда я тебя не видала, / (Раз лишь видела как-то во сне). / Но люблю тебя! Сердце сказало, / Что твой дух воплотился во мне»[3]. Не случайно имя деда-швейцарца будет выбрано поэтессой в качестве литературного псевдонима, сопровождавшего практически всю ее творчески сознательную жизнь[4].

Однако Гадмер для нас интересна, прежде всего, как литератор – автор нескольких поэтических, стихопрозаических и прозаических книг. Проблема, которая будет находиться в фокусе нашего внимания, – *уральский текст* писательницы, т. е. некая совокупность произведений, формирующих целостный образ Уральского региона, репрезентирующих идею регионально-географического топоса.

Уральский текст – вариант провинциального текста в русской литературе. И, казалось бы, кто как не региональный писатель, выросший в условиях родного края, с детства знакомый со спецификой своего региона, мог бы выступить творцом подобного регионального текста? Однако, как выясняется, региональный писатель и художественный образ региона – понятия не всегда напрямую соотносимые. Нередко провинциальный писатель ограничивается лишь шаблонным воспроизведением, массовым тиражированием достаточно известных тем и приемов, представленных в литературе общерусской (и по преимуществу в центральных, столичных изданиях). Лишь немногие и, как правило, самые первоклассные, талантливые писатели региона оказываются способны воссоздать в своем творчестве оригинальный образ родной провинции, конкретного географического места, в котором они родились и проживали.

Что касается творчества Е. Гадмер, то обращает на себя внимание одна примечательная закономерность. «Уральский текст» писательницы строго локален и охватывает лишь небольшую часть ее литературно-художественного наследия. Более того, он задает как бы обрамление всего ее творческого пути. Первый стихотворный сборник 1887 г. и последние прозаические книги, выпущенные уже в столице в 1910-е гг. (после окончательного отъезда из Екатеринбурга), – вот, по сути, те границы, которыми отмечен «рамочный текст» Гадмер о столь родном для нее и знакомом не понаслышке Уральском крае.

Начнем с издания «Стихотворения Елизаветы Головой» (Екатеринбург, 1887). Этот сборник посвящен памяти Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки 1887 г. в Екатеринбурге. Конкретный повод (привязка к определенному географическому региону) потребовал от автора обращения к местной, уральской теме. Перекликающееся напрямую с общим посвящением сборника первое стихотворение вводит живописный, красочный образ Урала как «мрачно-величавого красавца Севера». Формально стихотворение делится на две части, представляя собой монтажную композицию. Но на самом деле в его содержательной структуре можно выделить три части. Первая, экспозиционная – общая характеристика сумрачного и царственного Урала «в короне грозных, диких скал». Примечательно, что преобладающей чертой уральской местности становятся именно горы: «Есть что-то мертвое в скалах, / В пещерах здешних, в сталактитах, / В порфирах, в девственных гранитах, / Застывших в страшных крутизнах»[5]. Вторая часть вводит позицию лирического героя, маркированную грамматической формой 1-го лица: «Люблю извилистой тропой / Бродить в ущелье одиноком…»; «Люблю и поле! Широко / Оно раскинулось, как море…» (3). Одическая установка автора сообщает описанию уральской природы празднично-возвышенный, приподнято-торжественный тон. Точка зрения лирического субъекта несколько смягчает картину, придавая ей задушевность. Третья часть задает образ города Екатеринбурга, освещает его историю и современное состояние. Упоминание в тексте великого реформатора Петра, основавшего город в самом «сердце рудного Урала», а также его славной преемницы Екатерины, имя которой по праву носит город, согласуется с уже отмеченной выше одической традицией.

Гадмер подчеркивает особо выгодное геополитическое положение города: «Где цепь Урала разняла / Рука природы прихотливо / И, словно лентою пролива, / Европу с Азией слила…» (4). Екатеринбург, с точки зрения автора, – восточная граница Европейской России, своего рода ворота в Сибирь: «Он научил восток всему, / Чем славен запад хитроумный…». Образ горнозаводского края, «богача-Урала», по Гадмер, согласуется с идеей М. В. Ломоносова о том, что «богатство России должно прирастать Сибирью»[6].

Отличительная черта Урала – не только рельефные складки местности, но и, прежде всего, россыпи подземных богатств, несметные залежи полезных ископаемых. Вот как пишет об этом уральская поэтесса:

Рука людская разнесла
Покровы гор без сожаленья
И в заповедные владенья
Дорогу трудную нашла;
Открыла мрамор, малахит –
Дворцов и храмов украшенье –
Песчаник, яшму и гранит,
Цветных камней и руд смешенье
И все, чего не сосчитал
И сам таинственно-угрюмый,
Как бы томимый черной думой,
Прекрасный царственный Урал (4).

Однако нужно отдать должное нашему автору. Гадмер не скрывает глубоко противоречивой природы имперской цивилизационной политики в России, тех тяжелых последствий, которые несет колонизация восточных народов.

Что огорчить тебя могло,
Равнины царь многокоронный?
Что над главою непреклонной
Печали облаком легло?

Иль шлешь за то укор судьбе,
Веков наследье дорогое,
Что созидать одно благое
Мы, люди, не дали тебе?
Что, кроме заступа, пилы,
Машины, плуга, против воли,
Ты дал нам пушки, кандалы –
Орудья смерти и неволи?
Что голоса нужды людской
В лесах, в полях, над горным троном
Промчались песней, будто стоном,
И твой нарушили покой?
Иль та неведомая ширь
Твой взор тоскующий смущает,
Где так обильно поглощает
Людей отверженных Сибирь? (4–5).

Упоминание орудий пыток и сосланных в Сибирь каторжан и поселенцев привносит еще одну дополнительную краску в картину Урало-Сибирского региона. Однако заметим, что выдержано это упоминание не в утвердительном тоне, а в модусе вопрошания, согласующемся с доминирующей одической традицией.

За стихотворением-посвящением следует еще одна лирическая пьеса – «К Уралу», в которой природные описания соседствуют с автобиографическими мотивами и элегическими признаниями. В создании образа «сурового Урала» показательна перекличка с предыдущим стихотворением: «Урал суровый, нелюдимый! / Меня ты с детства приютил, / Своей красой невыразимой / Меня ты с детства восхитил» (6). Таким образом, есть основания полагать, что вводная часть поэтического сборника образует своего рода лирический диптих – микроцикл, посвященный родному краю. Следующие за ним стихотворения выдержаны уже в другой тональности и практически никак не стыкуются с заявленной в посвящении темой. Только один раз еще всплывет в стихах Гадмер топонимическая реалия уральского края: имеется в виду стихотворение «У целебного ключа» с характерным подзаголовком «Курьи». Тематика остального поэтического массива (17 стихотворений) свидетельствует в пользу аморфности циклической структуры сборника, его жанрово-стилевой пестроты и архитектонической неупорядоченности.

Последующий опыт стихотворства, в том числе и итоговая книга стихов «Вечерний звон» (Липецк, 1911), изданная Е. Гадмер уже после отъезда из Екатеринбурга, собственно уральской тематики не содержит. Зато компенсирует эту недостачу прозаическое творчество писательницы. Так, к книгам Гадмер на уральскую тематику следует отнести издания «Около железа и золота. Очерки из жизни уральских рабочих» (1-е изд. СПб., 1904; 2-е изд. СПб., 1913)



и «Уральские легенды» (Пг., 1915). Они показывают автора с совершенно неожиданной стороны. Место лирика и проникновенного дидактика заступает в них опытный бытописатель и этнограф. В раскрытии «уральского текста» Гадмер обнаруживает принципиально новые возможности: отойдя от пейзажно-описательных и историко-географических стихотворений, выдержанных в возвышенно-одическом модусе, она начинает расширять жанровый диапазон своего творчества, осваивая натуралистический очерк и мифологическое предание (легенду).

Отметим еще одну особенность, характерную для указанных прозаических книг Гадмер. Место публикации обеих книг – столица. Но в заглавиях (или подзаголовках) книг содержится характерное указание на конкретную регионально-географическую привязку («Очерки из жизни уральских рабочих» и «Уральские легенды»). Данное обстоятельство выдвигает Гадмер в ряды тех писателей, которые пытаются отстоять символический статус региона. Найденная ею формула художественного обобщения выбранной территории – «около железа и золота» – представляется весьма удачной для символической презентации Урала на литературной карте России.

Присмотримся более подробно к первой книге «Около железа и золота». В состав ее входят три очерка («На руднике», «У Силыча» и «Около золота»), образующие некое сериально-циклическое единство. В центре повествования судьба тринадцатилетнего мальчика Гриши, который поначалу определяется в рудник (в этом ему помогает дядя Герасим), а позднее, в связи с закрытием рудника и потерей рабочего места, по совету матери отправляется на золотой прииск к дедушке Силычу в надежде пристроиться в артель к старателям.

Все три составные части цикла (особенно первая и третья) выполнены в жанре физиологического очерка и несут на себе характерные черты поэтики натуральной школы. С указанным жанром роднят их следующие особенности: локализация места действия, сословно-профессиональная дифференциация авторского зрения, типологическая «емкость» характеров, сюжетно-композиционная фрагментарность, установка на циклизацию. Колоритно выписан в очерке образ дяди Герасима: герою «не было и сорока лет», но «на вид ему казалось гораздо больше. Сутулый, узкоплечий, с бледными впалыми щеками, с жиденькой бесцветной бородкой и тусклыми слезящимися глазами, он производил впечатление человека слабого и нездорового, надорвавшегося на непосильной работе»[7]. В этом описании угадывается хорошо известная схема, доведенный до стереотипного воспроизведения портрет забитого непосильной работой труженика. Под стать этому портрету и целая галерея типов горнозаводских рабочих. За каждым из них стоит своя судьба, у каждого – свое меткое, характерное прозвище: *Шляпа*, *Кузя-Ерш*, *Поп*, *Леший*, *Гусиное Горло*, *Козел*, *Жертвенник*, *Девятый Дьявол*, *Матушка-Просвирня*.

Воспроизведение в самом строе повествования натуралистических подробностей конкретной социально-профессиональной среды подкрепляется в кни-

ге Гадмер десятью рисунками, иллюстрирующими два основных вида производства – добычу руды и промысел золотарей. Большая часть из них (семь рисунков против десяти) относится к содержанию первого очерка: Рис. 1. Общий вид здания, где производится промывка руды. Направо ввоз, налево желоб для воды, остающейся от промывки и поднятой архимедовым винтом; Рис. 2. Часть разреза с забойщиками и гонщиками; Рис. 3. Забойщик с молотом; Рис. 4. Засыпка руды в верхний люк; Рис. 5. Гонщики, ожидающие очереди сваливать руду. (Рисунок особенно показателен, так как изображает мальчика в сапогах, стоящего в ожидании со сложенными на груди руками: чем не портрет главного героя, мальчика Гриши?); Рис. 6. Архимедов винт; Рис. 7. Типы служащих: смотритель, штейгер и забойщик. На заднем плане поленницы с наваленной на них рудой для обжигания. Последние три рисунка, относящиеся уже ко второму и третьему очеркам, отражают специфику золотодобычи: Рис. 8. Общий вид разреза; Рис. 9. Старатели, промывающие золото на ручном станке; Рис. 10. Старательский водоподъемный снаряд.

Однако, как нам представляется, точность воспроизведения реалий сословно-профессиональной среды, натуралистичность описаний не являются определяющими для данной книги. Несомненно, автору важнее иное. Гадмер продолжает линию освоения детского сознания, начатую еще в стихопрозаическом сборнике «Птицы небесные» (СПб., 1904). Сознание тринадцатилетнего ребенка, взгляд, естественный и любопытствующий одновременно, позволяет автору раскрыть для неподготовленного читателя всю «механику», изнаночную сторону горнозаводского производства и старательского промысла. Не случайно изображение рудника (1-й очерк) приобретает в сознании мальчика поистине исполинские, сказочно-фантастические размеры. Отметим лишь одну колоритную деталь: свисток, возвестивший начало работ, заставляет Гришу вздрогнуть – «ему показалось, что это рев какого-то грозного чудовища, во власти которого он теперь очутился» (12).

Вообще в освоении феномена *детского сознания* у Гадмер важны как минимум два момента. Во-первых, автор исповедует систему «детских» ценностей, означенных известным евангельским учением, проповедью Христа: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3). Жалость, сострадание и любовь, таким образом, – природные и естественные проявления человечности, которые встречаются чаще всего именно в детской натуре, в душе ребенка, а не в огрубелом сердце взрослого человека. Во-вторых, для Гадмер принципиально важно сознание ребенка как некий «магический кристалл», через который преломляется общая картина мира. Использование феноменологии детского сознания позволяет Гадмер не просто заявить детскую тему и отстоять систему «детских» ценностей, но и утвердить детское сознание как специфическую аудиторию слушателей, реализовать его в полном объеме как акт художественной рецепции в системе эстетических отношений *автор – герой – читатель*.



Определяющей для читательского восприятия очерков становится познавательная установка, преломленная через призму детского сознания. Именно она выступает непременным условием адекватной читательской рецепции. Читатель вместе с героем Гришей, впервые сталкивающимся с новой предметно-профессиональной сферой, постепенно открывает для себя этот неизведанный мир, проникая в суть только что увиденного. Обозначим этапы этого познавательного процесса, запечатленные в дискурсе повествователя: «Вначале Гриша никак не мог понять, что происходит внутри корпуса: как это делается, что грязная руда, всыпанная в верхний люк, из нижнего, наружного люка возвращается чистенькой, промытой…» (18); «Будучи любознательным от природы, он постарался найти ответ на все эти вопросы. Частью сам наблюдал, частью ему разъяснили другие, так что, в конце концов, ему стал понятен весь путь, проходимый рудой, от начала до конца» (19); «Узнал Гриша, что такое и архимедов винт. Это длинная и довольно широкая деревянная труба с железными обручами, поставленная наклонно в то место, куда стекает вода от промывки» (22). Таким образом, вместе с чутким и восприимчивым ко всему новому сознанием ребенка выстраивается и акт читательской рецепции: познание новой предметно-профессиональной реальности поставлено в прямую зависимость от откровенных интенций детского сознания.

Следующая книга прозаических рассказов, ставшая последним изданием Гадмер[8], в какой-то степени контрастна по отношению к предшествующей. В ней доминирует уже иная творческая установка: не натуралистическое изображение рабочего быта, а поэтизация жизни края, символическое претворение регионального бытия, мифологизация природно-географического и горнопромышленного пространства Урала.

Книга включает в себя четыре легенды: «Чертово Городище», «Невьянская башня», «Семь Братьев» и «Плешивая гора». Показательно, что двум последним очеркам предпослан жанровый подзаголовок «Уральская легенда», напрямую пересекающийся с общим заглавием книги. Примечательны также и содержащиеся в книге иллюстрации, знакомящие столичного (и шире – общероссийского) читателя с природой и географией Уральского региона, топонимикой Екатеринбурга: например, «Озеро Шарташ», «Чертово Городище», «Невьянская башня», «Семь Братьев», «Городской пруд в Екатеринбурге».

Но, пожалуй, самое важное: этнографический колорит сочетается в книге Гадмер с установкой на оригинальное мифотворчество. Эта неомифологическая установка автора во многом родственна широко распространенной в 1910-е гг. эстетике и практике символизма. Однако заметим, что само выстраивание индивидуально-авторского мифа на «локальной» основе, попытка символизации отдельного географического региона, выявление своего рода «гения места» – несомненная заслуга Е. Гадмер. Можно также утверждать, что в книге «Уральские легенды» автор закладывает основы самобытной мифологии края, придает Уральскому региону поистине символический ста-

тус. К этому призваны и используемые Гадмер лирически взволнованные описания, самобытные этимологические штудии, оригинальные сказочные фантазии-феерии и нравоучительные притчи. От «Уральских легенд» Гадмер открывается уже прямая дорога к сказам П. П. Бажова.

Выявление фольклорных корней «уральских легенд», уяснение соотношения роли и места коллективного предания в индивидуально-авторском творчестве – вот тот круг актуальных задач, который встает перед будущим исследователем творчества Елизаветы Гадмер. Возвращение уральской писательнице незаслуженно забытого имени – исторический долг регионального литературоведения.

### Примечания

[1] Елизавета Гадмер: Материалы к биографии. Екатеринбург, 2005. С. 60.

[2] Там же. С. 5.

[3] *Гадмер Е.* Вечерний звон : сб. стихотворений. Липецк, 1911. С. 44.

[4] Словарь псевдонимов И. Ф. Масанова фиксирует лишь одно имя *Голова*, давая ему следующую расшифровку: Елизавета Савишна Ушкова-Голова (см.: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей : в 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 296). На самом деле творческим псевдонимом Е. С. Ушковой-Головой стало имя *Елизавета Гадмер* (от девичьей фамилии матери). См. об этом в единственном на сегодняшний день опыте реконструкции творческой биографии писательницы: *Курочкин Ю. М.* Уральские находки. Свердловск, 1982. С. 87.

[5] Стихотворения Елизаветы Головой. Екатеринбург, 1887. С. 2. Далее цитаты по этому изданию приводятся в тексте с указанием в скобках соответствующей страницы.

[6] Ср. известный фрагмент из оды М. В. Ломоносова «На день восшествия на Всероссийский престол … Елисаветы Петровны 1747 года»: «И се Минерва ударяет / В верьхи Рифейски копием; / Сребро и злато истекает / Во всем наследии Твоем. / Плутон в расселинах мятется, / Что Россам в руки предается / Драгой его металл из гор, / Который там наука скрыла; / От блеску дневного светила / Он мрачный отвращает взор» (*Ломоносов М. В.* Стихотворения. М., 1984. С. 84–85).

[7] *Гадмер Е.* Около железа и золота: Очерки из жизни уральских рабочих с 10 рисунками. 2-е изд. Печатано с 1-го изд., допущ. Ученым комитетом М.Н.П. в ученические б-ки низших училищ. СПб., 1913. С. 4. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках соответствующей страницы.

[8] *Гадмер Е.* Уральские легенды. С илл. Пг., 1915.



**© Д. М. Давыдов**
*Москва*

## К ОПИСАНИЮ ФЕНОМЕНА «НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО РЕНЕССАНСА»

В рамках так называемого «уральского текста» новейшего времени могут быть выделены меньшие таксоны, имеющие, впрочем, принципиально различный статус. Одним из таких – возможно, своеобразнейших – явлений стал возникший в начале 2000-х гг. феномен «нижнетагильской поэтической школы», или, иначе, «нижнетагильского поэтического ренессанса».

Перед нами весьма специфическое образование, характерное скорее для малых (точнее, локальных) региональных поэтических групп. Одна из особенностей ряда таких групп – «учительная» структура, координация усилий вокруг одной (реже – большего количества) поэтической фигуры – «старшей» и / или «наиболее авторитетной». Вместе с тем перед нами не вполне традиционное учительство, но – ядерный микросоциум, в рамках которого нет «главных» и «второстепенных» фигур, есть признаки скорее «круга», нежели «цеха». При этом особую роль играет не столько реальная поэтическая школа, сколько конструируемый одновременно изнутри и извне миф о ней. Описанная модель встречалась неоднократно, однако в случае нижнетагильцев она получает наиболее концентрированное и проявленное выражение.

Самопостулирование школы подкреплено активным кураторским и критическим вниманием, выдвигающим феномен локальной группы в качестве *образца* или *точки* роста. Позволим себе несколько пространных цитат.

Виталий Кальпиди: «Вроде бы внезапно в Нижнем Тагиле объявилось сразу несколько талантливых поэтесс в возрасте от 17 до 24 лет. Еще три года назад их там не было. Нет, физически эти барышни, разумеется, существовали, но стихов-то не было. Это точно. Во всяком случае, таких стихов. Мне было доподлинно известно, что Тагил – это город, где живут и пишут Татьяна Титова и Евгений Туренко. И ничего близкого им по уровню даже не намечалось. И вдруг – вот такая перемена. Шутки в сторону – во многом этот “малый ренессанс” связан с нетарифицированной просветительской деятельностью Евгения Туренко. Именно он своим присутствием обеспечил ту высокую художественную планку, фиксируя которую, нельзя не попасть во вменяемое художественное пространство»[1].

Дмитрий Кузьмин: «Взять хотя бы полномасштабно представленный в новой антологии (Виталия Кальпиди “Современная уральская поэзия (1997–2003 гг.)”. – *Д. Д.*) “нижнетагильский поэтический ренессанс” – целую группу талантливых, самобытных, в чем-то очень близких друг другу совсем юных девушек: отчего этот ренессанс случился в Нижнем Тагиле, а не, условно говоря, в Воркуте? Не бывает случайностей такого масштаба: что-то это да значит»[2].

Петр Билибин: «Литературная школа перестает быть школой, когда покидает пределы географии, в которых она возникла. Это можно проследить на примере нижнетагильской поэтической школы, основанной Евгением Туренко.

Я люблю Тагил и тагильских женщин – вернее, люблю тот город, который светится неким знаком в каждой из тагильских поэтесс.

О чем это я? О том, что только в двух городах нашего региона одна личность смогла привить свой голос другим. Про Кальпиди в очередной раз говорить не имеет смысла – поскольку о нем столько уже наговорено в местной и неместной прессе, что добавить вроде нечего. А вот второй персонаж для не включенных в литературный процесс – явная Terra Incognita <…>

Факт неоспорим – в Тагиле ОДИН ЧЕЛОВЕК смог сотворить невозможное. Используя в качества фундамента стертую от частого употребления речь, но освободив при этом синтаксис от привычной логики, Туренко фактически воздвиг новое поэтическое здание… как выяснилось, весьма привлекательное для местной литературной молодежи. Которая с присущей ей энергией и азартом принялась его осваивать»[3].

Итак, речь идет: а) о внезапном прорыве в актуальность; б) организующей роли поэта Евгения Туренко; в) превалировании поэтов-женщин среди поколения нижнетагильских авторов 2000-х. Все эти пункты в мифокартине нижнетагильской школы предстают в качестве чудесных. Между тем первый пункт вытекает из второго и третьего: личностный круг плюс открытый к взаимному контакту мастер могут породить эффект взрывного культурного события, на деле подготовленного заранее, третий же пункт не вполне правдив: есть и мужчины-поэты (кроме самого Туренко), да и особая роль гендерного взрыва в отечественной поэзии 1990–2000-х гг. распространяется далеко за пределы Нижнего Тагила и вообще Урала и требует особого исследования, куда более масштабного, нежели наши скромные заметки.

Итак, обозначим собственно круг имен: Евгений Туренко, Елена Сунцова, Наталья Стародубцева, Алексей Сальников, Юлия Судьина, Екатерина Симонова, Елена Хомякова, Елена Баянгулова, Руслан Комадей, Вита Корнева. Подчеркнем еще раз вышесказанное: перед нами именно круг, а не локальный текст (хотя его несколько неожиданные элементы и обнаружатся в поэзии нижнетагильцев). Причем мы не имеем в виду известную позицию собственно создателя концепции локального текста В. Н. Топорова: «Ни Москва, ни провинция… не могли сравняться с тем, что представлено “петербургской” литературой и петербургскими источниками»[4]. Нет, мы как раз полагаем, что понятия «московского», «крымского», «уральского» и т. д. текстов (несмотря на безусловную первичность текста «петербургского») вполне возможны и плодотворны. Однако сама поэтика нижнетагильцев выстраивает не пространственный образный ряд, но систему внутригрупповых взаимоотношений, которая и является текстообразующей. Взаимоотсылки и взаимоупоминания часты у нижнетагильских поэтов: «если войдешь в число великих / женщин восемнадцатого века – / аве мулине и бледноликих – / например, ценителем туренко»[5]; «и так далеко заврешь / что пофигу станет всем / от горноуральских леш / до санктпетербургских лен[6]»[7] (Н. Стародубцева); «Как город гол и вымучен дождем. / Я сдохну в нем и опоздаю снова / На десять лет. Е. Т. был прав. Спасем / Культуру, блядь, заблудшую корову»[8] (Е. Симонова); «а чуть что: bye-bye, Елена, / вечная Сунцова. / Хорошо, когда все знаешь, / кроме остального»[9]; «То есть гуляй налево, где поперек Садовой / улица как упрется – ни почему гнобя. / Пишется, как зовется: Ленина – им. Сунцовой… / Запоминай названье: хрен им, а не тебя!»[10] (Е. Туренко) и т. д.



Нужно сказать, что это характерное «взаимоупоминание» вообще свойственно новейшей уральской поэзии (от Б. Рыжего до В. Тхоржевской, от А. Петрушкина до В. Чепелева), однако у нижнетагильцев оно достигает особой концентрации. Причем перед нами отнюдь не «дружеские послания» для внутреннего употребления (эти стихи публикуются наравне и в контексте прочих), не реабилитация неосентиментального дискурса в духе Т. Кибирова (данные стихи нижнетагильцев встраиваются в общий регистр их поэзии, довольно мрачный) и не «зоны непрозрачного смысла» по Д. Кузьмину[11] (круг лиц заведомо очерчен, поэтому толкование имен «леша» или «лена», или инициалов «Е. Т.» заведомо прозрачно для квалифицированного читателя – а иных нижнетагильцы, кажется, и не видят). Перед нами именно репрезентация автономности круга (это не отменяет общеуральской мифологизации В. Кальпиди как культурного героя – см. стихи Е. Туренко, Р. Комадея и др.).

Свойства собственно поэтического языка нижнетагильцев, пожалуй, можно отнести также к специфике современного уральского поэтического текста: разрывной синтаксис, постоянное словообразование, в том числе явственно футуристически ориентированное, столкновение лексических пластов, неиронически используемые макаронизмы, усечения слов и синтагм, нарочитая рассогласованность внутри потенциальных словосочетаний. В области устройства лирического «я» – трагический («извращенный») эротизм при полном внутреннем целомудрии, агрессивная суггестивность, принципиальная жесткость по отношению к себе и другим, ёрничество, и при этом – глубинный, онтологический лиризм. В этом смысле между нижнетагильскими поэтами найдется не меньше отличий, нежели сходств, а многие авторы, не входящие формально в круг (Андрей Ильенков, Андрей Санников, Александр Петрушкин, Дмитрий Машарыгин, еще ряд авторов), будут вполне попадать в пространство данной поэтики. Подчас оказывается, что не собственно свойства стиха, высказывания или образа, но определенная установка на наследование формирует миф о школе: так, очевидно важны для нижнетагильцев фигуры Бориса Божнева или Бориса Поплавского.

И все же, как мы заявили выше, особые свойства нижнетагильского локуса выстраиваются в поэзии рассматриваемых авторов. Это особый, «отрицательный» локус, локус как «минус-пространство». Город не столько предстает пол-

ноценным мифопространством, сколько просто удостаивается упоминания: «Женская нежность, как выдох, тверда. / Поздно, и нечего ждать. / В ихнем Тагиле нечем дышать, / незачем никогда»[12] (Е. Туренко); «Город задушит как ты не(-)любовью / Гладкие ноги тагильские бедные лизы / Мой рок-н-ролл с рассеченной бровью / Мокрые волосы жуткие лифты и крысы»[13]; «И чувствуешь невольную вину / За свой коньяк Тагил и фиги»[14]; «Дочери красят губы т. е. любят мужчин / В нашем Н. Т. в общем ты знаешь а рыжих / Как-то не очень в тесто кладут тмин / Смотрят в глазки на дверях ты мне напишешь»[15] (Е. Симонова); «Не приносит мне, не насилует, не / бьет, / Не платит за нас в маршрутке, не водит в пиццу. / Не насилует, / А играется в джиу-джитсу – / Дергается по Тагилу, сдирая лед / С асфальта. Кажется, скоро его не станет»[16] (В. Корнева); «И вот – надоест, и не крест – не такие были – / И ждать, наполняясь предметами, и при встрече / Себя вычитать из тагила, тагнета или, / Не путая части света, как части речи, / Собой называть эту дрожь, эту глупость, эти / Окурки на кухне и дактили – тем вернее / Я сдохну и/или однажды родятся дети, / Что, в принципе, то же самое, но длиннее»[17]; «Но он-то знал, куда, / Он точно проследил: / Ночные поезда / Всегда идут в Тагил» (Н. Стародубцева)[18]; «Тагил, / Свердловская область. / Постскриптум. Где жесткая водка, / Где дышится плотно, / Где стимул… / Привычка – жить вместе / Делает их / Чужими» (Е. Баянгулова)[19]. Образ локального нижнетагильского текста не столько даже мрачен или безысходен, сколько стерт, изъят из бытия; отчаяние здесь-бытия за редкими исключениями (вроде первого из процитированных текстов Симоновой, имеющих заявленный построковый генезис) не романтизировано (пусть бы и через акмеистическую прозаизацию, в новейшей поэзии выполняющую скорее функции «возвышения», – ср. тексты Б. Рыжего), но заземлено.

Есть, однако, пространство, гораздо более одушевленное для нижнетагильских поэтов – классический петербургский (отчасти, впрочем, ленинградский) локус, постоянно возникающий в их текстах: «ты серый пиджак красный свитер / почти second-hand / классический пиво и Питер / and дрянь битый цент»[20]; «Ныло добило развесила уши / Это я все про себя фишки ради / Только ты не… я забыла… Послушай: / Спали б как сестры в чужом Ленинграде» (Е. Симонова)[21]; «Петербург фактура, форма, / медный шарик надувной, / хрипловатая валторна, / прерываемый гобой»[22]; «дрожал в ногах бандитский петербург / в акрополе нам кофе подал сам / я вышла на фонтанку в три часа / попинывая легкий каламбург» (Е. Сунцова)[23]; «настроение моей жены / направлено в сторону света / ждущего питерского ночного / разговора без спящей меня» (Е. Хомякова)[24] и т. д. Упоминание города вовсе не обязательно, достаточно и общеизвестных, маркирующих локус атрибутов: «В этом городе новых и старых кофеен / где разводят ночные мосты / и всегда ты до боли сжимаю ладони / и как камни падают в реку слова»[25]; «день замерз / вновь дорога пуста я одна / и застыли мосты в двух шагах / от тебя / не смыкаясь» (Е. Хомякова)[26].



Петербургский текст предстает одновременно как миф-аналог и миф-замена потенциальному (не готовому осуществиться) нижнетагильскому тексту. Это подтверждается и обращением к классической дихотомии московского и петербургского локусов: «Составы проходят канвою / Конвоя и тянут отсюда: / Москву, что пропахла Москвою, / Неву, что остра обоюдно» (А. Сальников)[27]; «а Варшава словарна а Питер причудлив и вежлив / а Москва шаромыжна и млечна строфы не проронишь» (Е. Туренко)[28], – при явном предпочтении петербургского.

Трансформация петербургского мифа, столь подробно рассмотренного В. Н. Топоровым[29] в своей классической форме, происходит в поэзии русской эмиграции[30]. Ситуация утраты, растворения, тоски по изъятой из наличного опыта культуре пронизывает эмигрантскую культуру, особенно молодую, в сущности, не принадлежащую к ней по сознательному взрослому опыту (а порой и опыту вообще, так как мифологизация петербургского локуса отнюдь не означала петербургского происхождения молодого поэта эмиграции). В особенности это относится к так называемому «незамеченному» поколению[31]. Обратим внимание на вышеупомянутое предпочтение нижнетагильцами таких фигур, как Поплавский или Божнев, – между прочим, знаковых для «незамеченного поколения» первой эмиграции. Нижнетагильский поэтический миф строится именно в соотношении с этой «потерянностью», в ощущении себя в изгнании – однако это изгнание из ниоткуда, и великим предшествующим (= утерянным) мифом нижнетагильский локус не обладает (точнее, обладает, однако подобный миф – «промышленный» и т. д. – не обладает должной субъектной потенцией). В этом смысле «нижнетагильский поэтический ренессанс» выстраивает локальную картину «отражения отражения», предъявленный псевдолокус – призрак призрака. Но именно подобный образ ложится в основу оригинальной и яркой поэтической стратегии группы.

Туренко переехал в последнее время в Подмосковье, Сальников живет, а Корнева и Комадей учатся в Екатеринбурге, Сунцова ныне проживает в Америке, некоторые из названных поэтов фактически прекратили писать. Нижнетагильский миф оказался недолговечным в реальном времени, но во времени мифологическом он занял подобающую ему нишу – а следовательно, останется в истории русской поэзии.

**Примечания**

[1] *Кальпиди В.* «Нижнетагильский ренессанс» [Послесловие. Ирина Моргулес. Записки обжоры.] // Журн. зал. URL: http://magazines.russ.ru/urnov/2002/12/mor.html.

[2] *Кузьмин Д., Давыдов Д. и др.* Антология современной уральской поэзии. Круглый стол // Журн. зал. URL: http://magazines.russ.ru/urnov/2004/18/ant16.html.

[3] *Билибин П.* Ренессанс в отдельно взятом городе // ЛидеР URL: http://www.chelpress.ru/newspapers/lider/archive/12-04-2004/7/1.shtml.

[4] *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифологического : избр. М., 1995. С. 319.

[5] *Стародубцева Н.* Стихотворения // Современная уральская поэзия (1997–2003 гг.) : антология. Челябинск, 2003. С. 183.

[6] Алексей Сальников жил одно время в Горноуральске, Елена Сунцова – в Санкт-Петербурге.

[7] *Стародубцева Н.* Из общего вагона : стихотворения. Екатеринбург, 2006. С. 7.

[8] *Симонова Е.* Стихотворения // Современная уральская поэзия (1997–2003 гг.). С. 176.

[9] *Туренко Е.* Заблуждение инстинкта : стихи из псевдоповести и другие тексты. Екатеринбург ; Н. Тагил, 2006. С. 30.

[10] Там же. С. 33.

[11] Подробнее см.: *Кузьмин Д.* Посконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новая лит. карта России. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/

[12] *Туренко Е.* Сопроводительное письмо. Элементарная поэма. Вторая книга восьмистиший. Н. Тагил, 2007. С. 22.

[13] *Симонова Е.* Стихотворения. С. 176.

[14] *Симонова Е.* Быть мальчиком : сб. стихов. Н. Тагил, 2004. С. 57.

[15] Там же. С. 59.

[16] В. Корнева цит. по рукописи.

[17] *Стародубцева Н.* Стихотворения. С. 184.

[18] *Стародубцева Н.* Из общего вагона. С. 13.

[19] *Баянгулова Е.* Треугольный остров: неправильные столбцы и другие тексты. Челябинск, 2005. С. 5.

[20] *Симонова Е.* Стихотворения. С. 176.

[21] Там же. С 178.

[22] *Сунцова Е.* Давай поженимся : стихи. Москва ; Тверь, 2006. С. 40.

[23] *Сунцова Е.* Стихотворения // Современная уральская поэзия (1997–2003 гг.). С. 191.

[24] *Хомякова Е.* Ночные мосты : сб. стихов. Н. Тагил, 2004. С. 8.

[25] Там же. С. 22.

[26] Там же. С. 53.

[27] *Сальников А.* Стихотворения // Современная уральская поэзия (1997–2003 гг.). С. 163.

[28] *Туренко Е.* Стихотворения // Там же. С. 201.

[29] *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 259–367.

[30] Подробнее см.: *Тименчик Р.* Что вдруг : статьи о русской литературе прошлого века. Москва ; Иерусалим, 2008. С. 90–114.

[31] Подробнее см.: *Каспэ И.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

**© В. Ю. Прокофьева,**
**Т. А. Юдина**

*Оренбург*

## ОРЕНБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СВЕРХТЕКСТ: ПОДХОДЫ К ТЕМЕ

В современной филологии становится все более популярным термин *«сверхтекст»*, который употребляется по отношению к текстам «центрически организованным и в силу этого обладающим сильно выраженным внутренним центростремительным движением»[1].



Движение к признанию текстового статуса и попыткам описания обширных и подвижных текстовых единств наблюдается и в лингвистике, долгое время придерживавшейся жесткого и статичного понимания текста. Екатеринбургские лингвисты Н. А. Купина и Г. В. Битенская, рассматривая текст как единицу культуры и учитывая его двойственную природу («текст хранит культурную информацию и входит в культуру в качестве самостоятельной единицы»[2]), пришли к необходимости выделения «особого культурно-системного речевого образования» – *сверхтекста*, который они определяют как «совокупность высказываний, текстов, ограниченную темпорально и локально, объединенную содержательно и ситуативно, характеризующуюся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального / анормального»[3].

В работе Н. А. Купиной и Г. В. Битенской выделены критерии, объединяющие тексты в сверхтексты. Критерий *целостности* (тематической и модальной) обеспечивает выделение двух разновидностей сверхтекста – тематический сверхтекст (такова, например, как отмечают исследователи, совокупность текстов о Великой Отечественной войне, созданная ее участниками) и модальный сверхтекст (например, система толкований идеологем в Словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова). *Законченность* как категориальная характеристика текста служит основой для выделения сверхтекстов открытых (новые российские демократические лозунги) и закрытых (лагерная поэзия). Выделение такого критерия, как *коммуникативная рамка*, обеспечивает разграничение сверхтекстов авторских (например, поэтический цикл, цельность которого обусловлена авторским замыслом) и неавторских (характеризуются рассмотрением сверхтекстов с обобщенной анонимной авторской позицией: еврейские анекдоты, лозунги, и с обобщенным характеризованным образом автора: например, лагерная поэзия сталинской эпохи).

В научной литературе выделяются разные типы сверхтекстов, отмеченные рядом общих признаков. Н. Е. Меднис считает, что наличие данных признаков и позволяет вести речь о сложном и специфическом *цельном* тексте, и в своем труде «Сверхтексты в русской литературе» выделяет следующие признаки:

1. Каждый сверхтекст имеет свой образно и тематически обозначенный центр. В роли такого центра для топологических текстов выступает конкретный локус. Таков, например, Петербург для петербургского текста, Рим для римского текста и т. п. Говоря об оренбургском тексте, также можно выделить образно и тематически обозначенный центр – локус *Оренбург*.

2. Сверхтекст предполагает знание читателем относительно стабильного круга текстов, определяющих законы формирования художественного языка сверхтекста и тенденции его развития. В каждом сверхтексте реализуется структура *«центр – периферия»*, позволяющая выстраивать его метаописание с опо-

рой на ядерные субтексты и при необходимости исключать или заменять тексты периферийные. Оренбургский текст включает в себя как поэтические, так и прозаические тексты, написанные на оренбургском материале, включающие в себя описания города и его окрестностей.

3. Необходимым условием восприятия сверхтекста в его текстовом качестве и столь же необходимым требованием при аналитическом описании, воссоздании какого-либо сверхтекста является *синхроничность*.

4. Следующим важным признаком сверхтекста, по мнению Н. Е. Меднис, выступает его *смысловая цельность*, которая рождается в месте встречи текста и внеположенной реальности и становится основополагающим началом сверхтекста. Реализацией смысловой цельности оренбургского текста выступает концепт «Оренбург», который смоделирован на основе языковых единиц, взятых из художественных произведений.

5. Обретение сверхтекстом языковой общности, которая складывается в зоне встречи конкретного текста с внетекстовыми реалиями, закрепляется и воспроизводится в различных *субтекстах* как единицах целого.

6. Границы сверхтекста одновременно и устойчивы, и динамичны. У большинства сверхтекстов более или менее ясно обнаруживается начало и иногда совершенно не просматривается конец. Начало оренбургского текста связано с произведениями Г. Р. Державина. Отметим оду «Фелица», в которой ярко выражен восточный колорит: автор имел свои деревни в Оренбургской губернии в соседстве Киргизской Орды, которая числилась в подданстве России, а также «Благодарность Фелице», где воспоминание об оренбургском крае звучит очень явственно: автор вспоминает и степи, которые «как моря, струятся, седым волнуясь ковылем», и безоблачное небо, которое «янтарным пламенем блестит». Не только в упомянутых произведениях, но и в некоторых других можно найти отголоски связи Г. Р. Державина с Оренбургским краем, наблюдения за его природой и населением. Так, в стихотворении «Памятник» мы встречаем первое упоминание о Рифейских горах. Все это позволяет говорить о важности локуса Оренбурга для данного автора.

Итак, сверхтекст представляет собой «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»[4]. Мы выделяем оренбургский текст русской литературы, поскольку в нем присутствует тематически и образно обозначенный центр – локус Оренбург, отмечается начало оренбургского текста, связанное с произведениями Г. Р. Державина («Фелица», «Благодарность Фелице», «Памятник»). Кроме того, оренбургский текст как сверхтекст представляет собой совокупность текстов, содержащих лингвокультурные представления об Оренбурге, выступающие его компонентами; их связующим звеном является концепт «Оренбург».

На данный момент наиболее разработанными в филологии являются сверхтексты, «порожденные некими топологическими структурами – так называемые “городские тексты”, к числу коих принадлежат петербургский текст русской литературы… а также тексты венецианский, римский и другие»[5]. Что же касается московского текста, то, по мнению Н. Е. Меднис, он предстает в стадии систематизации материала и не описан в своей цельности. Но существует и другая точка зрения (И. С. Веселова, Ю. В. Манн, Н. В. Корниенко), позволяющая говорить о сложившемся московском тексте русской литературы.



Исследования петербургского и московского текстов дало толчок к разработке региональных и провинциальных текстов русской культуры, это направление филологии развивается сегодня достаточно быстро. В рамках изучения регионального текста классическими стали работы по исследованию петербургского текста Ю. М. Лотмана[6] и В. Н. Топорова[7], московского текста русской культуры[8], а также исследования итальянского[9], лондонского[10], крымского[11], пермского[12] текстов. Провинциальный же город, принципы его отображения в культуре, только начинает привлекать к себе внимание исследователей. Одним из первых шагов в изучении провинциальных текстов русской культуры является исследование А. Н. Давыдова по семантике городской среды Архангельска, И. А. Разумова описала литературно-фольклорный образ Петрозаводска, Е. В. Милюкова – Челябинска, А. А. Литягин и А. В. Тарабукина – Старой Руссы. Из провинциальных текстов наиболее разработанными в научном плане являются пермский текст В. В. Абашева, сибирский текст А. П. Казаркина и др.

В качестве регионального изучается также и оренбургский текст, его исследователями выступают А. Г. Прокофьева и В. Ю. Прокофьева. Как уже было сказано, начало оренбургскому тексту было положено на рубеже XVIII–XIX вв. Г. Р. Державиным. Далее значительный вклад в развитие оренбургского текста внесли В. И. Даль, А. С. Пушкин, С. Т. Аксаков, Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, А. Н. Плещеев, В. И. Пистоленко, П. П. Свиньин и др. Оренбургские произведения данных писателей являются компонентами оренбургского текста русской литературы.

Под оренбургским текстом мы понимаем поэтические и прозаические тексты русской литературы, тематически связанные с лингвокультурными представлениями об Оренбурге. В художественной литературе оренбургский текст представлен парадигмой общих мест – номинативных и языковых формул.

В художественных текстах мы встречаем различные проявления оренбургского текста, которые выражаются в описании города, степной природы, исторических событий и памятных мест. Сам топоним Оренбург употребляется в произведениях довольно редко. Зачастую мы определяем, что речь идет об Оренбурге, по каким-либо деталям. В художественных произведениях писателей и поэтов мы находим описания различных городских локусов, явно указывающих на то, что речь идет об Оренбурге.

***Описание гостиного двора:*** «*В Оренбурге* есть и *гостиный двор* (здесь и далее курсив в цитатах наш. – *В. П., Т. Ю.*), но это огромное здание более

походит на арестантский двор или на монастырь; лавки все обращены внутрь, а снаружи видны одни только стены; все глухо, пусто, мертво, и покупщики неохотно туда заходят» (В. И. Даль, «Бикей и Мауляна»); «*Гостиный двор – громадный четырехугольник, огражденный со всех сторон высокими зданиями с толстыми кирпичными стенами.* Внутри двора, вдоль стен – лавки, что ни лавка, то каменный каземат со сводчатым потолком и кованой дверью. Иноземные купцы могут быть спокойны за свои товары. *В Гостином дворе многолюдно и шумно*» (В. И. Пистоленко, «Сказание о сотнике Тимофее Подурове»); «*Гостиный двор* снаружи похож на городскую тюрьму, нежели на торговое место, ибо открытая сторона лавок находится внутри двора, так что с улиц *гостиный двор* представляет одни только голые стены» (П. П. Свиньин, «Картина Оренбурга и его окрестностей»).

***Описание менового двора*:** «Посреди прекрасной, необозримой равнины, составляющей часть зауральских окрестностей Оренбурга, представляется взору *огромное каменное здание*, или, лучше сказать, *совокупление зданий*, имеющее фигуру продолговатого четырехугольника, коего углы связаны между собой бастионами. Это *Оренбургский меновой двор*. Четыре огромные наружные корпуса, ограждающие оный, заключают в себя 152 лавки, 104 комнаты с кухнями, для жительства русских и азиатских купцов. *Двое ворот ведут во внутренность менового двора: Российские, обращенные к стороне города, и Киргизские, от коих начинается путь в Хиву и Бухарию, к степи*» (А. П. Крюков, «Оренбургский меновой двор»); «В пяти верстах от города за Уралом близ полотна Ташкентской железной дороги расположился *меновой двор*; *больше двухсот деревянных теремов-лавчонок, обнесенных высокими каменными стенами в виде крепости с бастионами. Когда-то окраина города и торговля страдали от разбойных набегов азиатов*» (П. П. Правдухин, «По излучинам Урала»); «Вот ясно обрисовалось вдали *четырехугольное здание менового двора*: оно казалось мне тогда чем-то таким таинственным и недосягаемым, как замок какого-нибудь волшебника» (О. П. Крюкова, «Старина»); «Правее Сулака темнеют *стены Менового двора*. *Меновой – каменная крепость*. Построили ее, чтоб усилить торговлю с Азией. И шла торговля. Из далекой Индии купцы доставляли товары» (В. И. Пистоленко, «Сказание о сотнике Тимофее Подурове»).

***Описание известного в Оренбурге района – Форштадта:*** «С другой стороны… темнели *добротные крыши Форштадта*. *Там обитали потомки славного яицкого воинства, трудовые казаки*, хвастали своими дедами и прадедами, пасли гусей и откармливали чушек» (С. П. Антонов, «Царский двугривенный»); «К востоку и западу от города, то есть вниз и вверх по течению Урала, простираются *два большие предместия, из коих восточное называется Голубиною слободкою, а западное (населенное казаками) Форштадтом*. Оба они, имея вид сел, величиною почти равняются городу и, в отношении к плану, могут быть названы крыльями *укрепленного Оренбурга*»; «Что же касается



оренбургских предместий, то *Форштадт получил начало свое вместе с основанием города, а Голубиная слободка построена гораздо после* и распространилась уже в последних годах» (П. П. Свиньин, «Картина Оренбурга и его окрестностей»).

Кроме того, указывают на Оренбург и некоторые *яркие детали,* например, упоминание об Оренбургском пуховом платке: «Да что о нем говорить <о пуховом платке>? Всюду он известен, *наш красавец*. По радио небось каждый день про него поют: И тебя, моя мама, согреет / *Оренбургский пуховый платок*»; «Во многих селениях Оренбуржья *о пуховом платке* говорят как о привычном и обыденном. Да и вязка его не представляет тайны: чуть ли не в каждом сельском доме *платки* вяжут»; «…Дышала на дворе *июльская жара,* а от *ажурных белых "паутинок"*, казалось, пахло снегом, январская морозная узорь их радовала глаз, и кто-то уже читал знакомые стихи: Меня закрывает от старых нападок / *Пуховый платок* твоего снегопада…» (И. С. Уханов, «Оренбургский пуховый платок»); «В этот вьюжный неласковый вечер, / Когда снежная мгла вдоль дорог, / Ты накинь, дорогая, на плечи / *Оренбургский пуховый платок*!» (В. Ф. Боков, «Оренбургский пуховый платок»).

Таким образом, оренбургский текст русской литературы как сверхтекст представляет собой совокупность поэтических и прозаических текстов русской литературы, содержащих в себе описания города, его известных деталей, исторических событий и памятных мест.

## Примечания

[1] *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

[2] *Купина Н. А., Битенская Г. В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек – Текст – Культура. Екатеринбург, 1994. С. 215.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 21.

[5] Там же.

[6] *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 2.

[7] *Топоров В. Н.* Петербург и «петербургский текст русской литературы»: (Введение в тему) // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995.

[8] Москва в русской и мировой литературе. М., 2000 ; Москва и «московский текст» русской культуры. М., 1998.

[9] *Константинова С. Л.* «Итальянский текст» русской литературы XIX–XX вв. Псков, 2005.

[10] *Прохорова Л. С.* Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века : автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2005.

[11] *Люсый А. П.* Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста : автореф. дис. … канд. культурологии. М., 2003.

[12] *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000.

**© Н. В. Ковтун**
*Красноярск*

## «СИБИРСКИЙ ТЕКСТ» В ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (на материале романа С. Залыгина «Комиссия»)*

Вопрос о том, создана ли самобытная сибирская литература, в современном литературоведении остается дискуссионным. Если не принимать за критерии «сибирского текста» экзотику пейзажных зарисовок и тематическое своеобразие, то речь стоит вести о создании оригинальной картины мира, отличающей творчество авторов-сибиряков. Ни тематический, ни пространственно-географический, ни временной критерии выделения сибирской литературы не могут считаться достаточными, если не рассматривать внутреннее измерение этой словесности, ее идейно-содержательную неповторимость. Для зачинателей сибирской литературной школы – Н. Ядринцева и Г. Потанина – автор-областник суть выразитель чаяний и интересов «малой родины», умеющий оценить ход истории «не с Запада, а из северной Азии»[1], передать неповторимость судьбы и миссии Сибири. В «деревенской прозе» второй половины XX столетия тема Сибири получает свое дальнейшее продолжение, утрачивает черты провинциализма, решается на высочайшем художественном уровне, сохраняя при этом черты региональной утопии.

В произведениях традиционалистов Сибирь явлена как избранная, чистая земля, дарующая человеку прозрение истины, судьбы. В. Распутин сравнивает Сибирь с «набатным колоколом», отпугивающим демонов: «Слово “Сибирь” – и не столько слово, сколько само понятие давно уже звучит вроде набатного колокола, возвещая что-то неопределенно могучее и предстоящее. Прежде эти удары приглушались… то снова усиливались, теперь они постоянно бьют с все нарастающей силой. Сибирь! Сибирь!» Из географического места Сибирь превращается в понятие «нравственное, сулящее какое-то неясное, но желанное обновление»[2]. Все, что представляется художнику наиболее ценным, праведным, сосредоточено в суровом крае, отчего последний, несмотря на подчеркнуто летописный слог описания и десятки свидетельств очевидцев: путешественников, ученых, писателей – обретает мифологические, утопические черты (очерки «Сибирь, Сибирь…»).

Избранность Сибири прочитывается также в изначальной свободе от чужеземного и государственного ига, от власти стяжательства и нигилизма, не случайно старообрядцы открыли здесь царство праведности и изобилия. Сибирь воспринимается «деревенщиками» как последняя застава, укрытие, знание о котором помогает выжить в безумном мире прогресса. Мотив обетованности Сибири намечен в текстах В. Астафьева (новеллы «Уха на Боганиде», «Сон о белых горах» в «Царь-рыбе», 1972–1975), В. Белова, В. Личутина. «Сибирский север, который В. Астафьев описывает с такой любовью, у него, как и у А. Солженицына, – словно бы квинтэссенция “русскости”, внешней грубости, соединенной с внутренней чистотою, незащищенностью», – считает Ж. Нива[3].

Для В. Распутина Сибирь – пуповина Земли, «прародина», откуда Бог начал сотворение мира «и повел его широко, броско, не жалея материала, и оттого уж после, спохватившись, что его может не хватить, принялся выкраивать и мельчить»[4] . Это самодостаточный и замкнутый универсум, органически вписанный в систему мироздания. Здесь «два столетия подряд искали русские люди таинственное Беловодье, легендарную страну, устроенную как рай земной, где они могут жить в полном счастье. Быть может, наши предки и нашли здесь эту легендарную страну»[5]. Посещение Сибири приравнивается к паломничеству: «...гордятся одним лишь быванием в Сибири, подобно тому, как прежде гордились и обольщались походом в святые места». Возвращение к Сибири – истине – дарует надежду на будущее: «В сознании россиянина Сибирь представала континентом будущего»[6]. В традициях народного утопизма социальный идеал свободы, равенства, процветания развивается писателем в религиозных категориях.

Избранным героем патриархальной утопии «деревенщиков» и становится носитель «древлей веры». Астафьева, Распутина, Личутина привлекают в старообрядчестве проповедь самоограничения, черты аскетического бытия и суровой преданности «своей», «правильной» вере. Жители Севера, Сибири – люди с цельным, волевым, брутальным характером. Этой энергии, уверенности особенно не хватает современной культуре, считает Распутин, поэтому возрождение Руси начнется с пробуждения «народной воли», которая «не результат голосования… а энергетическое и соединенное действие в защиту, в конце концов, своего права на жизнь»[7].

В собственных упованиях на сибирский реликтовый характер писатель остается верен северорусской житийной традиции, где святой представлен не «государственным деятелем, не подвижником веры, а простым человеком со сложной судьбой»[8], он не ищет подвига – судьба ведет его. На сибирской земле и должно продлиться чуду, когда неуемность души русского человека совмещается с «природным духом» величественного края, укрепляется им, транспонируясь в Вечность: «Некоторые черты русского человека – в силу отдаленности, свободного хозяйничанья, обособленности и жизни в природе – в прошлом сохранились в Сибири лучше, чем в коренной России, придавленной крепостничеством», – считает автор «Прощания с Матерой»[9]. Апелляция к внутреннему духовному порыву, волевому акту совмещается в творчестве «деревенщиков» с мистическим знанием – старообрядческими доктринами.

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

Избранность сибирской земли свидетельствуют, по В. Распутину, в том числе ее исключительные богатства: «сказочно богатая земля», чудо-озеро с «живой водой», названое «мерой щедрот» Господних, «которой мерил, чему сколько быть от него» (очерк «Байкал, Байкал…»). Тайна озера постоянно влечет к себе автора и его героев, вызывая ассоциации с легендарным Китежем, «иным» пространством и временем: озеро, словно дар другой планеты, «более радостной и богатой». Если Распутин в поздней публицистике идет к мифологизации Сибири, описанию утопического пространства Сибири, вопреки ее реальному состоянию, столь обостренно воссозданному в художественных текстах мастера, то В. Астафьев и С. Залыгин более трезво, критически оценивают пространственно-культурную мифологию Сибири.

Литературоведы считают, что в творчестве Залыгина: в повести «На Иртыше» (1964), романах «Комиссия» (1975), «После бури» (1988) – «жизненный материал был не просто прикреплен к Сибири, не только породил проблематику, как в “Соленой пади”, но породил картину мира, вариант культурной модели национального и человеческого бытия, то, что может быть обозначено “сибирским текстом о национальной и человеческой истории”»[10]. Писатель признает важность природной основы человеческого бытования, но идея циклического развития, неизменности повторения золотого века, возвращения к истокам крестьянской цивилизации, столь важная в миропонимании В. Белова, В. Распутина, ему принципиально чужда. Сокровенный герой автора – умный мужик, способный оценить дар жизни, мудрость мироустройства, осуществить «разумное хозяйствование», даже вопреки царящему окрест хаосу: войне, революции. Роман «Комиссия» не случайно посвящен А. Твардовскому, по общему признанию, сочетающему в себе черты мужика и высокого интеллектуала.

Жизнестойкость сибирского крестьянства Залыгин видит не в особой его религиозности, богоизбранности, на чем настаивают славянофилы, почвенники (в статье «Два провозвестника», 1995, писатель подчеркнет утопизм Ф. Достоевского), Солженицын и Распутин; не в стихийной силе, укорененности в природном бытии, как полагают Белов и Астафьев, – для него ценно поступательное движение мужицкой цивилизации: «Народ тоже не есть что-то однородное. И со временем эта неоднородность сказывается. В какой-то критический момент все построились в одну колонну, все воюют, героизм проявляют. Но проходит время, и разнородность человеческая начинает сказываться»[11]. Художник признается: «…современного крестьянина я уже не знаю. И мне надо будет не только его писать, но и долгое время изучать. А времени нет. И я думаю, что наша так называемая “деревенская” литература современного крестьянина уже не напишет. Должны написать следующие поколения наших писателей. Ни Белов, ни Распутин, ни Астафьев – никто не напишет. Уже только потому, что они прошли другой жизненный путь и другую историю прихватили на своем веку, чем те люди, которые могут сейчас все это увидеть и прочувствовать»[12].



Крестьянин С. Залыгина органично сочетает в себе пахаря и философа, автор ратует за возрождение «умственного народного потенциала»; в его любимых героях: Степане Чаузове, Мещерякове, Николае Устинове – «присутствует этот момент возрождения, восстановления нравственного и духовного потенциала». В романе «Комиссия» много споров, диалогов, связанных с обсуждением судьбы деревни, мужицкой культуры в целом. Писатель отстаивает право и способность деревенского жителя постигать самые сложные социальные, экономические, политические проблемы современности, размышлять о высоком: «Интересно, как крестьяне говорили о Шекспире, о Пушкине. Они судили очень своеобразно, но умно. У них не было каких-то отклонений от содержания, и они судили о книгах по их существу, угадывали саму суть этих авторов»[13]. Отличие народной культуры от интеллектуальной – в чуждости умозрительности (о книгах судят по существу), недоверии к отвлеченным планам реорганизации наличного, живого мира. Только в головах людей, далеких от реального труда на земле, могут родиться «неразумные проекты», подобные идее переброса северных рек для того, чтобы напоить степи Кубани. Залыгин оценивает эти прожекты как пример «чисто ведомственного и антинародного дела»[14].

Слово и поступок для крестьянина-труженика неразрывно связаны, даже церковная служба, обряд привлекают своей целостностью, председатель Лесной Комиссии Петр Калашников признается: «Почему мне церковный-то обряд полюбился тогда? А вот почему: мне воплощение слова в действии человечества полюбилось. Сказано было: “Мысленное солнце правды, Христос явился с Востока”, и вот уже в действии люди молятся на Восток! И так во всей службе. Ну, а когда так – может, и в жизни это тоже доступно – обойтись без действий бессмысленных и незначащих? Соединить слово с делом?»[15]

История деревни Лебяжка, составившая сюжетную основу романа «Комиссия», восходит к временам первотворения – это история обретения и утраты мужицкого «рая на земле». Выстраивая идеалистическую модель крестьянской ойкумены, автор словно испытывает ее на прочность. Лебяжинская хроника дана в сказочном ключе (сказки о женитьбе кержаков на полувятских девках), идея природного обетования сочетается здесь с идеей аскетической преданности старообрядческой вере. Объективируя историю первопоселенцев, художник вводит символические, «немые» тексты, опирается на язык вышивок, зодчества, иконописи. Реальные события и сакральные сюжеты естественно взаимопроникают друг в друга, обращение к мотивам Священной истории раскрывает смысл происходящего на земле: «Икона была такая в Устиновой избе: Иисус Христос, только-только непорочно народившись, голенький лежит в корытце, и все на него глядят – и мать-Богородица, и святые в сиянии вокруг головы, и обыкновенные, уже без сияния, люди, и даже разная скотина, коровушка одна в том числе. И очень жалел Устинов, что иконописец не видел его телочку: вот бы с кого перенести портрет на ту икону». Само имя телочки –

Святка – авторское подтверждение правомерности подобного сближения. Единство «неба» и «земли», «верха» и «низа» в картине Лебяжки дано как своеобразный монтаж того и другого. Описание событий, поступков героев прерывается свидетельствами о вмешательстве «высшего» мира, о его участии в делах земных.

Земля, открывшаяся первопоселенцам, обильна, красива, предназначена для жизни человека: «...бугор травяной зеленый, озеро глубокое, бор синий, а далее – пашенная, цельная земля без краю. И не икона эта картина, а все равно как лик Христов». Здесь всем хватает места: кержакам и вятским, зверю и птице – у всего свой резон. В северорусской иконописной традиции сохранились «пейзажные» иконы. На известной олонецкой иконе предстает Соловецкий монастырь, где лики Савватия и Зосимы, будто погруженные в Белое море, на волнах – три белых лебедя («Зосима и Савватий Соловецкие», XVIII в.). «Лебединая» тема обретает в романе С. Залыгина особое значение. Название деревни – Лебяжка – указывает и на времена основания славянской государственности, рождение лебяжинского рода соотносится с рождением страны, и наоборот. В «Повести временных лет» читаем: «И быша 3 братья: единому имя Кий, а другому Щекъ, а третьему Хоривъ, и сестра их Лыбедь»[16]. Птица, творящая мир, – устойчивый образ древнерусской культуры. Девица с птичьим именем – Царевна Лебедь – выполняет функцию демиурга: творит космос, осуществляет связь «высшего» и «низшего» начал. С ней ассоциируются женская красота и верность. В христианстве лебедь символизирует ангельскую чистоту, непорочность, за праведной душой умершего прилетают лебеди.

В залыгинском варианте сказания о заселении и освоении избранного места обнажена его «свадебная» основа. Вятские девки, выполняя наказ старейшин, движимые жаждой продления рода, женят на себе молодых кержаков. Шесть бесстрашных девок – невест-лебедок – выступают в роли языческих первопредков-тотемов (число 12 знаменует плероматическое единство, абсолютную полноту бытия). Имена основательниц родовых вервей почитают в деревне свято, передают из поколения в поколение: «...первым правилом завелось, что все младенцы женского пола нарекались только именами знаменитых и как бы даже святых тех девок, а больше никакими другими». Лебяженские бабы именуются автором «царицами-павами», отличаются исключительной красотой, в их облике подчеркнуты лебединые атрибуты: у красавицы Елены, что первой вышла за старовера, «косы – белы, глаза – голубы, сама – чуть румяна» и «вышивальщица была великая»; необычайно белое лицо у Домны – жены главного героя Николая Устинова: «ни у одной лебяжинской женщины не было такой же белизны лица», ее руки «пушистые», словно лебединые крылья. Кержаки, отвоевав право на брак с «иноверками», проходят испытания, завоевывают не просто женщин, но саму Русь выводят из варварства. В фольклорных текстах главенство мужчины «символизирует новую историю: становление патриархальной семьи, государственности и христианизации России»[17].



Идиллический образ дома – деревни – ковчега (изба «как вроде Ноев ковчег или маленький островок людской жизни среди самого разного скотского и птичьего мира») развивается через мотивы единения человека и природы, человека и зверя: в самые тяжелые дни «Устинов со скотиной только имел дело и разговоры». Гармония, утраченная в социальном бытии, явлена в «строгом природном порядке», человеку стоит прислушаться к биологическому ритму существования, чтобы в запальчивости и суете не потерять главное – чувство ответственности за живое, жизнь: «Давно пора было бы людям понять природный резон, в нынешнее время он особенно пригодился бы, нужен был позарез, но как раз нынче-то все ошалели, каждый помешался на своей гордыне, каждый учил жизни всех, все – каждого». Избранные герои писателя избегают учительствовать, наставлять, даже если к этому их вынуждают: от роли духовного наставника отказываются крестьянин-офицер Смирновский, умнейший лебяжинский мужик Устинов, ибо в смутные времена каждое необдуманное, легковерное слово влечет за собой тяжелые последствия.

Отдельность, следование патриархальному завету позволяет лебяженцам до времени крепить мир. Деревня была «сама по себе – со своим укладом, со своею привычкой, со своими корнями, погруженными в лесостепные почвы» (воплощение идеи родовой земли как фатума), перед соседями и «всем остальным миром умела за себя постоять». Лебяжинская община сохраняет целостность, только здесь и возможно создать орган крестьянского самоуправления – Лесную Комиссию. Исключительность события манифестируется автором: «Наверное, только в Лебяжке это и могло случиться, больше нигде, ни в одной другой деревне, ни в одном селении», осознается поселенцами: «Старцы убеждали друг друга, доказывали, что Лебяжка деревня особая – мирская, дружная. Возьмется за общее дело – гору своротит, нету больше таких деревень вокруг, нету и нету».

В полном соответствии с мифологией избранничества здесь сбываются сказки, за образами крестьян угадываются черты богатырей, святых. Преодолевшие деревенскую границу преображаются: судьба Зинаиды Панкратовой; ученый из столицы, описавший преимущества сибирской породы коров, крестьянину Устинову кажется святым: «...с бородкой под святого Глеба, покровителя домашней скотины». Деревню до времени обходят бродяги и конокрады – маргиналы, даже пьяные лебяжинские мужики не остаются без догляда и сочувствия. Крестьянское общество оказывается способно не только хранить наказы предков, но и утверждать собственные законы созидания, лебяжинский «рай» – и дар земли, и личная заслуга поселян, потому и вера не самоценна, важна как часть общественного служения: «...попика держали скромного, обществу послушного и при малой деревенской церквушке». Автор четко прорисовывает контур иконографического пространства (деревня

отделена от «прочих земель» «ленточными борами»), о чем говорит и условность повествования: история Руси выстраивается с первоистоков до революции, дан шанс осознать ошибки, но повернуть время вспять не дано никому.

Образ Николая Устинова представлен в неразрывной связи с образом деда его Егория, что любил за плугом нагишом ходить: «Во многих культурах половой акт часто уподобляется полевым работам»[18]. В древней культуре возделывание поля символизирует брак крестьянина с Землей-Невестой. Падеж пашенных лошадей в хозяйстве Устинова грозит бесплодием земли, в восточнославянском фольклоре конь ассоциируется с фаллом[19]. Любовь к книгам, желание постоять за дело крестьянства («для мужиковства пользы ищу») указывают на близость героя избранным народным святым – Николаю Чудотворцу и Егорию Храброму (раненый Устинов опирается на посох деда Егора). Особая преданность, тяга крестьянина к животным не случайна – Николай Чудотворец почитается покровителем скота. Сама кончина главного героя романа описана в соответствии с фольклорным сюжетом о судьбе святого. Икону Николая или его мертвое тело наказывают нехристи-взаимодавцы: «…волокут на дровенках образ Николы и хлыщут его»[20]. Убитого и положенного в гроб Устинова начальник отряда колчаковцев требует: «Под шомпола! Туда же, мерзавца».

С именем святого Николы связан фразеологизм «русский бог», «русский Христос»[21] – заступник Руси-Богородицы. Зинаида Панкратова обращается к Устинову в поисках любви-веры, как некогда обращались к староверам деревенские красавицы: «Сделай ты меня верующей, Николай Левонтьевич! Один ты можешь – более никто! Иисусу Христу и то не всякий раз удавалось сделать, тебе – удастся, только пожелай!», но вне сакрального пространства миссия невыполнима, деревня обречена. Попытки крестьян осмыслить резко меняющуюся жизнь через дедовские заветы, открыть универсальный закон мироздания – «закон жизни. Чтобы как ровно пару рабочих коней запречь его да и поехать на ем куда надо» – равно иронически оценены повествователем.

Пределы, за которыми начинается власть истории, в романе отнюдь не безусловны. С. Залыгин, в отличие от В. Распутина и В. Белова, признает неизбежность внедрения технических достижений в патриархальный уклад, насущность связи малого и большого миров. В Лебяжке «не степная была и затерянная жизнь, не лесная глухоманная», «не вдали от всего света, но и не жалась, не лепилась к большакам», достичь деревни нетрудно, трудно завоевать ее доверие. Прошедшие испытания особенно дорожат «своим» пространством, лебяжинским порядком. Зинаида Панкратова впервые является деревенскому миру несчастной юродицей и вырастает в настоящую красавицу. Автор подчеркивает связь судеб Устинова и Зинаиды, что совпадают «след в след». Общество, проявляя сострадание к нищим переселенцам – семье Панкратовых, – вновь осознает собственные доброту, силу как источники жизни. Путь-испытание, который проделывают вернувшиеся с войны мужики, юродивые, соединяет разные части мироздания, обогащает новыми впечатлениями, и только так возможно приблизиться к истине, постигнуть ценность части (крестьянский быт) как неизменной составляющей целого (мира). Перспективность дороги, ухода и определена возможностью возвращения, необходимостью возделывания души-дома, обретением собственного удела в пространстве истории.



Начав становление России с Сибири, где жизнь отличается большей органикой, ориентирована на национальные ценности, писатель проверяет ведущие исторические идеи с точки зрения их устойчивости в новом мире. Идея замкнутости, верности патриархальному укладу не спасает деревню от гибели, но и надежда революционеров всю землю переустроить заново представляется мужикам наивной, выдуманной, не имеющей оправдания: кровопролитие нельзя искупить ничем. Николай Устинов не без иронии рассуждает: «Все без конца переделывают жизнь, а поглядеть бы хоть раз на человека, мастера этого дела… И чтобы он показал бы свой продукт: “Вот как я произвел, вот как я сделал! Ну не загляденье ли?! Ну где на моем продукте хотя бы один огрех, одна царапина?” Нет, не встречал такого мастера Устинов. Ни разу в жизни».

Идея аскезы, следования жесткому старообрядческому уставу отвлекает человека от задачи сохранения и преображения жизни, важнейшей для С. Залыгина. Юродивый с разбойничьим именем Кудеяр, пророчащий скорый Апокалипсис, и белогвардейцы, осуществившие «апокалипсические» действия в пределах покоренной деревни, уравниваются в своей опасности для жизни. Сама перспектива отречения от «грешного» мира, побега к неведомым, чистым землям уже неосуществима, прогресс освоил карту мира. Фанатичный старец Лаврентий, в свое время уведший паству от царицы-немки в «дальнюю даль, за море Байкал», еще не знал подобной конкуренции, земли хватало, чтобы разойтись им с Самсонием Кривым – основателем Лебяжки.

Лаврентий открыл праведникам лобное место: «...камень округ, речка прозрачна, небо – сине-пресине, воздух чист и хладен. Место молебственное. Божье. Палестинское», он заботился об укреплении духа, его единоверец Самсоний Кривой – о сбережении дара Божьего, жизни, но собственный выбор осознавал как греховный, слабость души, отчего и прозвище получил – Кривой. Судьба Лебяжки как будто являет оправдание отступившему от завета старцу («лучший человек» деревни – Иван Иванович Саморуков – и внешне напоминает Самсония Кривого: «...он уже и на одно плечо спал, правая половина была в нем выше левой»), однако для мира договорной деревенский устав оказывается не нужен. История сметает хрупкие иконные рамки, вернувшиеся из военных походов лебяжинские мастера, богатыри в новом мире не находят места. Муж Зинаиды, Кирилл Панкратов, дивное крыльцо к дому ладит, но саму избу поднять ему уже не по силам. И напротив, среди активных устроителей новой жизни оказываются те, кого лебяжинская община сторонилась: переселенцы, искатели наживы, иностранцы.

Фабульно утверждая возможность создания крестьянами осмысленного и справедливого дома-мира, автор завершает сюжет катастрофой – гибелью Лесной Комиссии от рук колчаковцев. Бичевание, к которому приговариваются лучшие лебяжинские люди – вариант распятия: «К мучениям Христа есть и народные дополнения: таково бичевание у столпа»[22]. Старец Самсоний, дорожа замыслом Божьим о мире, увел народ с Голгофы, современный человек в стремлении пересоздать мир творит Голгофу повсюду, но воскресение не происходит.

Сокровенные герои писателя остаются поборниками идеи Самсония Кривого, однако авторский замысел масштабнее: ценность возвращения к крестьянскому уделу отчетлива в сравнении с монашеским подвигом старца Лаврентия, давшим образец. Силу лебяжинской общины, семьи, дома Зинаида понимает, испытав страннический удел, и потому осуждает Алексея Божьего человека, одинокого в своей гордой святости, приходит к Николаю Устинову, открывающему святость в повседневном. Ценность «ухода», необходимого для молитвы, очищения души, обнаруживает перспектива «возвращения» как поддержания, развития, совершенствования условий жизни применительно к любым внутренним и внешним потрясениям, иначе и сама истина бесполезна. Вне процесса самовосхождения человека, постижения уроков «творения» не только на уровне заповедей, но и практически, на уровне возделывания каждого участка обитания, история всякий раз замыкается на Голгофе.

В своем романе С. Залыгин демонстрирует самостояние, жизнестойкость сибирского крестьянства, способного создать мир на основах взаимоуважения, взаимовыручки и добра. Лебяжинские мужики не приспосабливают бытие к некой умозрительной идее, как революционеры, не отрекаются от «грешного мира», как последователи старца Лаврентия, но пытаются вывести законы сохранения и продолжения жизни из самой жизни. Однако духовный опыт лебяжинской общины оказывается в современной истории лишним, что и определяет безусловный трагизм повествования.

### Примечания

[1] *Казаркин А. П.* Проза Сибири в XX веке // Сибирь в контексте мировой культуры. Опыт самоописания : колл. моногр. Томск, 2003. С. 98.

[2] *Распутин В.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 7–9.

[3] *Нива Ж.* К вопросу о «новом почвенничестве»: моральный и религиозный подтексты «Царь-рыбы» В. Астафьева // Одна или две русские литературы? : междунар. симпоз., созванный ф-том словесности Женев. ун-та и Швейцар. акад. славистики. 13–15 апр. 1978 г. Женева, 1978. С. 141.

[4] *Распутин В.* Сибирь без романтики // Сибирь. 1983. № 5. С. 145.

[5] Там же. С. 44.

[6] *Распутин В.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 278.

[7] *Распутин В.* Мой манифест // Аврора. 1997. № 3/4. С. 44.

[8] *Дмитриев Л. А.* Житийные повести Русского Севера как памятник литературы XIII–XVII вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., 1973. С. 11.



[9] *Распутин В.* Что в слове, что за словом? Иркутск, 1974. С. 205.

[10] *Рыбальченко Т. Л.* Версия национальной истории в романе С. П. Залыгина «Комиссия» // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2002. С. 97.

[11] *Залыгин С.* За или против биографии? (Из встречи в Концертной студии Останкино, 1986) // 15 встреч в Останкине. М., 1989. С. 175.

[12] Там же. С. 189.

[13] Там же. С. 177.

[14] Там же. С. 182.

[15] *Залыгин С.* Собр. соч. : в 6 т. М., 1990. Т. 6. С. 239. Далее цитаты приводятся по данному изданию.

[16] «Изборник» : сб. произв. лит. Древней Руси / прим. Л. А. Дмитриева. М., 1969. С. 30.

[17] *Маркова Е. И.* Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997. С. 275.

[18] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / пер. с фр. Е. Морозова, Е. Мурашкинцева. СПб., 1998. С. 24.

[19] Там же. С. 31.

[20] Сказки Заонежья / сост. Н. Ф. Онегина. Петрозаводск, 1986. № 64. С. 172.

[21] *Кушелев-Безбородко Г.* Памятники старинной русской литературы. СПб., 1860–1862. Вып. 1–4. С. 72.

[22] *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 42.

**© Г. В. Сильченко**
*Ишим*

## ОБРАЗ СИБИРИ И СИБИРСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭЗИИ А. БАШЛАЧЕВА

Рассматривая в географическом отношении Россию, можно выделить ряд топонимов, обозначающих объекты, которые являются образованиями повышенной культурной значимости. Сюда следует отнести Петербург – город, которому присуща особая мифология, Москву – Третий Рим, символ святой патриархальной Руси, Новгород – город, олицетворяющий демократическое правление и являющийся символом вольности. Одним из центральных топосов русской культуры является Кавказ с его волнующей, таинственной, но все же родной экзотикой. Кавказ притягивал к себе романтиков и бунтарей, он стал одним из центральных образов для многих поэтов XIX–XX вв., достаточно назвать Пушкина, Лермонтова, Маяковского, Пастернака, судьбы которых так или иначе переплелись с Кавказом.

Среди подобных культурных топосов особое место занимает Сибирь, которая к началу XIX в. «в национальном сознании мифологизировалась, стала общепонятным хронотопическим образом определенного способа присутствия человека в мире»[1]. Благодаря суровым климатическим условиям (морозная зима, короткое лето), географическому положению (Сибирь – это огромные

площади необжитых земель) и политико-административным функциям (место ссылки неблагонадежных личностей), Сибирь стала восприниматься как край, олицетворяющий смерть или «лиминальную полусмерть»[2]. Приметы полусмерти характерны для многих произведений, тема которых соприкасается с изображением Сибири. В. И. Тюпа утверждает, что у истоков схожего отношения к Сибири стоит текст «Жития протопопа Аввакума», в котором присутствуют основные мотивы и образы подобной мифологизации Сибири: необъятные пространства, зимние пейзажи, холод, ночь, снег, образы гробов и могил, мотивы похоронного обряда.

Подобный образ Сибири активно формировался и в связи со ссылкой туда декабристов, что нашло отражение во многих произведения как самих участников восстания на Сенатской площади, так и ряда других литераторов. Достаточно вспомнить послание в Сибирь А. С. Пушкина «Во глубине сибирских руд…», в котором тема смерти и последующего воскрешения (т. е. своеобразной инициации) занимает значительное место. Существенное развитие эта тема получила в произведениях писателей-романтиков.

Ю. М. Лотман обращает внимание на то, что, начиная с Гоголя, русский роман XIX в. ориентируется в своей сюжетной структуре на миф, в который обязательно входит звено «смерть – ад – воскресение», и Сибири здесь отводится исключительная роль: герой «попадает в Сибирь (которая играет роль мифологического момента “смерть – нисхождение в ад”) и претерпевает воскресение и перерождение»[3]. Классическими образцами подобного романа являются «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и «Воскресение» Л. Н. Толстого, герои которых, только испытав все тяготы сибирской жизни, обретают право на новую жизнь.

В настоящей статье мы обратимся к поэзии Александра Башлачева и попытаемся рассмотреть ее с точки зрения вхождения в особый сибирский интертекст русской литературы. В феврале 2008 г. исполнилось двадцать лет со дня смерти Башлачева, но он и по сегодняшний день остается крупнейшей фигурой в отечественной рок-поэзии.

Биографически поэт был связан со многими топосами (Череповец, Свердловск, Ленинград), не составляет исключения в этом плане и Сибирь, образ которой нашел отражение в ряде поэтических текстов автора.

Впервые понимание Сибири как особого культурно-исторического топоса находит свое отражение в стихотворении Башлачева «Зимняя сказка» (1984). Топоним Сибирь упоминается в последней строфе стихотворения:

> Все ручьи зазвенят, как высокие куранты в Сибири.
> Вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму[4].

Однако вся образная структура произведения включает в себя элементы сибирского интертекста, а именно:

• наличие сурового зимнего пейзажа:



> Под рукою – снега. Протокольные листы февраля. <…>
> Значит, крепче стал лед. Мерзни, мерзни, волчий хвост на реке!
> Нынче – славный мороз. Минус тридцать, если Боб нам не врет.

• ночное время суток:

> Я всю ночь на бегу. Я не прочь и подремать.

• присутствие мотива смерти:

> А в народе зимой – ша! – вплоть до марта боевая ничья!
> Трудно ямы долбить. Мерзлозем коловорот не берет. <…>
> Под окном по ночам – то ли песня, то ли плач, то ли крик,
> То ли спим, то ли нет! Не поймешь нас – ни живы, ни мертвы.

Приведенные строки являются подтверждением того, что Сибирь – это страна «живых мертвецов», которым внутренне присуще данное состояние.

Помимо этого в «Зимней сказке» присутствует осмысление Сибири как места ссылки, части «архипелага ГУЛАГ»:

> Эх, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу! <…>
> Как досрочник ЗК, два часа назад откинулся день.
> Я опять на краю знаменитых вологданьских лесов.

Еще одной особенностью анализируемого стихотворения является то, что в нем возникает тема взаимосвязи сибирского и петербургского интертекстов:

> Все ручьи зазвенят, как высокие куранты в Сибири.
> Вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму.

Наибольшее развитие данная ситуация найдет в стихотворении «Петербургская свадьба» (1985). Осмысление поэтом революции 1917 г. и последующих за ней событий представлено как переплетение свадебного и похоронного обрядов, с присущей им атрибутикой: «свадебный стол», «брачные простыни» – с одной стороны, и «борьба за смерть», «московский набат», «гробовая тоска» – с другой.

Судьба человека в рамках тоталитарной системы предсказуема и может быть решена в двух планах:

> Усатое «ура» чужой недоброй воли
> Вертело бот Петра в штурвальном колесе.
> Искали ветер Невского да в Елисейском поле
> И привыкали звать Фонтанкой Енисей.

То есть человеку грозит либо эмиграция, либо неизбежное попадание в лагерь. Тем самым вновь актуализируется сибирский интертекст.

Характерное инициальное значение Сибири, выступающей пространством перерождения и возрождения героя, составляет основу стихотворения «Слу-

чай в Сибири» (1986). Стихотворение построено как диалог, спор, результатом которого явилось признание в любви к Женщине (родине, матери) и стремление к деятельности:

Да разве можно не любить?
Вот эту бабу не любить, когда она – такая! <…>
Я первый раз сказал о том, мне было нелегко.
Но я ловил открытым ртом родное молоко.
И я припал к ее груди, я рвал зубами кольца.
Была дорожка впереди. Звенели колокольца.

Обратимся к стихотворению Башлачева «Как ветра осенние» (1985). Рассмотрим композицию произведения. Одним из главных композиционных приемов стихотворения выступают анафорические повторы. Каждая строфа начинается строкой «Как ветра осенние…», которая задает ритмическую и мелодическую организацию произведения (не следует забывать, что данное стихотворение является песней). Помимо этого образ ветра, являясь символом «времени, небытия, пустоты, пространства, движения... человеческой жизни, духа, души, творческого устремления», формирует структуру основных мотивов[5]. Канонический текст стихотворения в последней авторской правке включает пять строф, однако в первоначальной редакции между четвертой и пятой строфой присутствовала еще одна:

Как ветра осенние черной птицей голосили:
«А ты откуда взялся, богатырь-снегирь?»
Я хотел бы жить, жить и умереть в России,
Если б не было такой земли – Сибирь.

Две заключительные строки представляют собой почти точную цитату из стихотворения В. Маяковского «Прощанье», завершающего заграничный лирический цикл поэта «Париж» (1924–1925).

Центральными мотивами стихотворения Башлачева являются мотивы жизни и смерти и назначения поэта. Судьба поэта неизменно связана с моментом жертвенности, избежать которой невозможно:

Ведь совсем неважно, от чего помрешь.
Ведь куда важнее, для чего родился.

Реминисценция из Маяковского позволяет глубже раскрыть обозначенные мотивы. Башлачев расширяет «географическое» и символическое пространство цитаты, вводя в стихотворение образ Сибири. Этот образ в тексте является амбивалентным, наполняясь как положительной, так и отрицательной коннотацией.

С первой связаны биографические моменты в жизни поэта, которым Сибирь воспринималась в качестве одного из центров рок-поэзии в ее «почвенническом», фольклорно-мифологическом варианте (творчество Е. Летова, Д. Ревякина), выступив «самой русской ветвью раскидистого древа отечественного рока»[6].

С другой стороны, упоминание Сибири позволяет считать произведение образцом сибирского интертекста. Тема смерти, заявленная в первой строфе: «И хотел я жить, и умирал – да сослепу, со страху», – находит в данном образе свое завершенное воплощение. Во второй половине XX в. примерами обращения к этой мифологеме могут служить эпизоды в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» или повести Е. Гришковца «Реки», в которых Сибирь обозначена как потустороннее пространство.

Несовместимость пространств России и Сибири подчеркивается оппозицией «черная птица» – «богатырь-снегирь». Черные птицы (вороны), выступая символами потустороннего мира, предсказывают судьбу лирического героя: ему уготована смерть, избежать которой невозможно. Приведенная оппозиция позволяет выстроить ассоциативный ряд: черная птица – черный ворон – черный воронок. Это дает возможность говорить о наличии в тексте Башлачева мотивов репрессий и подтверждает мысль о том, что желание умереть именно в Сибири не является собственным волеизъявлением поэта, а навязано извне насильственным способом. Так в стихотворении возникает проблема свободы и несвободы художника, как творческой, так и фактической.

Стихотворение «Как ветра осенние» Александра Башлачева продолжает традицию осмысления «вакансии поэта», начатую в классических образцах русской литературы XIX и XX вв.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что в творчестве Башлачева находит развитие один из вариантов реализации феномена сибирского интертекста. Сибирь – это не столько реальный топос, сколько особое пространство лиминальной полусмерти, позволяющее вернее оценить судьбу как отдельного человека, так и целой страны.

**Примечания**

[1] *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. ф-тов высш. учеб. заведений. М., 2006. С. 254.

[2] Там же. С. 256.

[3] *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 724.

[4] *Башлачев А.* Как по лезвию. М., 2006. С. 30. Далее в тексте произведения Башлачева цитируются по этому изданию.

[5] *Копалинский В.* Словарь символов. Калининград, 2002. С. 36.

[6] *Борисова Е.* Языческий пляс Сибири // Поэты русского рока: Е. Летов, Д. Ревякин, Я. Дягилева, К. Рябинов, В. Кузьмин, Н. Кунцевич. СПб., 2005. С. 7.

© Г. Н. Потанин

## РОДИНОВЕДЕНИЕ

Единственное среди прочих народнических толков областничество противоречило централистским воззрениям. Его идеолог Григорий Николаевич Потанин (1835–1920) считал, что область как звено между общинами и государством более способствует становлению гражданского самосознания, не будучи замкнута подобно общине и не требуя обособленного бюрократического аппарата подобно государству. Союз самобытных областей по типу швейцарских кантонов или американских штатов и вне насильственных требований правительства мог привести к подлинно демократическому социальному строю.

В 1865 г. по необоснованному обвинению в попытке отделить Сибирь от России областники поплатились тремя годами тюрьмы, затем – ссылкой на несколько лет, а сам Потанин после тюремного заключения отбыл более трех лет на финляндской каторге и почти три года в вологодской ссылке.

В Никольске (Вологодская губ.) он попытался создать на местных данных «первый областной учебник», базирующийся на «концентрическом родиноведении», чтоб «воспользоваться тем богатым материалом, который накоплен уже эмпирической наблюдательностью детского ума»: «Первый круг: окрестности школы; физическая география их и жизнь в них человека. Второй круг: область в физическом и социальном отношении. Третий круг – Россия»[1]. До конца жизни Потанин не расставался с установкой на воспитание патриотизма, дабы последовательно «симпатии раздвигались за пределы семьи, улицы и родного города… до представления об области… до пределов государства…»[2].

Он специально изучал особенности Южного Урала, Русского Севера, Поволжья, области Войска Донского, но концепция межрегионального жизнестроительства обрела почву лишь в Сибири: существование поволжской филиации оказалось недолгим (1873–1878), а на Урале попытка примкнуть к областническому движению возникла лишь в 1917 г. и была прервана Гражданской войной. Потанин объяснял это отношением метрополии к Сибири как источнику сырья и свалочной яме для уголовных отбросов: здесь «эта несправедливость кричит до самых небес. Вот почему протест против столичной монополии к западу от Уральского хребта совершается с паузами и иногда надолго замирает…»[3].

Крупнейший сибирский ученый – историк, этнограф, географ, геолог, зоолог, ботаник, лингвист, фольклорист, – общественный деятель, создавший ряд науч-



ных и культурно-просветительских объединений и ставший в конце 1917 г. «если не фактическим, то декларативным Президентом Сибири»[4], Потанин традиционно воспринимается как абсолютно серьезный человек; его иронический рассказ «Из переписки молодых друзей», фельетон «Калоши № 9, воротничок № 47, или Бессовестная мама», шутливые стихи и лирические этюды в поле зрения исследователей не попадали, а ныне оказывается, что он пытался выступить и в жанре сатиры.

4 апреля 1873 г. Н. М. Ядринцев писал Потанину, что из нападок Щедрина на провинцию можно составить «азбуку»: «А – апатия провинциальная, Б – провинциальная буржуазия <…> Г – глуповцы <…> Т – ташкентцы, К – кадыки…»[5]. По сути, Потанин взял этот принцип «азбуки» на вооружение.

Судя по «словарной статье» «*Навоз*», сатира Потанина предназначалась для читателя сибирского: россиянин бы не понял, что этим словом сибиряки называют «навозных» из Европейской России чиновников, зачастую чуждых местным интересам. Очевидно, «Родиноведение» планировалось дать в газете «Восточное обозрение», только что основанной (1882) Н. М. Ядринцевым, – на это указывает и характерное приглашение друга-публициста к творческому сотрудничеству: «Скажите что-нибудь юмористическое…» – и, косвенно, фраза: «Весна сибирская теплее осени <…> цветы крупные и яркие, но осень с ранними заморозками и хлеба не дозревают», – чуть иначе употребленная в письме к Н. М. Ядринцеву от мая 1875 г.[6]

Публикуется впервые. Подлинник: Гос. архив Красноярского края. Ф. 217. Оп. 2. № 15. Л. 19–23 об. Датируется 1882 г. по насмешливому отклику Потанина на выкладки 11-го письма А. Н. Энгельгардта «Из деревни», появившегося в февральском номере «Отечественных записок» за 1882 г. Существенные места, зачёркнутые автором, воспроизводятся в квадратных скобках, редакторские конъектуры – в угловых.

### Матер<иалы> для родиноведения

Главная фабричная промышленность – фальшивомонетное производство.

Бессмертием пользуются только скоты, вроде мамонтов, люди же сгнивают, не оставляя после себя никакой памяти.

Весна сибирская теплее осени; травы высокие, цветы крупные и яркие, но осень с ранними заморозками и хлеба не дозревают. Таким образом весенние цветы не более, как прекрасная фраза.

Водой нас снабжает Атлант<ический> океан, её несут нам запад<ные> ветры. Львиную часть берёт Англия, пото<м> Германия, пото<м> Европ<ейская> Рос<с>ия, а нам достаются одне капельки. Почтовый же доход возрастает в обратно пропорционально<м> порядке.

*Круговорот сибирск<и>й*. Мужик расейский сеет пшеницу, отправляет в Англи<ю>; там её съедают, получается удобрение, котор<ое> поступает на поля; след<овательно> европ<ейский> мужи<к> проигрывает, а Англи<я> за его счёт в выигрыше. Энгельгардт даёт ему рациональный совет: обращать

зерно в углеводы: спирт, масло и пр<очее>, тогда минеральные вещества будут оставаться дома[7]. Правда европейск<ий> мужик получает взамен того австри<й>ские косы, топоры, жатвенные машины, про которые нельзя сказать, чтоб они не принадлежали к минеральн<ому> царству, но ими землю удобрять не вошло в обычай. Сиб<ирский> мужи<к> поступает умнее: он продаёт одну полов<ину> хлеба на прииск, другую на винокур<енны>й завод; первая часть обращается в золото, золото идёт вон из края и обмениваетс<я> на бумажки, а не жатвен<ные> машины, бумажки обменивают на спирт, выкурен<ы>й из другой половины хлеба, спирт выпивается самими мужиками – и таки<м> обр<азом> капитал выпускается в трубу. И для такого ничтожного результата стоило строить столько заводов и нанимать столько рабочих.

*Сибирский патриотизм золотопромышленников*. Настроить два собора, а потом не докончили, бросили: достраивайте сами! – сказали сибирскому об<ществу>[8].

Скажите что-нибудь юмористическое об истории Сибири. Все рудники открыты по доисторическим копям; золото открыто тунгусами; инородцы лучше закаливают сталь, чем горные инженеры.

## Родиноведение

Сибирь должна иметь своё родиноведение, родиноведения не имеют только пельмени, да и о них уж начинают писат<ь>ся учёные трактаты.

Делаем опыт или собственно постановку вопросов к этому родиноведению.

*Географию Сибири* знают только дружки[9] и ямщики, так что сибиряк уподобляется собственно Митрофану, у которого нет гидов, но который знает, что его довезут[10] до Ирбитской и Нижегородской ярмарки как и обратно.

*История* Сибири сожжена пожарами, съедена мышами и вывезена путешественниками, в сибирских городах известны только одни *клубные истории*.

*Сибирские редкости*. Сибирь отличается редкостью научных и художественных произведений, но не редкостями, все сибирские коллекции находятся в Эрмитаже и Кунсткамере Академии наук, коллекциями этими интересуются все кроме сибиряков, проходящих мимо них совершенно равнодушно.

*Золото сибирское*. Добываемое в Сибири, но не открытое русскими, как и большинство металлов, которые прежде русских открыли инородцы. Металл – источник беспутной роскоши золотопромышленников и развращения рабочих. «Настоящее золото Сибири – это чернозём южной полосы», по выражению Брема[11], с чем, однако же, сибиряки не согласны.

*Пространство Сибири* отличается настолько же неизмеримостью, как и неизмеренностью, это единственная страна в мире, кроме разве внутренней Африки, где ошибки на десятки тысяч квадратных вёрст – вещь совершенно принятая.



*Топография*. Сибирь представляет покатую низменность с Юга на Север и понижение в культуре и нравственности с Запада на Восток.

*Сибирский климат.* Говорят, что в Сибири холодно, сибирякам, по сказаниям путешественников, заменяют б<а>рометр уши и носы, по которым они судят заместо ртути.

*Население*. По мнению некоторых, Сибирь не обладает населением, но обладает поселением от слова «посельщик» и «принудительное поселение». Защитники ссылки находят, сколько ни посылай в Сибирь, место найдётся, таким образом, Сибирь – это бездонный мешок беспрестанно насыпаемый. Ссыльное население, однако, слабо увеличивается и скорее исчезает. Мешок оказывается прорванным, и вечно сыплется с другого конца.

*Сибирские дороги*. Здесь есть всевозможные пути сообщения кроме европейских, начиная с таёжных тропинок, кончая дорогами по «бомам», карнизам утёсов. Дороги искусственные получили название «гатей»[12]. Сибиряки производят их от слова «гадить». В Сибири нет чиновников, путей сообщения и их заменяют губернские архитекторы.

*Моря*. Моря, окружающие Сибирь, негостеприимны судя по тому, что доселе мореплавание не утвердилось, по ним только плавают свободно Петербургское и Московское общество мореходства, да и то по карте. Сибиряки более знакомы с внутренними морями «море грязи, море водки».

Окружают нашу жизнь
Море грязи, море водки.
Волны эти не страшны
Для отважной русской глотки.
Здесь не нужен пароход,
Не смутит их рябь и пена.
Переходим мы их в брод,
Пьяным море по колено!

*Горы*. Доступны почти всем, исключая только «частной промышленности».

Сибирский Фрейберг[13] отличается горами лукулловских яств[14], роскошью жизни, прекрасным препровождением времени, но никак не заводами, заводы здесь обычно «выдувают» [и не могут «выдуть», но могут надуть].

*Леса* весьма обширны, но пока славятся единственно тем, что выгорают.

*Промышленность Сибири*. Самая распространённая и прибыльная винокурение и делание фальшивых кредитных бумажек, преимущественно бродягами.

*Образованность*. С Ирбитской ярмарки этого товару не привозят, хотя доставляются шарманки, поддельные виноградные вина и черкасский табак. Образование вносят преимущественно ссыльные «карманники», у которых слово «*учить сибиряков*» весьма распространено.

*Учение*. Для чего учится сибирская молодёжь? для того, чтобы выучившись, выехать в Россию и никогда бол<ь>ше не возвратит<ь>ся в Сибирь.

[Поэтому призвание Сибири вечно учить и не выучить, увеличивать образование и вечно нуждат<ь>ся.]

*Сибирская аристократия*. В иных городах выдают себя за аристократию и весьма искусно разыгрывают эту роль попавшие в Сибирь «червонные валеты»[15].

*Интеллигенция в Сибири*. За неимением истинной интеллигенции этим названием пользуются все акцизные и контрольные чиновники, имеющие возможность выписывать ежемесячные журналы и поэтому считающие себя компетентн<ым>и судить о литературе. Один исправник смешал слово «интеллигенция» с проституцией, из чего вышло одно непредвиденное недоразумение.

*Навоз*. По-сибирски назём, предмет хорошо известный многим городам. В Сибири существует термин, что такая-то деревня «заназмилась», то есть до того завалила себя навозом, хоть вон беги. Говорят, есть такие же гор<о>да.

*Дрючёк*[16]. Предмет, употребляющий<с>я крестьянами, хорошо известный ссыльным [ворам] и бродягам, одно из гуманных орудий исправления, к сожалению не внесённый в лексикон апологетов ссылки.

*Сибирская дешевизна*. В Сибири дёшевы съестные припасы и человеческая жизнь (принимая во внимание процент убийств).

*Художники*. В Сибири не было местных художников, исключая всем известного Цейзика, да и тот производил только на глине и на кредитных билетах[17]. Доселе живописью в Сибири занимается только мороз, весьма искусно расписывающий окна обывателей.

*Кредит*. Орудие сибирской мены. Сибирь, приобретая золото, однако покупает в кредит. Сибирский земледелец и промышленник получает у кулака товар в кредит под будущий продукт. Кулак получает кредит у торговца, торговец получает кредит на Ирбитской ярмарке у мануфактуриста, забирая вновь товар. За этот кредит земледелец и промышленник отдаёт все продукты и остаётся в долгу, купец, учиняя расплату на ярмарке за всякий товар, также остаётся в долгу. Этот торговый баланс оканчивается *банкротством*, весьма обыкновенным в Сибири.

*Вывоз*. Лучш<е>е средство, рекомендуемое преимущественно скупщиками поправить экономическое положение Сибири, рецепт этот напоминает советы фельдшеров пускать кровь при малокровии.

*Урожай*. Бла<го>деяние в других местах, бедствие в Сибири при отсутствии сбыта и низкой цене хлеба.

*Сибирская язва*. Болезнь, уничтожающая сибирский скот, в последнее время она, однако, уступает место сибирским кулакам и мироедам, разрушающим сибирское хозяйство и доводящим крестьян до нищеты. Так, кто истинная язва, предстоит ещё решить с помощью <1 нрзб> премии.

*Монументы*. Сибиряки не ставят монументов, но покупают их по спопутности на Ирбитской ярмарке или в Екатеринбурге: так был куплен памятник Ермаку, когда-то предназначенный генералу Дохтурову[18].

*Разрушенные храмы*. Сибирские золотопромышленники ознаменовали свой



золотой взнос <?> двумя храмами, оба эти храма, однако, обрушились недостроенными. На падение одного из них красноярский поэт выразил следующие мысли[19].

*Бессмертные мамонты*. В такой стране, как Сибирь, бессмертием пользуются только скоты, как мамонты, люди же не оставляют после себя никаких следов.

В Сибири народился писатель, но нет литературы[20]. [Некоторые находят, что это единственная страна, которая может жить без письменности. Местная обще<ственность> не чувст<вует> в ней <потребности>.]

*Пароходство*. Сибирское пароходство отличается от других тем, что завозит вещи и кладь совершенно обратно к т<ому> месту, куда она адресована. (<1 нрзб> и <1 нрзб>.)

*Почта* находится в Сибири в полной зависимости от погоды, разлива рек и состояния духа почтмейстеров.

Инородцы.

Амур.

## Примечания

[1] Письма А. С. Гацискому от февраля, марта, сентября 1874 // Потанин Г. Н. Письма. Иркутск, 1998. Т. 2. С. 87, 94, 139–141.

[2] *Потанин Г. Н.* Возрождение России и министерство народного просвещения. Красноярск, 1919. С. 4.

[3] *Потанин Г. Н.* Воспоминания // Лит. наследство Сибири. Новосибирск, 1983. Т. 6. С. 303.

[4] *Лаврский В. В.* Последние письма Г. Н. Потанину // Вестн. Томск. гос. ун-та. 1998. Т. 266. С. 45.

[5] *Ядринцев Н. М.* Письма к Г. Н. Потанину. Красноярск, 1918. Вып. 1. С. 223.

[6] См.: *Потанин Г. Н.* Тайжане : ист.-лит. материалы. Томск, 1997. С. 117.

[7] Энгельгардт Александр Николаевич (1832–1893) – агроном, публицист. Ср.: «…рациональнее было бы, если бы готовилось из молока, по русскому способу, топленое масло, которое употребляли бы все с кашей, чем если бы готовилось парижское масло. <…> Если иметь в виду только выгодность хозяйства в данном случае, то и интенсивное хозяйство с разведением ананасов, спаржи, шампиньонов, и интенсивное хозяйство с голландским скотоводством, травосеянием, прикупом кормов, винокурением – в особенности если отводить спирт <…> могут быть выгодны…» – *Энгельгардт А.* Из деревни // Отеч. зап. 1882. № 2. С. 354–355.

[8] В 1849 г. в Красноярске рухнул храм Рождества Богородицы (был отстроен в 1861-м), в 1850 г. в Томске обрушился Троицкий собор (до 1885 г. стоял в руинах, был восстановлен в 1900-м).

[9] Ямщики-сменщики.

[10] «Г-жа Простакова <…> Да извозчики-то на что ж? <…> Дворянин только скажи: повези меня туда, свезут, куда изволишь. <…> то вздор, чего не знает Митрофанушка» (*Фонвизин Д. И.* Недоросль. Действ. IV, явл. VIII).

[11] Брем Альфред Эдмунд (1829–1884) – немецкий зоолог. Закавыченная фраза, вероятно, представляет вывод из наблюдений зоолога Отто Финша (1839–1917) о сибирском черноземе и Алтае, одной «из самых богатых и плодородных областей Сибири… представляющей такие благоприятные условия для хлебопашества и скотоводства», тогда как золотые рудники «приносят теперь гораздо менее дохода…». – Путешествие в Западную Сибирь О. Финша и А. Брэма // Природа и охота. 1881. № 5. Прил. С. 281–282.

[12] Настил из земли и/или валежника через болотистое место.

[13] Центр добычи и обработки свинцово-цинковых и серебряных руд в Саксонии (Германия).

[14] Лукулл (ок. 117–ок. 56 до н.э.) – римский полководец, более прославившийся богатыми пирами.

[15] «Клуб червонных валетов» (по четырем одинаковым подтасовочным картам в колоде) – организация московских аферистов и фальшивомонетчиков. В 1877 г. под судом за более полусотни преступлений оказалось 48 человек (36 из высшего общества), в основном приговоренных к ссылке в Западную Сибирь или заключению в арестантские роты.

[16] Правильно: дрючок – жердь.

[17] Цейзик Игнатий Юлиан (1779–1860) – фальшивомонетчик, арестованный в 1814 г., позже находился в пожизненной ссылке в Тобольске, где прославился как мастер миниатюрной глиняной скульптуры.

[18] Потанин держался слуха, что изготовленный на Урале и установленный в Тобольске в 1838 г. «памятник был заказан для какой-то победы, под Малоярославцем, что ли, но оказался не соответствующим чему-то, или вообще неудачным по выполнению, – и его поворотили на памятник Ермаку». – Письмо Н. М. Ядринцеву от июня 1873 г. // Потанин Г. Н. Письма : в 5 т. Иркутск, 1987. Т. 1. С. 176 (испр. по: Томск. обл. краевед. музей. Оп. 14. № 4. Л. 6, – архивные данные в этом изд. указаны тоже неверно). Дохтуров Дмитрий Сергеевич (1756–1816) – генерал от инфантерии; 12 октября 1812 г., выиграв бой под Малоярославцем, вынудил Наполеона отступать из России по опустошенной Смоленской дороге.

[19] Стихи отсутствуют.

[20] Эта фраза, переписанная Н. М. Ядринцевым и найденная в его бумагах (см.: Восточное обозрение. 1905. 23 марта, № 63. С. 2), вошла в оборот под его авторством.

*Публикация И. Ф. Юшина, вступительная статья*
*и комментарии Н. В. Серебренникова*

**© М. А. Миловзорова**

*Иваново*

## ОБРАЗЫ МЕСТА В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XIX ВЕКА

Современное литературоведение активно использует опыт смежных научных направлений, в частности «гуманитарной географии», которая во многом способствовала тому, что изучение поэтических образов, связанных с тем или иным местом действия, приобрело значение исследования образов пространства (разного качества, характера и уровня), важных для моделирования коллективных представлений.

В этом смысле обращение к русской национальной исторической драме чрезвычайно интересно, так как, с одной стороны, ее действие (как произведения исторического) вообще невозможно без указания на конкретное, имеющее объективную географическую привязку, место; с другой стороны, специфика драмы состоит в том, что все заявленные позиции имеют то или иное отношение к действию, а степень и способы их участия формируют, наряду



с другими факторами, тот итог и его смысл, к которому стремится драма.

Безусловно, нужно понимать сложность взаимоотношения в драме категорий «место действия» (в том географическом измерении, которое мы обозначили) и «пространство действия». Последнее – более широкое понятие, как собственно драматургически, так и фактически; оно определяется не только «местом», но и другими компонентами: от различных характеристик действия до всевозможных требований сценической условности.

Поскольку присутствие в исторической драме того или иного «места» – объективная данность, может быть поставлен вопрос о его «образе», и не только в плане рассмотрения его художественной семантики, но и его роли в создании драматической структуры, а также изменения этой роли в процессе развития русской исторической драмы, что позволяет говорить о значении образов места в формировании ментальных пространственных представлений.

Интерес к «образам места» и «образам пространства» в русской исторической драме имеет остро современный характер, хотя теоретические основания исследований подобного рода только формируются. Как на одну из первых попыток придать этой проблеме масштабное теоретическое звучание, сошлемся на доклад В. Е. Головчинер «Топос как основание выделения театральных систем и типов драмы» (Тверь, 2008), автор которого рассматривала пушкинский тезис о «народной драме» как указание на возможность новой пространственной организации драматического действия, где пространство-место должно играть большую роль по сравнению с архаическим классицистическим каноном. По мнению автора, такой тип драмы был реализован как «эпическая драма» лишь в литературе XX в.

Нам представляется, что и литература XIX в., и в первую очередь историческая драма, позволяет говорить о новых формах участия топоса (в широком смысле) в организации драмы как целого, чему и посвящена данная статья. В 2001 г. ее автор уже обращалась к местному сюжету на материале драматургии А. Н. Островского, рассматривая участие волжских мотивов в создании структуры пьес (и не только исторических) отца русского театра. Проанализированный материал позволил сделать выводы о том, что волжское пространство действия ряда пьес («Минин…», «Гроза», «Бесприданница», «Воевода») играет роль значимого драматургического фактора[1]. В данной работе хотелось бы обобщить наблюдения над более широким драматическим материалом и выявить основные тенденции развития русской исторической драмы, показывающие участие «образов места» в ее формировании.

Прежде всего можно говорить об общих основаниях присутствия «образов места» в исторической драме, связанных с принципами доминирующего в тот или иной момент литературного стиля. В своем развитии русская историческая драма, как и вся литература, прошла ступени трех стилей – классицизм, романтизм и реализм (мера условности последнего определения сегодня очевидна). Классицизм, безусловно, больше принадлежит XVIII в., но сти-

левая граница между столетиями чрезвычайно подвижна, влияние классицизма на литературу в начале XIX в. значительно, а историческая драма, особенно сцена, зависела от его «удобных» канонов довольно длительное время.

Историческая трагедия классицизма, в основном обращавшаяся к сюжетам из древней русской истории, не однообразна, но достаточно предсказуема в отношении выбора конкретного места действия – это Киев, Новгород, в качестве исключения – Полоцк; иногда – Москва. Указанием на это место, как правило, и ограничивается его участие в действии, которое обычно происходит в «княжеских чертогах» и представляет собой традиционно классицистическую коллизию героев-антагонистов, чувства и долга в душе героя и т. п., не имеющих какого-либо содержательного отношения к заявленному месту действия (это трагедии М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, П. А. Плавильщикова, Я. Б. Княжнина). Но некоторое движение в направлении изменения содержания «места» можно заметить и в границах классицизма. Так, например, своеобразной попыткой осмыслить «образ места» является трагедия Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский» (1788), где в речах главного героя присутствует специфическая «тема места» – Новгород неразрывно связан с идеями вольницы, свободы и т. д. Но здесь она скорее присутствует как номинация (в соответствии с исторической реальностью), чем как художественный образ, так как ничем, кроме реплик главного героя, не обозначается и как самостоятельная не функционирует. В других вариантах классицистической пьесы место действия может быть представлено как некий экзотический образ – Тмутаракань, Сибирь. Это дает трагедии классицизма дополнительные сценические эффекты, автор стремится к визуализации экзотического образа места (ремарки, обозначающие декорации), но не более того – в своих содержательных характеристиках эти образы места также бедны.

Можно заключить, что трагедия классицизма, хотя и начинает поиск «образа места», все же остается в границах канона, подчиняющего все выразительные средства драмы коллизии главного героя, предельно уменьшая тем самым их собственные возможности.

С середины 1820-х гг. романтизм, во многом стихийно, разрушал систему «трех единств» драмы, в том числе и принцип «единства места». Для романтизма характерна тенденция *поиска* места, не только исторически (реально) соответствующего сюжету, но и адекватного в своих содержательных характеристиках авторской идее. Можно говорить по крайней мере о двух направлениях этого поиска.

Во-первых, с расширением исторических рамок сюжета, который двигался вверх по временной шкале, существенно расширяется география исторической драмы (сказывается, конечно, и изменение проблематики): действие может происходить не только в Москве (которая заменяет в каком-то смысле Киев), но и в Новгороде, Пскове, Нижнем Новгороде, а также во множестве других мест, причем характерно, что в какой-то момент преобладающей становится площадка действия, обозначенная как «окрестности» – Твери, Костромы, Тихвина и др., т. е. место, не имеющее жестких узнаваемых характеристик, дающее определенную свободу образной трактовки, связанной с авторской идеей. Одна из общих идей романтической драмы – показать «массового» героя или «героя-массу» (который не может действовать «в чертогах»), а также передать национальный колорит. Здесь же укажем на легкость перемещения места действия в пределах одной пьесы: по меткому высказыванию одного из критиков-современников о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина, «скачки от царских палат до корчмы на литовской границе»[2] – в прямой зависимости от тех возможностей выражения идеи, которые связывал с тем или иным местом автор. Все сказанное можно отнести не только к «Борису Годунову», но и к целому ряду пьес, принадлежащих как сценической (А. А. Шаховской, Н. А. Полевой, Н. В. Кукольник, П. Г. Ободовский), так и литературной традиции (М. П. Погодин, А. С. Хомяков, Л. А. Мей).

Во-вторых, историческая драматургия романтизма стремилась к созданию открытого (в смысле границ, даже сценических) пространства. В качестве своеобразного ответа на тезис А. С. Пушкина о необходимости «площадной» народной драмы[3] практически все авторы выносят часть действия на площадь, улицу или, по крайней мере, двор: пространство становится публичным, в значительной степени народным, наполняется массой эпизодических действующих лиц и просто проходных персонажей-статистов преимущественно «из народа». Во многих случаях это уже нечто большее, чем прием создания колорита, как правило, это еще и способ сформулировать «публичную» (народную) точку зрения на происходящие события, дать им оценку, значимую для понимания идеи автора или характеристики главных персонажей (Дмитрий Самозванец, Василий Шуйский, Иван Грозный и др.).

Таким образом, можно с уверенность сказать, что романтизм, представляющий место именно как «образ» (в основном трактуемый с позиций презентации национальности), дает толчок к постепенной перестройке драматического действия, в котором эти «образы места» начинают играть роль значимого драматического компонента. В связи с этим интересно, например, развитие образа Сибири от классицизма к романтизму: если у П. А. Плавильщикова в его трагедии «Ермак» (1803) «город Сибирь» представляется зрителю способом создания экзотически живописных декораций, например: «Театр представляет рощу, в коей курганы и гробницы царей Сибирских…»[4], – то уже у А. С. Хомякова – в трагедии с тем же названием (1825–1826) – в монологах Ермака и других действующих лиц создается выразительный (хотя и статичный) образ «гордой Сибири», «хладной Сибири» – суровой земли, намечается поэтическое противопоставление «седого Иртыша» и «светлой Оки», т. е. дикой природы, язычества и варварства – культуре и цивилизации[5]. Н. А. Полевой же, в драме 1845 г. «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь», на наш взгляд, идет еще дальше, включая «образ места» в структуру драматического

конфликта, для воплощения которого эта романтическая оппозиция (Волга и Сибирь) достаточно важна[6].

Но в границах романтизма вряд ли был достигнут завершенный и целостный результат поисков в указанном направлении. С одной стороны, драматические опыты были чрезвычайно разнохарактерными, а с другой – драма в эту эпоху стремилась к литературной завершенности и находила ее чаще всего в классических образцах и канонах, когда площадка действия, на некоторое время «ожив», приобретая черты «образа места», в финале вновь становилась условной декорацией для решения основной коллизии. Сценический же вариант исторической пьесы романтизма, в силу своей жанровой специфики («быль», «представление»), вообще был далек от драматической завершенности, и там «образ места» скорее вносил эпический элемент в драматическую структуру, соседствовал с интригой или даже разрушал ее. К тому же сценическая драматургия романтизма часто экспериментировала с малыми формами (одно-два действия), которые не могли дать перспективы для развития «образа места».

В силу того что историческая драматургия романтизма находилась в процессе непрерывного разноплановой поиска, граница между ней и исторической драматургией последующей эпохи (условно это 1860–1870-е гг.) если и есть, то весьма неопределенна, так как в исторические драмы А. Н. Островского, Н. А. Чаева, Д. В. Аверкиева, А. К. Толстого (несмотря на различие характера и масштаба талантов) достаточно органично вошли все обозначенные находки предшествующего периода – расширение рамок сюжета, разнообразие мест действия, различные приемы создания колорита места, лирического «образа места» и др. Но при этом на материале драматургии вышеназванных авторов можно говорить о качественно новой интерпретации «образа места», что позволяет оценивать ее как самостоятельный продуктивный этап.

А. Н. Островский написал несколько исторических драм, из которых наиболее интересной в свете обозначенной проблемы представляется «драматическая хроника» «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1866), где волжские мотивы присутствуют и как реальный источник, и как художественный образ, и как структурный компонент драмы. Структурная роль этих мотивов состоит прежде всего в создании своеобразного лирического драматизма центрального образа Минина, они присутствуют как образная доминанта в значимые для развития действия моменты: в завязке, где «внутренний» монолог Минина – «Вот огоньки зажглись по берегам…», – рисующий поэтический «образ места», является толчком к осознанию героем главной идеи действия; в кульминации, также скомпонованной вокруг монолога Минина, в котором душевное смятение героя выражено образом тонущего в Волге человека; наконец, в финале, где происходит объединение этнографических реалий и лирической образности, связанной с волжским топосом – движение ополчения по волжскому пути (с детальным обозначением конкретных населенных пунктов) сравнивается и отождествляется с волжским половодьем – неостановимым мощным течением, подчиняющем себе все «мелкие ручьи», в данном случае – небольшие волжские города и поселки[7].



Н. А. Чаев – фигура, не менее заметная на общем фоне развития русской исторической драмы, чем А. Н. Островский. Этот драматург также создал ряд пьес на сюжеты русской средневековой истории, в свое время вызвавших обсуждение в критике и живую реакцию публики: «Дмитрий Самозванец», «Царь и Великий Князь Василий Иоаннович Шуйский», «Свекровь», «Князь Александр Михайлович Тверской» и др. Последняя из перечисленных наиболее интересна с точки зрения участия «образов места» в создании оригинальной драматической структуры.

В драматической хронике «Князь Александр Михайлович Тверской»[8] Н. А. Чаев пытается создать – возможно, впервые – «драму места». Чуткий критик П. В. Анненков, пожалуй, лучше других почувствовал авторскую идею, обозначив ее как «слом жизненного уклада» в предвестии объединения земель Москвой[9]. Н. А. Чаев идет значительно дальше романтиков, пытаясь на основе «образа места» создать, своеобразного «героя-место», включающего в себя и «героя-массу». В драме действуют три коллективных «героя-места» – Псков, Новгород и Москва. Не будем здесь говорить о лирическом содержании «образов места» (так же, как и другие драматурги его времени, Н. А. Чаев являлся наследником романтической традиции) и об этнографическом колорите (который Н. А. Чаев, признанный «археолог» русской исторической драмы, воссоздает с большой тщательностью) – остановимся на структуре действия.

Действие пьесы состоит из огромного количества чрезвычайно коротких сцен (микродействий), коротких диалогов героев, где по количеству и значению реплик приблизительно одинаковый статус имеют все действующие лица – князья, бояре, посадские; главная цель этих микродиалогов – дать содержательно насыщенную характеристику «месту» как исторической единице, реальному воплощению народного духа и характера, участнику современных событий. Между всеми «героями» (Псков, Новгород, Москва) разворачивается борьба, в пространстве пьесы реализующаяся в многообразных равнозначных перипетиях, не очень глубокомысленных, но исторически достоверных. В центр этой борьбы поставлена единственная в драме героическая личность – князь Тверской, изначально находящийся вне обозначенных «мест», но по ходу действия присутствующий везде (в Пскове, Твери, Литве, Орде…). Князь Тверской – условная, в какой-то мере фольклорная (как заметил еще П. В. Анненков) «фигура добра», естественно, он гибнет в этой, не имеющей собственного разрешения, борьбе «мест». Это придает хронике определенный драматизм, даже трагизм, не спасающий, правда, чрезвычайно громоздкую пьесу как сценическое произведение. Тем не менее она интересна не только как опыт создания масштабного «образа места», но и как попытка придать ему статус доминантной драматической единицы, связать в единый узел конфликта «героя-лицо» и «героя-место».

Д. В. Аверкиев дает еще один вариант представления в исторической драме «образа места» как значимого фактора действия. Он считал себя реформатором драмы, причем его реформаторский пафос был весьма своеобразным: с одной стороны, Аверкиев призывал драматургов вернуться к классической ясности аристотелевско-лессинговых представлений о драме, с другой – ему была не чужда романтическая идея выражения в драме «народного духа», который он определял как «внутреннюю жизнь мифа» народа и его истории[10] (в отсутствии внимания к последнему он упрекал, в частности, А. Н. Островского[11]).

В собственной драматургической практике эти теоретические воззрения трансформировались у Д. В. Аверкиева в стремление создать (или воссоздать) атмосферу как времени, так и места в равной степени: можно заметить, как выражают это стремление заглавия наиболее популярных его пьес – «Слобода Неволя» (1867), «Каширская старина» (1871)[12], эмоционально окрашенные, отсылающие к архетипам восприятия места. На это же указывают и авторские ремарки (наиболее выразительные в «Слободе Неволе»).

В свете поставленной проблемы интересна необычайно популярная драма «Каширская старина». Если в драме «Слобода Неволя» Д. В. Аверкиев обозначает место действия, являющееся метафорой по отношению к своей исторической основе, то Кашира – вполне реальное место и пространство действия, в то же время имеющее для драматурга мифологический смысл. Мифологически Кашира определяется как место, обладающее способностью самостоятельно производить драматические коллизии в силу того, что здесь когда-то диковинно переплелись нити случившихся исторических событий – с ними связаны и характеры, и положения, и локальные конфликты действия (как внешние, так и внутренние). Эта идея конфликтного «мифа истории» становится в пьесе главной, так как только она может являться художественным основанием для того, чтобы банальная любовная драма главных героев получила более глубокий смысл. Эту «живую ткань» исторического места Д. В. Аверкиев создает, в общем, из тех же элементов, что и другие писатели, – указанием на традиции места (как правило, в их фольклорном выражении), созданием характеров, обусловленных историей места, значимой пейзажной составляющей и т. д. Но у Д. В. Аверкиева эта «ткань» является абсолютно преобладающей (количественно и качественно) над традиционными, в драматическом смысле, элементами действия, давая возможность почувствовать ту «органику мифа», о которой он говорил в своих теоретических и критических выступлениях. Принципиально несовпадающая в данном случае «органика» столичного и провинциального «мифа» во многом обусловливает те позиции конфликта, которые по-разному реализуются в драме, превращая ее из эмоциональной любовной истории в оригинальное и достаточно глубокое размышление об особенностях национальной истории и национальных характеров.

Подводя итог размышлениям о специфике воплощения «образов места» в русской исторической драматургии XIX в., следует сказать, что в стремлении



создать различные варианты оригинальной пьесы на сюжеты национальной истории, способной выразить полноту народного духа и характера, эти образы играли заметную роль. Результаты, к которым пришла русская школа исторической драмы в 1860–1870-е гг., позволяют говорить не только о глубоком проникновении драматических писателей в поэтический и исторический смысл «места», так что «национальное», «народное» во многом определялось как «местное», но и о самостоятельном значении «образов места» в создании оригинальной драматической структуры исторических пьес. Движение истории, ее законы (репрезентация которых, безусловно, была основной задачей исторической драмы) для драматических писателей также во многом были обусловлены «местом», причем не универсальным (имеющим, например, характер общерусского), а локальным, несущим черты конкретного, узнаваемого (и реально-исторического, и мифологического) топоса. А это заставляет, в свою очередь, задуматься об особенностях исторического сознания и самосознания российского общества, достаточно ярко выраженных в исторической драме как в одном из значимых текстов русской культуры.

## Примечания

[1] *Миловзорова М. А.* «Местные мотивы» как фактор действия в пьесах А. Н. Островского // Щелыковские чтения 2001: А. Н. Островский. Новые материалы и исследования. Кострома, 2001. С. 27–34.

[2] *Камашев И.* Еще о Борисе Годунове, стихотворении А. С. Пушкина // Сын Отечества. 1831. Ч. CXLV.

[3] См.: *Пушкин А. С.* О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М., 1976. Т. 7. С. 148.

[4] *Плавильщиков П. А.* Ермак, покоритель Сибири [Электронный ресурс] / Ин-т рус. лит. (Пушкинск. дом) : [сайт]. URL: http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5754.

[5] *Хомяков А. С.* Ермак // Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969.

[6] *Полевой Н. А.* Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь. Драматическое представление в 5 д. // Репертуар и пантеон. М., 1845. Кн. 3. С. 705.

[7] Подробнее см.: *Миловзорова М. А.* Указ. соч.

[8] Напечатана без указания места и года издания.

[9] *Анненков П. В.* Н. А. Чаев. Князь Александр Михайлович Тверской. Б. м. и б. г.

[10] *Аверкиев Д. В.* О драме: критическое рассуждение. СПб., 1893.

[11] *Аверкиев Д. В.* Значение Островского в нашей литературе: (Письмо к редактору «Эпохи») // Эпоха. 1864. № 7.

[12] *Аверкиев Д. В.* Драмы : в 3 т. СПб., 1887–1896.

**© Л. М. Митрофанова**
*Екатеринбург*

# «УРАЛ», «ЗАУРАЛЬЕ», «РОССИЯ» И «СИБИРЬ»: ПЕРЕКРЕСТОК ПОНЯТИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

– Ведь это уж Сибирь, папа?..
– Почти Сибирь… Вот поднимемся на горы,
а за горами уже начнется настоящая Сибирь.
– А там страшно, папа?
– Ничего страшного нет… Такие же люди живут,
как и в Москве.

*Д. Н. Мамин-Сибиряк. Без названия*

Перифрастическая конструкция, представляющая собой своего рода бренд – «певец Урала», – в сочетании с псевдонимом ее носителя – Д. Н. Сибиряк – всегда воспринималась как некий парадокс и требовала особых историко-культурных и автобиографических комментариев.

Во-первых, Д. Н. Мамин считал себя сибиряком по факту своего рождения: он «…родился в Висимо-Шайтанском заводском поселке, расположенном в Верхотурском уезде, а Верхотурье в начале XVIII столетия входило в состав Сибирской губернии»[1]. Во-вторых, выбор псевдонима обусловлен самим существом полемики Мамина-Сибиряка о будущем двух уральских городов – губернской Перми и уездного Екатеринбурга. Любовь Мамина к современной «уральской столице» отмечал в своих воспоминаниях его литературный оппонент, горячий патриот Перми, активный сотрудник «Екатеринбургской недели» И. Г. Остроумов: «Дмитрий Наркисович до того восхищался Екатеринбургом, что даже печатно характеризовал его не только промышленным, но и умственным центром Урала»[2]. Пермь как случайный административный центр, по мнению Мамина, была богата лишь чиновниками, в ней не было интеллигенции, которую объединял Екатеринбург, создав УОЛЕ с его музеем и научной библиотекой. Подобной преданностью Екатеринбургу и объясняет И. Г. Остроумов происхождение псевдонима писателя: «Дмитрий Наркисович как бы отделяет Екатеринбург от Пермской губернии, присоединяя к Сибири, для западной части которой этот город, действительно, мог бы сойти как бы за столицу Зауральского края. Отсюда-то и является псевдоним Мамин-Сибиряк, то есть писатель воображаемого края в противовес пермякам, жителям Пермского края»[3]. Такого рода авторский пафос особенно остро ощущается в путевых очерках «Старая Пермь» и в романе «Без названия»: в последнем «мертвая Пермь» выступает лишь «передаточным пунктом» на «великом восточном пути»[4], в то время как Екатеринбург, прозорливо названный «нашей



уральской столицей»[5], вместе с тем определен и как «бойкий торгово-промышленный пункт уже сибирского склада»[6].

Типично маминская формула для идентификации пространства в качестве имеющего (по ряду атрибутов) отношение к Сибири – использование наречия «уже». Характерно, что она в первую очередь встречается в описаниях Екатеринбурга. Так, описав красоты екатеринбургского пригородного села Уктус, автор делает вывод: «Я очень люблю эти заимки – они говорят уже о Сибири, о сибирском привольном житье»[7]. Часто путешествуя по Уралу, и в особенности по Зауралью, преодолевая большие расстояния, Мамин-Сибиряк великолепно ощутил отсутствие жестких границ и постепенность смены явлений как в сфере природной, так и социально-экономической, научился видеть в окружающем «знаки» и «символы» иного природного ландшафта и иной социально-экономической формации. Однако понятие «сибирский» (в сравнении с понятием «уральский») зачастую несет в себе и качественную характеристику того или иного явления – в этом смысле Урал действительно является «воротами» Сибири, ее «преддверием». Например, описывая историю становления находящегося вблизи Тюмени Успенского завода как места каторги, автор характеризует его именно как преддверие «…уже настоящей сибирской каторге»[8].

Однако из приведенного выше объяснения И. Г. Остроумова относительно псевдонима Мамина-Сибиряка логически следует и тождество понятий «Западная Сибирь» и – пускай воображаемый! – «Зауральский край», или «Зауралье». Последнее понятие в сочетании с авторским эпитетом – «благословенный», а также замененное метафорой «золотое дно» по степени частотности употребления лишь незначительно уступает понятию «Урал» и его производным и в публицистике 1880-х гг. (например, очерки «По Зауралью»), и особенно в прозе 1890-х гг. (романы «Без названия» и «Хлеб», сборник «Сибирские рассказы»). Этот интерес в первую очередь был вызван двумя взаимосвязанными социально-экономическими явлениями начала 1890-х гг. – страшным голодом и всеобщей страстью к «треклятой», т. е. к водке. Однако Зауралье – «место, находящееся непосредственно за Уралом» – в контексте прозы Мамина-Сибиряка в строгом смысле еще не Сибирь. В очерке «По Зауралью» автор дает развернутое определение данному топосу: «В широком смысле слова Зауральем можно назвать весь восточный склон Уральских гор с его острогами и контрафортами, но у нас под этим именем известна только та часть склона, которая идет к югу от Екатеринбурга, захватывая Екатеринбургский, Камышловский и Шадринский уезды Пермской губернии и часть Оренбургской»[9]. Фактически речь здесь идет о территории современного Юго-Восточного и Южного Урала – не случайно очерки «По Зауралью» впервые были опубликованы в свое время полностью именно в журнале «Южный Урал».

Подобная формула авторского топонима – «место, находящееся за…» – характерное явление прозы писателя: так, в образах Загорья (повести «Доброе

старое время», «Верный раб» и др.) и Заболотья (рассказ «Сибирские орлы») предстает Екатеринбург, в облике Заполья – Шадринск (роман «Хлеб»). В подобных художественных топонимах отражена прежде всего семантика границы – «настоящей грани», имеющая историко-географическое обоснование в образе Урала, или Каменного Пояса, или Камня. Исконное название Урала – «Камень», уменьшительное «Камешки» – доминирует в философски насыщенных произведениях писателя: романе-притче «Без названия», а также в одной из «восточных легенд» – «Сказании о сибирском хане, старом Кучюме», географически точное название «Каменный Пояс» – в романной прозе и публицистических произведениях (например, путевых очерках «Старая Пермь»). Описание уральского ландшафта (например, в сборнике «Сибирские рассказы») сопровождается постоянным эпитетом «глухой»: «глухой простор», «глухие лесные деревушки», «глухой медвежий угол» («Мизгирь»), «самое глухое место» («На перевале»). В рассказе «На перевале» встречается и характерный для Урала гидроним – Глухое озеро. Подобная семантика связана, с одной стороны, с переходностью (а значит, некоторой неопределенностью, «глухостью» места – Урала-Камня), с другой – здесь отражается, в частности, внешняя непривлекательность и труднодоступность конкретного локуса. На обилие подобного рода топонимов в ландшафте Уральского региона указывает, в частности, В. В. Блажес: Глухое озеро, Черная речка, Душное озеро, Вшивая гора, Черная падь[10]. Сибирский же ландшафт обозначается писателем как место, где «много приволья» – подобная характеристика приобретает также качественный характер: «настоящее сибирское приволье»[11].

В прозе Мамина-Сибиряка неоднократно встречаются качественные характеристики уральского и сибирского регионов, отражающие ментальные свойства населяющих их людей. «Бойкая», «озорной», «живой», «уральский бойкий люд», а в целом – «живая уральская действительность» – именно так в исследовательской практике нередко обозначается тематическое единство уральского наследия Д. Н. Мамина-Сибиряка.

История становления Сибири как гиблого, каторжного места отражается в творческой практике Мамина-Сибиряка через тождество понятий «сибиряк» и «варнак» (ед. число), «сибиряки» и «варначье» (мн. число). Соответственно, ребенок, родившийся и растущий в Сибири, характеризуется как «варначонок». Однако слово «варнак» у писателя имеет и буквальное, точное значение (в публицистике), и образно-метафорическое (в художественной прозе). Интересны в этом плане уже упомянутые выше заметки «Варнаки» – именно здесь происходит сращение обоих лексических значений. Авторская речь отражает буквальный, точный смысл слова: «В Успенском заводе я прожил несколько дней и внимательно наблюдал каторжное население, по-сибирски – варнаков»[12]. Слово «варнак», таким образом, характеризуется автором в качестве одного из сибирских диалектов. Однако заметки содержат и замечательный пример самоидентификации сибиряков – потомков каторжан: «Все мы варначата, потому либо отец варнак, либо мать варначка, а у других дедушко или баушка»[13]. Подобный монолог героя, ямщика «из варначат», является также яркой экспликацией родового сознания русских в его сибирском изводе. Слово «варначата» (ср.: «внучата») построено по продуктивной словообразовательной модели. Типичным обращением героев-сибиряков друг к другу в творчестве Мамина становится словосочетание «сибирская язва» (вариант – «язва сибирская»), типичными определениями и характеристиками – «сибирские орлы» (также название первого рассказа, входящего в сборник «Сибирские рассказы»), «варнаки сибирские», «варнацкая публика» (рассказ «Клад»), «старая сибирская лиса», «сибирский волк» (роман «Без названия», «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме»), «ястреб», «ястребиная душа» (рассказ «Таинственный незнакомец») и пр. Так, «приисковый мальчик» Ермошка в одноименном рассказе окружающими его людьми характеризуется либо как «варначонок» («Ах ты, варначонок!..»), либо как «сибирская язва» («Ты у меня, сибирская язва, смотри!»). Вообще, подобного рода обращения, содержащие обидные для адресата сравнения, – характерное явление всей прозы Мамина-Сибиряка, одна из форм выражения специфики народного речевого этикета. «Убойные сибирские нравы» – так автор характеризует героев-сибиряков.

Особый интерес в отношении интерпретации Маминым-Сибиряком понятий «Урал» и «Сибирь» представляет сама творческая история сборников с аналогичными названиями – «Уральские рассказы» и «Сибирские рассказы», а также их тематический и художественный диапазон. Вообще, именно екатеринбургский период (1877–1891) в жизни и творчестве Мамина-Сибиряка превратил его в «певца Урала». Отъезд же в Петербург в начале 1891 г. фактически означал прощание – как с малой родиной, так и с целым Урало-Сибирским регионом, а в итоге способствовал интеграции и глобализации понятий в художественном сознании автора. Для московско-петербургской и в целом российской публики писатель с псевдонимом «Сибиряк» в 1895 г. издает сборник под названием «Сибирские рассказы», впоследствии – с 1898 по 1916 г. – много раз переиздававшийся и дополнявшийся, пишет «зауральские» романы «Без названия» и «Хлеб». Последний содержит и, так сказать, чисто сибирские (тюменские) главы, связанные с осуществлением мечты главного героя романа Галактиона Колобова – строительства собственного парохода. Однако в подобном стремлении соответствовать избранному псевдониму в первую очередь проявляется историзм мышления писателя – верность сложившемуся после похода Ермака делению России на «коренную Расею» («матушку-Расею») и Сибирь. Таким образом, именно второй петербургский период в творческой биографии Мамина-Сибиряка (с 1891 г. и до конца дней) и превратил его из «певца Урала» в «Сибиряка». Интересно, что Урал, историю которого писатель знал блестяще, удостаивается в его творчестве летописи (например, роман «Три конца», очерк «Старая Пермь»), Сибирь же, которая «вся в будущем», – трактата и притчи (роман «Без названия», тюменские страницы рома-

на «Хлеб»). Творческая история первого из этих романов ознаменована в первую очередь напряженными поисками названия, каждый из вариантов реализует определенную проспективную функцию: здесь и именная просторечная, типично русская формула «Иван Семеныч», и вызывающее фольклорно-эпические ассоциации название «Богатырь», и тематически наиболее точное, определяющее смысловую траекторию романа, – «На восток». В итоге Мамин останавливается на подчеркнуто-декларативной формуле – «Без названия», указывая тем самым на идейно-тематическую «всевременность» своего романа в национальном историко-культурном контексте. «Всевременной» характер романа «Без названия» усиливается и благодаря окончательному выбору автором имени главного героя: отказавшись от «незаметного», семантически бедного «Иван Семеныч», Мамин называет своего героя «Василием Тимофеевичем», декларируя тем самым близость историко-культурных ситуаций (Ермак – Окоемов), выраженную в формуле «На восток». Среди множества имен Ермака, известных в научном обиходе (Ермил, Еремей, Ермолай, Василий, Тимофей, Ермак и пр.), писатель выбирает «Василий Тимофеевич» – именно так называет он «первопроходца» Сибири в очерке «Покорение Сибири».

Однако основной сюжет сибирских текстов Д. Н. Мамина-Сибиряка 1890-х гг. – столкновение (в той или иной форме) «коренной Расеи» и Сибири. Прежде всего, автор подчеркивает географическую удаленность данных топосов друг от друга и физическую сложность при переходе из одного в другой, часто сопряженную с риском для жизни. Подобная семантика содержится уже в самом определении – «российская сторона», а также в ряде глаголов и их формах – «…перебраться на российскую сторону» (рассказ «Последняя веточка»), «…пробиравшегося по раскольничьим делам в мать-Расею» (повесть «Пир горой»), «…пробиравшиеся в Нижний к ярмарке» (путевые очерки «Старая Пермь») и др. Глагольная лексика подчеркивает, с одной стороны, трудность подобного путешествия – «пробраться», с другой – удаленность и полярность «сторон» – «перебраться». Таким образом, «Расея» и Сибирь в данном контексте – это как бы два берега единого течения национальной жизни.

Особый интерес в данном контексте представляют рассказы «Клад» и «Друзья детства» из сборника «Сибирские рассказы». Антитеза «Расея» / Сибирь здесь осложняется антитезами столица / провинция, цивилизация / природа. Петербург и Сибирь – именно взаимоотношение данных топосов становится объектом художественного исследования в этих рассказах Мамина-Сибиряка. Ситуация изначально конфликтна: Петербург – символ цивилизации в ее общероссийском варианте, Сибирь – воплощение природного начала, среда обитания «естественного человека». Рассказ «Клад» вызывает аллюзию относительно жанровых особенностей волшебной сказки: антиномия «свой» / «чужой» (петербуржец / сибиряк) создает здесь прецедент для своеобразной инициации героя-петербуржца по прозвищу Галанец, обращение его в иную, сибирскую, «веру» через обязательное в данном случае «испытание» водкой.



В итоге в ставшем «своим» и насильно увезенном в Сибирь Галанце происходит мучительное умирание петербуржца с последующим возрождением его в новом качестве – сибиряка. Герой гордится тем, что, в отличие от «варнаков сибирских», «попал» в «немошную Сибирь» «по своему делу… а не по кнуту»[14]. Сибирь в этом рассказе становится своего рода тридесятым царством, сказочным местом, где герою необходимо решить трудную задачу – добыть клад. Как известно, семантика золота в волшебной сказке связана с царством мертвых. В сюжете рассказа Сибирь становится местом гибели Галанца: в «царство живых» – Петербург – герой никогда не вернется, и уже никогда не осуществится его заветная мечта – вернуться на родину, «пойти помирать в Расею»[15].

Особая, именно сказочная притягательность – важнейшая характеристика урало-сибирского топоса в творчестве Мамина-Сибиряка. Автором постоянно подчеркивается семантика радости, красоты и природной силы: «И какая чудная, нетронутая глушь… Поезд несся по горной пустыне, оглашая вековой покой радостным гулом, точно летел сказочный Змей Горыныч»[16]; «Да, это было другое царство и другие люди, сравнивая даже не с коренной Россией, а просто с Приуральем. Там медленно катилась мирная жизнь, здесь все кипело ключом»[17].

## Примечания

[1] Сибирская тема в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Очерки русской литературы Сибири. Т. 1 : Дореволюционный период. Новосибирск, 1982. С. 501.

[2] Цит. по: *Липатов В. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Уральское общество любителей естествознания (по материалам Государственного архива Свердловской области) // Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка в контексте русской литературы : материалы науч.-практ. конф., посвящ. 150-летию со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка, 4–5 нояб. 2002 г. Екатеринбург, 2003. С. 160.

[3] Там же. С. 160.

[4] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Без названия : роман // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 6 т. М., 1981. Т. 5. С. 316.

[5] Там же. С. 327.

[6] Там же. С. 332.

[7] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* По Зауралью: путевые заметки // Южный Урал. 1952. № 8–9. С. 21.

[8] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Варнаки : заметки // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Т. 12 : Автобиографические произведения. Публицистика. Свердловск, 1951. С. 339.

[9] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* По Зауралью. С. 21.

[10] *Блажес В. В.* Роль фольклора и литературы Урала в процессе культурного освоения территории Уральского региона // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. : колл. моногр. / отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург, 2006. С. 53.

[11] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Сибирские рассказы : в 2 т. / прим. и послесл. И. А. Дергачева. Свердловск, 1991. Т. 1. С. 378.

[12] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Варнаки. С. 341.

[13] Там же.

[14] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Сибирские рассказы. Т. 1. С. 72.
[15] Там же. С. 72.
[16] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Без названия. С. 319.
[17] Там же. С. 323.

**© Е. Н. Эртнер**
*Тюмень*

## ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В «СИБИРСКИХ» РОМАНАХ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

В творчестве Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка (1852–1912) исследователи обычно выделяют два основных тематических русла: тему интеллигенции и «уральскую летопись». Тем не менее авторы «Очерков русской литературы Сибири» впервые ставят вопрос о своеобразии сибирской темы в художественной интерпретации писателя. При этом они замечают: «Мамин считал себя “сибиряком”, так как родился в Висимо-Шайтанском заводском поселке, расположенном в Верхотурском уезде, а Верхотурье в начале восемнадцатого столетия входило в состав Сибирской губернии. Важно и то, какой псевдоним избирает для себя писатель – “Сибиряк”»[1].

Но есть и более значительные причины, вызывающие исследовательский интерес к творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка с точки зрения раскрытия сибирской темы. С одной стороны, в его романах, рассказах и повестях возникает образ Сибири как географического, природного, социально-экономического пространства. Его отличает особый нравственный уклад жизни: так, в романе «Хлеб» (1895) действие часто происходит в городе Тюмени – центре пароходостроительства, на сибирских реках Иртыше, Туре, Тоболе; в Западную Сибирь отправляются герои романа «Без названия»; в рассказах «Зимовье на Студеной», «Старый шайтан» и других повествуется об обычаях и образе жизни вогулов и т. п. С другой стороны, в творчестве этого писателя, может быть, впервые в русской литературе складывается «живой образ края». Не случайно, объясняя особенности романного мышления Д. Н. Мамина-Сибиряка, Н. И. Пруцков пишет о том, что автору удается «роман о целом крае, о потоке жизни»[2].

Интересно, что сам Мамин говорил о себе как о художнике «еще нарождающегося отдела беллетристики – областного» (1886). И потому, может быть, для Михаила Пришвина Д. Н. Мамин и его творчество ассоциируются с национальным чувством, родиной: «Не надо гоняться за Александром Невским или выкапывать “Слово о полку Игореве”. Достаточно развернуть любую книгу Мамина, понять – и родина будет открыта. Современники не поняли Мамина потому, что в любой его книге культура Отца – Патрио-тизм»[3].



«Открытие родины» у Мамина, несомненно, происходит и на уровне изображения мира природы. Тем более что понятие это для писателя – одно из важнейших, так как не только включает в себя представление о гармонии и красоте[4], но и выступает в качестве конфликтного по отношению к миру человека явления.

Вряд ли можно согласиться с авторами работы «Сибирская тема в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка», которые рассматривают роман писателя «Хлеб» вне его сибирской конкретики, совсем не упоминают о романе «Без названия», рассказе «Зимовье на Студеной» и т. д.[5]

Олицетворением Сибири в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Без названия» (1894) становится образ Ермака. Мотив пути, реализующийся в путешествии Окоемова сначала в уральские, а потом и сибирские земли, перекликается с мотивом покорения Сибири Ермаком. На это указывает и напряженный поиск заглавия к роману. Мамин перечеркивает в «Записных книжках» названия «Богатырь» и «На Восток», желая избежать в этом случае слишком явных аналогий. И тогда роман получает необычный заголовок – «Без названия», а мотив «покорения новых земель» воплощается в имени Окоемова – Василий Тимофеевич – тезки Ермака. Вопрос об историческом имени Ермака до сих пор вызывает споры среди исследователей. Из пяти существующих вариантов Мамин-Сибиряк выбирает имя Василий, и в его очерке «Покорение Сибири» Ермак назван Василием Тимофеевичем[6].

Подобно Ермаку, Василий Окоемов отправляется в Сибирь с целью завоевания новых земель. После поездки в Америку Окоемов решает доказать миру, что и русский интеллигент («лишний человек») способен в деятельности реализовать свой высокий нравственный потенциал. Тема освоения новых земель в романе переплетается с темой пробуждения личности.

В героях Мамина-Сибиряка растворены и действуют самые разные начала: социальное, историческое, природное, национальное. Интересный прием использует писатель в романе «Без названия». Путешествуя по России, его герои «наблюдают» русские лица. Воссоздавая эти портреты, автор отмечает проявляющиеся черты нации: русской, башкирской и т. д. – и черты жителей конкретного края: Урала, Сибири, Центральной России: «Начали попадаться типичные сибирские физиономии – скуластые, ширококостные, узкоглазые. Окоемов про себя любовался этими квадратными лицами, окладистыми бородами, недоверчиво-упрямыми взглядами – все говорило о сибирском упрямстве и промысловой хитрости. Это были отдаленные потомки новгородских землепроходцев. Сказывалась страшная боевая закваска, унаследованная, может быть, еще от разбойничьих шаек новгородской вольницы»[7]. Как видим, в сибиряке «говорят» Восток и Запад. Кровосмешение народов Востока и новгородской вольницы и породило такое понятие, как сибирский характер. Склад мышления сибиряка, отношение его к «пришлым» во многом обусловлены историческими причинами: «Это была какая-то органическая сибирская подо-

зрительность, воспитанная тяжелым опытом невольных сношений с ссыльными бродягами и вообще с подозрительными людьми, которых европейская Россия так охотно отдает Сибири в течение нескольких сот лет» (5, 389).

Писатель отмечает последствия освоения Сибири как результат создания из нее края ссылки и каторги. В произведении изменяется содержание понятия «пришлый»: Сибирь, в представлении Мамина, теперь такое же укорененное место, как и центр России. А потому пришельцем является не сибиряк, а, напротив, сам «завоеватель». Авторский взгляд совпадает с точкой зрения не «коренного россиянина», а сибиряка.

В романе постоянно подчеркивается противопоставление жизни центра России – Москвы – и новых уральских и сибирских земель, с их подлинной «нравственной неизжитостью». В центре России вырождается и человек, и земля: «Все было так бедно, убого и жалко. Оживляли картину только белые церкви, стоявшие среди этой равнины, да несколько фабрик. Поезд мчался по фабричной области, по московскому суглинку. И ехавшая в вагоне публика была такая же серая и убогая, как ландшафт – фабричные, кустари, разные “услужающие”» (5, 292–293). Гармония человека и природы, еще сохранившаяся в Сибири, способна исцелять, как это и происходит с героями романа, ибо (с позиции Мамина) родовые черты Руси также более присущи природному человеку сибирской глубинки: «Только привольный край мог создать такое население», или, например, об одном из персонажей: «Да, это спал здоровый сибирский человек, не знавший, что такое нервы» (5, 357).

Контраст двух пространств России проявляется и на уроне мотива «другого»: «Весь уклад сибирской жизни был другой, и деревня другая, и мужик другой, и по-другому все думали. Взять хоть тех же сибирских людей, как отец Аркадий, или Утлых, – за ними стоял целый исторический период, придававший свою окраску… Новый край, с его несметными сокровищами, просто пугал Окоемова» (5, 359).

Сила сибирской земли проецируется на человека, это замечают москвичи, отправившиеся осваивать новые земли. «Другое» мыслится в романе как «чужое», не случайно «новый край» пугает Окоемова. Оговоримся попутно, что в тексте художественного произведения концепция, логический тезис и т. д., тем более, если они принадлежат тому или иному персонажу, не всегда разделяются автором. Кроме того, роман – вовсе не публицистическая статья, в которой суждение равно самому себе. Но произведение Мамина-Сибиряка «Без названия» написано в форме романа-трактата, Окоемов выступает в роли персонажа «от автора». Именно ему автор часто доверяет свои мысли.

В романе намеренно сталкиваются, вступают в своеобразный поединок герой-предприниматель, необычайно активный человек (Окоемов), который о себе заявляет: «Я поклонник силы, личной энергии, призванный открывать новые пути промышленности» (381), – и сибирская земля, в которой «слишком уж много благоприятных условий для деятельности». Этот своеобразный



конфликт: состязание земли и человека – позволяет автору показать процесс воздействия человека на землю и обратно – земли на человека.

Природа Сибири в произведении совершенно иная, в ней чувствуются мощь, сила, она всегда остается «вечно юной»: «Сибирский кедр – это могучее дерево стояло такое зеленое, пышное, красивое неувядающей красотой… такая нетронутая глушь» (5, 318–319).

Человек бросает вызов земле (Окоемов и др.), присваивая себе ее сокровища, заставляя работать на себя. И постепенно артельщики привыкают к новому месту, обживают его. Основная задача, которую ставит перед собой герой, – доказать, что русский человек способен из созерцателя превратиться в деятеля, – оказывается вполне разрешимой. И к концу романа персонажи обретают ощущение дома: «Каждый начинал чувствовать себя дома – это великое чувство, которое дает смысл жизни». Сибирская земля принимает изгнанников.

Но человек не в силах сегодня «исчерпать» судьбу Сибири, полностью освоить эти земли. Размышляя об этом, Василий Окоемов замечает: «Вся Сибирь в будущем. И даже страшно подумать об этом будущем. Настолько оно грандиозно, начиная с неисчерпаемых сибирских сокровищ… И мы с вами являемся своего рода пионерами, хотя и с очень скромной задачей. Грандиозные дела не делаются вдруг». Теперь уже россиянин осознает необходимость приобщиться к сибирской земле и природе: он ищет признания у этой новой земли.

Жизнь героя заканчивается в романе трагически: он умирает от застарелой болезни сердца. Герой не рожден на сибирской земле, следовательно, и не обладает ее жизненной силой. Да и одной человеческой жизни недостаточно для столь великого дела, доступного лишь «особенному сибирскому народу». Дело Окоемова продолжит его сын Василий, в котором есть сибирская кровь (жена Окоемова – сибирская раскольница). Так явственным в тексте становится мотив единства коренной и сибирской Руси.

Символична в романе картина смены времен года, когда зима с трудом уступает дорогу весне. Долго и трудно привыкали люди к необжитому месту, также медленно менялось их настроение, отношение к «общему делу». Утверждение повествователя: «Хозяйственное колесо разом повернулось», – раскрывается в метафорическом описании весеннего половодья: «Зима держалась крепко, и первые темные дни сменились отзимьем, то есть новым снегом… Последнее приводило всех в молчаливое отчаяние… Но вся картина быстро изменилась, когда тронулась вешняя вода и сугробы сибирского снега таяли с поразительной быстротой… Целые караваны вольной птицы потянулись к далекому милому северу» (5, 430). Мотив преображения связывается в произведении не только с образом природы (еще нет расцвета, а есть пробуждение), но и с судьбой человека. И в этом смысле можно говорить о новизне, своеобразии трактовки темы человека и природы Д. Н. Маминым-Сибиряком.

Одновременно в романе предстает и традиционный миф о Сибири – сказочном месте, крае изобилия: «Какой случай вышел однажды… Есть тут недалеко от Тюмени завод Успенский. Ну, там до воли была каторга и казенный винокуренный каторжный завод… Только однажды по весне и прорви плотину, значит, в половодье. Что бы вы думали, они сделали, то есть начальство? Земля-то еще не успела оттаять, так что чинить прорыв долго, а вода из заводского пруда уйдет. Подумало-подумало каторжное начальство, прикинуло в уме и велело забучить провал пшеницею из своих складов. Факт… Оно вышло дешевле и скорее, чем мерзлую землю добывать. Вот какое время бывало… Рассказывать, так не поверят» (5, 356–357).

Устный рассказ-предание имеет свой традиционный зачин: «Какой случай вышел однажды», и концовку – «выход» из истории: «Рассказывать, так не поверят». Заметим, что в данном случае обе легенды, в русской литературе XVIII–XIX вв. обычно противостоящие друг другу, присутствуют в тексте: Сибирь как место ссылки и каторги и Сибирь – «фантастический край сокровищ».

В романе Мамина «Хлеб» (1895), как правило, картины природы «увидены» глазами главного героя Галактиона Колобова, реже – его отцом или Ечкиным. Даже когда описание природы дано повествователем, оформление «слова» эмоционально восходит к излюбленной лексике героя. В природе Галактион различает близкое, родственное себе начало: «Вот это так место! – проговорил Галактион… Действительно, картина была замечательная. Глубокий Тобол шел по степи “в трубе”, точно нарочно прорытой канаве… А я бы так не ушел отсюда, – думал он вслух, любуясь местом. Ведь что только можно здесь сделать. Отсюда во все стороны дорога: под Семипалатинск, в степь, на Обь к рыбным промыслам. Работы хватит!», «Галактион смотрел на Тобол с чувством собственности, как на лошадь-новокупку» (6, 271).

Герой любуется тем, что намерен использовать, превратить в деньги. Заметим, что герои русского романа XIX в. природой любовались по-другому, без намерения обратить красоту природы в «пользу и выгоду». Взгляд на природу персонажа романа Мамина позволяет обнаружить в нем черты нового героя времени: практика, деятеля, хозяина.

В романе Мамина-Сибиряка Тюмень предстает как город на великом сибирском пути, как символ пространства, на которое должна быть направлена огромная «преобразующая сила». Именно здесь Галактион встречается с другой «преобразующей края силой» – Ечкиным, выслушивает его планы, здесь, едва ли не впервые за всю историю их любви, Харитина и Галактион (оба – яркие, сильные натуры) чувствуют взаимопонимание, разделяют взгляды друг друга.

Интересно, что историческое выдвижение Тюмени, ее быстрое промышленное развитие по сравнению со столицей Сибири Тобольском было замечено еще этнографом и писателем С. В. Максимовым в статье «Лесные города».



В 1881 г. он писал: «Здесь в 1587 году основан был Тобольск, “царствующий град” всей Сибири, к настоящему времени и в свою очередь успевший вместе с Верхотурьем также захудать по закону всех северных городов в пользу южных (Тюмени, Омска, Томска)»[8].

Чувства и мысли Колобова раскрывает сцена ожидания навигации и картина бурного весеннего вскрытия реки Туры. По традиции, «снежная зима», «скованные льдом реки» передают ощущение сна, статики, полного отсутствия движения. Сибирь – далекое место, не развитое в промышленном отношении, противопоставляется Центральной России. В отличие от «Без названия», в романе «Хлеб» мотив противопоставления получает иную интерпретацию: «В “коренной” России благодаря громадной сети железных дорог давно уже исчезла зависимость от времен года, а в Сибири эта зависимость сохранилась еще в полной силе. Весной это особенно чувствовалось, когда замирал сибирский тракт».

Становится очевидной прямая зависимость человека от природы в том месте, где следы цивилизации менее заметны. Образ человека-творца, деятеля необычайно привлекает автора: «В Тюмени он (Галактион. – *Е. Э.*) кстати захватил первый груз, который застрял там из-за распутицы и пролежал бы долго, пока просохнут дороги. Это было доказательство его права на существование».

Как и в романе «Без названия», в этом произведении Мамина обращает на себя внимание мотив «создания нового места». Человек посягает на роль завоевателя земли, в которой скрыта великая сила: герой романа призван стать ее «освободителем». Галактион Колобов старается обрести независимость от природы, стать полноправным хозяином земли.

Но ключевым в тексте романа оказывается мотив «перекрестка», истока великого пути. Тюмень олицетворяет Сибирь: важны ее пространственное положение – «ворота Сибири» (мотив, во многом традиционный для литературы XVII–XIX вв.), «отворяющие» водную дорогу и сибирский тракт, а чуть позднее и «чугунку»; и временное – «первый русский город Сибири». Наконец, значение города как хозяйственного и экономического центра, так и места ссылки, изгнания создают в представлении Мамина образ «особого пространства», где сходятся, прежде всего, «концы» и «начала» истории. Образ этот многолик и каждый раз раскрывается перед читателем с новой стороны.

Любимым приемом, можно сказать, своего рода каноническим стилевым оборотом, позволяющим автору утвердить «типичное», сложившееся в жизни края, становится сравнение: «как все сибирские реки», «как и в других домах сибиряков», «по сибирскому обычаю», «как положено сибирской заповедью» и т. д. Тем самым автор придает образу Сибири единство, отмечает своеобразие устройства бытия на сибирский манер. Писатель подчеркивает, что люди поступают так, а не иначе, потому что таков уклад жизни их дедов, они создают его все вместе.

Мотивы «перекрестка» и «устоев», казалось бы, взаимоисключают друг друга, как дом и дорога, статика и движение; тем не менее, переплетаясь, они помогают воссоздать сложный образ города, да и всего края в целом. Это состояние мира перед вскрытием бурной реки, когда вода тиха и покойна под белым настом, но вот еще мгновение – и все стронется с места, забурлит и понесется. Удастся ли остановить? И что будет при этом с человеком?

Метафорическая картина весеннего половодья, символика промышленного пробуждения края в произведении Мамина-Сибиряка заслуживают внимания. Сопоставление с этой точки зрения двух избранных нами романов позволяет понять, что мотивы «перекрестка», «устоев» – своеобразные лейтмотивы творчества писателя. Они проецируются на конфликт произведения, организуют его и во многом обусловливают трагический финал.

Герой романа «Хлеб» Галактион Колобов, подобно Окоемову («Без названия»), вступает в состязание с землей, пытается пробудить в ней дремлющие силы. И это ему удается: он становится известным пароходовладельцем, одним из самых уважаемых и богатых людей в Заполье. Мечта самоосуществления, казалось бы, сбылась. Но в конце романа Галактион кончает жизнь самоубийством. Исследователи произведения спорят, пытаясь разгадать авторский замысел. Часто они приводят в качестве причины самоубийства героя «злую волю» писателя, который просто не знает, что делать с ним дальше: персонаж до конца исчерпывает себя и потому должен удалиться со сцены.

Образ Галактиона более всего созвучен в романе сибирской реке: ее бурный «темперамент» сродни характеру персонажа. Не случайно чаще всего герой размышляет о своих планах, глядя на реку (Ключевую, Тобол, Туру и др.). Водная стихия побуждает его к поступку. Вспомним, как долго ожидает Галактион открытия навигации в Тюмени. Но саму картину весеннего паводка герою увидеть не дано. Ночью, когда Колобов спит, страшный шум вскрывшейся реки слышит Харитина: «Слышалось шипение, треск и такой звук, точно по сухой траве ползла какая-то громадная змея… сделалось страшно до слез...» (6, 395).

Конечно, героиня интуитивно предвидит трагический конец возлюбленного, и сцена как бы готовит к нему читателя. Но, с другой стороны, ее функция в повествовании шире: природа оказывается сильнее человека. И не только земля, ее стихия, противостоят личности, но и та природа, которая «говорит» в самом человеке. Становясь промышленником, бросая вызов обществу и собственному роду, Галактион разрушает в себе какие-то нравственные основы: этические, религиозные устои.

Человек не может полностью быть уподоблен природе, вдруг измениться, стать полностью другим. Романтическая любовь Галактиона к Устиньке, в отличие от его любви-страсти к Харитине, – попытка вернуться к самому себе. Но и она оказывается для него невозможной. И следующим на пути «возвращения к себе» станет самоубийство. В исследованиях, посвященных творчеству Мамина-Сибиряка, неоднократно звучало утверждение, что писатель «воспринимает природу как большое хозяйство», и не случайно в его произведениях «сравниваются природные явления и деятельность человека»[9]. Но в том-то и дело, что такого сравнения человек не выдерживает. И Галактион не может стать подобным реке, все сокрушающей на своем пути: как человек он должен задумываться о последствиях. Следовательно, с точки зрения Д. Н. Мамина-Сибиряка, человек и не должен становиться хозяином природы. Как и природа, человек, в представлении писателя, носит в себе внутреннюю конфликтность: «устои» и жажду деятельности, во многом сокрушительную для мира. И, как в природе, конфликтность эта в герое интересна и неизбежна, но и трагична: с ней связаны и смерть, и обновление.

## Примечания

[1] *Пруцков Н. И.* Русская литература и современность. Л., 1965. С. 32.

[2] Сибирская тема в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Очерки русской литературы Сибири : в 2 т. Новосибирск, 1982. Т. 1. С. 501.

[3] *Пришвин М. М.* Мы с тобой. По Дневнику 1940 года // Дружба народов. 1990. № 6. С. 251.

[4] См.: *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. 2-е доп. изд. Свердловск, 1981. С. 58; *Миночкина Л. И.* Природа в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка для детей // Седьмые Бирюковские чтения. Челябинск, 1987. С. 101–102.

[5] Очерки русской литературы Сибири : в 2 т. Т. 1. С. 501–502.

[6] Тема завоевания Сибири в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка звучит и в «Сказании о сибирском хане, старом Кучуме» (1891), в очерке «Покорение Сибири» и др.

[7] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 6 т. Свердловск, 1981. Т. 5. С. 182. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием номера тома и страниц в скобках.

[8] *Максимов С. В.* Лесные города // Максимов С. В. На русской земле. М., 1989. С. 289.

[9] *Груздев А. И.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. На пути к реализму. Свердловск, 1963. С. 68.

**© Л. С. Соболева**
*Екатеринбург*

## СТАРООБРЯДЧЕСКИЙ МИР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Создавая самобытный образ Урала, Д. Н. Мамин-Сибиряк в большинстве своих произведений в той или иной степени обращается к изображению старообрядческого мира. Эта грань национального бытия была хорошо известна писателю в силу его рождения в Висиме – уральском старообрядческом гнезде, этому же способствовала профессиональная деятельность отца – священника Наркиса Мамина. В сведения, которые священник обязан был поставлять церковному начальству о прихожанах, входили анализ численности и состояния староверия, наличие скитов в лесах и молельных домов в поселках,

уровень проповеднической и учительной деятельности наставников. В силу своих обязанностей Наркис Мамин должен был увещевать местных староверов, приводить их в лоно официальной церкви. С особой гордостью он писал в отчетах об обучении грамотности детей из старообрядческих семей в церковно-приходской школе Висима[1].

Живя в столице, писатель просит отца прислать ему информацию о староверах и подробно перечисляет систему сведений, которые включают стороны жизни, обязательные при этнографических исследованиях, а также документы и фольклорные материалы. Д. Н. Мамину интересны «…жизнь в скитах, сводные браки, взгляды на семейную и общественную жизнь со стороны раскольников, их предания, суеверия, приметы, заговоры, стихи, правила и т. п.». Зная возможности священника, писатель просит его подобрать документы, пришедшие из «раскольничьих рук», записать известные факты и цифры, «которые обрисовали бы как прошлое, так и настоящее раскольников на Урале». В сведениях, которые занимают писателя, уже заложено зерно будущего подхода к староверию в художественных произведениях, предполагающее внимание к материальной и духовной сторонам жизни, актуализацию истории в народном варианте, обрисовку конфликтных ситуаций, связанных с брачными правилами, отношением к власти и господствующей церкви и использование документальных источников и архивных документов для достижения максимальной исторической точности и убедительности.

В частично сохранившейся библиотеке Мамина присутствуют фундаментальные работы многих исследователей староверия того времени. Пометы писателя на книгах свидетельствуют о его серьезной работе с материалом[2].

Феномен староверия с различных позиций был освещен в исторических и публицистических сочинениях XVIII–XIX вв. Понимание конфессионального движения прошло трудный путь от его полнейшего неприятия и истолкования как выступления необразованных православных верующих, обманутых корыстными предводителями, – в церковной историографии – до признания староверов в качестве особой силы, обладающей немалым протестным потенциалом, – в размышлениях революционных демократов. Особенно актуализируется обращение к староверию в пореформенный период.

В программной для демократической концепции раскола статье «Земство и раскол» («Отечественные записки», 1861) А. П. Щапов утверждает точку зрения на раскол как на «общинную оппозицию податного земства, массы народной против всего государственного строя – церковного и гражданского». Историк подчеркивает особое значение раскола для пробуждения «своеобразной мыслительности народной». В работе отмечается высокий уровень народной грамотности, включая женскую, в старообрядческих общинах: «В то время как православный мужичок мало думал, почти ничего не знал, не писал, не сочинял, мужички-раскольники работали мыслью, учили, писали, сочиняли, хоть бы там ни было на первый раз»[3]. Д. Н. Мамин имел в



своей библиотеке книги Щапова и, читая, тщательно подчеркивал важные идеи.

На твердость духа и творческий потенциал староверия обратил внимание Н. И. Костомаров в работе «История раскола у раскольников» (1870), которую он написал в связи появлением «Исторического словаря староверческой церкви» Павла Любопытного. Исследователь утверждал наличие в культуре староверов «мыслительного труда», следовательно: «Раскол не есть старая Русь; раскол – явление новое, чуждое старой Руси. Раскольник не похож на старинного русского человека. <…> В старой Руси господствовало отсутствие мысли и невозмутимое подчинение авторитету властвующих: раскол любил мыслить, спорить, раскольник не успокаивал себя мыслью, что если приказано сверху так-то молиться, то стало быть так и следует. Раскол хотел сделать собственную совесть судьей приказания, раскол пытался сам все поверить и исследовать». Раскол, по мнению Костомарова, – крупное явление «умственного прогресса», и его значение для народа прежде всего образовательное[4].

Это несколько утопическое и идеализированное представление о расколе было интересно своей неожиданностью и заставило многих увидеть сложность и неоднозначность явления. Необходимость конкретного знания истории возникновения и развития староверия была осознана в церковной историографии и прописана для семинарий в основательных работах П. Смирнова, полемизировавшего с светскими историками. Его работа «История русского раскола старообрядства» (1892), рекомендованная при изучении раскола в духовных семинариях, ярко демонстрировала оценку староверия духовными лицами. Смирнов декларировал, что раскол «есть болезнь организма русской Церкви», «букво-обрядоверное направление в религиозной жизни, исчерпываемое учением об известного рода церковно-богослужебных книгах»[5].

Идея Костомарова о творческом потенциале старообрядчества оказывается близка А. С. Пругавину. «В раскол, – писал он, – идут люди наиболее одаренные духовными талантами, наиболее способные и даровитые»[6]. Автор показывает, как раскол постепенно освобождается от суеверий и предрассудков, становится все светлее и разумнее, стремится к нравственному совершенству. Именно с ним журналист связывает будущее развитие народа, предсказывая, что «это движение внесет в сознание народных масс новые здравые идеи, поставит новые жизненные идеалы»[7].

Д. Н. Мамин хорошо знал сочинения Костомарова и Пругавина, работал с ними и отзывался на мысли современников образным строем своих романов. В библиотеке Мамина был комментированный библиографический указатель А. С. Пругавина о старообрядчестве и его разветвлениях (1887), заметки на полях издания показывают, насколько хорошо писатель знал научные изыскания о староверии[8]. Мамин не повторяет ни одно из существовавших на тот момент истолкований староверия, он стремится показать глубокие внутрен-

ние противоречия движения и вместе с тем неслучайный характер конфликта, драматизм и наличие различных интенций в судьбах старообрядцев.

Внимание общественной мысли и искусства к старообрядчеству из историко-конфессионального и этнографического перерастает в сферу национальной идентичности. Старообрядчество воспринимается как яркое выражение народного характера, понять который становится задачей времени. Стойкость противостояния, ощущение связи с предыдущими поколениями должны были восхищать современников Д. Н. Мамина в контексте надвигающегося безвременья. Стремление исследовать и описать нравственные константы и противоречия бытия староверов, обрисовать духовный потенциал, уловить в старообрядчестве «связь времен» – все это лишь часть факторов, вызвавших многочисленные репрезентации старообрядческой субкультуры[9] в художественных исканиях эпохи.

В 70–80-е гг. понятие раскола объединяется со стихией народной жизни, обращение к староверию коррелирует с интересом к национальному характеру.

Приведем несколько весьма показательных фактов. В 1886 г. С. Венгеров начинает публикацию «Словаря русских писателей и научных деятелей», в первый том он включает статьи о протопопе Аввакуме и его сподвижнике Авраамии. Публикация вызвала немедленный отклик авторитетного публициста Н. Шелгунова. Подробно пересказав все перипетии биографии «огнепального» протопопа, он образно характеризует старообрядческого лидера: «Это молот, стучащий в одну точку, стихийная сила, подчиняющаяся лишь своему естественному закону… Аввакум верен своему нравственному идеалу и той внутренней одухотворяющей его силе, которая повелевает ему исполнить нравственный закон»[10].

К этому же времени относится попытка В. Перова, известного к тому моменту художника, написать картину из истории раннего старообрядчества «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1880–1881). На ней изображено открытое противостояние друг другу религиозных противников. Композиция незавершенного полотна подчеркивала их взаимную неуступчивость, переходящую в ненависть. У каждого героя полотна Перова своя правда, и между ними стена непонимания. Конфликт интересов раздирает русское общество, которое не может и не хочет находить компромиссы. Для Перова было важно уловить в национальном характере непримиримость, образно выразить историческую расколотость русского общества.

Гениальным взлетом руки боярыни Морозовой ознаменовал общий интерес к староверию и русскому характеру В. Суриков. Картина «Боярыня Морозова» была закончена художником к 1887 г. По мнению критиков, художник писал не историю, а трагедию русского народа[11]. Эту трагическую ноту почувствовал писатель и композитор Борис Асафьев, который в 1966 г. отмечал, что живописец «четко и сильно показал острое трагическое противоречие между буйной красочной цветистостью народного характера, видимого их облика



и гибельным расточением этих творческих сил в жестком становлении русской былой государственности». По мнению человека, пережившего трагедии XX столетия, своей картиной Суриков хотел ответить на главный вопрос, который «грыз» его сердце и мозг: «…неужели русская история состоит в безумном и страшном уничтожении и расточении этих прекрасных характеров, воль, соков земли»?[12]

В уральских романах Мамина старообрядческая тема постоянно появляется начиная с 1883 по 1895 г. Он не только продуцировал в ней специфический пласт уральского текста, но и отвечал на вызов времени в определении истоков русского национального характера, его очертаний, противоречий и векторов развития. Как совершенно верно отмечал И. А. Дергачев, «для Мамина раскол – явление народной жизни, над которым следует задуматься не для того, чтобы “разоблачить” несостоятельность религиозных догм, а чтобы понять, чем была вызвана “смута”, чем поддерживалась, какие силы души приводит в движение, какую роль играет в жизни сегодня»[13]. Об особенностях раскрытия темы старообрядчества в творчестве Мамина-Сибиряка, в частности, об образе протопопа Аввакума в рассказах писателя нам приходилось писать ранее[14], но до настоящего времени системного и многоаспектного исследования о различных гранях воплощения старообрядческого мира в произведениях писателя не создано.

Буквально с первых опубликованных произведений писатель обращается к изображению староверия в разнообразных жанрах: бытовых зарисовках, исторических очерках, рассказах и романах. Во многих из них староверы являются главными героями, в судьбах которых воплощаются ведущие сюжетные линии. Высокий профессионализм Д. Н. Мамина-Сибиряка позволял ему проводить тонкие разграничения и детализацию в создании старообрядческого мира. Особенно зримо и подробно парадигма старообрядческого мира выстраивается в уральских романах писателя.

В соответствии с православной традицией Мамин именует староверов преимущественно раскольниками, иногда кержаками, распространяя этот термин не только на старообрядцев часовенного согласия с реки Керженец, но и на всех староверов, что было присуще народной традиции. При характеристике самого феномена писатель использует обозначение «старая вера».

Староверы в романах Мамина-Сибиряка осознают свою принадлежность к различным согласиям. К этому времени староверие разделилось на несколько направлений («согласий») в зависимости от отношения к институту церкви, принимая или не принимая священство как условие душевного спасения в мире антихриста. Это разделение Мамин хорошо знал и на жизненном опыте (на Урале жили староверы разнообразных согласий), и по научной литературе.

В романе «Приваловские миллионы» главные герои связаны с беспоповским поморским согласием. Мать Сергея Привалова, урожденная Гуляева, была из рода «архангельских поморов», ее предки бежали «из разоренных скитов

на Урал», где Павел Михайлович Гуляев составил себе миллионное состояние. К этому же согласию относится семейство Бахаревых, основатели которого были воспитаны в доме П. М. Гуляева. В романе «Три конца» описывается беглопоповское часовенное согласие, превратившееся в условиях Урала в беспоповское. Показывая развитие староверческого движения, в этом же романе писатель иронически характеризует новые толки, радикальные в своих эсхатологических представлениях (учение старца Кирилла). Размежевание староверов приводит к решительному неприятию одних согласий другими, вплоть до физической расправы. Яркая картина столкновения поморян и часовенных на могиле старца Спиридона[15] выявляет слепой фанатизм людей, для которых вера становится механизмом самоутверждения. В романе «Дикое счастье» представлено поповское австрийское согласие на Белоглинском заводе, принявшее единоверчество. Символом приспособленчества, двуликости, что было заложено в самом моменте образования единоверия, становится фигура духовного отца Крискента, ставящего на первое место материальное состояние прихожан и дающего им советы, которые устраивают любого. В романе «Хлеб» тип поведения и речь одного из главных героев Михея Зотыча Колобова («Колобка») в их пародийно-скоморошьей окраске вызывают явные аллюзии с радикальным толком бегунов.

Ощущение трагичности окружающего мира, что обусловлено уверенностью в приходе антихриста, – важнейшая черта старообрядческой ментальности. Ожидание надвигающегося апокалипсиса воплощается у писателя в образе огня, в котором сгорает Заполье («Хлеб»). Явственно высвечивается ощущение последних времен в эпилоге романа. Старцы, едущие из скита (Колобов и Арфим), чувствуют присутствие антихриста, который «теперь везде по дорогам шляется», потому «его время настало» (9, 294).

Попав далее в поселения и став свидетелями ужасающего голода, какого никогда не видели эти хлебные края, старцы окончательно убеждаются, что люди озверели от голода, мир перевернулся и разрушены все устои и связи людей. В таком же ракурсе оценивается окончательное падение человеческого начала в романе «Дикое счастье».

Противостоять миру антихриста возможно, только строго соблюдая традиции предков, начиная с религиозно-обрядовых и заканчивая бытовыми. Рисуя старообрядческий мир, Д. Н. Мамин-Сибиряк воссоздает *пространство*, в котором обитают староверы. Это отдельные села или «концы» населенных пунктов, целые улицы и скиты. Подчеркивая сплоченность и атмосферу удаленности от окружающего мира, писатель использует определение «раскольничье гнездо». Особое внимание он обращает на описание дворов и домов староверов, использует значимые детали, обретающие статус символов.

К типическим чертам, характеризующим пространство старообрядческой культуры, относятся обустроенность и строгий порядок старообрядческого быта. Особо подчеркивается чистота, которая присутствует не только в доме,



но и на дворе хозяев. В домах староверов отмечается особый уют, писатель подробно описывает домотканые половички, вышитые шторки на окнах, чистые доски пола, сверкающие желтизной, начищенные, сияющие медью иконы и темные доски старинного письма – все, что создает ощущение собственного мира, который для старообрядцев отделен от мира антихриста, от мира хаоса и нечистоты. Староверы стремятся охранить свой мир от чужих глаз, отделить его от суетного мира никониан или от ушедших в слишком мирские заботы родственников. Эта отдаленность воплощается в глухих заборах, закрытых на крепкие засовы высоких воротах, скрытых помещениях дома, куда никто не допускается, кроме своих. Именно такой «тугой порядок и чистота» был присущ дому «мастерицы» Таисьи: лавки выкрашены желтой охрой, полати синею краской, «деревянная укладка с книгами в кожаных переплетах – зеленой» (5, 119). В описании иконостаса Таисьи автор упоминает «меднолитые иконы», складни, врезанные в дерево медные кресты. Дом становится воплощением красочного мира, избушка Таисьи «весело» глядела на улицу. Заимка старика Основы из того же романа «была выстроена вроде деревянной крепости. И ворота всегда заперты… Широкая пятистенная изба незаметно переходила в другие пристройки… Тут были и конюшни, и амбары, и кладовые, и какие-то таинственные клетушки, как во всех раскольничьих постройках» (5, 129). Таким же крепким, с шатровыми крашеными воротами рисуется дом Гордея Брагина («Дикое счастье»). В комнате Татьяны Власьевны – матери главного героя, скорее напоминавшей монастырскую келью, отмечаются «кисейные занавески», чистые половики, большой иконостас. Отличаются старообрядческие дома и особым запахом. Так, в доме Татьяны Власьевны пахло «росным ладаном, горелым деревянным маслом, геранью, желтыми восковыми свечами» и тем специфически благочестивым запахом, «каким всегда пахнет от старых церковных книг в кожаных переплетах» (4, 12–13).

Основательно выделено старообрядческое пространство дома в «Приваловских миллионах». Дом Бахаревых разделен на две половины. Половина Василия Назаровича отличалась светскостью и деловитостью, тогда как половина его супруги Марьи Степановны полностью подчинялась старообрядческим традициям, именно там была устроена домашняя моленная. Ход в нее шел из темного чуланчика, и о нем знали только посвященные. Эти половины различались оформлением комнат, количеством образов, типом мебели, даже запахом и шумовым фоном. Иначе вели себя на этих половинах люди. Глазами Привалова, пришедшего в знакомый с детства дом, автор видит в комнатах хозяйки характерные признаки старообрядческого быта: «…в уголке ютились какие-то старухи в темных платках, повязанных по-раскольничьи, то есть по спине были распущены два конца, как это делают татарки. Седой, сгорбленный старик в длиннополом кафтане стоял у правой стены и степенно откладывал поклоны, припадая своей головой к потертому шелковому подрушнику. Привалова сразу охватила с детства знакомая атмосфера: пахло росным лада-

ном, воском и деревянным маслом». Писатель тонко подмечает в доме Бахарева своеобразие старообрядческих икон «старинного письма»: «Тут были собраны иконы работы фряжской, старого строгановского письма и произведения кормовых царских изографов». Слабо теплившиеся неугасимые лампады бросали колеблющийся свет кругом, выхватывая из окружающей темноты глубокую резьбу обронных риз, хитрые потемневшие узоры басменного дела, поднизи из жемчуга и цветных камней, золотые подвески и ожерелья. Под некоторыми иконами висели богатые пелены с золотыми крестами и дорогим шитьем по углам» (2, 54).

Пространство старообрядческого мира составляют скиты и погосты, обязательными элементами входящие в его структуру. В рассказе «Могилки» писатель отмечает особую атмосферу и порядок на кладбищах раскольников. «Раскольничьи “мастерицы” “говорят” свои “кануны по единоумершим” с таким жалобным причетом и поющей интонацией, что вчуже за сердце хватает. По таким могильникам больше всего толкутся древние-древние старики, а главным образом женщины. И такие хорошие эти женщины-раскольницы, так свято они блюдут всякую старину, а особенно дорогих им покойников… Может быть, и православная баба пошла бы на свое кладбище, да только делать ей там нечего: сама неграмотная, да и другие бабы тоже, не умеют и помолиться как следует, а знают всего-навсего одну радоницу, когда воют и убиваются за целый год. А раскольница все знает, весь порядок, как следует по-истовому на могилке молиться, да еще кацею (ручная кадильница) принесет с собой и везде сама покадит, всех родственников обойдет»[16]. В ближайшей достижимости от поселений селились в скитах старообрядческие «старцы и старицы». Они ощущали свое призвание в спасении погибающего мира, в уединенной молитве за живых и за умерших. Живущие «в миру» староверы содержали скиты, уходя в них, как в монастырь, на склоне лет. Открывая перед читателем таинственную жизнь скитов, Мамин и отзывается на убеждения староверов в морально-этическом превосходстве скитников и скитниц, и в то же время воссоздает конфликты и противоречия, от которых не свободен и аскетический мир отшельников (см.: «Три конца», «Хлеб»).

Особенно тепло рисует писатель единение староверов с природой, картины которой, входя в сознание героев, гармонизируют пространство культуры. Кержацкие поселения в произведениях писателя располагаются в природе всегда органично, красота места ощущается и ценится староверами, Так, старообрядческие жители села Тайбол (**«**Золото»**)** ничего лучше, чем их село, представить себе не могли. Потрясает описание весенней природы в скитах, воссозданное автором с точки зрения Аграфены («Три конца»). В ее представлении «каждая былинка радуется солнцу», «горная вода сочится, как слеза». Именно здесь героиня мечтает поставить «келейку». Живая природа так разительно контрастирует с застылостью кержацкого бытия, что даже скитницы не могут остаться равнодушными к расцветающей природе (5, 215).



Д. Н. Мамин отмечает особое течение *времени* у староверов: события сопрягаются с христианскими праздниками, время течет неторопливо. Столь же предсказуема временная последовательность в течении дня. Молитва, еда, работа, сон – все идет в свой черед, в определенное время. Таково описание распорядка дня в доме Брагиных, где все подчинялось определенному, раз и навсегда установленному порядку, пока не произошла катастрофа, вызванная внезапно свалившимся на семью золотом («Дикое счастье»).

В настоящее время входит память о прошлом, исторические события хранятся в родовой памяти. Писатель постоянно рассказывает «откуда есть пошло» то или иное селение, кто его основал, описывает корень рода. В «Приваловских миллионах» рассказывается о родах Гуляевых, Приваловых, Бахаревых; в «Трех концах» повествуется о Мухиных, Груздевых; в «Хлебе» – о роде Колобовых. Носителями родовой памяти становятся вещи, выступая символами связи поколений. Это, например, шелковые сарафаны, которые старательно бережет Мария Степановна («Приваловские миллионы»), доставшиеся ей от жены Гуляева (бабушки Сергея Привалова): «Она могла рассказать историю каждого из этих сарафанов, служивших для нее живой летописью и биографией давно умерших людей» (2, 31), – акцентирует внимание читателя на мемориальной семантике вещей писатель. Таким же символом памяти о роде являются иконы. Именно о них Мария Степановна напоминает Сергею Привалову: «Это твои родовые иконы; деды и прадеды им молились» (2, 55). Как известно, Бахарев осознает себя хранителем и служителем приваловского рода.

Тема родовых связей человека, трагических последствий его разобщения с родом – важнейший для писателя поворот конфликтологии произведений. Писатель образно воплощает наблюдения времени о неразрывной связи религиозной жизни и родовой идеи в *менталитете* староверов. Мамин очень точно подметил особенность староверия, которое держалось на семейно-родовых связях и сделало пространство рода главной ареной отстаивания веры. Разрушение рода ведет к нарушению веры, в то же самое время замена внешними ритуалами подлинных родовых привязанностей приводит к утрате семейных ценностей. Семья у Гордея Брагина изначально была «как один живой организм, как полная чаша», ее разрушение идет сразу во всех направлениях. Рушатся нравственные устои семьи, выхолащиваются религиозные традиции в поведении, стираются запреты в помыслах, исчезает страх смертного греха («Дикое счастье»).

В традиционный порядок включаются взаимоотношения в семье, где царит жесткая субординация, глава дома – старший по возрасту и авторитету (отец, мать, бабушка или престарелая тетка). Именно им безоговорочно подчиняются другие члены семьи. Обретение собственной судьбы, выход за пределы родительской власти в старообрядческой среде вызывают глубокие внутренние конфликты, различным образом разрешаемые в произведениях Мами-

на. Отец Надежды Бахаревой, решившейся на разрыв с привычными миром, находит силы преодолеть чувство отторжения от дочери, веря в искренность ее любви («Приваловские миллионы»). Не стремится понять чувства и метания своего сына Галактиона старший Колобов, родительская любовь «во спасение» уступает место зависти и осуждению, что приводит к неизбежной трагической развязке («Хлеб»).

Именно в староверии Мамин видит ту особенность национального характера, о которой, в частности, писал Н. О. Лосский, – его полярность. Философ считал, что «отрицательные свойства русского народа... возникают, как оборотная сторона положительных качеств или даже как извращение их». Главным в жизненном пути народа Лосский видел поиск «абсолютного добра», с чем связаны «свобода духа русских людей, широкая натура, испытание ценностей мыслью и опытом»[17] . Покаяние и равнодушие, жестокость и милосердие, бескомпромиссность и жажда примирения – все это соединяется самым причудливым образом даже не в разных персонажах, а зачастую в одной личности. Яркими примерами являются образы старого мастерового Самойлы Евтихыча Груздева («Три конца») или Татьяны Власьевны Брагиной («Дикое счастье»).

Важными моментами в жизни кержаков являются моления на святых старообрядческих могилах святых отцов. Мамин-Сибиряк описывает народный энтузиазм при молении на Петров день на могиле старца Спиридония в лесу, куда люди собирались из Екатеринбурга и Златоуста. Это единственное место, где раскольники оставляют свои споры. Но именно на этом святом месте происходит безобразное побоище между староверами различных толков, когда «часовенные» избивают старца «поморского» согласия, чтобы в следующий момент с той же неистовой силой поклоняться его стойкости (5, 217–219). Мамина ужасает эта особенность толпы быть подверженной мгновенному неосознанному порыву («Три конца»).

Писатель внимательно вглядывается в жизнь, продиктованную традициями различной направленности, видя в них живое и омертвелое начала, и эта амбивалентность сложно воздействует на души людей. Приверженность к национальной культуре, горячая вера, не дающая человеку успокоения, толкающая к покаянию и жизни в деятельной любви, – подобные черты особенно свойственны женским сильным характерам в романе «Три конца». Вместе с тем писатель осознает, что слепое подчинение, выхолащивание содержательной стороны в феномене традиции приводит к столкновению с живой противоречивой жизнью и становится основой конфликта как в душе человека, так и при столкновении с жизненными обстоятельствами. Слепая приверженность традиции разрушает родовые связи Петра Мухина с матерью, только в конце жизни признавшей главную радость – единственную внучку («Три конца»), подчинение отцу и женитьба Галактиона на нелюбимой женщине – одна из причин его фатальной неудачи, утраты высоких помыслов и крушения мечты пробудить провинцию от спячки («Хлеб»).



Можно выделить различные *типы* героев в пространстве старообрядческой культуры. Будучи характерными и национально значимыми, эти типы взрастают на историко-социальной почве староверия. Специфическим является разделение на староверов в скиту и староверов «в миру». С одной стороны, для Мамина есть нечто фальшивое в скитском староверии, которое так старательно прячется от жизни и в то же время в своем существовании зависит от пожертвований, берет на себя разрешение неизбежных противоречий стремящегося к закрытости и нравственному аскетизму мира. В подробно описанной жизни скита в романе «Три конца» все подчинено сокрытию грехов сексуального характера. Но в то же время скит становится своего рода пристанищем для мятущихся душ, временным или окончательным местом умиротворения человека. Именно в скит направляется в конце жизненного пути С. Е. Груздев, примирившийся со своим кровным врагом Палачом («Три конца»).

Среди мирских и скитских староверов Д. Н. Мамин-Сибиряк выделяет фанатичных, преданных неким абстракциям и тем самым терпящих поражение или уходящих в фальшивую добродетель героев: таких, как мать Петра Мухина, скитские старицы («Три конца»), мать Надежды Бахаревой («Приваловские миллионы»), – и тех, кто внутренне готов к соотнесению устоев веры как признака крепости характера и силы воли с новыми веяниями, с меняющейся жизнью. Среди них старик Бахарев, Галактион Колобов («Хлеб).

Второй важный тип – мастеровой человек и предприниматель. Как известно, из старообрядческой среды выходили блестящие организаторы производства, купцы, настоящие знатоки своего дела, о которых писал, например, Рябушинский. Изначально религиозная идея подталкивала, служила основой для качественной организации собственного хозяйства, порядок, чистота и исполнительность в котором были основой противостояния миру лжи и заведомого обмана. В дальнейшем принципы крепкого хозяйствования переносились на заводское производство (Груздев) или в собственное более широкое дело (Колобовы). При этом Мамин не уходит от воссоздания глубинных противоречий, внутренней драмы людей, стоящих на перекрестке различных исторических траекторий, таких как Петр Мухин («Три конца»), Галактион Брагин («Хлеб»), Сергей Привалов.

Не гнушается писатель типами, пришедшими из древнерусской святоотеческой традиции. Среди них идеальные, словно списанные с древнерусских икон образы женщин, прошедших испытания жизненными искушениями и ставших спасительницами других: такие, как мастерица Таисья, раскаявшаяся блудница Аграфена-Аглаида («Три конца»). Столь же узнаваемы «блаженные» Зотушка («Дикое счастье») и старец Арефа («Хлеб»), обладающие даром пророчества. Среди героев, претендующих на обладание истиной понимания подлинно христианского вероучения, выделяется старообрядческий старец Кирилл. Писатель с иронией относится к его обличениям и угрозам пришествия конца света. Неистовость обличителя не мешает старцу

впадать в греховные помыслы и потакать собственным телесным слабостям («Три конца»).

Старообрядческая среда порождает явных и тайных разбойников. Среди них «заводские» разбойники Окулко и Беспалый, которые предстают перед читателем пьющими водку в кабаке («Три конца»), или скрытый разбойник Брагин, по сути, ограбивший доверившегося ему старателя («Дикое счастье»). Большой интерес представляет так называемый тип разбойника «благоразумного», обновленный образ которого ярко проявился в творчестве Н. Лескова. Для Мамина таким типом стал Савоська в очерке «Бойцы», дорого заплативший за совершенное им невольное убийство. Девять дней его тяжелой работы на сплаве леса подобны девяти мытарствам, в течение которых, согласно народно-апокрифическим представлениям, очищается душа человека.

Автор видит многоаспектное *значение* староверия для русской жизни. Это прежде всего сохранение в глубинах старообрядческой культуры религиозно-бытийных размышлений о смысле жизни, аксиологических характеристик миропонимания, корреляции житейского поведения и идеи вечного спасения. Иными словами, писатель ценит в староверах внутреннюю неуспокоенность, озабоченность не только собственным благосостоянием, но и судьбой христианства. Немаловажный момент связан с сохранением этнического начала в его наиболее ярком и творческом варианте. Не случайно писатель прописывает эпизод с исполнением русских народных песен певцами из старообрядческого «конца». По окончании произнесения манифеста об отмене крепостного права Петр Мухин велит пригласить песенников, которые все оказались из кержаков. Среди них силач Матюшко Гущин, который играет на древнем народном инструменте – берестяном рожке. Проголосная песня, которая исполнялась староверами, поднималась «точно на крыльях». Манеру пения и репертуар старообрядческого «конца» перенимают жители других «концов» Висима. По оценке нестароверки «мочеганки» Домнушки, «очень уж хорошо поют кержаки, хоть и обушники» (5, 49).

Важным, по мнению писателя, является колонизационное значение староверов, по необходимости ставших первооткрывателями многих мест на востоке России. При этом эстетическое чутье их было безупречно – они выбирали самые красивые и удобные для жизни места. Высоко ценит автор свойственное староверам трудолюбие, честная работа становится для них основой нравственного бытия. В субординации человеческих достоинств именно труд позволяет сохранять душевный покой, тяжкий труд дает надежду на искупление прегрешений. Пьянице и дебоширу Савоське во время сплава «цены нет», и мастерство преображает его в Савостьяна Максимовича («Бойцы», см.: 1, 262). Искупает свой «бабий грех» Татьяна Власьевна («Дикое счастье»), поднимая по ночам кирпичи на строительство единоверческой церкви (4, 16–17).

Д. Н. Мамин-Сибиряк не дает каких-либо окончательных решений о судьбе движения. В его понимании многообразия жизни столь же важна многоаспектность содержательной доктрины староверов, как и разнонаправленность их судеб. В каждом произведении писатель дает различное сочетание обрисованных граней старообрядческого мира, запечатлевая их в поэтике текста. Автор словно проверяет старообрядческий мир на жизнеспособность конфликтами, рисуемыми в сюжетах произведений. Спасение веры диалектично соотнесено со спасением человечности. Жестокость и бессердечие, какими бы традициями и исторической памятью это не освещалось, приводят не только к потере жизненной силы героев, но и к их нравственному опустошению, к разрушению самой веры. И напротив, милосердие, терпимость и доброта способны совершить чудо, вернуть человека к истокам нравственной силы, возродить его к дальнейшей жизни, уходящей за горизонт повествования. Эта установка писателя воплощается в судьбах Нюрочки Мухиной, Надежды Бахаревой, Сергея Привалова – наиболее светлых и динамично меняющихся героев уральского текста Мамина-Сибиряка.

## Примечания

[1] Объединенный музей писателей Урала. Ф. 1. Оп. 1. № 6411.

[2] Описание книг по старообрядческой тематике из библиотеки Д. Н. Мамина-Сибиряка см.: *Соболева Л. С.* Истоки представлений о старообрядчестве в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Изв. Урал. гос. ун-та. 2002. № 24. Сер. 2, Гуманитар. науки. Вып. 5. С. 113–121.

[3] *Щапов А. П.* Русский раскол старообрядчества, рассматриваемый в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII веке и первой половине XVIII // Щапов А. П. Собр. соч. : в 3 т. СПб., 1906. Т. 1. С. 218–219.

[4] Вестн. Европы. 1871. Кн. 4. С. 469–470, 498–499, 506, 535.

[5] *Смирнов А.* История русского раскола старообрядства. СПб., 1895. С. 3.

[6] Русская мысль. 1881. № 1. С. 313.

[7] Там же. С. 363.

[8] *Пругавин А. С.* Раскол-сектанство : материалы для изучения религиозно-бытовых движений русского народа. Вып. 1 : Библиография старообрядчества и его разветвлений. М., 1887.

[9] Субкультура формируется в рамках общей национальной культуры и связана с определенной частью населения. Для нее характерна системность, куда входят существенные для этой группы людей семантически значимые признаки. В староверии, помимо определяющих тип жизненного поведения идей о воцарении Антихриста, близком конце света, идеальном состоянии православия в дониконовской Руси, маркирующими признаками являются внешний вид и одежда (наличие бороды, закрытых волос у женщин, длинные рукава и юбки в женской одежде, особое одеяние во время молений), еда и режим питания (отказ от ряда продуктов, строгое соблюдение постов), тип жилища (закрытость, отгороженность от мира, уединенность), патриархальные отношения внутри семьи, режим увеселений в течение года (запрет на исполнение песен во время постов), вплоть до отношения к домашним животным (собака не может находиться в доме) и произносительных норм при чтении и т. п. Строгость и количество запретов могут варьироваться в зависимости от согласий, конкретных условий проживания и жизненных перипетий, и при их нарушении в сознании старовера появляется чувство вины.

[10] *Шелгунов Н. В.* Очерки русской жизни. СПб., 1895. Стлб. 862 (первую публикацию см. в журн. «Русская мысль», 1886).

[11] *Алленов М. И.* Василий Суриков. М., 1998. С. 68.

[12] *Астафьев Б. В.* (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. М.; Л., 1966. С. 181–182.

[13] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. Свердловск, 1977. С. 56.
[14] *Дергачев И. А., Соболева Л. С.* Протопоп Аввакум в писательском сознании Д. Н. Мамина-Сибиряка // Литература и философия. Свердловск, 1984. С. 22–34.
[15] См.: *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Свердловск, 1948–1953. Т. 2. С. 256–261. Далее номер тома и страницы указываются в тексте в круглых скобках.
[16] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Золото : роман. В дороге : очерки и рассказы / подгот. текста и коммент. И. А. Дергачева. Свердловск, 1982. С. 350–351.
[17] *Лосский Н. О.* Характер русского народа : в 2 кн. М., 1990. Кн. 2 (репринт: Посев, 1957). С. 85–86.

**© Н. А. Кунгурцева**
*Екатеринбург*

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ДОМА В ПОВЕСТИ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «НА РУБЕЖЕ АЗИИ»

По словарю русского языка Владимира Даля, «Дом – строение для житья; в городе, жилое строение; хоромы; в деревне, изба со всеми ухожами и хозяйством»[1]. Из самого определения понятия «дом» уже видно, что это не просто стены или некая архитектурная постройка (хотя эта оболочка, граница материи, безусловно, тоже важна), но и топос, жизненное пространство, мир обитаемый. Внутреннее наполнение его достаточно объемно: в большинстве случаев дом рассматривается как миромоделирующее ядро, где концентрируются важнейшие показатели самоощущения человека в мире.

Дом является смысловым и пространственно-энергетическим центром, внутри и вокруг которого сосредоточиваются жизнь, смерть, деятельность человека. Это особый вид «своего» пространства. «Дом издревле связывался не только с постройкой, но и гораздо шире – с семьей, с людьми, живущими под одной крышей»[2]. Это место со-бытия разных поколений. В мировом фольклоре сформировалось отношение к жилищу как к безопасному пространству, охраняемому духами предков и огражденному от внешнего мира, враждебного человеку[3]. В русской литературе образ дома – одна из самых важных составляющих национальной картины мира. Например, в поэзии А. С. Пушкина, как писал Ю. М. Лотман, «тема Дома становится идейным фокусом, вбирающим в себя мысли о культурной традиции, истории, гуманности и “самостояньи человека”»[4]. У Гоголя эта тема развивается в виде противопоставления, во-первых, Дома и антидома (сумасшедшего дома, публичного дома, канцелярии «Петербургских повестей») и, во-вторых, Дома и Дороги, ее разомкнутого пространства как символа бездомья. Для многих русских писателей локус «дом» является одной из важных составляющих их творчества. Об этом можно судить, исходя хотя бы из названий произведений: И. И. Лажечников



«Ледяной *дом*», А. П. Чехов «*Дом* с мезонином», Ф. М. Достоевский «Записки из Мертвого *дома*», А. Т. Твардовский «*Дом* у дороги», Ю. В. Трифонов «*Дом* на набережной» и т. д.

Безусловно, тема дома, его устоев, уклада, устройства была одной из ведущих и в творчестве бытописателя уральской жизни Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка. Подзаголовки его произведений красноречиво это подтверждают: рассказ «Варваринский скит» имеет подзаголовок «Страничка из жизни Урала», рассказ «Русалки» – «Из народного быта», у «Сестер» – «Очерк из жизни Среднего Урала», повесть «Все мы хлеб едим» – «Из жизни на Урале», у повести «На рубеже Азии» – подзаголовок «Очерки захолустного быта». Последние три произведения по жанру определяются как повести, но сам Мамин называл их очерками. Такое жанровое определение вполне оправдано: писатель хотел указать на подлинность, достоверность, а иногда и биографичность изображаемых событий. Да и форма повествования от первого лица лишний раз подтверждает документальность происходящего. Отдаляясь от остросюжетных рассказов периода «первого дебюта», в очерках 1880-х гг. писатель пытается раскрыть экономическую и социальную жизнь уральских заводов («Сестры»), уральской деревни («Все мы хлеб едим»).

Особое место в ряду произведений «второго дебюта» занимает повесть «На рубеже Азии» – автобиографическое произведение, в котором рассказчик осмысляет достаточно серьезный этап в истории своей семьи. Действительно, в свое время родители Дмитрия Наркисовича из глухой и бедной Егвы переехали в Висимо-Шайтанск, который стоял на водоразделе Европы и Азии (сравните с названием произведения). Но повесть «На рубеже Азии» автобиографична не столько по литературным и реальным совпадениям, сколько в психологическом плане. «Она очень точно воспроизводит определенный склад сознания, сформировавшийся у писателя в детские и подростковые годы: горячую привязанность к родному, заветному, – к своей семье, к заводскому поселку, где прошло его детство, к людям, живущим в нем и когда-то преподавшим ему первые уроки незаурядной доброты и редкой житейской стойкости. Здесь писатель убедительно показал роль спасительной “памяти сердца”, вынесенной из детства и определившей сознательные установки человека»[5].

Эта «память сердца» – память рода, то, что несет в себе дом. Дом дозированно отдает нам нашу память, наше детство, наше прошлое. Об этом свидетельствуют отметины на дверном косяке – вехи роста детей в каждом доме.

Внутренний уклад жизни Обонполовых в повести «На рубеже Азии» патриархален, все в доме свидетельствует о порядке и определенной иерархии отношений. Глава дома – священник Викентий Афанасьевич, несмотря на свою вспыльчивость и слабохарактерность, – человек, уважаемый в Таракановке, опора семьи. Он служит в самом бедном приходе, поэтому его домочадцы живут очень скромно: шесть человек ютятся в двух маленьких комнатах. Печать бедности лежит на всех вещах, наполняющих пространство дома: скромная ме-

бель, дешевые стулья, заплатки на одежде. Одна их двух комнат служит одновременно гостиной, рабочим кабинетом отца и спальней. Благодаря особому таланту матери, хранительницы домашнего очага, убогость быта скрашивается чистотой («чистота – это был культ моей матери, вторая натура»[6]) и особым уютом, который может быть создан только руками женщины.

Несмотря на неустанную борьбу с бедностью, в семье господствуют теплые и доверительные отношения. Дети помогают родителям (сестра Надя рукодельничала, Верочка с 14 лет ухаживала за коровой). Гордость семьи, старший сын Обонполовых Аполлон, семинарист, никогда не забывал привозить грошовые подарки близким. Не менее трогательны отношения отца и матери, которая оберегала внутреннюю гармонию семейных отношений: во время вспышек гнева Обонполова-старшего она ставила самовар, которым в доме «разрешалось очень много тяжелых минут» (623). Всех членов семьи объединяет особая гордость, в «жертву которой приносились последние гроши» (627), вопиющая бедность не сломила их. Семейный уклад организуется внутренним укладом дома. Обонполовы творят свое особое пространство, одухотворяют мир вещей, окружающих их.

Дом собирает разные эпохи и поколения и позволяет им всем сосуществовать. Он атемпорален. Поэтому одни и те же вещи могут передаваться из поколения в поколение – зачастую именно они несут в себе генетическую память семьи.

В анализируемом произведении Мамин-Сибиряк описывает несколько таких предметов: это рукомойник, комод, разрозненные чайные чашки, медные кастрюли. В их числе и «мудреная картина», изображавшая «знаменитую сцену, происшедшую между целомудренным Иосифом и женой Пентефрия» (624). Никто из домашних не помнил, как она к ним попала, почему висела прямо напротив входной двери уже несколько десятков лет, но к ней настолько привыкли, она так всем примелькалась, что ее уже и перестали замечать, и уже не считали неприличной. Таких семейных «памяток» очень много в каждом доме, важна не сама вещь, а то, что вспоминается, глядя на нее: «…знаменитая картина, с которой, по-видимому, связано было какое-нибудь хорошее воспоминание, или, может быть, даже суеверная надежда, что существование этой картины тесно связано с существованием всей нашей семьи. Что такие фамильные суеверия существуют и передаются из одного поколения в другое, в этом, вероятно, убедился всякий мало-мальски наблюдательный человек» (625). То, что такие знаковые предметы действительно каким-то образом могут быть связаны с семьей, играть в ее истории достаточно важную, иногда даже мистическую роль, Мамин подчеркивает в финале повести, когда описывает похороны отца: «…перед самым отъездом из Таракановки, без всякой видимой причины, знаменитая картина… упала сама собой на пол» (695).

Предметы, заполняющие пространство дома, безусловно, весьма значимы. Их символический статус описал Ж. Бодрийяр в своей книге «Система вещей»: «Вещи очерчивают у нас перед глазами символические контуры фигуры, именуемой жилищем, – очевидно, именно из-за нее у нас в памяти столь глубоко запечатлевается образ родного дома»[7]. Вещи, предметы несут в себе память, поэтому обстановка в доме может быть благоприятной или неблагоприятной, пространство дома содержит в себе условия комфорта (или дискомфорта) для человека. Поэтому вещи, несущие позитивные воспоминания, так дороги нам: «Мать относилась с каким-то суеверным чувством ко всякой вещи, которая напоминала жизнь в Махневой» (625); «Вообще, сквозь всю нашу скромную обстановку проходило несколько вещей каким-то исключением, и на них, кажется, сосредоточено было все внимание моей матери: она так всегда берегла их и каждый раз с особенным удовольствием вынимала их откуда-нибудь из глубины сундука потому, вероятно, что они безмолвно напоминали ей о лучшем времени» (625).

Но вещи могут нести в себе и негатив, если связаны с какими-то неприятными событиями. В доме Обонполовых, например, таким смыслом была наделена фарфоровая кукла, известная у них под названием «секретаря». Небольшая изящная кукла напоминала им о человеке, который, как считал глава семейства Викентий Афанасьич, разрушил всю его жизнь. Из-за него, Амфилохия Лядвиева, вся семья из очень богатого прихода в Махневой переехала в один из самых бедных – в Таракановку. Не называя никогда своего обидчика даже по имени, употребляя лишь местоимение «он», отец Викентий частенько вымещал свою злость именно на этой кукле: несколько раз выбрасывал ее за окно. Здесь проявляется еще одно свойство дома. Дом – это комфортабельное, безопасное, защищенное пространство, и выбросить «плохую» вещь за его границу – значит вывести из него и весь негатив, связанный с этим предметом. Дом – территория привычного, обжитого: из повторяемости событий и складываются традиции, лад в семье, уют. «Мать скромно садилась куда-нибудь в уголок и все время самым сосредоточенным образом ковыряла какой-нибудь чулок» (622), «отец очень любил пить чай и поэтому самоваром в нашей семье разрешалось очень много тяжелых минут, в которых не было недостатка» (623). Таким образом, систему ценностей, мораль, эстетику – все это вполне можно передать через «вещный ряд», через устойчивые образы пространственного мира, закрепленные в нашем сознании.

Образ дома является одним из константных художественных образов и мифологем. Он дает ощущение пристанища, крова, родового гнезда, что так блестяще отразил в своей повести «На рубеже Азии» замечательный уральский классик Д. Н. Мамин-Сибиряк.

**Примечания**

[1] *Даль В.* Словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 1157.
[2] *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов. М., 2006. С. 209.

[3] См.: *Бессмертная О., Рябинин А.* Предки // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 334.

[4] *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999. С. 265.

[5] *Щенников Г. К.* Литературные дебюты Д. Н. Мамина // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч. : в 20 т. Екатеринбург, 2002. Т. 1. С. 895.

[6] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Екатеринбург, 2002. Т. 1. С. 623. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

[7] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995. С. 12.

**© Е. В. Харитонова**
*Екатеринбург*

## ОБРАЗ ДВОРЯНСКОЙ УСАДЬБЫ В ДРАМАТУРГИИ Н. НОВИКОВА (ЧЕРЕШНЕВА)*

Как известно, в провинции театр всегда играл особую роль. Кроме того, «исследование драматургии Урала конца XIX – начала XX в. чрезвычайно важно, поскольку на материале провинциальной литературы можно наблюдать специфику освоения массовым сознанием проблем, актуальных для “большой” культуры центра»[1].

К сожалению, биография Н. Новикова – одного из драматургов рубежа XIX–XX вв. – к настоящему моменту изучена недостаточно. Известно, что Николай Федорович Новиков родился 17 апреля 1884 г. в Архангело-Пашийском заводе Пермской губернии, в семье небогатого торговца. С 1895 г. он учился в Пермской гимназии, где начал писать стихи. Окончив в 1903 г. гимназию, поступил в Казанский университет, но был исключен со второго курса за участие в студенческих волнениях и выслан «по месту жительства», в Пермскую губернию. Оказавшись вновь на Урале, Н. Новиков активно сотрудничает с местной печатью – публикуется в газетах «Пермские губернские ведомости», «Урал», «Голос Урала», «Уральский край», в сатирических журналах «Гном» и «Рубин». Зиму он нередко проводил в столице, где его много и охотно печатали, но с наступлением весны неизменно возвращался на Урал. Новиков писал стихи и своеобразные «фантазии» – как правило, бессюжетные зарисовки, полные мистических мотивов, – многие из которых были опубликованы в уральских газетах в 1906–1907 гг. Достаточно долгое время жил, работал, публиковался в Екатеринбурге. Осенью 1912 г. Новиков был призван в армию. Едва окончил службу, началась мировая война, и Новиков вновь оказался в казарме.

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



Окончил четырехмесячное Павловское военное училище со званием прапорщика, вскоре был отправлен в составе экспедиционного корпуса во Францию, где в боях под Верденом 6 декабря 1916 г. был убит[2].

Драмы Н. Новиков начинает писать после 1906 г. Он выбирает себе «весенний» псевдоним – Н. Черешнев.

В период с 1906 по 1912 г. Н. Новиков создает пьесы, в жанровом отношении близкие лирической драме. Примечательно, что усиление лирического начала в собственных драматургических текстах Н. Новиков ощущал – об этом свидетельствуют авторские жанровые номинации: «Бабушкина усадьба» – лирико-драматические картины в четырех актах; «Весенние голоса» – картины весенней жизни в четырех актах; «Трагедия красоты» – лирическая пьеса в трех актах; «Тучка золотая» – драматические акварели в четырех актах; «Антэрос» – драматическая поэма в трех актах.

Художественный мир Н. Новикова мифологизирован. Лирическое начало в пьесах 1906–1912 гг. во многом связано с мифологемой дворянской усадьбы.

Образ дворянской усадьбы – родового гнезда – играет особую роль в драматургии Н. Новикова (пьесы «Сады зеленые», «Бабушкина усадьба», «Весенние голоса», «Ключи горячие», «Тучка золотая», «Трагедия красоты»). Надо сказать, что мотив, образ, наконец – миф дворянской усадьбы сегодня активно изучаются представителями разных областей гуманитарного знания; в 1992 г. было воссоздано Общество по изучению русской усадьбы, проводятся конференции, выпускаются научные сборники, ведутся научные исследования: так, упомянем работу, выполненную двумя авторами – филологом и театроведом, историком театра, Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой – «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай»[3], а также исследование В. Г. Щукина «Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе»[4]. Эти исследователи полагают, что русская дворянская усадьба – социокультурный локус, подвергшийся в культуре мифологизации. Дворянская усадьба в драматургии Новикова – это своего рода маргинальный хронотоп, некий «серединный мир», «пограничный между “низким”, профанным существованием и идеалом»[5]. Мир дворянской усадьбы отличает «красота, поэтичность, покой»[6], внутренняя гармония, означающая возможность отдохновения (достигнута внешняя сторона идеала), но в то же время – «подверженность влиянию хаоса»[7].

Следует отметить, что в драмах Н. Новикова образ сада значительнее образа дома. Приведем описание сада, которым открывается пьеса «Бабушкин сад» (авторское жанрообозначение «лирико-драматические картины»): «Ночью над бабушкиной усадьбой пронеслась гроза, омыла и словно помолодила старый сад, и весь он, густой и запущенный, кажется теперь каким-то особенным, тихим и радостным, погрузившимся в свои тихие и старчески-радостные думы. Приветливей обыкновенного из широко раскинувшихся ветвей смот-

рит старый барский дом с потемневшими и растрескавшимися от времени, когда-то белыми и чистыми, а теперь грязновато-серыми, колоннами, с потонувшей в зелени террасой, старыми скрипучими ступенями, спускающейся на песок широкой, убегающей в глубь сада, розовой аллеи.

Задорно-сверкающе светит на безоблачном голубом небе июньское солнце, звонко и задорно щебечут птицы, а старые, раскидистые деревья стоят и не шелохнутся, словно боятся спугнуть овладевшие ими тихие закатные думы их дворянской старости.

На террасе еще не убрано со стола. Елена Ивановна пьет утренний чай. Прислонился к облупившейся колонне Сажин, курит папиросу и ласковыми, жмурящимися, как у кота на солнышке, глазами смотрит в старый сад, словно он очарован и весь отдался и омытой запущенности старого дворянского гнезда, и маняще-раскинувшейся тени великанов-деревьев, и розовой улыбке погожего дня.

Тишина. Слышно только, как щебечут-заливаются птицы»[8].

Согласно Д. С. Лихачеву, «сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой»[9]. В саду природа превращается в некий интерьер, который хорош не только сам по себе, но и как средство «выражения некоей философии, эстетических представлений о мире»[10]. Сад – это микромир в его идеальном выражении, подобие вселенной, ее модель и букварь, своего рода текст. «Подобно городу, сад содержит в себе изначальное противоречие удержания и размывания пространственных границ. Будучи по определению местом ограниченным, сад вместе с тем, как заметили еще Шиллер и Гете, имеет своим объектом бесконечное. Сад призван заменить собою человеку целостный мир. Он делает вечной прихотливую игру времени, представляя при этом и природное, и культурное пространство»[11]. Как пишет Е. Е. Дмитриева, «проблема границ сада – проблема философская»[12]. «И связано это с тем, что пространство сада изначально конфликтно, ибо включает в себя сознание замкнутого и бесконечного мира»[13].

Изображение сада как символа рая имеет давнюю мифологическую и литературную традицию. Н. Новиков использует традиционную для русской литературы мифопоэтику сада, архетипический топос Эдемского сада расширяется за счет теологических, культурных, фольклорных ассоциаций. В драмах Новикова возникает архетип Эдема, сада-рая, пространства, символизирующего собой невинное начало человеческого пути. Образ сада устойчиво соотносится с образом детства. Так, в «Тучке золотой» (авторское определение жанра «драматические акварели») читаем:

«*Сажин:* …Читал на сон грядущий Вьерисона и встретил у него одну детскую песенку, с таким припевом…

*Людмила:* Диттели, дуттели, дас,
Солнышко светит для нас.

*Сажин:* Вы знаете? На меня пахнуло таким теплом детства, что я все время улыбался. Хорошо… За окнами шумела гроза, а у меня была какая-то детская радость. И заснул, вероятно, улыбаясь»[14].



В комедии «Ключи горячие» актриса Татьяна Львовна Платонова приезжает в Денисовку, где она родилась, где прошло ее детство, с намерением ее вернуть.

«*Платонова:* Сад мой родной, детство мое безмятежное, чистое… <…> все по-старому, ничего не изменилось. Только как постарело все, кажется таким пришибленным, несчастным и до боли родным…<…> Ах, то ли здесь было прежде. Двадцать, двадцать с лишним лет не была я на родине, сколько воды утекло. Все постарело, – и я постарела за эти двадцать лет… <…> Нет, нет, – правда, мне никто не дает моих лет, но я постарела и вижу это теперь так ясно, с такой тоской…»[15]

Безусловно, Денисовка невозвратима, как и детство, и молодость, и любовь к Городцову, теперешнему владельцу Денисовки.

Метафора и образ сада служат здесь раскрытию идеи ценности внутреннего существования человека и осмыслению хода времени. В усадебном и собственно садовом контексте раскрывается тема памяти. Воспоминаниям и мечтам о случившемся и неслучившемся, сбывшемся и несбывшемся предаются в драмах Н. Новикова все, при этом молодые вспоминают детство, взрослые и старые – молодость. Вообще, в усадебном пространстве именно время становится объектом напряженной рефлексии. Так, в «Тучке золотой» о молодости размышляет Мила, молодая девушка: «Я даже не знаю, не сумею сказать, чем именно хороша молодость, так много в ней чего-то такого, неуловимомилого, заразительного. По-моему, молодость – это какая-то сплошная лирика».

Сравним:

«*Сажин:* Елена Ивановна, а вы… понимаете молодость?

*Елена Ивановна:* Я?.. В том-то и все горе, что я, кажется, слишком ее понимаю. <…> понимать молодость, понимать музыку, понимать весну, по-моему, это все равно... Пусть моя молодость уже прошла, но я понимаю ее, чувствую… Ведь что такое старость? По-моему, старость… Старость не что иное, как пепел… Понимаете, потухающий пепел когда-то молодых пожаров жизни… Он потухает, он гаснет, но в нем все еще искрится былой пожар, былая молодость… и она погаснет в человеке только тогда, когда наступит час его смерти… Ведь молодость же олицетворение жизненной силы, и жизненную силу может оборвать только смерть…»[16].

«*Марья Ивановна:* Какие у молодежи сны весной. Я молодой-то была, – так, помню, мне все сады зеленые снились. Ох, и тяжело же нашему бабьему сословию весной, так тяжело, что порой в петлю лезть – так и то впору.

*Запевалов:* Ай да Марья Ивановна… Неужели уж весна такая ядовитая?

*Марья Ивановна:* Ох, и не говорите, ваше превосходительство. Уж такая ядовитая, такая ядовитая, что не приведи, Господи. Ну, чума – да и только. Как

чумная, бывало, ходишь. <…> Уж я-то, Ольга Семеновна, знаю, каково нам, девкам да вдовам, весной живется…»[17]

В усадебном пространстве встречаются три поколения. Старшее – образы бабушки, старой няни, экономки – являет собой опоэтизированное, «романтизированное», славное прошлое. Поколение отцов и матерей воспринимает свою жизнь в усадьбе как затянувшееся заточение. Елена Ивановна, героиня «Тучки золотой», размышляет: «Мне кажется, что мы отбываем здесь какое-то заточение, и тянется оно уже долгие-долгие годы. И когда оно кончится? И хочется иногда бежать отсюда, и некуда бежать… И снова нелепые ссоры, пошлые, ненужные…»[18]

Представители этого поколения мечтают о будущем, которое для них оказывается в прошлом. Образ сада сопутствует мотиву несбывшихся ожиданий, жизни, проходящей мимо. Сад здесь означает все прекрасное, ушедшее, чему нельзя помочь. Для «детей» усадьба – «романтическое наследство», красоту и своеобразие которого они ощущают. Образ сада сопутствует инициации юных героев: в садовом пространстве возникают любовные и брачные союзы. Оппозиция старость / молодость, явленная на разных уровнях организации текста (отметим символический образ старого сада, омытого весенним дождем), – проявление цикличности и, следовательно, мифологизированности усадебной жизни.

Выделим еще одно семантическое и символическое наполнение образа усадьбы: усадьба-душа.

Осипчук, герой «Садов зеленых»: «Представь, я ни разу в жизни не видал помещичьих усадеб и теперь смотрю на старый дом, как на что-то родное или, пожалуй, даже как на романтическое наследство, перешедшее к нам от Тургенева. Оно уже постарело, обветшало, сильно изменило свою физиономию, но что-то еще осталось в нем, что влечет к нему каким-то неувядающим обаянием даже в своей обветшалости»[19].

Сажин, герой «Тучки золотой»: «…да, прощай, бабушкина усадьба, прощай, старый сад. <…> Вот уезжаю отсюда не тем, каким сюда приехал, не весь, нет, – кажется, что здесь, в этом старом дворянском гнезде, останется и частичка моей души…»[20]

Как отмечает В. Г. Щукин, «миф дворянского гнезда, чудесным образом упрощающий и “выпрямляющий” его действительную сущность, появился затем, чтобы закрепить в культурной памяти многих поколений яркое представление о поэтичности всего, что окружает усадьбу или каким-то образом связывается с нею, – от окрестного пейзажа до глубин психологии ее обитателей. Миф русской усадьбы – это миф о красоте “приютных уголков”, которую хранят в своей душе лучшие из тех, кто в этих “уголках” родился и вырос»[21]. Добавим: красота и особая, трудно осознаваемая, но легко ощутимая поэтичность русской дворянской усадьбы не оставляют равнодушным даже человека иной формации, впервые в ней оказавшегося, – однако и сама усадебная жизнь



подвержена влиянию извне, гармоническое целое усадебной жизни при этом разрушается.

Итак, в лирических драмах Н. Новикова семантико-символическая наполненность образа дворянской усадьбы чрезвычайно велика: уходящая жизнь, душа, быстротечность и необратимость времени, несбывшиеся надежды, поэтическое восприятие мира, загробный мир, гостеприимство, уют, память и т. д. С образом родового гнезда сопряжен мотив «потерянного рая», соотнесенный, в свою очередь, с проблемой утраты общей родовой жизни. Это приводит к потере ощущения целостности, гармоничности и осмысленности человеческого существования.

Обращение к классической теме дворянской усадебной жизни, открытая ориентированность на нее свидетельствуют прежде всего о стремлении Новикова включиться в литературную и – шире – культурную традицию. В изображении усадебной жизни Новиков ориентируется на образ русской дворянской культуры как таковой. Герои пьес Новикова постоянно музицируют, исполняя при этом, как правило, сочинения композиторов-романтиков: Грига, Шумана – исполняют также произведения Чайковского, поют романсы русских композиторов. Думается, при изображении усадебной жизни Новиков ориентировался не только на литературные, но и на изобразительные источники – например, на полотна Василия Дмитриевича Поленова, и прежде всего «Бабушкин сад» (1878), – очевидна общность состояния лирической созерцательности, элегическое настроение тоски по прошлому, утраченному, которое приобрело особое значение и распространение в русской живописи 1890-х гг. Известно, что Поленов, сам того не сознавая, в определенной мере предвосхитил поэтику «мирискуснического пассеизма» со свойственной «Миру искусства» эстетизацией старины, угасания, восхищения закатными красками дворянской культуры. Этот способ мироотношения и мирописания оказался близок и уральскому литератору. При этом надо отметить, что в новиковских пьесах ощутима ориентация на полотна и других русских пейзажистов. Так, один из героев «Садов зеленых» отмечает: «Здесь много поэтичных уголков в духе Левитана». И все же, очевидно, наибольшую значимость для уральского драматурга имела литературная традиция, и эта привязанность, по-видимому, была им отрефлектирована. Так, в 1905 г. Н. Новиков создает стихотворение под названием «Под говор вишневого сада» с посвящением «Дорогой памяти А. П. Чехова» с рефреном «Сад вишневый отцвел…» (Уральская жизнь. 1905. 3 июля)[22]. Вероятно, Новиков ориентирован не столько на реальное географическое, сколько на условное литературное пространство – некий литературный топос. Драматург обращается к накопленным до него средствам и способам характеристики пространственно-временного целого русской усадебной жизни, сознательно демонстрируя приверженность классической литературной традиции.

## Примечания

[1] *Жердев Д. В.* Уральский драматург конца XIX – начала XX века // Дергачевские чтения : тез. докл. и сообщ. науч. конф. Екатеринбург, 1992. С. 47.

[2] *Игорев И., Халымбаджа И.* Поэт Н.Черешнев и фантаст Н.Новиков // Местное время (Пермь). 1993. 30 сент. См. об этом также: URL: http://fandom.rusf.ru/about_fan/hal_71.htm.

[3] *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

[4] *Щукин В. Г.* Миф дворянского гнезда: геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В. Г. Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 157–461.

[5] *Жердев Д. В.* Указ. соч. С. 49.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] *Черешнев Н.* Бабушкина усадьба : лирико-драматические картины в 4-х актах. СПб., 1910 [машинопись]. Л. 2. Все упоминаемые и цитируемые пьесы находятся в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

[9] *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. М., 1998. С. 57.

[10] Там же. С. 58.

[11] *Эртнер Е. Н.* Пространство сада в литературе Тюменского края XIX века // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры : сб. ст. Тюмень, 2005. Вып. 6. С. 158.

[12] *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Указ. соч. С. 23.

[13] *Эртнер Е. Н.* Указ. соч. С. 158.

[14] *Черешнев Н.* Тучка золотая : драматические акварели в 4-х актах. СПб., 1912 [машинопись]. Л. 7.

[15] *Черешнев Н.* Ключи горячие : комедия в 4-х действиях. Санкт-Петербург, 1911 [машинопись]. Л. 15.

[16] *Черешнев Н.* Бабушкина усадьба. Л. 31.

[17] *Черешнев Н.* Сады зеленые : весенняя комедия в 4-х действиях. СПб., 1912 [машинопись]. Л. 42.

[18] *Черешнев Н.* Тучка золотая. Л. 50.

[19] *Черешнев Н.* Сады зеленые. Л. 2.

[20] *Черешнев Н.* Тучка золотая. Л. 70.

[21] *Щукин В. Г.* Указ. соч. С. 159.

[22] *Голдин В. Н.* Поэзия конца XIX – начала XX столетия в периодических изданиях Урала. Екатеринбург, 2006. Кн. 1. С. 113.

**© А. Г. Прокофьева**
*Оренбург*

## ОРЕНБУРГСКИЙ КРАЙ НАЧАЛА XX ВЕКА В ОЧЕРКОВОЙ КНИГЕ В. П. ПРАВДУХИНА «ПО ИЗЛУЧИНАМ УРАЛА»

Природа Оренбургского края, его история, особенности жизни и быта его жителей были объектом художественного осмысления многих писателей XIX в. – А. С. Пушкина, С. Т. Аксакова, М. Л. Михайлова, М. В. Авдеева, А. К. Толстого, Л. Н. Толстого, Н. Н. Каразина и др. Свой вклад в «оренбургский текст» (если следовать терминологии В. Н. Топорова, предложившего термин «петербургский текст») русской литературы внесли поэты и прозаики XX в., среди которых особое место занимает оренбуржец В. П. Правдухин.



Уроженец станицы Таналыкской Орского уезда Оренбургской губернии, Правдухин еще в детские и юношеские годы познакомился со многими оренбургскими селами и хуторами, где жила его семья. Впечатления этих лет нашли отражение в его книгах, в частности в повести «Охотничья юность», опубликованной в 1930 г. Вот отрывок из этой книги, передающий воспоминание писателя о хуторе Шубинском: «Хутор лежит на степном сырту, бегущем от Сакмарских гор к юго-востоку. За городом Орском этот сырт, незаметно понижаясь, расползается во все стороны бесконечными степными полями… Степной сырт изрезан множеством увалов, крутых, глубоких оврагов. Из них самый памятный для нас – Каин-Кабак – место волчиных выводков, кряковых уток, серой куропатки»[1].

Оренбургский край Правдухиным изображен и в более известной читателям очерковой книге «Годы, тропы, ружье». Уральскому казачеству писатель посвятил свой многоплановый роман «Яик уходит в море». Художественную летопись жизни яицкого казачества Правдухин успел довести лишь до начала XX в. Писатель был репрессирован. Его книга «По излучинам Урала» в 1930-е гг. была запрещена, а затем забыта. Между тем очерки, вошедшие в эту книгу, отличают два качества: во-первых, они написаны очевидцем по горячим следам таких событий, как революция и Гражданская война на Урале, во-вторых, это высокохудожественная проза.

Книга «По излучинам Урала» вышла в свет в 1929 г. в Ленинграде и состояла из двух частей: «По излучинам Урала» – об Оренбургском крае и «В лесной степи» – о северной деревне, об охоте в Тихвинском и Устюженском уездах.

Остановимся на первой части. В ней 13 глав, представляющих собой очерки разного жанрового характера: путевые («На лодке», «На голубых волнах», «По степным хуторам», «По уральской степи на автобусе», «По низовым станицам»), очерки-воспоминания («Запахи детства»), исторические экскурсы («Старая крепость», «Новый город»), охотничьи («Осенняя плавня»), мемуарные («Рассказ у костра»), очерки этнологического плана («Каленовская община», «Поселок Кардаиловский»).

Давая в первом же очерке своеобразную историческую справку об Оренбурге, писатель отмечает, что Оренбург – «старая крепость второго разряда, ведет свое начало с 1742 года» (9) (крепости первого разряда расположены на границе с другими государствами, Оренбург же был на границе с кочевниками); поясняет значение слова *Оренбург*: «одни производят его от имени реки Орь, где теперь город Орск и где впервые был основан Оренбург; другие “*Орен*” считают немецким словом “*город-уши*”. Ухо России, обращенное к Азии»; рассказывает: «С крутого берега в небо вскинулось несколько церквей и среди

них узкий купол старой церкви святого Георгия. Много лет тому назад из степей приходил сюда в предместье, по-теперешнему форштадт, Емельян Пугачев и осквернил престол в алтаре тем, что садился на него. Пришлось снова освящать его по изгнании Пугачева. С колокольни церкви Емельян стрелял из чугунной пушки в царское войско. Пушка эта долго валялась в ограде. В солнечные дни на ее грузном теле скакали в степь чумазые ребята – Алешка и Петька, дети церковного сторожа» (10).

Кроме Оренбурга писатель пишет об Уральске, Илеке, поселках Каленовском, Кардаиловском: «Против Кардаиловки, на правом рукаве Урала, картинно расползлась по горам знаменитая Нижне-Озерная станица, основанная в 1754 г. в виде крепостной крепостцы, прославленная Пушкиным под именем Белогорской в повести “Капитанская дочка”» (39).

Как и в очерковых книгах С. Т. Аксакова («Записки об уженье рыбы», «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии»), в очерках В. П. Правдухина можно выделить две линии – научную и художественную. Объясняя происхождение названия города (Оренбурга), писатель приводит разные точки зрения *исследователей*, сообщает точные исторические сведения о крае, экономические данные о торговле в Оренбурге (например: «В 1913 году общий оборот торговли на Меновом дворе равнялся 1.402.859 рублям 13 копейкам» (11), дает краткую характеристику городу: «Город выстроил две мужских гимназии, три женских, две семинарии – духовную и учительскую, епархиальное и реальное училища, женский институт благородных девиц, военное училище, киргизскую школу, два десятка церквей, два огромных кадетских корпуса, несколько больниц, около сотни заводов и фабрик, где до революции работало больше двух тысяч рабочих» (11).

В то же время, будучи истинным художником, используя яркие сравнения, эпитеты, метафоры, олицетворения, Правдухин изображает город как живое лицо: «Город смотрит из-за крепостного вала на реку, на степи, на рощи холодно и отчужденно»; «Азия бежит от города ленивым разбегом седых степей, как старый усталый зверь. Ковыльная шкура ее во многих местах прорвана теперь свежими ранами черных пашен, пятнами красно-бурых залежей и темных бахчей»; «Город гордился собой, он надменно поглядывал на дремлющую Азию»; «Грузный каменный Казанский кафедральный собор, местный Исаакий, тяжело и крепко уселся в центре города» (10–12).

Пространственный подход к изображению города для писателя немаловажен. В очерке Правдухин выделяет главные «градообразующие элементы» (Вяч. Вс. Иванов) – церкви: церковь Святого Георгия, Казанский кафедральный собор (*храм – религиозный центр*); губернаторский дом: «Караван-Сарай, большой дворец восточного стиля. В нем красивая мечеть. Отсюда губернатор с помощью чиновников управлял губернией» (12) (*дворец – средоточие административной власти*); крепостные сооружения (*военный опорный пункт*); Меновой двор: «В пяти верстах от города за Уралом близ полотна Ташкентской



железной дороги расположился Меновой двор: больше двухсот деревянных теремов-лавчонок, обнесенных высокими каменными стенами в виде крепости с бастионами… В старину сюда стекались огромные караваны до двух тысяч верблюдов и лошадей из Бухары, Хивы, Коканда, Ташкента, Самарканда, Акмолинской и Тургайской областей» (10) (*торговый центр).*

В очерках В. П. Правдухина рассыпано много этнологических деталей. Говоря о Меновом дворе, он пишет: «Башкиры, татары и киргизы в рваных бешметах, в высоких ушастых малахаях продавали русским купцам гурты овец, рогатого скота, косяки низкорослых гривастых лошадей, тысячи пудов шерсти и кож. Сюда привозились из Башкирии бобры, белки, волки, зайцы, горностаи, выдры, ласки, куницы, рысь, норки, лось, росомахи, медвежьи меха и т. п. А из киргизских степей – бабры, отродье тигров, похожих на рысь или дикую кошку. С низовьев Урала яицкие казаки везли сюда сайгаков, кабаньи туши, вязигу, икру и рыбу. Из Гурьева еще на моих глазах привозили лебяжьи шкуры, а из степей живых беркутов, соколов, ястребов, употребляемых для ловли лис, птиц и волков. Главными товарами были здесь хлопок, скот и хлеб. Азиаты на Меновом дворе пили кумыс и чай, ели беляши-ватрушки из пресного теста с бараниной и, закупив у русских торговцев чаю, сахару, хлеба, цветистой мануфактуры, бархату, парчи, сукна, шелковых тканей, позументов, зеркал, лент, тесьмы, юфти, холста, серебра и золота, железных и чугунных изделий, медленно уходили караванами обратно в степи. Миллионные обороты!» (10–11).

Внимание Правдухина к жизни, быту, нравам народов, населявших Оренбургский край, описание их – все напоминает рассказы и физиологические очерки В. И. Даля оренбургского периода.

Нельзя не отметить и такую черту стиля Правдухина, проявляющуюся в описании Оренбурга, как ироничность. Вот, например, как изображает писатель набережную Оренбурга: «Еще ниже по реке на берег неуклюже выступили низкие белые Елизаветинские ворота. На верхнем перекладе их два куцых безносых ангела, похожих на степных каменных баб… За воротами на бульваре “Беловка” среди аллей чахлой акации высокая под темный мрамор, похожая на Александрийский столп, колонна с золотым шаром на вершине. На ней рельефными буквами граждане города запечатлели свою благодарность Александру Первому *за свободу… от воинского постоя* (курсив наш. – *А. П.*): “Благодарные жители воздвигли сей памятник да передаст потомству милость царя на щастие народа”» (10).

Количество иронических замечаний увеличивается, когда писатель переходит к рассказу о предреволюционном времени. Говоря о том, что «общественная жизнь города ширилась и расцветала с каждым годом», писатель в знак доказательства сообщает такие факты: «пятнадцать богаделен, больше пятидесяти обществ и союзов имел город к 1913 г., и среди них многие блистали самыми громкими названиями: “Оренбургский отдел Императорского

Православного Палестинского общества", "Окружное управление Российского Императорского общества спасения на водах"… "Сестричное братство во имя святого Иосафа Белогородского", "Оренбургско-Тургайское общество любителей конского бега", "Общество владельцев и арендаторов мукомольных и просообдирных мельниц" и т. д.» (11–12).

Насмешливо пишет Правдухин о быте горожан и развитии культуры в городе, показывая, какие уродливые формы они порой принимают: «В нем была большая библиотека до восьмидесяти тысяч томов. Казачий манеж-конюшню он приспособил под зимний театр. В городе был постоянный шантан, четыре летних сада. Богатые дома для разврата с узорными крыльцами и резными воротами занимали две улицы. Улицы эти были торжественно освещены красными фонарями каждую ночь, кроме субботы, когда нужно было молиться…» (12).

Подчеркивая, что «сто семьдесят лет граждане жили размеренно и покойно с нерушимой верой в незыблемость создавшихся устоев» (13), писатель точно указывает время и даже место начавшихся изменений в городе: «Вековой покой города был поколеблен впервые после Японской войны. И началось это с пустяков. Как-то поздней осенью, когда в Собачьем садике уже осыпались листья с кустов акаций, приехавший из степей землемер Тимофей Сидельников спокойно уселся на каменную тумбу у садовой изгороди против Городской Думы и заговорил, – о чем бы вы думали? – о Государственной Думе, о революции, о губернаторе…» (13). На другой день мимо сада трудно было уже проехать: «улицу запрудила толпа». На третий день землемер выкрикнул: «Да здравствует Учредительное собрание!»

Далее Правдухин рассказывает о последовавших событиях – об убийстве прокурора в Тополевом саду на веранде летнего шантана, о самоубийстве полицмейстера Быбина и т. п. – и отмечает, что на улицах города появились люди без определенных занятий, «притом это были вовсе не нищие и не дети зажиточных родителей, а студенты, никогда не учившиеся в университетах. Бог мой, кто же теперь может запретить человеку носить тужурку со светлыми пуговицами и не стричь своих волос? Эти люди выступали на вечерах и концертах, где, завывая и ударяя кулаком себя в грудь, читали надсоновское "Друг мой, брат мой", некрасовское "Размышления у парадного подъезда"» (16).

Заканчивает этот очерк писатель следующим выводом: «Все духовенство объединилось с жандармским управлением против рабочих и интеллигенции. Но и это не принесло городу успокоения. Город готовился к осаде. Словно за Уралом в степи снова появился Емелька Пугачев. Его соратники уже бродили по ночам в самом городе, не давая покойно уснуть гражданам в их тяжелых домах. Шла война, а за ней грозной, грозовою тучей двигалась на Россию, на город революция…» (17).

Во втором очерке («Новый город») продолжается экскурс в прошлое, но речь идет уже об Оренбурге революционных и послереволюционных годов. Автор пытается сопоставить столичную и провинциальную революцию:



«В Оренбурге тоже была своя революция. Отзвук Ленинградской и Московской», Оренбург «был для нашей революции своеобразной, миниатюрной Вандеей» (19). Не оставляя ироничной манеры, Правдухин пишет: «Когда получилось известие о перевороте в столицах, то в Городской Думе собралось с десяток людей, они долго обсуждали вопрос о том, как бы арестовать губернатора и полицмейстера, но так на этот подвиг и не решились. С приездом ссыльных из Сибири начались митинги. По улицам носили портрет толстого курского помещика, с лицом, похожим на огромный кочан увянувшей капусты, и дико ревели: – Да здравствует председатель Думы, вождь революции!» (20).

В таком же насмешливом плане рассказано о партии социалистов-революционеров, ее членах, чьи «жены и возлюбленные старательно вышивали красные знамена». Язвительная характеристика дана оренбургскому политическому деятелю генералу Дутову, с которым Правдухин в пору увлечения земскими делами и своей принадлежности к партии эсеров был лично знаком. Писатель отмечает, что «гражданская война в Оренбургском и особенно Урало-Каспийском крае была ожесточенной и упорной. Скотоводство и земледелие сильно пострадали, торговля была вконец разрушена. Меновой двор навсегда затих…» (23).

Сопоставляя новый город со старым, автор подчеркивает, что быт в городе «остается тяжелым», «новое поколение еще не заменило целиком старого людского материала», и приводит пример: «Старый оренбургский чиновник, двадцать лет прослуживший архивариусом духовной консистории, на вопрос в анкете: – Признаете ли вы советскую власть? – ответил: – Признаю единую власть бога, всяким же земным властям с прискорбием повинуюся» (24).

Многие сопоставления новой жизни со старой даны с улыбкой: «В местном женотделе всерьез при мне обсуждался вопрос о борьбе с пудрой, краской, шелковыми чулками и одеколоном!!» (26); «Два месяца в поселке жили пионеры. Пионеров не приняла у себя Нижне-Озерная станица: никто не хотел им продавать продуктов. Кардаиловка решилась заключить с ними договор на поставку продуктов. Сколько разговоров и волнений вызвало на селе их нашествие! Пионеры научили ребят купаться в реке. Взрослые казаки не знают купанья. И летом они продолжают париться в душных, грязных банях. Какую ненависть у старух вызвали трусики пионеров…» (43). Вот еще пример: «Сельсовет задумал поставить радио: удобнее всего антенну водрузить на колокольне. Церковный совет второй месяц обсуждает этот вопрос, старики не знают: радио против бога или нет» (42).

Воспоминания о старой жизни в Оренбургском крае рассыпаны по всей книге Правдухина, встречаются в очерках разных жанров. Это рассказ о попытке «приручить Яик и сделать его судоходным» («Впервые на пароходе по Уралу поехал архиерей Владимир…» – 29); зарисовка «азиатской водокачки» около устья Сакмары: «двугорбый верблюд ходит маятником вокруг деревянной изгороди, таская за собой канат, – качает воду для поливки бахчей и огоро-

дов. Порой вскидывает вверх свою безобразную “лебединую” шею и ревет безнадежно, затем снова принимается за работу» (28) и др.

Сравнивая новую жизнь со старой, писатель не только иронизирует, но и подмечает потери и природные, и социальные: «Урал действительно иссякает на глазах нынешнего поколения. Во время революции с его берегов повырублена для топки масса лесу, берега осыпаются, образуются заносы, отмели, перекаты» (30); «Революция отняла у края излишки зерна. Она срезала кулацкую богатую верхушку казачества. Если теперь и есть у кого излишки скота и хлеба, то он ими уже не кичится, а прячет по хуторам, скот выкармливает в глухой степи, – подальше от городского взора» (39).

Много страниц в очерках Правдухина отведено описанию быта, нравов, самобытной жизни уральских казаков, ярко нарисована писателем картина плавни – ей посвящен отдельный очерк «Осенняя плавня» – важного для казачества события (плавня давала казакам четверть годового улова рыбы). Подчеркивается, как ревниво охраняли казаки свое монопольное право на Урал: в реке нельзя было купаться, «в неурочное время даже удочкой на нем нельзя было порыбачить и казаку» (85).

У писателя личностный подход к этой теме: «Уральский казак для меня особый тип не только по своему бытовому укладу, общественному и хозяйственному бытию, – он для меня первый живой человек в моей жизни: я с ним рос, он учил меня видеть и любить природу, от него я заразился страстью к игре и борьбе, у него я перенял первые навыки жизни» (58).

По мнению автора, «уральцы раньше жили в исключительно счастливых условиях. Едва ли можно где-нибудь в России найти столь благодатный уголок» (83). С грустью писатель отмечает: «На протяжении 2.230 верст Урал приютил вокруг себя множество когда-то богатейших станиц оренбургского и уральского казачества. Гражданская война сильно порушила хозяйство казаков, и только теперь они снова, очень медленно начинают восстанавливаться. А раньше это был богатейший, хлебный и скотоводнический край. До сих пор около станиц еще видны развалины огромных амбаров, вмещавших сотни тысяч пудов…» (30).

Основной вывод В. П. Правдухина, сделанный в ходе его художественного исследования Оренбургского края начала XX в., – «глубокой гранью отделила революция старину от наших дней, все выглядит теперь и здесь по-иному»; но по манере повествования и высказанным в очерках оценкам чувствуется, что *прежнее* писателю все же милее и дороже новой жизни, хотя он понимает: «возврата к старому теперь быть уже не может» (91).

### Примечание

[1] *Правдухин В.* По излучинам Урала. Л., 1929. С. 75. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.



**© Ю. С. Подлубнова**
*Екатеринбург*

## ГЕОЛОГОРАЗВЕДОЧНАЯ ПРОЗА В УРАЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1930-х гг.*

Говоря о культуре Урала, исследователи определяют ее как «горнозаводскую культуру» «со своими специфическими формами организации социальной жизни в крае, связанными с промышленным освоением Урала, строительством заводов и особым типом землевладения, со своими сложившимися социальными группами. Специфические виды деятельности (горнорудное, железоделательное производство, рудознатство, старательство, работа с камнем в самом широком смысле слова), которые были освоены на Урале, не могли не сказаться на самоощущении его жителей, на осознании ими своей особости»[1]. Как видно из номинации, горнозаводская культура имеет не одну доминанту, характеризующую ее смысловое поле и оформляющую целостность, но по крайней мере две активно взаимодействующих, первая из которых напрямую связана с уральским горным ландшафтом, природной спецификой края, вторая – заводская – с традиционным способом ведения хозяйства в регионе, преобладанием промышленной составляющей в занятиях уральских людей и заводом как «типичной формой организации жизненного уклада» (Е. Харитонова). В связи с этим в литературе Урала, развивающейся в рамках «горнозаводской культуры», основными становятся такие – часто смежные – художественные явления, как «заводской текст» и «теллурический текст». Заметим, что «заводской текст», столь актуальный в литературе региона на протяжении долгого времени, не является прерогативой исключительно уральского художественного творчества. Можно вспомнить, например, «Молох» А. Куприна, «Заводские» М. Цветаевой, поэзию Пролеткульта (с ее непременной апологетикой завода) или внимательно посмотреть на творчество других промышленных регионов страны. «Теллурический текст» – также не открытие уральских писателей, но именно он в большей степени, чем «заводской», выражает специфику места. Урал, как известно, не просто промышленный край, край заводов, но уникальное хранилище природных ресурсов. Нельзя не согласиться с исследователями, утверждающими, что смысловой доминантой «уральского сверхтекста» является теллуризм[2], открытость навстречу земным недрам[3]. Как пишет В. В. Абашев, «…необъятности безудержно разбегающейся вдаль и вширь русской равнины Урал противопоставил глубину, потаенность, потус-

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

торонность и сосредоточенность. Тайная глубина земли, хранящая сокровища, и стала постоянным вектором территориального самосознания, главной осью его концептуализаций. <…> Устремленность в земную глубину – это и есть преобладающий вектор формирования региональной уральской геопоэтики. Она носит ярко выраженный теллурический характер. Лежащее в ее основе чувство земных глубин объединяет ее локальные векторы – пермский, екатеринбургский и челябинский, каждый из которых характеризуется каким-либо преобладающим оттенком теллуризма»[4].

Манифестации теллуризма в искусстве Урала, возможно, значимые и сами по себе, всегда сопровождали его «каменную историю». «В центре уральской каменной истории – не драгоценность, но камень, отношения человека с камнем, с землей, с подземельем, если хотите, с тайной силой», – убеждена М. Никулина[5]. Тайная сила – будь то горные духи или доселе неизученные природные явления – всегда манила уральца, заставляла его двигаться в путь и в конце концов награждала за мужество и смелость – или губила.

Развитие «горнозаводской» литературы Урала, как нам представляется, связано с чередованием в конкретные отрезки исторического времени «заводской» и «теллурической» доминант. Литература региона в разные эпохи утверждала приоритет одной из доминант при определенной (в разной степени значительной) редукции второй. Так, например, исследуемое нами десятилетие прошло под знаком смены смысловых установок: от «производственной» литературы конца 1920-х – начала 1930-х гг. до краеведчески ориентированной второй половины 1930-х, в итоге давшей такое явление, как сказы П. П. Бажова. Предмет нашего исследования, геологоразведочная проза – также типичный плод второй половины десятилетия с ее повышенным интересом к природным богатствам края, стимулировавшим развитие искусства, несущего на себе отчетливую печать теллуризма.

Обратимся к историко-литературному контексту. Начиная с середины 1930-х гг., когда темпы индустриализации в стране были отлажены, интерес общественности, в целом не изменившей внутриполитических приоритетов и курса на ударничество, сосредоточился на обеспечении промышленности сырьем и различного рода ресурсами: Урал в этом плане был краем с неисчерпаемыми возможностями. «Урал – область богатой, своеобразной природы, область капризного, в одно время сурового, в другое время приветливого климата, область гор, лесов, причудливых ландшафтов, ценнейших ископаемых и пр.», – в 1935 г. писал критик В. Новинский, сетуя на то, что в современной региональной беллетристике практически нет показа богатств края, и одновременно намечая вектор ее развития[6]. В том же году в Свердловске при поддержке регионального Бюро краеведения начал работу краеведческий и литературно-художественный журнал «Уральский следопыт». «Широкое развертывание следопыто-краеведческого движения на Урале может дать большие практические результаты для строительства социализма… – писала редакция. –



Уральская тематика так же богата, как богаты природные ресурсы края. Эти благоприятные условия не могут не вызвать к литературному творчеству ряд новых авторов, ряд новых писателей-краеведов»[7]. И такие писатели появились, как появились и серьезные произведения о природе и сокровищах горного Урала.

Прежде всего «Уральский следопыт» и местные издательства поддержали уральскую очеркистику, которая на протяжении 1920-х – начала 1930-х гг. уделяла внимание природной тематике, и стали в большом количестве печатать очерки, посвященные рекам, горам, озерам и пещерам края, его сокровищам и коренным промыслам («Новый материк. Письма с Вишеры» А. Маленького, «Изумрудные истории» Ф. Тарханеева, «По быстрой воде» М. Зуева-Ордынца, «Сквозь тайгу» Н. Харитонова, «Новые сокровища Урала», «Край, делающий свою историю», «Сокровища Каменного пояса» А. Бармина, книги В. Попова, сборники «По Уралу», «Горы и люди», «Самоцветы Урала» и др.). Очерки о природе Урала 1930-х гг. представляли читателю научно-популярные и зачастую беллетризированные описания ресурсов края, секреты старателей, горных мастеров и охотников, а также легенды коренного населения – вогулов, остяков, башкир. Часто в очерках этого времени доступным языком рассказывалось о зарождении Урала и формировании его недр, доисторической природе края, ее флоре и фауне, современных промышленных возможностях и научно-технических достижениях.

Очеркистика региона дала множество документально выверенных сюжетов путешествий по Уралу. При этом данные сюжеты, по большому счету, сводились к двум: когда путешествие совершалось собственно ради путешествия, а также некоего чистого познания (флоры и фауны региона, его этноспецифики и т. д.), и когда путешествие производилось с достаточно утилитарной целью поиска какого-либо природного ресурса или артефакта. Так, например, оба сюжета встречаются в очерках «В дебрях Урала» студента-комсомольца Вадима Еловских, опубликованных тем же «Уральским следопытом». Как сообщает аннотация, очерки посвящены походу трех «геологоразведчиков-добровольцев, молодых уральских следопытов, в дебри нашего края с тем, чтобы содействовать первичному освоению его малоисследованных районов на Севере»[8]. Направленные Уральским бюро краеведения с целью изучения природных богатств края и поиска полезных ископаемых на Север, студенты не просто обнаруживают, к примеру, горные хрустали, габбро и титаномагнетиты, но и неожиданно открывают для себя новый Урал, будь то стоянка древнего человека на острове озера Карасье, тайный скит, заброшенный рудник, еще пригодный для добычи полезных ископаемых, или неведомая река (ее нет на карте), резко уходящая под землю. В данном очерке совмещаются две архетипических ситуации: во-первых, инициации героев (испытания, которым подвергаются студенты, делают их взрослыми и мужественными и во многом меняют их взгляд на мир) и, во-вторых, обретения ими некоей высшей ценно-

сти в ходе длительных скитаний и поисков. Не случайно венцом похода молодых геологов становится обнаружение золота, золотой жилы (мотив архетипический, а в новом историческом контексте – обусловленный ценностью ресурса для советской страны).

Представленный очерк имеет все основания быть отнесенным к геологоразведочной прозе региона, художественному явлению жанрового порядка, сюжет которого строится вокруг поиска человеком или группой людей какого-либо ресурса или артефакта, находящегося в земных недрах, а конфликтом становится прямое столкновение изыскателя или изыскателей с природой, ее стихийными силами.

Ярким примером геологоразведочной прозы Урала 1930-х гг. являет рассказ Сергея Будинова «Алмазоискатель Кунда»[9]. Кунда – охотник, безоговорочно принявший советскую власть и посвятивший жизнь служению новому государству. Кунда владеет секретами рудознатцев, хитников, горных мастеров. Поспорив с профессиональным геологом Ошониным, утверждающим, что на Урале нет месторождений алмазов, он отправляется на их поиски. «На Крестовоздвиженских россыпях на реке Вишере было найдено около ста пятидесяти алмазов. Неужели же нарочно свезено было такое количество в одно место? Алмазы находили и на платиновых россыпях у подножия горы Кочконар. Значит, алмазы на Урале есть!» (10), – убежден Кунда. Вместе с ним пускается в путь молодой манси Айм-Айбыл, «кочевник Тобольского Севера», наказанный шаманом своего племени за симпатии русским путешествием на Юг. Мудрое по меркам былых времен решение шамана оказывается неэффективным, поскольку Айм-Айбыл, прошедший от Сибири до самого Южного Урала и узнавший мир вне племени, не раскаивается, но только лишний раз убеждается в своей правоте: советская жизнь несет людям свет и счастье. Примкнув к Кунде, он начинает постигать секреты геологоразведки. Ему, ученику, многое в диковинку, будь то горный лен (асбест), не горящий, но становящий белее в огне, игральные шашки, вырезанные из самоцветов, днем зеленые, ночью красные, «болезнь» компаса от лука и чеснока, хитник Шура, неделями варящий агаты в меде и серной кислоте и запекающий в хлебе кристаллы дымчатого кварца для того, чтобы они приобрели хороший цвет и прозрачность, и т. д. Кульминацией путешествия учителя и ученика, прошедших Златоуст, Уреньгу, Иремельские и Губерлинские горы, становится ночлег у скалы Атаманши, примечательной своей легендой: по ночам путники слышат здесь женский плач. «Здесь девка Атаманша ходит. А если вы камни ищете, то как раз и наткнетесь на нее» (20), – предупреждает героев суеверный попутчик. «Девка Атаманша», этот местный горный дух, и вправду опасна: ночью, услышав звуки, Кунда отправляет ученика проверить их, Айм-Абыл, не дошедший до «девки» и испугавшийся, забирается на уступ над обрывом, а учитель, идущий за ним, срывается со скалы. Однако изначальное мужество героев, не побоявшихся горного духа, оказывается вознаграждено: камень, который увлекает за собой



Кунда, случайно открывает вход в древнюю молельню, где герои (Кунда, к счастью, выживает) обнаруживают божество, грубо обтесанную бабу с выпученным животом и глазами из алмазов. Цель путешествия, таким образом, почти достигнута: алмазы на Урале снова найдены. Хотя поиск месторождения, очевидно, – дело следующего похода: «Я предприму в будущем году более широкое и основательное обследование нашего края. Я обстукаю молоточком каждую пядь земли в районах нахождения алмазов и принесу-таки тебе алмаз в породе» (25), – говорит Кунда Ошонину. Что касается неразгаданного доселе плача «девки», то он попадает в разряд явлений вполне объяснимых: в скале Атаманши герои находят пещеру с водой, множащую звуки. Вода, которая звонко падает на камни, издает звуки, похожие на голос женщины, и эти звуки несутся по всему ущелью, давая пищу для фантазии аборигенов, верящих в легенду.

Образ природы-дарительницы, представленный в рассказе С. Будинова, все же не был доминирующим в литературе 1930-х гг. – умами советских людей в эпоху индустриализации владела мечта о героическом преобразовании природы и ландшафта региона (например, провести Чусовую в Свердловск и построить судоходный канал, который бы связал Волгу и Обь, предлагали герои романа «Канал» Н. Ловцова). Герои геологоразведочной прозы, зачастую комсомольцы и коммунисты, охваченные идеями поиска полезных ископаемых, необходимых для советской промышленности, или мест для строительства предприятий-гигантов, по-соцреалистически бесстрашно идут в горы и тайгу, чтобы преодолеть их сопротивление, подчинить человеческой воле, наполнить цивилизацией. Им противостоят темные силы хаоса: необъяснимые до времени загадки природы, верования и предрассудки сопровождающих партию аборигенов, наконец, явное вредительство. Например, в рассказе Федора Тарханеева с символическим названием «Разведчики гор»[10] геолог Виктор Павлович и три студента Горного института направлены на месторождение известняков и глин, необходимых для строительства цементного завода. Бывшая до них на месте спецкомиссия находит материал более чем пригодным, однако геологи видят, что комиссия работала халатно: глины на указанном участке некачественные, поскольку содержат много магния. Только после долгих поисков на горе Белой и на горе Кремниевой находятся необходимые для промышленности материалы: в итоге человек все-таки торжествует над природой.

Более драматично борьба героев с природой, а параллельно и с вредительством недругов, представлена в прозе Владислава Занадворова (рассказ «Аномалия», повесть «Медная гора»). В повести «Медная гора»[11] разведочная партия, которую снарядило Свердловское геологическое управление, под руководством опытного геолога Корнева, некогда осваивавшего Колыму и Полярный Урал, и аспиранта Горного института Бурова отправляется на Северный Урал на поиски Медной горы, которая нужна для строительства нового завода-гиганта. Борьба с природой начинается с того, что героям приходится

на собственном опыте узнать, что такое река Вишера с ее крутыми порогами и коварный Тулымский камень, для обхода которого пришлось весь день вырубать просеку в дикой тайге. Добравшись-таки до места стоянки, долины Полуденного Колчима, и разбив лагерь, партия делится на две части: одна остается здесь, вторая идет к озеру Амнеш с местным проводником Зверевым, знающим местоположение Медной горы. Зверев оказывается врагом, бывшим промышленником, подававшим некогда заявку на данное месторождение меди и не желающим делиться своим потаенным сокровищем с новой властью: запутав геологов и лишь на седьмые сутки против запланированных трех выведя к озеру Амнеш, где много гор, но ни одной Медной, он незаметно скрывается. Только опыт и спокойствие Корнева, настоящего соцреалистического героя, не знающего сомнений, спасают партию от гибели в тайге. «Только особый металлический оттенок голоса и тугие желваки, медленно перекатывающиеся по худым, давно не бритым скулам, выдавали внутреннее напряжение этого человека» (146). Торжество человека над природой в повести связано с открытием и применением геологами нового метода поиска меди – по скарновым валунам, оставшимся от ледникового периода и приведшим к искомому месторождению, горе, где кроме халькопирита нашлись медная зелень, магнетит, пирротин и еще целый ряд рудных минералов. Наконец, за день до ледостава герои успевают подготовить лагерь к зимовке («Геологи обогнали зиму. Они готовились к долгой упорной работе и в каменном теле горы уже били первую пробную шахту» (238)), а аспирант Буров, собственно и предложивший экспедиции новый, почти еще не проверенный метод поиска меди, едет на оленей упряжке манси Никиты к городу, где его ждет работа над диссертацией, имеющей все возможности стать крупным трудом в области геологической разведки.

Мы видим, что имея, как правило, увлекательный и даже авантюрный сюжет, уральская геологоразведочная проза 1930-х гг. зачастую граничила с классическим жанром соцреализма – «производственным романом». Порой эти границы были достаточно четкими (как в рассказе С. Будинова), в иных случаях расплывались (как в произведениях Ф. Тарханеева и В. Занадворова), так что иногда довольно трудно отделить друг от друга производственный и геологоразведочный текст, и на наш взгляд, это не всегда стоит делать: время непроизводственной геологоразведочной прозы наступит позже – уже в нашей современности, давшей такие, также далеко не чистые, образцы жанра, как, например, «Сердце Пармы», «Золото бунта» А. Иванова и «2017» О. Славниковой.

Еще одной особенностью геологоразведочной прозы 1930-х гг. стал геолого-исторический научный дискурс, сопровождавший и перемежавший художественные описания природных богатств края. Например, североуральское озеро Амнеш В. Занадворов, геолог по образованию, видел и представлял следующим образом: «Со всех сторон, по отвесной линии убегая в небо, теснились угрюмые горы. На их склонах щетинился густой ельник; лишь иногда он



уступал место повисшим в воздухе скалам и серым каменным россыпям. За тесным кольцом гор, вплотную замкнувшим озеро, высились новые вершины, за ними виднелись еще и еще, и так до тех пор, пока низкое небо не скрывало от человеческого взора застывшего моря каменных шапок.

Было ясно, что это затерявшееся в горах озеро было рождено катастрофой. Возможно, что еще в далекие времена горообразовательного процесса здесь прошла линия разлома, расколовшая, словно кусок сахара, горный массив. Бурные потоки размывали ослабевшую породу. Потом могучий ледник выпахал широкие долины, а на месте будущего озера вырыл глубокую котловину» (138–139). Необходимо отметить, что обращение к доледниковому и ледниковому периоду в истории Урала, равно как и точная геолого-историческая информация, – общее место в краеведческой очеркистике эпохи (см., например, сб. «По Уралу», «Горы и люди» и др.). Научные гипотезы, объясняющие описываемое явление, его рождение, существование и особенности, вполне закономерно вторгались и в художественную литературу, придавая ей отчетливый просветительский пафос – особенно если мы учтем, что литература о покорении природы и поиске ископаемых и артефактов – от Жюля Верна и Джека Лондона до современных авторов – пользовалась неизменной популярностью у юношества, которое охотно усваивало сопровождающие сюжеты поисков научные знания. Геологоразведочная проза Урала 1930-х гг., с одной стороны, увлекая примерами бесстрашия и успеха геологов в деле борьбы с природой, с другой – предоставляя определенные базовую информацию по предмету, имела цель заразить читателя «горной лихорадкой», разбудить интерес к краю, к нелегкому труду ученого-геологоразведчика.

### Примечания

[1] См., напр.: *Мурзина И. Я.* Феномен региональной культуры: бытие и самосознание : автореф. дис. … д-ра культурологии. Екатеринбург, 2003. С. 32.

[2] *Абашев В. В.* Геопоэтический взгляд на историю литературы Урала // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. С. 23.

[3] *Созина Е. К.* Об «Истории литературы Урала»: предисловие к проекту // Там же. С. 13.

[4] *Абашев В. В.* Указ. соч. С. 23.

[5] *Никулина М.* Камень. Пещера. Гора. Екатеринбург, 2002. С. 63.

[6] *Новинский В.* О молодых писателях Урала // Октябрь. 1935. № 5. С. 189.

[7] [*Без подписи*]. К читателям нашего журнала // Урал. следопыт. 1935. № 1. С. 2.

[8] *Еловских В.* В дебрях Урала // Там же. № 2. С. 21.

[9] *Будинов С.* Алмазоискатель Кунда // Там же. № 7. С. 10–25. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

[10] *Тарханеев Ф.* Разведчики гор // Горы и люди. Свердловск, 1939. С. 138–152.

[11] *Занадворов В.* Медная гора // Занадворов В. Стихи. Рассказы. Повесть. Свердловск, 1953. С. 112–238. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

**© Т. П. Шастина**
*Горно-Алтайск*

## АЛТАЙ КАК ГОРНАЯ СТРАНА В ЛИРИКЕ ВАЛЕРИЯ КУНИЦЫНА

В современной русскоязычной лирике Республики Алтай одно из ведущих мест принадлежит Валерию Куницыну (р. 1944), профессиональному журналисту, автору пяти поэтических сборников, опубликованных в Горно-Алтайске: I – «Ангаков камень» (1988); II – «Речная звезда» (1992); III – «Живое дерево души» (1997); IV – «Я голосом встаю из трав» (2002); V – «Жива душа преодоленьем боли» (2004)[1]. В его стихах привлекают образы пространства, порожденные естественными ландшафтами Горного Алтая, на земле которого издревле существует культ природных объектов: гор[2], рек, озер[3]. О таковом свидетельствуют топонимы с алтайским словом *бай* – «священный», «запретный», «почетный», «уважаемый» (например, река Байлу-Кем – заповедная река; озеро Бай-Коол – почитаемое, священное; гора Байлу-Межелик – священная)[4]. Зная и уважая традиции отношения к родной земле коренного населения этих мест – тюркского народа алтайцев, Куницын в своем творчестве соединяет их с мотивами русской лирики: «Я горячих люблю иноходцев, / ароматную тюркскую речь, / серебро ледяное колодца, / изразцовую русскую печь. / И заветные тропы Алтая, / что не раз выручали меня...» (III, 26).

В 1988 г. на эту особенность начинающего лирика обратили внимание В. Астафьев и Р. Солнцев, включив в антологию «Час России» небольшое стихотворение Куницына «Июнь» (название этого месяца с алтайского языка дословно переводится как «месяц малой жары»). В региональном литературоведении этот текст считается «визитной карточкой» поэта[5]:

Месяц малой жары наступил –
Буйство жизни и красок вокруг...
Мне кузнечик зелененький мил
И пугливый лесной бурундук.

По полянам цветы разбрелись,
Им до осени вольно гулять.
Муравьиную трудную жизнь –
На коленях пытаюсь понять…[6]

Интертекстуально это стихотворение связано с лирическим стихотворением «Месяц малой жары» учителя Куницына по педагогическому институту и по творчеству – русскоязычного лирика из Горно-Алтайска Г. В. Кондакова[7].

Публикация в антологии ускорила выход первого сборника. В его названии топоним «Ангаков камень» (скала на Чуйском тракте близ родного села Куницына) служит своеобразной тамгой (родовым знаком алтайцев, в мифологии алтайцев гора мыслится как первопредок). Открывает книжку стихотворение «Причастность», декларирующее генетическую связь лирического героя с горами – с «высокой» землей (ее образ моделируется компонентами горного ландшафта: «высокая поляна», «кедр» – священное дерево алтайцев, «горная речка»). На фоне богатырского величия гор (в алтайских сказаниях горы – это заснувшие богатыри, хранители Алтая) лирический герой стремится разглядеть микродетали: «светлый трепет росинки», «усердье муравьиного царства». Тематическое единство сборника подчеркивается в финальном стихотворении: «Я с детских лет без памяти влюблен / в брусничный лист, / в картавый крик ворон, / в серебряную ясность родника / и в доброту лесного кандыка[8]… / В природе я найду всегда ответ, / И до конца уверен буду в том: / смягчает душу солнечный ранет / и красная рябина за окном» (I, 84). «Доброта лесного кандыка» – образ, навеянный воспоминаниями о послевоенном детстве в горной деревне, ср.: «Каждый камушек и стебелек / мне знакомы в логу Толгоек, / здесь мы, помню, копали кандык / и волшебный искали родник» (I, 39). Топонимы окрестностей родного села (река Шебелик, лог Толгоек, Семинский перевал) станут в творчестве Куницына знаками счастливого детства, знаками сказки, в которую лирический герой стремится возвратиться в зрелом возрасте.

Природа Горного Алтая воспринимается лирическим героем Куницына во всей полноте психофизиологических ощущений: «Я вижу музыку, щемящую до слез, / В прозрачности озер / И в нежности берез, / Рождает музыку костер, речной залив, / В бору сосновом – солнечный мотив. / В полете беркута и в хороводе гор – / Стал видеть музыку… / А слышал до сих пор!» (I, 46). Способность видеть и слышать окружающую природу, дышать ею – у Куницына врожденная, его отец на всю округу славился как знаток лошадей и ветеринар «от бога». От отца – светлое русское начало в стихах, воспевающее поэзию труда и повседневных маленьких радостей сибирской деревни: сенокос ли, колка ли дров, рубка бани – «тихий свет воспоминаний», прорастающих через молитвенную просьбу к Алтаю – «по-отцовски щедрому краю» – не дать зачерстветь душе: «Мой отчий / мой горный, / мой песенный край, ты силы душевные, мужество дай» (I, 12).

Окружающие горы, мать и отец сливаются в слове «Алтай» в образ мощной опоры, корней, фундаментальных оснований совести. Алтай у Куницына, как и у современных поэтов-алтайцев старшего поколения, – не только географическое пространство, в котором пребывает лирический герой (горная система, на территории которой граничат между собой Россия, Монголия, Казахстан и Китай), но и архетипическое понятие. В современной фольклористике оно трактуется как эпический топоним – «земля обетованная – земля с вечным летом, с непуганными зверями и птицами», «своя земля», «Центр Вселенной, где сталкиваются противоборствующие силы Добра и Зла»[9].

В ранней лирике Куницына формируется комплекс смыслов, связанных с вертикалью в строении художественного пространства – горной страны Ал-

тай. Синонимичны эпитеты «высокий» (высокая земля, высокие поляны) и «горный» (см. в лирической миниатюре «Корни»: «И снова в мае, на Алтае, / земля, проснувшись, оживает. / Врастают горные поляны / живыми стеблями в туманы, / и учат стойким быть, упорным, / держась за землю крепко корни» – I, 27). У поэта горы, деревья и травы, люди – все тянется к солнцу, все стремится в небесную высь. Мотив прорастания и связи с корнями – составляющая вегетативного флористического кода Куницына – начинает отчетливо складываться в первом сборнике и развивается в последующих. Утверждение: «Я моего народа ветка, / его побег, его листок...» – перекликается с любимым образом алтайского поэта Бориса Укачина – веткой горного кедра, символом связи с родными местами[10].

Заметим, что богатство растительного мира Центрального Алтая – горной страны с ее природно-климатическими зонами и вертикальной поясностью (от степей предгорий до высокогорной тундры) вдохновляет многих поэтов и живописцев Горного Алтая (излюбленный живописный жанр в поэзии – пейзаж, пейзажная лирика) и привлекает на Алтай художников всего мира.

Пейзажная среда горных территорий – предмет и объект научного изучения целого комплекса наук. В последнее десятилетие вышел ряд интересных естественно-научных работ, посвященных Центральному Алтаю[11] . Эстетическая привлекательность горных пейзажей определяется в них следующими факторами: разнообразием и мозаичностью ландшафтов, малоосвоенностью, изолированностью и слабой степенью антропогенной трансформации; большим количеством эндемичных и реликтовых видов во флоре и фауне гор, уникальными этническими культурами населения. Эти факторы могут восприниматься с двух точек зрения: изнутри (человеком, выросшим и живущим в этой среде) и извне (человеком, привыкшим к равнине, приезжающим взглянуть на такой уголок как на экзотический).

Для Куницына Алтай – своя земля: «Я чувствую, как смотрит на меня – / родной Алтай – высокая земля» (I, 69); «Родом я из деревни. / И причастен навечно к жизни трав и деревьев, / к их судьбе быстротечной» (I, 5). Эту землю его лирический герой понимает и воспринимает и по-русски, и по-алтайски. В отличие от алтайца-кочевника русский человек должен построить дом, посадить дерево (т. е. связать себя с определенной точкой в пространстве, пустить корни). Куницыну важно, что посаженный им у родительского крыльца тополь вырос «до неба» и ждет его, чтобы вернуть в сказку. В его «ментальном» саду – сказочном, из детства, взращенном «в зоне рискованного земледелия» (в стихотворении с таким названием точно воссозданы особенности резко континентального климата этой местности) мирно уживаются традиционные для русской лирики сирень, тополя, березы и клены с алтайскими кедрами – в природе такого не встретишь: «Дрожит кедренок за окном, свистят ветра, чей путь бессонный. / А листья тополя и клена / гонимы ветром, как кнутом» (I, 56). Этот трогательный «кедренок» – не от есенинского ли «клененочка»?



В первом сборнике часто вспоминается тепло отцовского дома (каша на загнете, суп на камельке, подойник с теплым молоком на лавке, котенок, играющий с клубком, – от всего этого веет покоем и счастьем). В устройстве дома Куницыну важна сибирская основательность:

В лапу рублена изба,
На наличниках резьба,
Половицы не скрипят,
Будто новые глядят,
На крыльце балясы в ряд
Все точеные стоят,
Крепкий лиственничный дух
Не исчез и не иструх,
Ладно скроен, крепко сбит –
Дом столетье простоит (I, 61).

Лиственница традиционно используется в Горном Алтае как строительный материал, с годами постройка из нее «выстаивается»: «Сработанный / из лиственницы дом / покрепче будет / звонкого булата» (III, 65); «Рубим баню в Шебелике, / лиственница в ход идет» (I, 17) – какая сибирская усадьба без баньки! Баня и топится лиственничными смолистыми дровами – см. стихотворение «Натаскаю студеной воды». В нем усматривается своеобразная перекличка с В. М. Шукшиным (родное село Шукшина Сростки находится всего в 60 км от г. Горно-Алтайска на границе степи и предгорий) в передаче того особенного сибирского отношения к бане, целой банной науки, которое прозаик воссоздал в рассказе «Алеша Бесконвойный», где герой только один день в неделю – в субботу – живет «согласно сердцу»[12].

Сыну в наследство лирический герой Куницына передает все то, что он воспринял от отца: трудолюбие, жизненную стойкость, любовь ко всему живому на Земле: «Широкий мир, сынок, перед тобою, / тропу свою / с усердием ищи, / в тебе моя надежда – / я не скрою, ты жить по-настоящему спеши» (I, 53); передает все праздники и сказки детства, оставаясь сам в постоянном ожидании чуда.

Во втором сборнике «Речная звезда» обнаруживается явный диалог с Н. Рубцовым, дружившим с алтайскими поэтами и посвятившим Горному Алтаю несколько поэтических шедевров, в частности стихотворение «Шумит Катунь». «Звезда полей» Рубцова и «Речная звезда» Куницына близки по тональности. На ментальной карте Куницына появляется новый объект – «цепи гор», явно навеянный стихотворением Рубцова «Ночное ощущение». Ср.: «И гор передо мной / Вдруг возникает цепь, / Как сумрачная цепь / Загадок и вопросов»[13] и «Давным-давно неизгладимой болью / вросло мне в душу маковое поле / и зеркала озер, / и цепи гор, / и голубой неистовый простор…» (II, 4). Цепи гор выполняют во втором сборнике Куницына функцию непрерывного естествен-

ного ограничителя пространства и времени – настала пора согласиться с утверждением Рубцова «Я чуток как поэт, / бессилен как философ»; его, как вериги, давят тяжелые вопросы современности. Если светлое мироощущение первого сборника омрачается только в финале образом раненой птицы (птенцы, погибшие под косой на рассвете, и сравнение «словно дробью раненый косач падаю на марьины коренья» в стихотворении «Окропила кровушка траву»), то во втором сборнике раны родной земли – уже лейтмотивный образ. См. миниатюру «Пазырык» (Пазырык – археологический памятник, курганы скифов в Горном Алтае V–III вв. до н. э.):

Зарастают печальные раны –
Кости скифов в разрытых курганах,
Воронята гурьбою над ними,
Да века вереницею мимо... (II, 5).

Время и место здесь как бы разрываются, в душе лирического героя и в окружающем его географическом пространстве возникает экологическая ниша. Герой ставит перед собою вопросы, на которые ответить не может никто. Дорогая родная сторонка

По другому сегодня живет.
На снегу кровенеет сорока,
Шутки ради подбитая влёт.
Жизнь ее, как свеча, догорает
На холодном январском снегу.
Помешала трещотка лесная,
Но кому же? Понять не могу (II, 5–6).

Вырубается сад, взращенный в душе поэта: «Люди просто решили: / “Пора тополям умирать”… / Бледнолицых красавцев спилили на чурки в субботу» (II, 6) – здесь Куницын развивает мотивы стихотворения Г. В. Кондакова «Плач по деревьям, срубленным в субботу». На протяжении сборника лирик постепенно уступает место публицисту. Лирический герой выходит из волшебных снов и видит, что осталось от его любимого Алтая наяву. Практически высохла речка его детства Шебелик, так как вырубили лес в верховьях, «кони детства» остались за перевалами, а «чистые, как слезы матери» озера – только в мечтах. В реальности же – желтый и красный снег, черные воробьи – и сжатая от боли и страха за Алтай душа.

В мечтах поэт создает идиллический образ Алтая – страны вечного лета: «Торжественно среди небесной сини / стоит Алтай во всей красе и силе. / С немым восторгом оглянусь окрест, / шумит кедровый по отрогам лес, / марал пасется на траве зеленой, / а марьины коренья те по склонам / вниз в шапочках малиновых летят, / от них не в силах оторвать свой взгляд…» (II, 37). Этот образ собран из архетипических элементов: гора (отроги), священное дерево



(кедр), священное животное (марал). Цветы здесь кажутся лишними, но нам представляется, что их присутствие в мире текста можно объяснить воздействием В. П. Астафьева, к которому у Куницына особенное отношение. В «Затесях» есть миниатюра «Марьины коренья», в ней мысль о павших солдатах трансформируется в сложный образ «солдаты тайги», возникающий после удивительного описания куста марьиных корений, невесть как расцветших на приполярной вершине одного из отрогов Северного Урала среди мелкого камешника: «Венцы цветов прикрыты, и желтых зрачков не видать. Цветы стоят, *как детишки в ярких шапочках с завязанными ушами* (здесь и далее в стихах курсив наш. – *Т. Ш.*), и не дают холоду сжечь семена»[14]. Эти цветы-дети названы Астафьевым «залогом будущей красоты». При описании процесса заселения деревьями приполярных вершин и сопок у писателя возникают батальные ассоциации: «деревья ведут постоянное, тяжелое наступление», «в вечном походе», «умирают на ходу, как в атаке», «три разведчика». Этим стойким деревьям кланяется «бывший солдат российский, который знает, как трудно быть первым». Заканчивается миниатюра заклинанием: «Пусть не остынет алая кровь в тонких жилах цветов».

На почве пессимистического настроения общества 1991–1992 гг. рождаются трагические образы в сборнике «Речная звезда»: любимая поэтом природа Горного Алтая обескровлена.

Потребительскому отношению к природным богатствам Алтая Куницын противопоставляет издревле существовавшие на этой земле законы бережного к ней отношения: «Мой отец старинного закала, / в сентябре не трогает марала. / В миг любви щадит зверей и птицу: / глухаря, косулю и волчицу… Просто так ружье не поднимает, / в миг любви он жизнь не отнимает» (II, 38); алтайский охотник-промысловик «понимает, что на земле не год живет» (II, 39).

В стихотворении о материнском всепрощении природой своих сынов звучат образы и мотивы русской классики: «Костер рябины безутешный, / плач кедра от клыков пилы, / когда бежит из леса леший, / форели реки не милы, / в тайге марал не отзовется, / иль травы все пожухнут вмиг… / Когда с витка земля сорвется, / услышим ли природы крик?» (II, 39).

В финальном стихотворении сборника появляется образ надежды – Беловодья, земли обетованной, которую искали старообрядцы в горах Алтая (ныне места их компактного проживания – Усть-Коксинский район Республики Алтай, подножие священной горы Белухи: места, воспетые Н. К. Рерихом). Гора Белуха – самая высокая вершина Горного Алтая (4506 м), с ее ледников берет начало главная водная артерия края – река Катунь. Куницын точно передает географические особенности этого места: «Душа человека взыскует / средь кипени вод и лесов» (II, 56). Действительно, поток белопенной воды с ледника в районе с. Тюнгур стремительно врывается в бирюзовую воду Катуни, причудливо огибающей подошву горы, и долго не смешивается с нею; метафора

«Беловодье» теряет здесь свое легендарное начало, а воспринимается как описательный эпитет. На территории Усть-Коксинского района, в водораздельных границах верхней Катуни, создан природный заповедник «Катунский» (по определению ЮНЕСКО – биосферный резерват Земли в центре Евразии). «Там звери непуганы, птицы… / И свет животворный струится – / пронзая неверия ночь, / чтоб страждущим людям помочь» (II, 56). Лирический герой второго сборника Куницына – русский человек, хотя и проходит путь от разочарования и неверия (в плане христианском) к вере, но в отношении к родной земле остается язычником: «Храма Вечности сердцем коснусь – / золотого престола Белухи. / Жестом, / словом обидеть боюсь / поднебесных невидимых духов. / Охраняя Белухи покой, / *лик её вам откроют не сразу*... (курсив наш. – *Т. Ш.*) / Кто придет сюда с чистой душой – / не получит у духов отказа» (II, 12). Во втором сборнике поэт передает особенности уникальных природных объектов Горного Алтая: горы Белухи и Телецкого озера. В приведенной цитате подчеркнуто образное выражение ландшафтной подробности – вершины Белухи даже в ясный летний день могут скрываться в облаках, и местные жители говорят, что они открываются только тем, кто того достоин.

В предисловии к третьему сборнику В. Р. Куницына «Живое дерево души» алтайский поэт Б. У. Укачин отметил, что русский поэт «мир природы видит и ощущает как алтаец и житель этой древней земли» (III, 4). В этом сборнике 5 частей, в которых варьируются вышеотмеченные образы и мотивы лирики Куницына и появляются новые: 1-я часть «Я родился счастливым…» – праздники и сказки детства как исток всего лучшего, что есть в душе поэта, сквозной образ этой части – целебный родник (по-алтайски аржан – аршан); 2-я часть «Я привязан к милой Родине…» – малая и большая родина, Россия, сквозные образы – кони, сад, дом, Беловодье; 3-я часть «Я голосом встаю из трав…» – врачующая сила природы и ее красота; 4-я часть «Я живу в ожидании чуда…» – мгновения счастья, радость создания стиха; 5-я часть «Живое дерево души» – путь к себе. Поэт преодолевает пессимизм второго сборника, в стихах снова играют краски, жизнь обретает вкус и цвет – это вкус и цвет зрелой осени с ее обилием таежных ягод и кедрового ореха: «Вижу я зарю в бруснике, / клюкве, / кислице, / калине, / в жарких каплях земляники / и в рябине, и в малине…» (III, 59). Топоним «Горный Алтай» рифмуется с «Богом созданный рай», и душа-птица уносится в поднебесье. Такая точка зрения помогает окинуть взглядом весь Алтай – землю обетованную, отграниченную от всего мира «плечами» твердынь. «Куда ни гляну – горы / на запад иль восток… / И перехватит горло, / в душе царит восторг» (III, 48). Земля, украшенная разноцветьем цветов, красотой врачует душу – ср. со стихотворением первого сборника «Таежный чай»: «Я без мала с детских лет чаёвник – / заварю смородиновый лист, / зверобой, / бадан, / белоголовник – / чай таёжный травами душист. / Пью напиток с золотым отливом, / чай в тайге – / отнюдь не баловство… / Человека / делает/ счастливым / крепкое / с природою родство» (I, 34).



В каждом поэтическом сборнике Куницына есть стихотворения, позволяющие довольно подробно реконструировать его художественное пространство как горную страну. Самые яркие образы предыдущих сборников он вновь воспроизводит в книжке «Жива душа преодоленьем боли…». В ней – поэтический календарь Горного Алтая: зима с красными кистями рябины, «похожими на руки крестьянки, полощущей в проруби», весна с буйством цветущего на горных склонах маральника, лето, дурманящее настоем медвяных трав. Особо любима Куницыным осень с трубным ревом марального гона и сытым довольством таежного зверя: «На излете таежное лето. / Уродился кедровый орех, / И лоснится от сытости этой / У молоденькой белочки мех. / Оглашается свадебным кликом / Рогачами истоптанный лог, / Осень – сваха с приветливым ликом / Вновь трубит в позолоченный рог» (V, 24).

Поэт не устает повторять, что «каждый миг на Алтае красив», что Алтай – это место и источник вдохновения, где «в пояс люди кланяются травам, / Сами собой рождаются стихи» (V, 55).

Описанные нами компоненты художественного мира лирики В. Р. Куницына позволяют довольно подробно представить ту природную среду, в которой он пребывает и которую идеализирует – горную страну Алтай, «где душу завораживает высь, / марал ногами подпирает небо» (V, 62).

## Примечания

[1] При цитировании стихотворений в круглых скобках указывается порядковый номер сборника и страница.

[2] См.: *Потапов Л. Н.* Культ гор на Алтае // Советская этнография. 1946. № 2. С. 145–160.

[3] *Ямаева Е. Е.* Алтайская духовная культура: Миф, Эпос. Ритуал. Горно-Алтайск, 1998.

[4] См. *Молчанова О. Т.* Топонимический словарь Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1979.

[5] *Чащина Л. Г.* Русская литература Горного Алтая: Эволюция. Тенденции. Пути интеграции. Томск, 2003. С. 148.

[6] Час России : антология / сост. В. Астафьев, Р. Солнцев. М., 1988. С. 268.

[7] *Кондаков Г. В.* Иней : стихи. Барнаул, 1980. С. 18–19.

[8] Луковичное растение *Erithronium Dens Canis*, первоцвет, сплошным розовым ковром покрывающий лесные опушки и поляны; высушенные луковицы – традиционная пища алтайцев.

[9] См.: *Казагачева З. С.* Алтайские героические сказания «Очи-Бала», «Кан-Алтын»: (аспекты текстологии и перевода). Горно-Алтайск, 2002. С. 282–291.

[10] *Укачин Б. У.* Ветка горного кедра : стихи. М., 1966; *Он же.* Ветка горного кедра : стихи и поэмы. М, 1974.

[11] См.: *Дирин Д. А.* Пейзажно-эстетические ресурсы горных территорий: оценка, рациональное использование и охрана (на примере Усть-Коксинского района Республики Алтай). Барнаул, 2005 ; *Рудский В. В.* Природопользование в горных странах (на примере Алтая и Саян). Новосибирск, 2000.

[12] *Шукшин В. М.* Рассказы / сост. и коммент. В. Горна. Барнаул, 1989. С. 387.

[13] *Рубцов Н. М.* Видения на холме : стихи, переводы, проза, письма / вступ. ст. и сост. В. В. Коротаева. М., 1990. С. 186.

[14] *Астафьев В. П.* Падение листа : роман, очерки, рассказы. М., 1988. С. 155.

**© Н. И. Онуфриева**
*Стерлитамак*

## «СКАЗОЧНЫЙ СВЕРДЛОВСК» БОРИСА РЫЖЕГО

Борис Рыжий моделирует в своих стихах оригинальный культурный текст, который по аналогии с «московским» и «петербургским» можно назвать «свердловским». Причем речь идет не о «провинциальном» тексте, находящемся в оппозиции к «столичному», а о полноправной модели мира со своими отношениями «центра» и «периферии». В стихах Рыжего довольно много повторяющихся уральских топонимов – Нижний Тагил, Пермь, поселок Кытлым, Кама, речка с «татарским названием Обва»[1] («За Обвою – Кама, за Камою – Волга…» – б, 197), город Уфалей и т. д. Тем самым автор воссоздает и особую языковую среду, определяющую данный культурный текст, мифологизируя Урал как особый мир, пограничный между Востоком и Западом, между Азией и Европой, между разными историческими эпохами. Но Свердловск в этом уральском континууме выступает как столица, центр по отношению к провинции, как пространство, концентрирующее и оформляющее некий культурный текст, понимаемый как культурно-семиотическое поле, обладающее ресурсами смыслопорождения.

Говоря о динамике соотношения «центра» и «периферии» в семиотическом пространстве, Ю. М. Лотман приводит исторический пример: «Так, после Октябрьской революции 1917 г. в России процесс этот получал многообразную неметафорическую реализацию: беднота из пригородов массами вселялась в “буржуазные квартиры”, из которых выселяли их прежних жителей или “уплотняли” их. Конечно, символический смысл имело перенесение высокохудожественной кованой решетки, до революции окружавшей царский сад вокруг Зимнего дворца в Петрограде, на рабочую окраину, где ею был обнесен сквер в пригороде, царский же сад остался вообще без ограды – “открытым”. В утопических проектах социалистического города будущего, в изобилии создававшихся в начале 1920-х гг., часто повторялась идея о том, что в центре такого города – “на месте дворца и церкви” – будет стоять гигантская фабрика»[2]. «Сказочный Свердловск» – столица Урала – под пером поэта и предстает как подобная реализованная утопия, приобретающая в свете пограничной эпохи антиутопические черты. Само определение «сказочный» звучит, с одной стороны, иронично по отношению к главному девизу уходящей в прошлое эпохи: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», с другой – с оттенком ностальгии, как воспоминание о детстве, об идеалах юности.

Приобретут всеевропейский лоск
слова трансазиатского поэта,
я позабуду сказочный Свердловск



и школьный двор
в районе Вторчермета.
(«Приобретут всеевропейский лоск…» – б, 122)

Фабрика, Вторчермет – постоянные атрибуты свердловского пейзажа. А лирический субъект, неотделимый от этого пейзажа, часто выступает в роли обычного фабричного парня, он «как все»…

Фабрики. Дымящиеся трубы.
Облака.
Вот и я твои целую губы:
ну, пока.

Вот иду вдоль черного забора,
набекрень
кепочку надев, походкой вора,
прячась в тень.
(«Ночь – как ночь, и улица пустынна…»[3])

Но в сознании поэта, как ни странно, этот «фабричный мир» связан с петербургским текстом, репрезентируемым поэзией Блока. «Ночь», «черный забор», зловещий дым фабрик в стихотворении Рыжего – образ, отсылающий к известному блоковскому стихотворению, – создают мрачный «декадентский» колорит. Свердловск приобретает черты блоковского «низового», демократического Петербурга голодных проституток и нищих из цикла «Город».

Мотивы смерти, болезни, опять-таки отсылающие к петербургскому тексту, пронизывают уральский пейзаж в стихах Рыжего («Ангинный, бледный полдень на Урале»[4], «Урал – мне страшно, жутко на Урале…»[5]). В этих строках можно видеть и отголосок мандельштамовского стихотворения «Ленинград», где возникает картина больного города, окрашенная предчувствием гибели. Здесь даже река напоминает мифический Стикс, колышущий «нечистоты» («Рубашка в клеточку, в полоску брючки…» – б, 291) (кстати, этот образ можно воспринимать как реминисценцию из стихотворения Е. Рейна, посвященного А. Кушнеру, «Памяти Витебского канала»).

«Свердловский мир» в стихах Рыжего, пугающий и притягательный одновременно, характеризует «экзистенциальный» тип сознания личности, оказавшейся в «пограничной ситуации», на краю бездны, один на один с онтологическими проблемами. Экзистенциальное сознание возникает на рубеже XIX–XX вв. и связано с предощущением катастрофы и потребностью в пересмотре устоявшейся системы ценностей[6]. Рыжий как поэт, воспитанный классической литературой, и в том числе поэзией Серебряного века, осмысливает современную ему рубежную эпоху в знаках культуры начала XX в. И уже поэтому на формирование свердловского текста особое влияние оказывает мисте-

риально-катастрофический миф Петербурга, в котором и выразились эсхатологические предчувствия культуры Серебряного века.

Сравнивая Москву и Петербург, А. Герцен писал: «“Жизнь Петербурга только в настоящем: ему не о чем вспоминать, кроме о Петре I, его прошедшее сколочено в один век, у него нет истории, да и нет и будущего, он всякую осень может ждать шквала, который его потопит. <…> Петербург – воплощение общего, отвлеченного понятия столичного города; Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож…” (*Герцен А. И.* “Москва и Петербург”, 1842))»[7]. У Рыжего Свердловск – типичный современный город – воплощение, с одной стороны, советской системы («Соцреализм»[8]), с другой – некая модель мирового города в его современном обличье, символ обреченной, деградирующей цивилизации («Век, ты пахнешь падалью…» – а, 60).

Свердловск Рыжего – это город без истории, без памяти. Мертвые памятники на его улицах и площадях – знаки, лишенные значения, напоминания о недавней эпохе, которая сама построена на беспамятстве. Историю города символизирует всего лишь «постамент с отважным мудаком» («Ночь – как ночь, и улица пустынна…»). Нелитературное бытовое слово, по сути, обозначает утрату памяти, отсутствие уважения к истории. История для Рыжего, воспитанного модернистской поэзией, – это прежде всего миф, созданный культурой, Словом. Свердловск таким мифом не обладает. И, думается, поэт ставит перед собой задачу создания подобного культурно-исторического мифа. Образцовой моделью для него становится утративший уже свое значение петербургский текст.

Петербург как воплощение культурно-исторической памяти поэт воспринимает прежде всего сквозь призму поэтических текстов XIX–XX вв. от Батюшкова до Рейна. Современными и последними представителями «петербургской школы» для Рыжего были Бродский, Евгений Рейн, Александр Кушнер. С Рейном и Кушнером он был лично знаком. Отношение Рыжего к Бродскому и Рейну – это постоянный диалог, творческое притяжение-отталкивание. В стихах, написанных как отклик на смерть поэта, Рыжий называет Бродского «олимпийцем» («Прощай, олимпиец, прощай навсегда…», 1996, январь – а, 72). Кстати, слово «олимпиец» как характеристика эстетической позиции Бродского и поэтов его круга, думается, восходит к стихотворению Рейна «Прогулка»: «О школа, школа, я твой недоучка, / возьми меня назад и просвети / не арифметикой с чистописаньем, / а верною наукой олимпийской…»[9]

Но Рыжий видит неразрывную связь между творческими установками поэтов поколения Бродского и советской эпохой, несмотря на их демонстративную оппозиционность по отношению к ней. Так, в стихотворении «Соцреализм» «восьмидесятый» – год Олимпиады – изображен «с грозным лицом олимпийца».

Для Рыжего было очень важно личное и творческое влияние Е. Рейна, о чем свидетельствуют частые аллюзии и реминисценции, отсылающие к текстам Рейна в его стихах. Но Петербург эмигранта Бродского и Евгения Рейна, автора книги итальянских стихов «Сапожок», – это чужой – «ваш Петербург», который «больше похож на Нью-Йорк» («Рейн Евгений Борисыч уходит в ночь…»). И сами поэты похожи на иностранцев:

> Рейн Евгений Борисыч уходит в ночь,
> в белом плаще английском уходит прочь.
> В черную ночь уходит в белом плаще,
> вообще одинок, одинок вообще…
>
> («Рейн Евгений Борисыч уходит в ночь…» – б, 69)

Да и проживающий в современном Петербурге Кушнер воспринимается Рыжим как рудимент ушедшей эпохи:

> Александр Семенович смотрит в
> окно – единственный солдат разбитого войска, –
> отвечая жизнью за тех, в чьей смерти вы
> виноваты.
>
> («Александр Семенович Кушнер читает стихи…»[10])

С годами Рыжему становится ближе человечность Некрасова, чем «олимпийство» Бродского, о чем он сам не раз пишет. Бродский для Рыжего – попытка встать над временем. «…И. Бродский – не только “нерусский” и “несоветский” поэт. Оценка его творчества, ограничивающаяся только этой констатацией, была бы однобокой. К ней необходимо добавить, что он так же поэт и *неамериканский, неевропейский и нееврейский* (курсив автора. – *Н. О.*). А если сказать короче, беспочвенность у него – в каждой строчке. Настоящий творец (включая, по видимому, и Бога, ибо какой творец подлинней его?), по его мнению, – всегда вне социальной среды, вне национального измерения этой среды, какая бы она не была»[11]. И отношение Рыжего – поэта драматических 90-х – к поэтам круга Бродского носит часто характер спора-диалога, связанного прежде всего с оценкой уходящей эпохи. Если Рейн может воскликнуть в стихах, пусть и с долей иронии: «Никакой ностальгии в помине. / О проклятый Советский Союз!» («У Термини» – сб. «Сапожок»[12]), – то представить подобное в устах Рыжего, с горечью и ностальгией вспоминающего о советском времени, совпавшем с его детством и юностью, невозможно. Мир поэзии Рыжего сопряжен со свердловским хронотопом, по сути, представляющим собой слепок советской эпохи. Отношение поэта к эпохе двойственно. С одной стороны – он воссоздает гнетущую, мрачную картину времени: «Мрачно идет вдоль квартала народ. / Мрачно гудит за кварталом завод» («Соцреализм», 1995, декабрь). Но в то же время – это память детства. Именно воспоминание делает этот мир для поэта значимым. Правда, как замечает А. Машевский, «драгоценным и эстетически продуктивным делает советское вчера именно его умирание»[13]:

Где песни ваши, флаги красные,
вы сами, пьяные, прекрасные,
меня берущие на плечи?

(«7 ноября» – а, 104)

Тем не менее собственная судьба навсегда предопределена для Рыжего этим ушедшим в прошлое миром:

Где бы я ни был – на черном ветру
в черном снегу – упаду и умру.

Будет завод надо мною гудеть.
Будет звезда надо мною гореть.

(«Соцреализм»)

В творчестве «олимпийцев» Рыжему не хватает человечности, «почвы»: «Больше неба, тепла, человечности. / Больше черного горя, поэт» («Так гранит покрывается наледью…» – б, 117).

«Почва» для Рыжего – понятие, имеющее временной, исторический характер. Это нерасторжимая связь с человеческой общностью, сформировавшей поэта, пусть даже на поверку она оказалась иллюзорной. «Корни» героя уходят в воспоминания о его детстве и ранней юности, реализованные в «свердловском тексте».

Порой автор выступает как бродяга, блудный сын, открывший для себя прямо или через литературные опосредования Москву, Петербург, Голландию, Нью-Йорк Бродского и Рейна, Дублин Джойса. Но все пути ведут в «сказочный Свердловск», на родину поэта.

Свое место «трансазиатского поэта» Рыжий определяет через принадлежность к этому культурному топосу: «В Свердловске живущий, но русскоязычный поэт»[14]. Таким образом, принадлежность к «свердловскому тексту» уже предполагает противопоставление традиционному представлению о России и русском поэте.

Понятия «Россия, Русь», «русский» для поэтического мира Рыжего неактуальны. Ни Москва, ни Петербург не репрезентируют в его стихах страну, государство, некую этническую целостность. Россия, связанная в его сознании с Петербургом как символом целой культурно-исторической эпохи, – понятие, принадлежащее прошлому («Россия – старое кино»[15]) и ассоциирующееся в сознании Рыжего с творческим актом, приобретает тем самым не географический или исторический, а эстетический характер.

Россия. Глухомань. Зима.
Но если не сходить с ума,
на кончике карандаша
уместится душа.

(«Россия. Глухомань. Зима…» – б, 205)



Россия – зима, лист бумаги – образ, восходящий к устойчивым концептам поэзии Бродского.

Москва – центр былой Руси – также утратила свой статус. Романтически настроенным поэтом сегодняшний «московский мир» однозначно воспринимается со знаком минус как чужое и чуждое пространство. Москва – символ торжествующего официоза, ликований и побед. А ее богемные обитатели – «ватага московского хама» – аллюзия на «Грядущего Хама» Мережковского, воплотившееся предсказание о победе мещанства («Над головой облака Петербурга…» – а, 109). Так, в стихотворении «На Арбате» Москва и Арбат – всего лишь декорация, имитирующая национальную самобытность: «Ах, Москва, кому нужны твои матрешки» (б, 21). Арбатский топос связан в сознании поэта прежде всего с поэзией Окуджавы. Но в стихах Рыжего звучит горькая ирония по отношению к созданному им идиллическому миру: атмосферу современного Арбата определяет не «арбатство, растворенное в крови», и его герой – не «дворянин с арбатского двора». Это жестокий мир, где «в самом темном переулке» «шмонаются архангелы да урки» (б, 21), очень напоминающие «ангелов смерти» из поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Таким образом, под декоративным псевдорусским фасадом Москвы скрывается «свердловский» хронотоп – пространство, где человек один на один с экзистенциальным ужасом бытия. Свердловский текст характеризует эпоху – родину героя, время, когда «нас смерти обучали», как пишет поэт, где даже песня про «миллион алых роз» больше напоминает о погребальной церемонии.

Современной постсоветской действительности у Рыжего, по сути, нет. Это время воспринимается поэтом как трагически гибельное продолжение прежней жизни, всего лишь «новое кино» и «другая пьянка». Но символом и советского, и постсоветского мира становится «Таганка» – блатная «тюремная» песня о загубленной юности и таланте, сложенная неизвестным автором в предреволюционные годы. Поэт цитирует слова из песни, видя в ней предопределение не только собственной судьбы: «…я твой навеки арестант» («Включили новое кино…»)[16], но и судьбы страны. Причем «Таганка» в стихотворении рифмуется с «пьянка», и в этом, по Рыжему, суть русской истории, представленной на данном этапе в свердловском тексте. Но автор демонстративно подчеркивает свою принадлежность к миру, в котором революционная романтика перерождается в уголовную. Для него это возможность сохранить живую душу в современном мире бездушных манекенов (один из сквозных образов в поэзии Рыжего), где Ленина заменили «сапожком из замши» («Век, ты пахнешь падалью»). В маргинальном мире, причастность к которому утверждает поэт, есть своя жестокая романтика, восходящая к героическому времени комиссаров «в пыльных шлемах» (Б. Окуджава): «Чем оправдывалось все это? / Тем оправдывалось, что есть / за душой полтора сонета, / сумасшедшинка, искра, спесь» («Что махновцы, вошли красиво…» – б, 127).

Порой автор понимает уязвимость своей позиции. Тем более что маргинальное сознание становится массовым, характеризует и окололитературную среду: «До пупа сорвав обноски, / с нар полезли фраера, / на спине Иосиф Бродский / напортачен у бугра» («До пупа сорвав обноски…» – б, 256). И здесь – свои разборки, «авторитеты», жизнь по «понятиям». Таким образом, авторская ирония обнаруживает ущербность избранной модели поведения.

Мир воров и убийц обладает для героя Рыжего особой притягательностью, имеющей условный, эстетический характер как существование на рубеже жизни и смерти, в некоем экзистенциальном состоянии, провоцируемом постоянным чувством опасности. Кстати, этот мотив можно считать развитием интенций, заложенных в петербургском тексте. Как пишет Топоров, «страдание, связанное с Петербургом, и “момент отрицательного”, им вызываемый (вплоть до ожесточения, ненависти), как это ни покажется странным на первый взгляд, содержит в себе и нечто благое, “момент положительного”, заключающийся именно в о с в о б о ж д е н и и чего-то глубинно-важного, подлинного, человеческого. Впрочем, удивляться этому не сто́ит, ибо, как сказано, где о - п а с н о с т ь, там и с - п а с е н и е»[17].

Лирический субъект Рыжего постоянно балансирует на грани между двумя мирами. Субъектная структура стихов двуполярна и распадается, на наш взгляд, на героя, обладающего чертами эпического персонажа с довольно четко прорисованной биографией и судьбой – мифологизированный образ хулигана, сорванца, дружного с преступным миром, а с другой стороны – на лирического субъекта стихов, живущего в мире культурных снов призрачного Петербурга. Этому раздвоению соответствуют оппозиции внутреннего и внешнего миров, поведения и чувства.

Мой герой ускользает во тьму,
вслед за ним устремляются трое.
Я придумал его, потому
что поэту не в кайф без героя.

Я его сочинил от уста-
лости, что ли, еще от желанья
быть услышанным, что ли, читателю в кайф, грехам в оправданье.

Он бездельничал, «Русскую» пил,
он шмонался по паркам туманным.
Я за чтением зренье садил
да коверкал язык иностранным.

(«Мой герой ускользает во тьму…» – б, 183).

Таким образом, Свердловск для Рыжего – не только образ эпохи, но и некое внутреннее экзистенциальное «рубежное» пространство. Существование



на границе объясняет и раздвоенность героя поэзии Рыжего. Поэт чувствует себя живущим не просто на границе двух столетий, но на грани культуры и бескультурья, веры и безверия, жизни и смерти. Именно культура, поэзия, сконцентрированная для поэта в классическом петербургском тексте, обладает для него религиозным статусом. Но в его стихах звучит горькое признание: «Только в музыку верил, / да и то не до слез» («Не черемухе в сквере…» – б, 290). А утрата веры оборачивается трагедией для поэта и его поколения… «Свердловский» текст, предопределяющий его судьбу, отображает процесс «секуляризации» и разрушения некоей культурной утопии, заложенной в петербургском тексте, как воплощение судьбы культуры вообще. Трагический финал жизни поэта можно воспринимать как героический экзистенциальный акт, последний штрих в созданном им мифе об уходящей в прошлое эпохе – «тонущей Атлантиде». И в то же время судьба и творчество поэта – свидетельство кризиса романтико-модернистской модели культуры и поведения художника.

## Примечания

[1] Стихи Б. Рыжего цитируются по изданиям: *Рыжий Б. Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004 – с указанием страниц и литеры «а»; *Рыжий Б. Б.* Типа песня. М., 2006 – с указанием страниц и литеры «б».

[2] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб., 1998. С. 266.

[3] *Рыжий Б.* Стихи: Очерки о названиях и пространствах России и ее окрестностей // Urbi : лит. альм. 1998. Вып. 15. С. 52.

[4] *Рыжий Б.* «Вот и всё, я побуду один…» : [Стихи. Публикация Б. П. Рыжего и И. Князевой] // Знамя. 2002. № 1. С. 98.

[5] *Рыжий Б.* Приснится воздух : [Публикация Ирины Князевой и Бориса Петровича Рыжего] // Там же. 2005. № 1. С. 142.

[6] *Заманская В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург ; Магнитогорск, 1996. С. 14.

[7] Цит. по: *Топоров В. М.* Миф. Ритуал. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1996. С. 269.

[8] *Рыжий Б.* Приснится воздух. С. 143.

[9] *Рейн Е.* Обратный счет : стихи // Новый мир. 1995. № 5. С. 51.

[10] *Рыжий Б.* Стихи : [Публикация И. В. Князевой и Б. П. Рыжего] // Звезда. 2002. № 5. С. 160.

[11] *Коряковцев А. А.* И. Бродский – поэт отсутствия? // Изв. Урал. гос. ун-та. 2006. № 41. С. 263.

[12] *Рейн Е.* Сапожок. Из книги итальянских стихов // Новый мир. 1994. № 6. С. 8.

[13] *Машевский А.* Последний советский поэт. О стихах Бориса Рыжего // Там же. 2001. № 12. С. 176.

[14] *Рыжий Б.* Рубашка в клеточку : стихи // Знамя. 2001. № 6. С. 52.

[15] *Рыжий Б.* И всё такое… : стихотворения. СПб., 2000. С. 46.

[16] *Рыжий Б.* Горный инженер : стихи // Знамя. 2000. № 3. С. 139.

[17] *Топоров В. М.* Указ. соч. С. 266.

**© М. А. Литовская**
*Екатеринбург*

## ТЕМА ГОРОДА КАК САМООПРАВДАНИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО АВТОРА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ УРАЛА*

Образ любого города в известной степени задан социально и историко-литературно, предопределен жанрово. Кроме того, он обусловлен тем, как автор определяет качество места своего биографического пребывания. В отличие от места-идеала, о существовании в котором только мечтаешь, места-впечатления, которое освоено туристически, место рождения / жизни нуждается в несколько ином способе художественного освоения. Главным при этом оказываются не сублимация неосуществленных желаний, не соревнование с предшественниками в наблюдательности, но проецирование своих жизнеобъяснительных стратегий и тактик на изнутри понятое, освоенное и присвоенное место. Тогда описываемый город становится своеобразным репрезентантом географического измерения биографии автора, сам образ города специфически проблемно-тематически обособляется.

Гордость / недовольство местом своей жизни, восприятие его как подарка / приговора, осознание себя как изгоя / культурного героя того или иного населенного пункта – мы обозначаем полюса отношения – составляет в творчестве многих авторов значимую часть их рефлексий. Образ уроженца «лабиринта фабричных дворов» Вторчермета важен для свердловчанина Бориса Рыжего не менее, чем для москвича Булата Окуджавы его принадлежность к «арбатству»; «вся Пермь» Нины Горлановой вполне в этом смысле соотносима с «Аптекарским островом» Андрея Битова.

Подобную геоавтобиографическую (или автобиогеографическую)[1] тематизацию можно рассматривать в различных аспектах. В настоящей статье мы выберем лишь один: как выражается в тексте позитивная оценка автором значимости места, где он живет или жил когда-то. В этом случае в тексте более или менее отчетливо проступает мотив своеобразного самооправдания через представление места своего рождения / жительства. Отчасти это связано с центростремительным характером отечественной литературной жизни, когда проживание в столичном городе воспринимается как едва ли не необходимое условие успешности литератора. Пребывание вне столицы в таком случае нуждается в объяснении, которое может содержать в себе и романтический вызов, и подчеркнутое смирение перед судьбой, и сознательный выбор. Это самообъяснение может быть выражено неочевидно, уходить в подтекст,

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



но оно присутствует практически во всех текстах, основанных на рассказе о родном городе.

Чтобы результаты анализа были более явными, имеет смысл рассмотреть эту проблему, сопоставляя приемы создания образа одного и того же города авторами, которые в этом городе живут или жили. Для анализа мы выбрали романы нескольких прозаиков из Екатеринбурга, города, знававшего лучшие и худшие времена, но – в своей многолетней погоне за званием «третьей столицы» – неизменно остававшегося не более чем крупным провинциальным населенным пунктом, центром одного из российских регионов, нечасто становящегося предметом изображения в литературе. В самооправдательном осмыслении Екатеринбурга нет единства[2], но в современных изображениях этого города как биографического пространства можно выделить две ведущие тенденции.

Одной из тенденций оказывается представление конкретного города как некоего означающего места, вполне пригодного для полноценного существования. В романе И. Сахновского «Человек, который знал все» (2006) город не назван по имени. Но в романном городе, центре Горнозаводского региона, где добывают изумруды и чья площадь равна двадцати одной Голландии, расположены существующие на самом деле улица Кондукторская, Широкореченское кладбище, Атриум Палас отель, персонажи движутся по узнаваемым жителями Екатеринбурга маршрутам. Тут же упоминаются и вымышленные, но вполне возможные топонимы: Екатерининский рынок, улица Рокоссовского, Восточное шоссе.

В романе о герое, внезапно приобретшем способность знать все, что происходит с любым человеком, о котором он подумает, специфические городские история или топография практически не играют роли в развитии сюжета. В принципе персонажи могут метаться или прогуливаться по любому более или менее большому городу. Фабульно важным для развития действия оказывается лишь местонахождение города в середине России («серединный Горнозаводской регион»[3]).

В романе выведен среднестатистический крупный постсоветский российский город с характерными его приметами. Уже на первых страницах упоминаются ночные зарешеченные киоски, трамваи, «заводы, знаменитые своей пролетарской несокрушимостью»[4], Институт истории, детская библиотека. Персонажи работают кто младшим научным сотрудником, кто компьютерщиком, они владеют фирмами, занимаются репетиторством, смотрят рекламу по телевизору, ездят отдыхать в Турцию, «верстают на домашнем “пентиуме” одновременно с десяток заказных еженедельных газет, прихватывая пару-тройку журналов»[5], продают фабрики и ведут предвыборную пропаганду. В описываемом городе герои устраивают свои личные и производственные дела, но «Центр Горнозаводского региона» не становится предметом их рефлексии. Город кем-то и когда-то топонимически размечен, а также включен как целое

в некую символическую карту, которую герои не переосмысливают – эта проблема находится вне поля их зрения – ни тогда, когда живут в нем, ни тогда, когда они его покидают.

Не испытывающие власти места персонажи безболезненно меняют место жительства, когда их к этому подталкивают жизненные обстоятельства. Вот в случае попадания в новое место, будь то аэропорт Франкфурта-на-Майне, Лондон или Флоренция, герой-повествователь делится своими вполне туристическими, т. е. яркими, поверхностно-перечислительными впечатлениями. Описания маршрутов перемещений или широко известных достопримечательностей не лишают эти «чужие» места имен. Флоренция имеет имя, поскольку оно важно само по себе как некий географический знак, свидетельствующий о широте перемещений, статусе героя и т. п., тогда как родной город героя представляет «всего лишь» место жительства – место ежедневных перемещений, привычных малоинтересных зданий, людей, обыденного уклада.

Пребывание в качестве общего места, которое в принципе может быть легко заменено любым другим[6], с одной стороны, лишает описываемый город уникальности, с другой – представляет его как равноправную часть мира. Несмотря на свою географическую отдаленность, не названный, но узнаваемый Екатеринбург у И. Сахновского телевидением, прессой, телефоном, электронной почтой, аэросообщением связан со множеством других мест, он становится центром действия необыкновенной истории. Проживающий в нем герой-повествователь, в соответствии с развитием сюжета свободно и добровольно перемещаясь в пространстве мира, не случайно имеет лишь электронный адрес, включающий название страны: «IFS@mail.ru»[7]. В условиях глобализации город как место жительства перестает играть судьбоносную роль, касается ли это персонажей или автора, который место и время написания книги обозначает как «Замок Готорнден, Шотландия, 2002 г. – Екатеринбург, 2006»[8] и приводит подчеркнуто космополитический состав имен людей, которым выносятся благодарности.

В случае мемуарно-автобиографического текста место жительства, напротив, по идее, должно приобретать особенно важную роль. Ведь в этом случае описываемый город превращается в место памяти, обретает конкретно-исторические качества, важные в контексте биографии героев. Но и в этом случае мы иногда сталкиваемся со специфическим способом самооправдания через неназывание места жительства.

Так, в повести Г. Дробиза «Мальчик» (2002) подробно описаны конкретно-исторические приметы военного тылового и послевоенного города, перенаселенного, плохо благоустроенного, промышленного, где дети, играя, гоняют по улицам «плоские железные колесца, с зубчиками по внутреннему краю… тормозные диски “тридцатьчетверки”. Во дворы они, видимо, попадали бракованные, с заводской свалки»[9]. В этом городе детства шла обыкновенная жизнь



в обыкновенных трамваях и редакциях, институтах и магазинах, бараках и старинных особняках, в одном из которых занимала свои две комнаты семья главного героя. Город расположен далеко от столичных Москвы и Киева, где живут родственники мальчика и где, как кажется герою на определенном этапе биографии, протекает настоящая – интересная – жизнь. Но, в отличие от далеких столиц, город, о котором вспоминает повествователь, не имеет имени. Он безымянен, как и сам автобиографический герой: в городе жил мальчик, который вырос, стал писателем и на склоне лет начал вспоминать о своих детстве, отрочестве, юности.

Осознаваемая читателями – жителями реального Екатеринбурга – точность описаний городских пространств приходит в противоречие с их неназванностью, но этот контраст призван подчеркнуть типовой характер воспоминаний[10]. Узнаваемый Екатеринбург в тексте также представлен как общее место – на сей раз это город, о котором вспоминают. Безымянность подчеркивает обыкновенность героя и его воспоминаний о родителях, доме, играх, первой любви, первых драках, школьных занятиях, литературных опытах и т. п. При всей их непритязательности сам факт наличия подобных воспоминаний оказывается маркером полноценности биографии героя, а значит, полноценности места его жизни.

И в том, и в другом случае отсутствие уникальности Екатеринбурга-Свердловска не придает его описанию отрицательных коннотаций однообразной провинциальности, типового убожества и т. п. Напротив, общностью с другими местами жительства подчеркивается включенность города и его обитателей в некие вневременные общемировые процессы, касаются ли они внешней по отношению к герою системы транспортной связи или закономерностей процесса воспоминания.

Второй тенденцией само-объяснения /оправдания биографического автора оказывается, напротив, подчеркивание уникальности местоположения, а также истории Екатеринбурга, сознательное возвышение его геополитического и культурного значения. В этом случае писатели нередко прибегают к приему мифологизации места, отрефлексированному непосредственно в тексте.

В романе О. Славниковой «2017» (2006) «железобетонный город»[11] со списком улиц, «на удивление длинным, наполовину состоявшим из суконных фамилий малоизвестных революционеров»[12], с Оперным театром, похожим на шагающий экскаватор, «машиностроительными гигантами», вокруг которых «ветшали спальные районы с жилыми башнями, словно собранными кое-как из плит и битого стекла, оставшихся от других, разрушенных домов»[13], именуется «столицей Рифейского края»[14]. Край этот, как и в романе И. Сахновского, горнозаводской, живущий своим горными богатствами, но – и это принципиально важно для О. Славниковой – край природных тайн, порождающих его необычную историю и сформировавших особый тип людей. Он наделяет-

ся древним праименем, кроме того, уникальность местонахождения позволяет соотносить вполне убогую городскую реальность «рифейской столицы» в романе с «миром горных духов», персонажи которого позаимствованы из авторитетной для Уральского региона мифологической системы П. П. Бажова.

О. Славникова делает акцент на выявлении единого центра структурного упорядочения человеком собственной жизни и своего места – литературности, проблема искусственности / естественности которой не обсуждается. Мифологизированное литературное описание, основанное на знании реалий территории, предопределяет, согласно мнению писательницы, дальнейшее существование места и способы самоиндентификации его жителей. Всем ходом развития сюжета утверждается, что обитатели горнозаводского края усвоили предписанную им идентичность особенных «рифейских» людей.

Мифологизация призвана подчеркнуть региональную экзотику – странность места, его нахождение вне нормативной культуры, а значит, оправдать потребность в его описании. Провинциальный город противостоит Центру, его таинственность происходит от невыраженности, а описание его мистической мощи есть символическое предупреждение, в том числе и о собственной авторской силе. «Рифейская» принадлежность – факт личного мифа писательницы, ее биографического прошлого, осознание ее – факт ментального непреходящего настоящего. Образ знатока уникального места и носителя специфической «рифейской ментальности» – гарантия успешного включения писательницы в общелитературный контекст.

В романе В. Исхакова «Екатеринбург» (2004) акцент сделан не на актуализации старых, а на создании новых «преданий и легенд» типового промышленного города.

События романа разворачиваются в городе Свердловске 1970–1980-х гг. со многими узнаваемыми горожанами приметами. На карте романного города отмечены реально существующие городские локусы: улица Малышева, Плотинка, типография «Уральский рабочий», Окружной дом офицеров, УрГУ, УПИ, Верх-Исетский район и т. д. Уникальность их относительна, определена географической привязкой («Урал», «Исеть» и производные от них). Во всем остальном Свердловск предстает в романе как обычный провинциальный промышленный город, все обитатели которого – в отличие от «города вавилонского типа» у О. Славниковой – дальние или близкие родственники, «а если не родственники, значит… вместе ходили в детский садик, учились в одном классе, кончали один и тот же институт»[15] . В этом городе, как и в его многочисленных собратьях, есть свой проспект Ленина, Центральный гастроном / рынок / стадион, ЦУМ, Оперный театр и «мрачные серые здания с колоннами»[16].

Как проблема воспринимается автором «наполнение» новым, неожиданным содержанием пространства типового города. Для жителей Свердловск – заурядный город, в котором «не может происходить ничего необычного, загадочного, а значит – интересного»[17]. Повествователь при описании города тоже



неоднократно подчеркивает его серость и заурядность. Но такой город, по мнению повествователя, не может полноценно существовать в культурном пространстве. Не случайно Свердловск выпал из литературного контекста, он не обладает необходимым для этого историко-литературным ресурсом. Согласно романной концепции, только тот город может предстать как плодородная культурная почва, где могли бы жить местные Родионы Раскольниковы и Анны Каренины, а не только «картонные герои Мамина-Сибиряка да лубочные персонажи Бажова. <…> Кто бродит по нашему проспекту Ленина? Призрак коммунизма? Чья великая тень хоть раз мелькнула на нем, кто оставил свой вечный литературный след?.. Вы только представьте себе, как звучало бы для читателя название, к примеру, нашего Исторического сквера, если бы какая-нибудь местная Лиза не дождалась тут местного Германа и бросилась в воду с мостика, словно нарочно для того предназначенного, чтобы с него бросались литературные героини?!»[18] Екатеринбургу пытались придавать в своих текстах литературное измерение, но никому из писателей не удалось наделить этот город общезначимой – хотя бы в российском контексте – историей, поселить там всем интересных героев.

Но в городе идет своя жизнь, а значит, происходят различные события, в том числе и странные, нелепые, загадочные, забавные истории, которые передаются из уст в уста, отбираются, шлифуются и сохраняются памятью горожан. Повествователь принимает на себя функции собирателя городских преданий, которые, как выясняется, связаны со многими местами в городе: с издательством – истории о загадочном главном редакторе, о молодой поэтессе, превратившейся в птичку; с университетом – легенда о вечном студенте и рассказ о Наргис Шарафутдиновне; загадки «небесного генералиссимуса» – с Домом офицеров. Внимательный к реалиям городской жизни автор подмечает склонность жителей «закрытого» города Свердловска, например, конспирологически-апокалиптически предсказывать будущее города: «…мне иной раз кажется, что они нарочно всю эту гадость сюда, на Урал, запихивают… атом этот, химию, бактериев всяких. Чтоб уж если рванет, так… наверняка и никаких следов – а потом они новые карты выпустят и нарисуют, будто вместо нашей области – глухая тайга. И так и будут везде говорить, и в учебниках напишут – не было никогда ни города, ни области, ни опорного края державы, и все тут»[19].

С персонажами романа в разных точках города тоже происходит странное и занятное, их жизнь сопровождают роковые совпадения, предсказания, символичные сны, сбывающиеся мечты. В итоге фиксация таинственного и фантастического становится важнейшей задачей повествователя, который ищет неявную таинственную сторону жизни внешне обыкновенного провинциального города.

Собранные воедино, многочисленные таинственные истории дают основания делать вывод о «странности» места, которая связана с существованием

неких явлений, драматически влияющих на город и его обитателей: «Город – без прошлого, без настоящего, без будущего… даже имени настоящего и то у него нет!..»[20] Но этот неутешительный в глазах повествователя вывод приобретает благотворность, поскольку дает основания для определения этих явлений, в частности, силой своего воображения автор наделяет город способностью скрывать за обликом серого промышленного Свердловска Екатеринбург.

Валерий Исхаков, хорошо зная творчество предшественников, в том числе и безымянных авторов городских преданий, выступает как своего рода культурный герой, придумывая фантастическую концепцию-объяснение странностей города, заурядного внешне, но хранящего множество неожиданных возможностей и тайн. Он объясняет тайну места через идею уникального города-призрака, основанную на легендах об основании Екатеринбурга, особенностях его исторического развития, которые объединяются темой обусловленного историей города двоемирия: «…никакого города Екатеринбурга нет и не было никогда, а была лишь игра воображения, фантазия, был сон наяву, привидевшийся горному начальнику Василию Никитичу Татищеву в тот солнечный с морозцем, январский день 1721 года, когда стоял он над Исетью, вынашивая в сердце план будущей столицы Урала. План, которому так никогда и не сужено было сбыться… потому, что прихлопнула этот план в самом зародыше всемогущая Берг-коллегия… работы был свернуты, сам Татищев запил, заболел, и вскоре умер в нищете и забвении… Не стало Татищева – не стало и задуманной им столицы Урала. Осталась только фантазия, мираж, сон наяву. И вот уже двести семьдесят лет длится этот сон, похожий на сон, непохожий на сон, и уже никто не в силах отличить сон от реальности…»[21]

Так и не созданный Екатеринбург живет свою жизнь, сосуществуя с индустриальным Свердловском. Фабула романа основана на том, что некоторые особенно чуткие герои ощущают биение той, другой городской жизни, текущей по улицам, площадям, паркам: «…и там, в Екатеринбурге, вершится настоящая история, там есть и настоящая литература, и музыка, и живопись – все, что у вас здесь влачит жалкое существование под гнетом цензуры… да не в цензуре, собственно, дело! Просто сам воздух, дух этого города не способствует развитию литературы»[22]. Горожане словно балансируют между двумя пространствами, оказываясь либо в провинциальном Свердловске, где не происходит ничего необычного, либо в призрачном, таинственном Екатеринбурге, который открывается только в «особенных» местах немногим героям, в том числе и повествователю. Элитарное чутье на двоемирие побуждает допущенных к ощущению тайны демонизировать город, в котором они живут, приписывать ему свойства своевольного субъекта действия, вести с ним борьбу вплоть до вынашивания планов его уничтожения[23]. Наделение города обновленной мифологией есть не что иное, как стремление подчеркнуть уникальное в нем, ввести место жительства биографического автора в авторитетный историко-культурный контекст, тем самым придавая ему значимость.



Город может изображаться как самодостаточный, обеспечивающий полноценное существование или требующий постоянного писательского усилия по превращению его в интересное (= заслуживающее описания) место; может подчеркиваться его заурядность или уникальность; писатель может опираться в своем изображении на опыт широко понимаемых предшественников или формировать свое видение смысла происходящего в конкретной географической точке. Но каждый из рассмотренных случаев оказывается вариантом раскрытия характерной для литературы геоавтобиографической темы – объяснения логики присутствия писателя в той или иной точке пространства.

## Примечания

[1] В художественной практике используют понятие «автогеографический» (С. Юрский, «Моя автогеография. Фонтанка»; В. Шубинский, «Автогеография» и др.), но терминологически оно употребляется в значении «автомобильная география».

[2] Сразу оговоримся, что мы не рассматриваем здесь открыто «заказные» тексты, авторы которых полностью укладываются в рамки многократно обкатанной, официально выражаемой гордости существованием в «рабочем краю», «столице “опорного края державы”».

[3] *Сахновский И.* Человек, который знал все. М., 2007. С. 23.

[4] Там же. С. 10.

[5] Там же. С. 18.

[6] Не случайно при экранизации романа действие легко переносится в Москву, столичность и центральность которой при подобном подходе также не имеют значения.

[7] *Сахновский И.* Указ. соч. С. 228, 265.

[8] Там же. С. 269.

[9] *Дробиз Г.* Мальчик. Екатеринбург, 2003. С. 99.

[10] Ср. Город в «Белой гвардии» М. Булгакова, когда безымянность и форма написания подчеркивают не только значимость места для персонажей, но и его уникальность.

[11] *Славникова О.* 2017. М., 2006. С. 32.

[12] Там же. С. 33.

[13] Там же. С. 34.

[14] Там же. С. 72.

[15] *Исхаков В.* Екатеринбург. Екатеринбург, 2004. С. 288.

[16] Там же. С. 188.

[17] Там же. С. 339.

[18] Там же. С. 364.

[19] Там же. С. 185.

[20] Там же. С. 364.

[21] Там же. С. 5.

[22] Там же. С. 364.

[23] Подробнее, хотя и под несколько иным углом зрения, концепция городской жизни в романе рассмотрена в статье: *Бучельникова Л., Литовская М.* Екатеринбург-Свердловск как биографическое пространство в творчестве писателей XXI века // Культура Урала в XVI–XXI вв.: исторический опыт и современность : материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 75-летию профессора В. Г. Чуфарова : в 2 кн. Екатеринбург, 2008. Кн. 2. С. 337–341.

**© Е. А. Подшивалова**
*Ижевск*

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭПОХА В ТВОРЧЕСКОМ ОТРАЖЕНИИ О. ХЛЕБНИКОВА И В. БОЛТЫШЕВА

В последние десятилетия в русской литературе Удмуртии проявляется достаточно устойчивый интерес к теме города. Стоит вспомнить такие произведения, как «Город (повесть в стихотворениях)» О. Хлебникова, «Город М (повесть-следствие)» В. Болтышева, рассказ Р. Ясюкевича «Черный ворон, белый голубь».

Каждая публикация отделена от предшествующей десятью годами. Этот существенный промежуток времени сказался на характере художественного мышления каждого из авторов. Как известно, Л. Я. Гинзбург определяла устойчивость литературной эпохи и жизнь литературного поколения десятью годами.

Произведения О. Хлебникова, В. Болтышева, Р. Ясюкевича органично вписываются в отечественную историко-культурную ситуацию трех последних десятилетий, отражают ее динамику, воспроизводят стилистику трех литературных эпох.

Остановимся на двух произведениях, чтобы проиллюстрировать это утверждение, – на повести в стихотворениях О. Хлебникова и повести-следствии В. Болтышева. Основанием для выбора их в качестве материала исследования является жанровая близость (повесть) и почти тождественность наименований («Город» и «Город М»). Хлебников опубликовал свою повесть в 1981 г., Болтышев – в 1991 (первое издание). Для обоих это было время творческого становления, когда осваивалось мастерство, велись поиски своего стиля, своей темы, протекал процесс эстетического самоопределения.

Повесть в стихотворениях О. Хлебникова создана на излете литературной традиции, оформившейся в 1960-е гг. Лирический герой поэта живет в последующем десятилетии:

Вечер. Комната. Суббота.
Семьдесят какой-то год[1].

Но его система ценностей и эстетические ориентиры определены творчеством «детей оттепели» – шестидесятников. Не случайно в этой связи в стихотворении «Пролог», с которого начинается повесть, О. Хлебников отталкивается от поэтической интонации А. Т. Твардовского, которая, как известно, лежала в основании нового художественного мышления, формировавшегося на рубеже 1950–1960-х гг., утверждавшего гуманистические ценности в литературе:

Даль направо, даль налево,
впереди и за спиной.



Даль из времени и неба,
и дороги вороной (5).

Как и в поэме «За далью даль», цитату из которой («А там-то и начнется даль») О. Хлебников использует в качестве эпиграфа к своему произведению, художественный текст мыслится автором как разворачивающееся пространство, организованное лирическим размышлением и переживанием, наплывающими образами и созерцаемыми или же воскрешаемыми в памяти событиями. Лироэпический характер повести в стихотворениях заявлен автором прямо – в названиях поэтических текстов, по сути дела, определяющих их жанр: «Баллада», «Лирическое отступление». Часть стихотворений, включенных в книгу, представляет собою маленькие повести, часть – монологи лирического «я».

Лирический герой вписан в конкретное пространство, в котором угадывается Ижевск:

Ой, городок – зелененький, холмистый,
Цветение наличников резных (7);

Городок России средней,
Средний в общем городок (80).

Попутно следует заметить, что в рассказе Р. Ясюкевича Ижевск назван Среднекамском. Однако вряд ли это влияние текста О. Хлебникова.

Чаще в стихотворениях, составляющих книгу «Город», описана топография Ижевска, и он не угадывается, а предстает в реальности своего материального воплощения. Даже строка, выглядящая неточной цитатой из А. Блока, фиксирует не обозначенные литературой, а реальные городские объекты:

Вот улица, фонтан, аптека,
театр, кино и ресторан <…>
А дальше – перейти придется
через дорогу.
Там стоит
Доска почета <…>
За нею – Летний сад <…>
Поляна площади центральной
маячит где-то впереди (23).

В этом обжитом ижевчанами пространстве лирический герой определяет главные, с его точки зрения, координаты: главпочтамт, ателье, завод, контора, редакция, книжный магазин, стройка, столовая, окраина. Пространство наделено по преимуществу бытовыми и производственными характеристиками, что снижает лирическую эмоцию. Негативная оценка мира усиливается описанием окраины:

Окраина в провале ночи.
Трамвая сумрачный вагон (21);

Свежо и затхло. Лампочки в дожде
горят оранжево и напряженно (20);

Населяют это пространство невзрачные люди:

Стоят на остановках,
спешат на перекрестках <…>
все в пиджаках немарких
и чрезвычайно носких <…>
Их лица некрасивы,
морщинами измяты,
ни мужества, ни силы
особой нет печати (29).

В поле зрения лирического героя попадают сограждане. От стихотворения к стихотворению он составляет их каталог, создает своеобразную картографию населения города: пенсионер, колхозницы, кондуктор тетя Клава, девочка с двухлетней дочкой, портнихи, строители, служащие, сапожник, литсотрудник, искусствовед Томилин, «Лешки-Ленъки всероссийских ПТУ», «мужчина в длинном выгоревшем пальто», дама, «нагловатый молодой». Среди них лирический герой чувствует себя «прохожим безымянным». «Я еще случайный тут», – скажет он о себе в стихотворении «Уют столовой общепита», а в стихотворении «Главпочтамт» пожалеет, что не вызывает жалости у служительниц почты, что «не их романа» «злой учености жених» (30). Образы современников обобщены лирическим героем в персонаже с нарицательным именем – Марьиванна.

Однако человеку, живущему в бытовом пространстве, обладающему бытовым взглядом на мир, автор предоставляет право на высказывание. Слово сограждан соседствует со словом лирического героя. Последний относится к речи других людей безоценочно, хотя, как мы видели, ему внятна дистанция между собою и ними. Автор же, располагая в непосредственной близости тексты основного и вторичных субъектов речи, формирует в сознании читателя представление об их эстетической неравноценности. Например, воспоминание лирического героя о детстве с прямо выраженной ностальгической эмоцией и сжатой формулировкой:

Как хорошо здесь было мне
все детство! И поздней – неплохо.
Как в этой сонной тишине
промчалась целая эпоха! (17).

И рядом текст объявления на заборе с неоформленным, неряшливым словом:

Продается пианина “Заря”
почти новая



два года как купленная
ни разу не игранная (18).

Чужое слово в тексте повести (разговорный язык объявлений) может быть оформлено не только персонажем, но и лирическим героем. Об этом свидетельствует наличие рифмы в тексте, который по характеру стиля должен бы принадлежать тому или иному герою. В этом случае чужое слово утрачивает функцию создания реального плана изображения, а отражает речевую дистанцию между основным и вторичным субъектами речи.

У гастронома № 2
утеряны паспорт, часы и права.
Нашедших просят за вознагражденье
вернуть хотя бы удостоверенье (18).

Наличие рифмы в объявлении лишает речь естественности, обнаруживает в тексте с практический функцией претензию на поэтичность. Это обусловливает ироническое отношение к данной претензии.

Однако, несмотря на прямо заявленную и проявленную в характере речевой организации произведения дистанцию между лирическим героем и персонажами, основной субъект речи не пренебрегает ими, а от стихотворения к стихотворению формирует у читателя гуманное отношение к людям, населяющим город. Рассказав в «Балладе о кондукторах» историю тети Клавы, он заключает:

А сейчас ревизоров больше,
да кондукторов больше нет <…>
И теперь в городских автобусах,
отрывая себе билет,
пассажиры молчат сердито,
хоть и повода нет сердиться (13).

Герои О. Хлебникова имеют невысокий социальный статус и не обнаруживают особого духовного богатства. Гуманное отношение к ним проявляется у лирического героя без каких-либо выраженных в тексте обоснований. Он обладает чувством социальности, привитым ему русской классикой и актуализировавшими это чувство в литературном творчестве поэтами-шестидесятниками: Б. Окуджавой, А. Вознесенским, Е. Евтушенко, А. Дементьевым… Рядом живущий человек, пусть до конца и не понятый, представляет для лирического героя безусловную ценность:

Подтолкну его беспричинно
и запомню, что
где-то рядом идет мужчина
в длинном выгоревшем пальто (47).

Портной Б. Окуджавы («Я много лет пиджак ношу…») – и швея («Ателье») или сапожник («Ремонт обуви») О. Хлебникова бессознательно (хотя это и является для них естественной, регулярно реализуемой формой поведения) дарят радость и надежду человеку. Они способны к самоотдаче – и мир отвечает им расположением: «В центре города светят витрины… / Все горят и горят неустанно / Для портних из того ателье». Пространство города, в котором живут герои, одухотворено их присутствием и обретает качества их души:

И я сижу в столовой этой,
ее приютом обогретый,
поверивший в ее уют.
И ощущаю, как удачу,
горячий чай, в кармане сдачу… (21).

Бытовое или производственное пространство благодаря присутствию в нем человека поэтизируется и сакрализуется:

…города начинались с заводов,
начинались с заводов порой.
И теперь в них – как будто соборы –
в самом центре заводы стоят (35).

«Город» О. Хлебникова вписан в историческое время. Например, глава третья называется «Улица Советская, бывшая Троицкая», что указывает на текучесть времени и смену ценностных ориентиров. Однако история предстает в тексте не общественно или государственно важными событиями. История города и страны пропущена через судьбы героев, и – главное – она отразилась в истории семьи лирического героя.

Первая глава повести называется «Прошедшее время». Ранняя советская эпоха изображена здесь через судьбу полковника («Полковник в доме проживал»), эпоха появления телевизоров в домах горожан – через опыт детской социализации лирического героя («Баллада о галошах»).

Время для лирического героя всегда осязаемо. Оно «пылью солнечной покрылось, / как шкатулка на диване» (12). Время имеет образ или отражается в событии:

Время клетчатых рубашек
и биноклей театралов <…>
время спутника, футбола,
спора посреди бульвара,
время слова «радиола»,
время славы – «Че Гевара» (12).

Особое внимание лирического героя привлекает история семьи. Для него актуальна детская память. Детство рассматривается в качестве источника творчества. И мама мыслится демиургом, пробуждающим и формирующим воображение сына:

Я помню, окна мыли <…>
И в телогрейке мама
смывала с неба муть.
И я в растворе мыльном
соломинкой болтал,
как юный бог над миром,
над чашей колдовал (6).

Творческие импульсы, преображающие душу лирического героя, порождает и переживаемое им любовное чувство. Глава «Вечерние окна» по настроению и по концепции любви напоминает любовную лирику А. Вознесенского и Е. Евтушенко шестидесятых годов, для которых чувство любви является аналогом чувства жалости и чувства ответственности. Лирический герой О. Хлебникова вторит старшим современникам: «Влюбленность превращалась в жалость, / перемешалось все кругом…» (109).

Источником художественной мысли для него может стать и поэзия собратьев по перу. Глава тринадцатая «Ночной автобус» порождена творческим сознанием Б. Окуджавы. Не только название главы, выглядящее перепевом наименования стихотворения Б. Окуджавы «Полночный троллейбус», но и эпиграф к ней («Я к ним прикасался плечами…»), взятый автором «Города» из этого стихотворения, указывают на происхождение смыслового и образного ряда, организующего данную часть повести в стихотворениях. Лирический герой О. Хлебникова воспроизводит выраженное лирическим героем Б. Окуджавы в стихотворении «Полночный троллейбус» чувство благодарности согражданам и отношение к ним как к высшей ценности, как к спасительному маяку:

…все те – кто локтем, кто плечами –
меня касавшиеся в срок,
спасавшие от всех падений <…>
в ночном автобусе дрожащем <…>
явились в облике дражайшем (113).

Однако воспроизведение художественного сознания, содержащегося в стихах предшественников и современников, является у О. Хлебникова не механическим, а творческим. В главе «Ночной автобус» он не только повторяет описанное Б. Окуджавой в стихотворении «Полночный троллейбус» спасительное для лирического героя путешествие («от центра города – туда, / где – тихо – сквозь огонь рекламный / горит вечерняя звезда»), но и сосредоточивается на тех, кто его локтем или коленом «касался в срок». Ночной автобус превращается в своеобразный Ноев ковчег, где «Томилин в кепочке забавной / куда-то сквозь автобус брел. / Марьиванна с Марьиванной / вели житейский разговор. / Глядел Полковник на пейзажи, / в окне мелькавшие порой»… А са-

мо путешествие оказывается движением не столько в пространстве, сколько во времени.

Название стихотворения «Монолог демона» более открыто, чем наименование главы «Ночной автобус», указывает на литературное происхождение образа. Примечание автора к стихотворению укрепляет представление о его источнике: «Откуда взялся этот персонаж, / и сам не знаю. Не из жизни – точно. / Вот из литературы в город наш / мог залететь…» (28). Название и лирическая эмоция главы «Переулок», как ясно из эпиграфа к ней («Переулочек переул / горло петелькой затянул»), навеяны стихотворением А. Ахматовой.

Повесть О. Хлебникова, состоящая из стихов, написанных в 1970-е гг., естественно, отражает стремление художников этого и предшествующего десятилетий обновить поэтическую форму. Хлебников опирается на эксперименты, особенно характерные для стилевой, образной и композиционной манеры Вознесенского и Евтушенко. Поэтизация быта, образы Марьиванны, странников (одно из стихотворений, открывающих повесть, называется «Вступление странников (явление первое)», что заставляет вспомнить поэму А. Вознесенского «Мастера»), многочисленные стихотворения, названные лирическими отступлениями, ломающие вектор сюжетного движения, инфернальные персонажи (демон, бес), внимание к чужому слову, его включение в текст наряду со словом лирического героя, сложная, построенная на приеме монтажа и принципе ассоциативных связей композиция – все это делает книгу «Город» современной, опирающейся на эксперименты в области художественной формы отечественных прозаиков и поэтов, противостоявших государственному литературному канону. Не всегда эти эксперименты у Хлебникова оправданы и удачны: иногда они разрушают органику художественной мысли автора, выглядят данью моде. Но «Город» – его вторая книга стихов, здесь он самоопределяется как художник, потому так естественно вводит свой голос в хор голосов создателей отечественной поэзии.

Повесть-следствие В. Болтышева «Город М» была написана в другую историческую и литературную эпоху, когда происходила переоценка ценностей и обнаружилось, что усилия шестидесятников гуманизировать общество через литературу не оправдали себя. Поэтому у этого писателя иные, чем у О. Хлебникова, эстетические ориентиры. Конец 1980-х – начало 1990-х гг. – время осваивания и тиражирования постмодернистской поэтики. Внешне произведение В. Болтышева отвечает основным требованиям постмодернизма. Текст «Города М» введен в координаты других художественных текстов, что обеспечивает его явную интертекстуальность. Но автора интересует не литературная игра – его пером явно водило чувство гражданской ответственности, озабоченность судьбами родины и соотечественников. Этот факт вписывает повесть в русскую классическую традицию.

Точками отсчета для писателя стали «Бесы» Ф. М. Достоевского и «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Именно эти два произведения оказались



наиболее востребованными отечественной культурой и обществом в конце 1980-х – начале 1990-х гг. Роман «Бесы» обеспечивал обоснование произошедшего краха советской истории, создавал ретроспективу происходящего. В романе «Мастер и Маргарита» художественно обоснованно утверждалась идея свободы в качестве главной личной ценности, требующей от человека экзистенционального выбора.

Речь в повести В. Болтышева идет о том, что последовало за 1985 г. Город М, в котором происходит действие, имеет богатую литературную родословную – происходит от города N, описанного Н. В. Гоголем, от «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, от «Города Градова» А. Платонова, города-государства, представленного в романе Е. Замятина «Мы», и, естественно, от города, изображенного в романе «Мастер и Маргарита».

Интерпретируя название города М, повествователь обращает внимание на то, что в сознании эмцев буква М была альтернативой первой букве в слове *west* – запад. Таким образом, альтернативное соотношение *M* и *W* в романе Болтышева напоминает зеркальную взаимоотраженность первых букв в именах героев романа Булгакова – Мастер и Воланд.

Как и у героев романа «История одного города», у эмцев есть свои скрижали – сакрализованный «Путеводитель», который переписывается бесконечное количество раз, трактуя историю города в нужном русле, но всякий раз изображенное в «Путеводителе» не совпадает с реальностью: «Если верить “Путеводителю” – почти розовое, одноэтажное и под жестяной крышей домоуправление всегда считалось похожим на котельную. Между тем оно серое, двухэтажное и ничуть не похоже на котельную»[2].

Город М бюрократичен, как гоголевский и платоновский города. Жизнь в нем регламентирована, подобно жизни «нумеров» в замятинском городе-государстве. Жильцами в городе М руководит Домоуправление, они все внесены в пронумерованные списки и подлежат тотальному контролю. Над городом возвышается Столп Пропаганды, режим работы которого определяется домоуправом Егорушкой Стуковым. Жильцы в городе М мутанты. Они лишены национальной идентификации (Кудеяр на деле оказывается Ильей Израилевичем Певзнером), собственного имени (Андрей Каренин носит кличку Анна, через которую лишается и половой идентификации). Город М – это мир подмен, где слово лишено содержания и не является понятием. Слово не совпадает с обозначаемым явлением, поэтому отделено от мира, расподобляет его и создает иную, ирреальную, но строго регламентированную параллельную действительность. Не случайно цель Домоуправления – трафаретить лозунги. Создавая параллельную реальность, домоуправ Егорушка Стуков посадил в подвал Домоуправления Иисуса, обретшего в городе М имя Никодим, и эксплуатирует его способность воскрешать мертвых. Эта способность Никодима необходима Егорушке, чтобы бесконечно продлевать свое существование. И хотя Домоуправ больше спит и видит сны, чем бодрствует, подменяя тем самым реаль-

ность, но желает бессменно обладать возможностью проявлять свою власть – приветствовать жильцов на ежегодном Дне города, вызывать у них чувство благоговения, мечтать о музее самому себе, где он сам – живой экспонат. Таким образом, город М у В. Болтышева – это не Ижевск, как в стихотворной повести О. Хлебникова, а Россия в конце тех исторических экспериментов, которые были проделаны с обществом и человеком на протяжении ее истории.

Определение автором жанра «Города М» – повесть-следствие – не случайно, а смыслообразующе. Фабула рассказывает о том, что в конце концов произошло из всех исторических перестроек. Перестройка – причина; образ города М, в котором происходит событие спасения Никодима-Иисуса из подвала Домоуправления и не осуществляется событие крестной жертвы, – следствие. Начавшись в жанре детектива (подобно «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского), повесть В. Болтышева на деле оказывается раздумьем над человеком, который – как правило – становится жертвой истории, следствием ее разрушительного течения, существом, потерявшем идентификацию и возможность искупления.

Из истории города М изымается ключевое событие человеческой истории – искупительная жертва. Процессия, идущая на Голую горку, оказывается пьяным бредом Жени Пропеллера: «Возможно, странности происходили оттого, что Женя тоже пил отравленный портвейн <…> горку, дорогу и цепь на ней Женя видел, как в испорченном телевизоре» (288–289). Спаситель исключен из сознания героев и подменен спасателем: «Да ну что вы, дорогой, да какой там Спас <…> – Спасатель, – сказал Петр. –Что? – опять не понял Анна. – Не спаситель, а спасатель, – повторил Петр <…> Вон иной раз на станции – тоже, гребешь…» (240).

Следствием того, что из истории города М изъято ключевое событие человеческой истории, является нарушение генетического кода, которое и обеспечило произошедшие мутационные процессы в области физики и духа человека. Среди жильцов появляются автоматы-одноноги, интеллигенция превратилась в шайку разбойников, Егорушка – симбиоз Пилата, Ленина и Брежнева. Время в городе М представляет собою дурную бесконечность, оно замкнуто в пространстве круга, где движение происходит только с запада на запад. Повествователь не отделен от героев, так же точно, как сны Егорушки не отделены от яви. Повествователь оказывается в том же пространстве, которое является следствием и, по сути дела, границей истории. Повесть В. Болтышева – это горький вопрос о том, возможно ли будущее для города М, т. е. для России.

В историко-культурном ряду выход все же обозначился. В 2006 г. в журнале «Луч» был опубликован рассказ Р. Ясюкевича «Черный ворон, белый голубь»[3]. Описанный в нем Среднекамск напоминает Петербург, изображенный А. Белым. Он покрыт тяжелыми, нерассеивающимися туманами, но не природными, а идущими от выбросов трубы металлургического завода. В регламентированном мире Среднекамска живет маргинал-ориентолог, который об-



наруживает на неизвестно как образовавшемся посередине городского пруда острове реликтовых птиц – белого голубя и черного ворона. Тем самым Среднекамск в художественном сознании автора оборачивается землей, до которой долетели птицы Ноя и где возможна жизнь после конца. Историческая, социальная и духовная катастрофа оказываются преодоленными мифопоэтическим мышлением художника. В повести же В. Болтышева Анна, не до конца подвергшаяся мутации, спасает Иисуса-Никодима из-под власти домоуправляющего; но миф не реализован, для этого нет условий в пространстве художественной мысли писателя.

Таким образом, три произведения органично вписаны в историю отечественной литературы трех последних десятилетий. Они оказались не в поле знания друг о друге, авторы их не нацелены на формирование традиции в русской литературе региона. Независимо от качества таланта создавших их художников, эти произведения являются частью литературного процесса России.

## Примечания

[1] *Хлебников О.* Город (повесть в стихотворениях). Ижевск, 1981. С. 88. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием номера страницы в скобках.

[2] *Болтышев В.* Город М : повести и рассказы. Ижевск, 1996. С. 193. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием номера страницы в скобках.

[3] *Ясюкевич Р.* Черный ворон, белый голубь. Золотые семечки Прикамья. Ледяной Будда : рассказы // Луч. 2006. № 11–12 (163–164). С. 4–6.

**© М. А. Алексеева**
*Екатеринбург*

## «ОБЪЕКТ, К ОСВОЕНИЮ НЕ ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЙ»: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА В РОМАНЕ О. А. СЛАВНИКОВОЙ «2017»

Роман О. А. Славниковой «2017» единодушно воспринимается критиками и читателями как уральский («рифейский») текст. Принципиальной доминантой уральской модели является, по определению В. В. Абашева, «не равнинная бескрайность, а темная и неистощимая глубина земли»[1]. Роман О. А. Славниковой представляет три уровня реальности: здесь изображены и промышленный город, и земля, скрывающая несметные богатства, и мир горных духов.

На первый взгляд эти пространства и определяют три уровня модели: реальное пространство индустриального города, в котором разворачивается история любви героев, где-то на Севере – «земля неизвестная и обетованная», хранящая несметные сокровища, сквозь ее пещеры и тайные разломы можно

попасть в мифологический мир Каменной Девки, Полоза и Огневушки-Поскакушки[2].

При более детальном рассмотрении обнаруживается еще одна реальность, сквозящая через все три уровня. Расшифровка имени этой реальности и составляет, на наш взгляд, одну из основных интриг романа.

Город по имени не назван, но Екатеринбург-Свердловск угадывается в целом ряде топонимов: проспект Космонавтов, гостиница «Центральная», статуя Якова Свердлова, Кольцово.

Очень натуралистичны городские пейзажи: «Вокруг машиностроительных гигантов ветшали спальные районы с жилыми башнями, словно собранными кое-как из плит и битого стекла, оставшихся от других, разрушенных домов; на деревьях под ними болтались молочные пакеты, выбеленные тряпки, лиловели на просвет чернильными разводами бывшие штаны» (34)[3]. Такой город не предназначен для жизни. Он слишком напоминает свалку, грязен, мрачен. Станции метро – сырые, как туалеты, зарешеченные магазины мрачны, как тюрьмы, заборы пропитаны черной сыростью, стены изрисованы граффити. Улицы (которые сравниваются с венами наркомана) часто заканчиваются тупиками, свалками, местами, где «почва заворачивается на манер свисающего драного матраца» (34).

Герои, назначающие друг другу встречи по карте города, выглядят случайными пленниками зловещего лабиринта. Они, как гости из другого мира, блуждают по пустырям, кривым переулкам и железнодорожным путям, не до конца уверенные как в реальном существовании города, так и в подлинности происходящего с ними.

Под давлением каменной мощи природные реалии в поле притяжения города утрачивают жизненную энергию, становятся частями сложного индустриального механизма: «…загруженное небо без конца транспортирует тонны облаков» (81), «Луна горит над гранеными стаканами экономического центра, будто кнопка вызванного лифта», каждое дерево «оборудовано птичьим телефоном, и аппараты звенят на разные голоса» (31).

Безжизненный индустриальный пейзаж похож на описание Зоны в романе Стругацких «Пикник на обочине». На это сходство прямо указывает О. Славникова, несколько раз в романе «2017» называя рифейцев сталкерами.

И рифейцы, и сталкеры осваивают странное, загадочное пространство, и рифейцев, и сталкеров, как магнитом, притягивают аномальные зоны. Рифейцами, как отмечает О. Славникова, руководит инстинкт «освоения объектов, к освоению не предназначенных, а лучше запрещенных» (73). Симпатию автора по отношению к уральцам как обладающим массой достоинств заметили Д. В. Козлова и М. А. Литовская, давшие иронично-лестную характеристику пассионарию-рифейцу: «…по душевной склонности устремленный к экстенсивному захвату пространств, мужественный, самостоятельный, ответственный, не страшащийся непонятного»[4].



Главным символом города становится не памятник отцам-основателям, смотрящим на водопад Плотинки, над которым начертано «Бога нет», не музей камней под открытым небом, а башня-«поганка» – «муравьиная тропа в небеса, пароль, на который в душе у рифейца имелся готовый радостный отзыв» (73). Башня эта не только обозначает духовное устремление рифейцев к вертикали. Она дарует ощущение восторга от близости бездны, сладостно-холодящее ощущение растворения в пустоте.

Только оценивая близость небытия, становясь на границу жизни и смерти (поднимаясь с парашютом на башню или стремясь пролететь на самолете под царским мостом), рифеец осознает реальность своего бытия. Холодное и безжизненное пространство города обрекает на скучное существование в реальности, из которой истинному рифейцу всегда хочется совершить побег и обнаружить себя в родной стихии: «Аборигены всегда пребывают в нигде, в своем небытии» (209). Башня-«поганка», таким образом, становится своеобразными «воротами», ведущими от небытия… к другому небытию – к пустоте.

Другими воротами, ведущими из города в пустоту, становится вокзал. С эпизода встречи главных героев романа на вокзале начинается роман, отъездом Крылова заканчивается. Кажется сначала, что вокзальное пространство переполнено предметами и людьми. Но с первых строк описания вокзальной суеты начинает звучать мотив пустоты: «…открытое пространство рельсов и проводов было пусто, будто перспектива из урока рисования» (11), «…день почти набирает полный объем устрашающей небесной пустоты» (7). Это не просто символическое место встреч и разлук, с которого начинается путь из города к прекрасным далеким горам и рекам, синеющим где-то за горизонтом. Оно является «окном», сквозь которое творения пустоты проникают в город: «В перспективе с минуты на минуту ожидалось зарождение поезда». Вполне закономерно, что и в облике самой героини отмечаются знаки пустоты – «невесомо одетая, с абсолютно пустыми длинными руками» (6).

По ходу разворачивания любовной интриги кажущееся абсолютно плотным, материальным, реальным пространство города обнаружит странные свойства. В нем начнут образовываться дыры, щели, прорехи, возникнут сквозняки. В «пустые складки пространства» исчезнет соглядатай, выслеживающий влюбленных с непонятной целью, бабочки очертят дыру в воздухе, каждый из прохожих «оставит после себя немного пустоты».

Постепенно главному герою – Крылову – будет открываться простая истина: мир, который казался ему настоящим, всего лишь подделка, бледная копия оригинала. Так откроется еще один лик города – город-музей, в котором нет подлинников, их заменили копии. Это город-коллекционер, соединяющий в архитектурных строениях «идеи казармы и петровского Монплезира», город, в котором лужи напоминают «перепутавших “лево” и “право” Матиссовых танцоров».

Экспонатами этого города-музея становятся и оперный театр, похожий на экскаватор, и лужи в форме рояля, и консервы из оленины (предположительно с 50-х гг. XX в.), и слежавшиеся шинели.

В музейном пространстве не просто сохраняются артефакты прошлого, сохраняется до поры до времени и само прошлое, которое ждет своего часа – «тектонического сдвига», чтобы закрутить петлю времени и устроить «ряженую революцию». При этом маскарадные мундиры вдруг приобретают подлинность, люди по-настоящему стреляют друг в друга, проливается настоящая кровь.

Городское пространство постепенно обретает активность, стремится стать буквально колыбелью нового мира. Возможно, в данном случае О. А. Славникова использует «пастернаковский» код Урала – пространства, дающего возможность чудесного преображения, становящегося местом, где, по словам Ж. Ф. Хакимовой, «разыгрывается мистерия первотворения и преставления света»[5]. Но мир, в котором нет бога, мир, населенный муравьями, мир, население которого стремится НЕ БЫТЬ, стремится остаться ничьим, – способен породить только чудовищную костюмированную революцию или фантасмагорический проект «Купол» – своеобразное кладбище будущего, в пространстве которого люди не только осознают горечь утраты, но и получат возможность радоваться дарам жизни (выиграв в лотерею, например). «Если это походило на что-то, то разве что на обсерваторию – но и такая ассоциация была неправомерна. Всякая линия, стоило ее проследить, продолжалась, описывая все новые эллипсы, словно сооружение спроектировали за одну минуту, не отрывая карандаша. Некрополь был каким-то образом завернут сам в себя, и казалось, будто из него невозможно вырваться, – но живые предполагались там точно так же, как и мертвые» (294). Купол становится «лодочной станцией на переправе через Лету», пространством на грани прошлого и будущего, пространством на грани жизни и смерти, пространством, где вспаханная земля «странно тянет в себя, как могла бы тянуть морская пучина или горная пропасть» (294).

Кажущийся настоящим и материальным, город оборачивается миражом или театральными декорациями. Принимая участие в его акциях, герой прозревает, чувствует себя ошарашенным неподлинностью мира, который раньше считал настоящим.

Фальшивый мир постепенно весь заполняется пустотой.

Одна из форм проникновения пространства пустоты в пространство города – «убежище». Это не просто квартира, местонахождение которой тщательно скрывается от окружающих и которая может стать местом тайных любовных свиданий. Этой кажущейся очевидной функции квартира не выполняет. В свое убежище Крылов Татьяну так и не приводит, а сам только случайно узнает, где находится квартира, ключи от которой так давно звенят у него в кармане.



Это место, где главные герои будут искать спасения от давления фальшивого внешнего мира. Пространство, обладающее важнейшим качеством пустоты – прозрачностью. Точнее, прозрачность – это качество, которое обретает пустота, попадая в плотное пространство реального мира, преломляясь и сгущаясь в нем. В человеке пустота прорастает строгой кристаллической формой, пространству – придает непроницаемость: в него невозможно проникнуть извне без позволения хозяина. Над балконом такой квартиры часто зависают летающие тарелки, а на лестничной клетке возможна будничная встреча с ангелом, сидящим на плече пьяного соседа и не дающим ему удариться лицом о ступени.

Убежище – это рукотворная модель рифейского мира. Там нет Бога, все причинно-следственные связи определяются хозяином. Там может, как в скорлупе, зародиться новый мир (не случайно Крылов назван Адамом), вошедший в убежище человек исчезает из внешней жизни вообще.

Убежище – своеобразная «точка перехода за грань бытия». Здесь герои готовятся к переходу в «зазеркалье» (если сначала Крылов знает, что в квартире нет зеркала, то потом ему кажется, что оно там все-таки есть). Пространство убежища активно. Оно порождает фантомов – двойников хозяев. Крылов, неоднократно обнаруживавший знаки присутствия кого-то в квартире, наконец сталкивается с призраком лицом к лицу. После смерти профессора Анфилогова в его убежище тоже появляется призрак: «Профессор Анфилогов, в растянутой домашней кофте, сделанной будто из папиросной бумаги, стоял в заледенелой луже солнечного света и не отражался в коридорном зеркале, смутном и радужном, точно в нем растворили снотворное» (512). Призраки обладают любопытным качеством: сами почти бесплотны, а какая-нибудь деталь дана особенно выпукло и зримо – например, пуговица или газета, торчащая из кармана.

Попав в пространство убежища, герой оказывается во власти пустоты. Он словно репетирует уход из этого мира. «Крылов постигал науку насекомых прикидываться мертвыми… впадал в омертвелость и лежал негнущийся, как мумия, скалясь на пыльную люстру» (226). Убежище для Крылова – своеобразное чистилище, в котором он освобождается от реального мира, готовясь уйти из него пустым.

Убежище профессора Анфилогова играет еще одну роль – шкатулки с сокровищами. В круглом аквариуме хранятся прозрачные драгоценные камни. Здесь же, в этом убежище, начинается процесс минерализации живого: «Кожу Татьяны словно схватило изнутри кварцевым ледком» (525) и здесь же Крылов понимает, «что вот только теперь Татьяна целиком и полностью попала в зазеркалье» (524).

Следующий пласт пространства – «рифейская земля». Ее отличительным качеством является одушевленность. Точно затянутая в шкуру змеи, острыми зубьями камней она перемалывает обувь путешественников, путников, искателей. Особое отношение к земле, считает М. П. Никулина, и определяет ураль-

ский способ жить: «Признание ее всеопределяющего главенства и одновременное осознание себя как бы ее частью, что делает невозможным отторжение от земли и разлучение с нею»[6].

О. Славникова использует образы бажовской мифологии. Каменная Девка – Хозяйка Горы – является героям. Анфилогов видит во сне женщину, узкую, словно ящерица; тело Полоза выглядит, «как сгружаемый с самосвала поток грохочущего гравия; поднимается пыль, шевелятся побелевшие кусты, земля местами проседает, образуя морщинистую траншею, – вот по ней и следует искать россыпное и жильное золото, по-царски возмещающее старателю испорченные брюки» (85).

Человеку, пребывающему в небытии поверхностного слоя рифейского мира, уральские пейзажи представляются красочным логотипом. «Картинность Рифейских гор кажется умышленной. Горизонтали серых, с лишайниковой позеленью валунов, умягченных скользкими подушками рыжей хвои, перебиваются вертикалями сосен, соединенных в тесные группы и, как все в пейзаже, избегающих простоватой четкости; вместе это словно бы построено по законам классической оперной сцены, с ее громоздкими декорациями и лицом к партеру расставленными хористами» (77). Рифейский пейзаж определяется постоянным набором элементов: гора, вода (озеро, отражающее погоду), камень.

Каждый истинный рифеец чувствует кровную связь с землей: «Он знал всегда, что рудные и самоцветные жилы есть каменные корни его сознания» (84). Здесь он – обладатель глубинной в прямом и переносном смысле слова, геологически освоенной истины. Богатые месторождения, как магнитом, притягивают его, и он, услышав их зов, начинает ощущать неотзывчивость пространства обычной городской реальности. Один мир словно выталкивает его в другой. Мир иллюзий – в мир Красоты. Мертвый и фальшивый мир – в мир плодоносящего камня.

Но услышать этот зов земли дано не каждому. Только тот, кто осознает неизбывную неизвестность земли, ценит прозрачность и душой подобен кристаллу, может рассчитывать на диалог с миром горных духов и других мифологических существ.

При этом герой должен пройти своеобразную инициацию. Крылов начинает ощущать красоту камня только после того, как убит его наставник Леонид; Анфилогов, разрабатывая драгоценную жилу, чувствует, как в нее словно уходит его кровь. Если вспомнить, что и сами жилы месторождений корундов сравниваются с кровеносными сосудами земли, то можно говорить о своеобразном «переливании крови».

Земля щедро одаривает новоявленного кровного родственника, открывая ему мир абсолютной красоты. Губительный мир, как потом выясняется.

Воспринимая мир красоты как «подлежащий освоению трудный объект», Анфилогов не понимает, что этот мир скорее является субъектом, а он, Анфи-



логов, – его биологический элемент. Являясь порождением мира, коллекционирующего пустоту, он не осознает опасности близости бездны. Отправляясь за сокровищами, профессор подвергается искушению красотой и пустотой. «На месте речки белела пустота… обрывистый берег стоял ни над чем… красота стояла страшная… все было радужно и реально – кроме человека…» (253).

Анфилогов – бездушный коллекционер. Он не понимает, что разрушение неправдоподобно богатой и прекрасной корундовой жилы оборачивается разрушением красоты, жизненно важным органом которой эта жила и является. «…И теперь каждый удар киркой по очередному подземному чуду… был ударом по красоте, содрогавшейся наверху и постепенно редевшей. Вот уже река, где каждый солнечный блик прежде имел прекрасную форму улыбки, утратила блеск и текла угрюмая, с черными придонными тенями; пышная черемуха пожухла и стряхивала, как пепел с папирос, мелкий мусор своего недолгого цветения» (277).

Попытка завоевания, освоения мира абсолютной красоты оборачивается для профессора Анфилогова игрой с пустотой. Смерть героя воспринимается как месть Хозяйки за разорение ее сокровищницы и как победа пустоты.

Профессор Анфилогов отправляется в зазеркалье на первых страницах романа. Крылов – на последних. Будет ли попытка Крылова более успешной?

Возможно. В Крылове, в отличие от Анфилогова и других персонажей романа, есть чувство равновесия: «Ему представлялось, что, держа равновесие, он каким-то магическим способом уберегает мир от распада, сохраняет его вещество» (71). Он с первых проблесков сознания заворожен качеством прозрачности, сам воплощает прозрачность и непроницаемость кристалла, стремится «выйти в ноль».

Крылов – герой, находящийся на грани миров: на Урале он хранит в памяти ощущение восточного города; в иллюзорном мире улавливает зов настоящего – поднявшись на «поганку», знакомится с настоящей пустотой. Убежище Крылова не может уберечь от чар Каменной Девки, в конце романа герою ничего не остается, как уйти в мир Красоты и Пустоты.

Пустота и есть то зазеркалье, которое пугает и манит героев. Они выходят в эту пустоту в поисках высшей силы, но сталкиваются лишь с ее отражениями.

Множество зеркальных поверхностей порождает Земля. «Озера в Рифейских горах многочисленны и огромны. Их большая, удивительно пустая гладь служит зеркалом не столько материальных предметов, сколько погоды; малейшие изменения в атмосфере отражаются там в виде бесплотных образов, не имеющих ничего аналогичного по берегам, расплавленным в темное масло и непонятно где твердеющим: граница воды и суши часто не видна, зато атмосферные призраки бывают отчетливы» (77–78). Амальгама облаков над городом отражает призрак взорванной башни. «Вода стояла в шахте длинным зеркальным языком, где темные отражения свода были так же неподвижны, как и сами камни» (276).

В целом модель пространства в романе О. А. Славниковой чем-то напоминает песочные часы: это мир отраженной пустоты, мир, прикидывающийся реальным, но обнаруживающий свою фальшивую сущность. Признание факта собственного не-существования и атака фальшивой среды заставляют героя бежать от действительности в зазеркалье. Путь в него открывается через прорехи, образующиеся в городском пространстве, и через водные зеркала Рифейской земли. Сквозь них виден мир абсолютной красоты, кажущийся настоящим. Завороженный красотой герой поддается искушению пустоты, щедро порождающей фантомов в духе уральской мифологии. Попав в мир Каменной Девки, герой осознает, что он снова обманут. Красота оборачивается губительной пустотой.

Есть ли где-то мир настоящий, согретый светом божеской любви? Иногда автору кажется, что он есть… Но для героев путь в этот мир закрыт, и единственное, что остается на их долю, – головокружительное заигрывание с пустотой и встречи с фантомами.

Пустота должна стать возможностью обретения новой свободы. Этот тезис сформулирован в 2000 г. в статье О. Славниковой «Петрушевская и пустота», которая начинается с утверждения: «В принципе, каждого литератора на определенном этапе развития караулит ловушка пустоты»[7].

Тема пустоты разрабатывалась О. А. Славниковой в более ранних произведениях, в частности в романе «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки». Героиня, потерявшая мать, осознает очень остро пустоту небес, созвучную пустоте, образовавшейся в ее внутреннем мире. Потом пустота появится как явление, замещающее плотность пространства: «Город вообще прирастал скорее пустотой, чем стеклянной и каменной плотью»[8]. К финалу романа пустота постепенно замещает собой реальность: «По мере того как реальность исчезала под возникающей из ниоткуда непрозрачной пылью, тело пустоты обретало определенность, обрастало мягкими отложениями, затягивалось пленками и дышащими легкими из больших белесых паутин»[9]. На последней странице романа героиня устремляется к границе развоплощения мира, где голубая вершина «уже почти достигала небесной прозрачности, доказывая, что нет непроходимой границы между небом и землей»[10].

Если обратиться к роману О. А. Славниковой «Бессмертный», то и в нем можно обнаружить мотивы «дырявой ткани бытия», «фантом утраченного мужа», мотив растворения и прозрачности людей. Героев постепенно поглощает пустота: Нина Александровна видит сон, в котором, просеивая между пальцами пеструю пылящую муку рассеянной на атомы материи мира, не находит никаких остатков реальности. Ее дочь оказывается с пустотой лицом к лицу: «Пустота перед нею была бесконечна, в нее предстояло только углубляться, преодолевая знакомое сопротивление пространства без свойств»[11]. Сама попытка сохранить реалии социалистического мира для прикованного к постели Алексея Афанасьевича – своеобразная попытка отгородиться от бега



времени, создать убежище для души, выход из которого – только в смерть.

Во время проведения одного из «круглых столов» в редакции журнала «Вопросы литературы» О. А. Славникова заметила, что есть два типа писателей: одни говорят с читателем, а другие говорят с Богом, а читатель присутствует при этом диалоге. В таком случае следует признать, что роман «2017» действительно является воплощением рифейского отношения к миру: О. Славникова, как истинный рифейский абориген, бросает вызов Пустоте, стремясь обрести в ней свободу для нового диалога с Богом.

### Примечания

[1] *Абашев В. В*. Урал как предчувствие: Заметки о геопоэтике Б. Пастернака // Вопр. лит. 2008. № 4. С. 126.

[2] Используя образы «бажовского» кода Урала, О. А. Славникова дает явный знак «внешнему» читателю.

[3] Текст романа цит. по: *Славникова О. А*. 2017 : роман. М., 2007. Далее номера страниц указаны в скобках в тексте статьи.

[4] *Козлова Д. В., Литовская М. А*. Писательница из провинции: стратегия творческого поведения «уральской звезды» // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2007. Вып. 3, т. 2. С. 182.

[5] *Хакимова Ж. Ф.* Урал как граница между реальностью и мифом в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Дергачевские чтения–2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2006. С. 349.

[6] *Никулина М. П.* Камень. Пещера. Гора. Екатеринбург, 2002. С. 16.

[7] Вопр. лит. 2000. № 2. С. 49.

[8] *Славникова О. А*. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки. М., 2000. С. 22.

[9] Там же. С. 502.

[10] Там же. С. 507.

[11] *Славникова О. А*. Бессмертный. М., 2004. С. 257.

# ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ УРАЛА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ И КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

**© З. С. Антипина**
*Пермь*

## «ЕКАТЕРИНБУРГСКИЕ ПИСЬМА» НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ «ПЕРМСКИЕ ГУБЕРНСКИЕ ВЕДОМОСТИ» НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

Рубрика «Письма» была одной из самых стабильных в дореволюционной периодике Прикамья. В «Пермских губернских ведомостях» (далее – ПГВ) на рубеже XIX–XX вв. публиковались «Московские письма» М. Осоргина[1], «Сибирские письма» красноярского журналиста П. Н. Колотилова, «Казанские письма» А. С-кова, «Ирбитские письма». Под схожими названиями появлялись аналогичные материалы, посвященные жизни других городов России, – «Петербургские заметки» М. Мичурина, «Тюменская жизнь» и даже несколько «Шадринских писем» из уездного города Пермской губернии. В жанровом отношении это были самые разнообразные публикации, от информационных материалов до пейзажных зарисовок.

Самой продолжительной по времени существования была рубрика «Екатеринбургские письма». Первая попытка знакомить пермяков с общественной жизнью ближайших соседей была предпринята в начале 1895 г. автором под псевдонимом Аз Буки. Но уже после трех публикаций[2], посвященных культурной жизни Екатеринбурга, последовал негодующий отклик некоего Colleg'и[3], и публикации в ПГВ прекратились. С 1896 г. «Екатеринбургские письма» стали постоянной рубрикой ПГВ. Всего было опубликовано несколько циклов «писем» из Екатеринбурга: в 1896–1897 гг. «письма» автора под псевдонимом К-ъ Р. Д., в 1898–1899 гг. – «письма»[4] известного уральского журналиста В. А. Весновского (под псевдонимами В. В. и Дядя Фтор), в 1899–1901 гг. за подписью Уралец публиковались «письма» П. М. Сивкова, а после 1901 г. – корреспонденции автора под псевдонимом Nemo.

Рубрика «Екатеринбургские письма», наряду с «Маленьким фельетоном», выделялась на официальной полосе «Пермских губернских ведомостей» прежде всего очевидной проблемностью своих материалов, ярко выраженной диалогичностью и живым, разговорным стилем изложения.

«Екатеринбургские письма» обсуждали как злободневные проблемы, волнующие городского обывателя (благоустройство, досуг и развлечения), так и серьезные вопросы, касающиеся дальнейшего развития города и края (образование, транспорт, промышленность).



В. Весновский в первой же публикации заявлял о своих журналистских планах: «…я намерен время от времени беседовать с нашими читателями об различных вопросах екатеринбургской городской жизни. <...> мне придется говорить обо всем, что так или иначе касается польз и нужд городских обывателей, говорить о всех злобах дня, связанных с жительством в таком крупном городе, каким является "столица Урала" – Екатеринбург»[5].

Помимо вполне ожидаемых тем, связанных с плохими дорогами и грязью на улицах (пыль – «это казнь египетская, от которой не избавлен никто, имеющий удовольствие проживать в уральской столице[6]), один из самых устойчивых сюжетов «писем» – это тема театра. Авторы постоянно сравнивали состояние «театрального дела» в Перми и Екатеринбурге:

«Пермь далеко обогнала Екатеринбург, устроив театральное дело на разумных и желательных началах. <...> …следует сказать о пермской опере как о знаменательном опыте ведения дела на совершенно иных началах»[7].

Авторы «писем» сетовали на приверженность екатеринбуржцев к оперетте: «…опера явилась несколько преждевременно в наш город и… в музыкальном отношении мы еще не доразвились до полного понимания мелодических и гармонических красот, рассыпанных в даваемых у нас операх. <...> …публика должна отнестись более сочувственно к попытке насадить у нас оперу, представляющую диаметральную противоположность с отживающей свой век опереткой»[8] – и стремились воздействовать на вкусы публики: «Говоря об опере, мне хотелось бы высказать несколько мыслей о ее воспитательном значении…»[9]; «Настоящее письмо я посвящу исключительно нашей опере, имеющей в моих глазах большое значение в смысле насаждения любви к музыке среди екатеринбургской публики»[10].

Другой животрепещущей темой было основание на Урале высшего учебного заведения – политехникума, который стал предметом открытого соперничества Перми и Екатеринбурга: «В последнее время г. Пермь заявляет свое право на политехникум, но Екатеринбург, как центр уральской горнопромышленности и горного управления краем, имеет больше прав на него, чем Пермь»[11].

Авторы екатеринбургских корреспонденций фокусировали внимание аудитории, в том числе губернских и городских властей, на острых общественных вопросах, напрямую обозначая конфликт, требующий разрешения: «…раз обыватели желают слушать хорошо обставленную оперу, то прежде всего должны побудить городское управление к возможно скорой постройке нового театра», – писал В. Весновский[12]. Зачастую статьи были откровенно критичны по отношению к городским властям: «Мера эта [увеличение платы за лечение в больнице] <...> конечно, не может быть приветствуема, а дума, принимая ее, по-видимому, мало заботилась об интересах населения»[13].

Диалогичность екатеринбургских корреспонденций поддерживалась уже эпистолярной формой. Во-первых, авторы сами называли свои публикации «письмами»: «Настоящее письмо я посвящу исключительно нашей опере», – начиналась одна из статей К. Р. Д.[14] Во-вторых, они напрямую обращались к пермскому читателю: «Наши тротуары… Но, право, вы, пермяки, даже вообразить себе не можете, что это за вещь такая»[15]. На содержательном уровне диалог журналиста-екатеринбуржца и читателя-пермяка поддерживался обсуждением волнующих аудиторию тем – театр, городское благоустройство, строительство железной дороги, основание высшего учебного заведения. Журналисты не упускали возможности сравнить положение дел в той или иной сфере общественной жизни двух городов – Перми и Екатеринбурга: «У вас в Перми вопрос этот [гастроли оперной труппы] решен еще в прошлом году, а у нас он и не поднимался»[16].

«Екатеринбургские письма» примечательны еще одной чертой – рефлексией по поводу «провинциальности» Екатеринбурга и последовательным утверждением города в статусе «столицы Урала». К. Р. Д. в описании Екатеринбурга не столько воспроизводит реальность, сколько следует устоявшемуся образу, указывая на монотонность жизни, мелочность интересов, скуку провинциального российского города: «Жизнь нашего города чрезвычайно монотонна и походит, как две капли воды, на жизнь многих городов России – та же спячка, те же маленькие интересы, те же “злобы дня”»[17]; «Мы очень богаты [ипохондрией и спячкой] и не знаем, как отогнать мертвецкую скуку, преследующую нас на каждом шагу[18]; «Монотонно и однообразно течет жизнь в нашем городе, – нет “злобы дня”, нет пикантных событий, заставляющих обывателей волновать и выходить из спячки»[19].

Виктор Весновский, напротив, преодолевает стереотип восприятия уездного города как «провинциального захолустья», создает образ «столичного» (в пределах Урала) Екатеринбурга. В его «письмах» формула «Екатеринбург – столица Урала» закрепляется уже на речевом уровне, когда периодически название города заменяется перифразой: «…Чердынь, Оса, Красноуфимск и др. имели свои общественные библиотеки, а “столица Урала” довольствовалась частными»[20]. Одновременно с этим Весновский говорит о Екатеринбурге как о городе, «претендующем на европейский лоск…»[21], и использует «европейскую» репутацию Екатеринбурга как аргумент для скорейшего решения наболевших социальных проблем: «У нас и телефоны, и электричество, а в будущем и электрическая железная дорога – все по-европейски. И наряду с этим отсутствие хорошей воды, огромный недостаток школ, теснота больниц, дороговизна квартир и предметов первой необходимости»[22].

Разговорность, насмешливость, легкость журналистского общения с читателем также отличает «письма» от других рубрик ПГВ. Особенно часто разговорные обороты, эмоциональные, оценочные слова встречаются в разговорах о проблемах городского благоустройства. Загрязняющие улицу домовладельцы вопреки распоряжению городской управы «и в ус не дуют», вызывает негодование «пресловутое электрическое освещение с его мигающими, подмигивающими, шипящими», но не светящими фонарями[23], и в городской кассе «шаром покати», одним словом – «положение не из завидных»[24].

Весновский иронизирует над «нашим “европейским” городом, где имеются некоторые внешние признаки культуры»: «В прошлом году построили, напр., каланчу (деревянную) над сенным сараем, в надежде, что “авось” не сгорит; но, увы, каланча сгорела и на ней даже погиб пожарный солдат. <…> зоилы говорят, что в основу новой каланчи положен столб “небось”, и что благодаря этому столбу каланча скоро не рухнет»[25].

Острая проблемность «екатеринбургских писем», диалогичность, установка на активное воздействие на читателя, открытое побуждение к конкретным действиям приближали публикации в этой рубрике к жанру публицистического письма. В то же время злободневность, насмешливость, разговорность сближали «письма» с фельетоном, становившимся в провинциальной периодике все более популярным.

## Примечания

[1] *Осоргин М.* Московские письма. Пермь, 2003.

[2] *Аз Буки*. Солдатский театр. Письмо из Екатеринбурга // Перм. губерн. ведомости (ПГВ). 1895. 5 февр. С. 3 ; *Он же*. Екатеринбургские письма. Письмо второе // Там же. 8 февр. С. 4 ; *Он же*. Екатеринбургские письма. Письмо третье // Там же. 15 февр. С. 3.

[3] *Collega*. По поводу третьего письма из Екатеринбурга // ПГВ. 1895. 28 февр. С. 3.

[4] Корреспонденции В. А. Весновского публиковались под заголовком «Екатеринбургские заметки», но они продолжали традицию предыдущих «писем» и были выдержаны в эпистолярной форме.

[5] *В. В.* Екатеринбургские заметки // ПГВ. 1898. 2 авг. С. 3.

[6] *В. В.* Екатеринбургские заметки. III // Там же. 11 авг. С. 3.

[7] *К. Р. Д.* Екатеринбургские письма. I // Там же. 1896. 8 окт. С. 3.

[8] *В. В.* Екатеринбургские заметки. III.

[9] *К. Р. Д.* Екатеринбургские письма. I.

[10] *К. Р. Д.* Екатеринбургские письма. II // ПГВ. 1896. 27 окт. С. 2.

[11] *В. В*. Екатеринбургские заметки. С. 3.

[12] *В. В*. Екатеринбургские заметки. VI // ПГВ. 1898. 1 окт. С. 3.

[13] Там же.

[14] *К. Р. Д.* Екатеринбургские письма. II.

[15] *В. В*. Екатеринбургские заметки. III.

[16] *К. Р. Д.* Екатеринбургские письма. I.

[17] Там же.

[18] *К. Р. Д.* Екатеринбургские письма. IV // ПГВ. 1897. 28 февр. С. 3.

[19] *К. Р. Д.* Екатеринбургские письма. V // Там же. 12 марта С. 3.

[20] *Дядя Фтор*. Екатеринбургские наброски // Там же. 1899. 12 февр. С. 3.

[21] *В. В.* Екатеринбургские заметки. IV // Там же. 1898. 14 авг. С. 3.

[22] *Дядя Фтор*. Екатеринбургские наброски.

[23] *В. В*. Екатеринбургские заметки. III.

[24] *В. В.* Екатеринбургские заметки. IV.

[25] Екатеринбургские письма // Там же. 1989. 20 сент. С. 2.

**© А. М. Меньщикова**
*Екатеринбург*

## ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ФУТУРИЗМА НА УРАЛЕ
## (на материале региональной прессы)

Понятия Серебряного века, театрализации, футуризма принято связывать, прежде всего, с культурой столиц. Именно в эти годы в Москве и Петербурге во все сферах искусства зарождается искусство модерна, появляются арткафе и творческие объединения – а на Урале жизнь течет так же, как и сто лет назад. Различие между тихой провинцией и богемным, бурлящим центром, в котором скапливается вся творческая интеллигенция, иллюстрируют строки Н. Некрасова: «В столицах шум, гремят витии, / Кипит словесная война, / А там, во глубине России, – / Там вековая тишина».

Тем не менее XX век, вступая в свои права, не мог не затронуть культурного развития всей страны. На Урале в начале столетия активно развивается газетно-журнальное дело и, как следствие, становится популярным жанр фельетона, в котором работал известный в ту пору журналист В. П. Чекин[1]. Особой критике с его стороны подвергаются футуристы.

В 1911 г. в газете «Уральский край» выходит его фельетон под названием «Декадент на парнасе» с подзаголовком «Вместо отзыва о сочинениях г. Игоря Чеверина и других архи-декадентов, присылаемых в редакцию»[2]. Действие фельетона происходит на вершине Парнаса, перед троном Аполлона. С самого начала Поэт-декадент изображен Чекиным в сатирическом и уничижительном свете: «[Поэт-декадент] Неожиданно появляется… отдуваясь самым прозаическим образом». Фельетонист заявляет о своем скептическом отношении к герою, не только выражая сомнение в том, что декадент действительно поэт, но и изображая его как грубую, нагловатую и излишне самоуверенную особу:

И черт меня понес сюда!
(*вытирая лоб*).
Едва долез – такая круча…
(*косясь на Аполлона*).
И Аполлон угрюм, как туча…
(*решительно*).
А, впрочем, – это не беда.
(*заглядывая вниз, тоном ниже*).
Не спустит кубарем отсюда?
С такой горы скатиться худо…
Э-э! наглость города берет!
(*гордо подняв голову, идет к трону).*

Сама ситуация, которую моделирует Чекин, – декламация поэтом-декадентом своих стихов перед троном Аполлона – оказывается комичной и нелепой, поскольку в данном случае автор намеренно сталкивает настоящее, классическое искусство, неприкосновенное, по его мнению, и непонятное, отталкивающее явление, заставляющее Покровителя муз покинуть вершину Парнаса. Такое сравнение используется для того, чтобы подчеркнуть фальшь и несостоятельность нового литературного направления. Чекин завершает фельетон с неприкрытый сарказмом:

(С Аполлоном делается припадок морской болезни, и он поспешно исчезает. Поэт-декадент, кончив декламировать, ищет его глазами и, с раздражением, обращается к музам).

Эй, вы – старухи! Где же он?

**Музы** *(со слезами ломая руки).*
О, горе, горе! Мы пропали!
Твои стихи его прогнали –
Бежал с Парнаса Аполлон!

Таким способом Чекин выражает свою позицию, которая заключается в абсолютном неприятии творчества «архи-декадентов, присылаемых в редакцию».

В апреле 1915 г. в «Зауральском крае» вышел маленький фельетон В. Вегенова под названием «На выставке футуристов»[3]. Идея автора созвучна чекинской: творчество футуристов непонятно, а потому бесполезно и нелепо. Он пишет:

Собака с рыбьей головой,
Струя, цилиндр, квадратный шар,
И помидор на мостовой,
А в общем – в городе пожар.

В последней строфе Вегенов выражает сущность футуризма как почву для насмешек:

Ей-богу, клад для эпиграмм.
Татли, пуни, куни… ослисты…
Нахальства пуд, таланта гран,
Смешай же вместе – футуристы.

Журналист не признает таланта футуристов, отмечая лишь их нахальство и грубость. Указывая на сомнительную природу возникновения идеологии будетлян, он также выражает сомнение в состоятельности направления.

В следующем номере «Зауральского края» был напечатан шарж Чекина «Футуристы на Урале»[4]. Показательно, что фельетон начинается с длинных тирад героев, славящих себя и выкрикивающих принципы своего творчества. Это подтверждает, что поэты по-прежнему воспринимались как крикуны или, в лучшем случае, клоуны. Описанной ситуации придают комизм ремарки, противоречащие, казалось бы, настроению героев и сути их беседы. Так, Игорь

Северянин, *«важно шагая на ходулях, обвешанных побрякушками» «встревожено»* и *«решительно»* ведет диалог с Бурлюком, который в костюме и гриме дешевого клоуна сообщает поэту:

Урал.
Там грубы люди
(Эстетов нет),
молчат их груди
тебе в ответ.
(*Презрительно*).
Обрывы, горы,
Немая даль,
Лесов узоры…
…Поют артисты
И
Ручейки;
Рисуют краской
Картины там,
А не замазкой…

В данном случае через разговор футуристов Чекин напоминает, что уральцам чужды модернистские веяния. Поэты изображены как варвары, покусившиеся на «вековую тишину» и спокойствие провинциального города:

**Игорь Северянин** (*решительно*).
Собраться нам
Да двинуть к ним
В поход двоим – уральский разум
Пусть сгинет разом!

Далее Чекин описывает футуристов, добравшихся до Урала и встретивших полное непонимание и неприятие своих идей. Журналист насмехается над первопроходцами, вновь описывает их в комичном свете:

**Бурлюк** (*устало*).
Есть дефекты в околошеньи,
Платье новое в изношеньи,
Тело ноет в истомлении…

**Игорь Северянин** (*вытирая лоб*).
Гениальный лоб в потении.

В этом фельетоне автор передает ситуацию столкновения футуристов уже не с богом, а с типичным жителем Урала – обывателем, который тычет в поэтов пальцем и хохочет. Таким образом, если объединить несколько фельетонов Чекина в единый текст, то возникает следующая картина: искусство поэтов начала века, и прежде всего футуристов, порождает недоумение как среди настоящих ценителей искусства, обобщенных в образе бога Аполлона, у которого неэстетические стихи вызывают физическое отвращение, так и среди обывателей, поскольку оказывается абсолютно непонятным и бесполезным.



В шарже о Северянине и Бурлюке журналист останавливается на образе уральца, которого с иронией называет «Опиджаченным». Такой эпитет предполагает некое действие – «Опиджачивание». Чтобы дать более точную трактовку этому действию, стоит обратиться к фельетону под названием «Волшебная рубаха», написанному летом 1915 г. и определенному самим Чекиным как «сказка»[5].

В зачине выделяется образ бесталанного героя, сравниваемого с успешными и знаменитыми братьями: «В некотором царстве, в некотором Государстве жили-были четыре брата. Один был авиатор, другой – футурист, третий – борец, четвертый – ни то ни се». Стремясь к желанной славе, он оказывается у витрины магазина, где видит нелепые рубашки, продавец которых гарантирует всеобщее внимание и уважение тем, кто их покупает. Так четвертый брат покупает свою славу, размышляя следующим образом: «Стало быть, стоит ему незаметному, обделенному всякими талантами и качествами неудачнику купить и надеть эту рубаху с огромными, напоминающими детские “слюнявки” воротниками, чтобы сразу подняться из неизвестности и обратить на себя общее внимание…»

Не случайно в заключение фельетона журналист сравнивает две реакции на внезапный успех четвертого из братьев: реакцию авиатора, с улыбкой заметившего, что дуракам везет, и реакцию футуриста, посоветовавшего для комплекта купить велосипед и посулившего: «тогда тебя каждая собака в городе узнает». Несомненно, поэт-футурист говорит с иронией и насмешкой, но для Чекина важно восприятие его слов бесталанным братом, образ которого можно сравнить с обывателем: он последовал полусерьезному совету и «сразу взял дюжину оранжевых рубах и велосипед со свободным колесом». Заканчивая фельетон, Чекин повторяет зачин сказки, но четвертого брата характеризует как «велосипедиста, с лошадиной попоной вместо воротника». Главным в этой сказке оказывается абсурдное стремление обывателя стать знаменитым во что бы то ни стало.

В фельетоне об «Опиджаченном» герой также «клюет» не на идеи футуризма, а на возможность прославиться без особого труда. Он восклицает: «На все, на все готов, / Из неизвестности лишь вытащите только!..» После чего Бурлюк и Северянин берут с него нелепую клятву верности футуризму. Вводя в шарж текст ритуальных слов (как выражаются сами поэты), Чекин подчеркивает свое презрительное отношение к ним. Издевкой над будетлянами звучит его пародия на Бурлюка, который посвящает обывателя в поэты: «Наш ритуал не затруднит нисколько: / Вопросов несколько, всего десяток слов. / И ты у нас». Журналист заявляет о своей позиции: чтобы стать футуристом, не обязательно прилагать множество усилий и обладать талан-

том. Достаточно казаться сумасшедшим толпе и совершать действия, лишенные здравого смысла.

По Чекину, быть «Опиджаченным» – значит быть обманутым. И герой с лошадиной попоной вместо воротника, и обыватель из шаржа о поэтах на Урале позволяют себя одурачить, поскольку слепо стремятся к дешевой славе. А футуристы и в том, и в другом фельетоне оказываются хитрыми и злорадными героями с также сомнительной популярностью. Негативное отношения Чекина к футуризму мы видим и в последней фразе шаржа: «Бурлюк с Северяниным исчезают, а “Опиджаченный” уралец надевает сверх пиджака пеструю женскую кофту и отправляется в одну “последовательно-демократическую” редакцию, чтобы отстаивать футуристскую нелепицу в искусстве». Автор отказывается признавать искусство будущего, говоря о незначительной разнице между бездарным обывателем и поэтом нового времени.

Казалось бы, что после столь серьезной и длительной критики журналистов футуризм не получит доброжелательных откликов. Весной 1917 г. будетляне приезжают с гастролями на Урал, организуют выставки и творческие вечера[6]. Если обратиться к воспоминаниям очевидцев, то можно убедиться в правоте Чекина, считавшего, что футуристы будут непонятыми. В. Каменский, вспоминая свою первую встречу с Бурлюком, описывает реакцию публики на выступление поэта в Златоусте: «Салонная публика была в ужасе. Кто-то смеялся. Раздавались крики: “мальчишки в коротеньких курточках! нахалы из цирка! маляры!”»[7]. А в апреле 1917 г., когда футуристы приехали в Екатеринбург, уральский журналист Виноградов, явно сочувствующий поэтам, растолковывал в своих статьях, что саботирование прохожих на улице, странная одежда и разукрашенные лица – это проявления именно искусства будущего, которое в дальнейшем получит широкое признание. В своей статье «Футуристы в Екатеринбурге» он заявляет: «Отрицать теперь футуризм – все равно что не признать на безоблачном небе солнца в жаркий полдень» и «Время борьбы за право существования этого направления искусства… давно уже миновало»[8]. Давая комментарий состоявшемуся 19 апреля концерту в зале Маклецкого, Виноградов оптимистично восклицает: «Екатеринбург держал экзамен на футуризм и выдержал его блестяще»[9]. В это же время на страницах уральских газет начинают активно печататься стихи футуристов[10].

Если попытаться наметить грань, когда творчество футуристов, а также модернистов в целом в уральской прессе начало расцениваться как новый виток в развитии искусства, то стоит обратить внимание на перепечатанный из столичных газет фельетон «Вагон писателей», подписанный псевдонимом О. Л. Д’Оръ[11]. Сам факт его появления на страницах региональной газеты указывает на плюрализм мнений в оценке футуризма. В фельетоне идет речь о том, что промышленники, скупив все зерно и муку, решили скупать писателей. В числе купленных преобладали литературные ремесленники, но,



как говорит автор, помимо них в «Вагоне писателей» фигурировало и несколько известных имен, в том числе имя Л. Андреева:

«– Сколько Андреев стоит?
– Оптом тысяч тридцать. В розницу – тысячи полторы с листа.
– Грузите оптом…

Больно было смотреть, как грузили талантливого из талантливых Леонида Андреева, чтобы отправить в ближайший банк на предмет спекуляции…

А скупка продолжалась:
– Горький сколько стоит?
– Тысяч сорок…
– Заверните.
– Постараемся…»

В конце фельетона выясняется, что известные писатели и не думали продавать свое творчество. Никто, кроме Андреева. Тем не менее показательно, что эквиваленты, назначаемые фельетонистом Горькому и Андрееву, сопоставимы. «Подозрительный символист», хотя и находится в глазах фельетониста на порядок ниже, все-таки, по его мнению, заслуживает признания и уважения. Так или иначе, модернистские течения во второй половине 1910-х гг. в уральской прессе начинают расцениваться как самостоятельные и достойные внимания явления.

Подтверждение этому мы находим в номере «Зауральского края» от 21 января 1916 г., где публикуется лекция П. Когана «От мечты к действительности в русской литературе». Исследователь подробно разбирает авторов начала XX столетия, погружается в суть понятий «модернизм» и «реализм»[12]. Данный материал также перепечатан из столичной газеты, что вновь указывает на неоднозначность восприятия футуризма на Урале.

Анализируя принципы футуризма, автор обвиняет представителей этого течения в том, что их идеология и поэзия не отвечают требованиям реальной действительности. Он акцентирует внимание на трех идеях футуризма: 1. Жизнь в движении – и потому футуризм дает нам лошадь о 24 ногах. 2. Забвение природы: «Мы видим фонари, но не видим солнца». Раньше говорили: «Это белое боа похоже на снег», а футуристы говорят: «Снег похож на белое боа»… потому что дамы в боа встречаются на улицах города часто, а снег грязен и потерял свой цвет. 3. Старый литературный язык не годится: жизнь идет быстрым темпом – нужен другой язык. Раньше говорили: «Надо взять билет в кассе». Футуристы говорят: «Нужно обилетиться». После перечисления идей футуризма Коган приходит к выводу о том, что с появлением и популяризацией футуризма литературе грозит гибель. Таким образом, в его оценке будетлянство оказывается сорняком культуры, своеобразной заразой, которая, распространяясь в массах, заставляет изменить взгляд на окружающую реальность. Однако, несмотря на критику в адрес футуристов и декадентов, меняется главное: автор лекции использует научный подход к проблеме. Он выдвига-

ет свою точку зрения о бесполезности футуризма для широкого круга читателей и необходимости чтения произведений авторов-реалистов. Футуризм в контексте данной лекции рассматривается как сформировавшийся метод, противостоящий другому – реализму.

Рассмотренный материал убеждает, насколько противоречиво был воспринят футуризм в уральской прессе. Если в начале 1910-х гг. его едва ли воспринимали как самостоятельное направление в поэзии, то ближе к 1920-м гг., особенно после приезда футуристов на Урал, публикуются научные статьи и отзывы на их творчество, появляются сочувствующие читатели и критики. Искусство нового времени будоражило общественность: сам факт того, что о футуристах говорили все больше и больше, свидетельствовал о возрастании интереса к их искусству. Урал постепенно выходил из «вековой тишины» и приобщался к современной культуре наступившего века.

### Примечания

[1] *Чекин В.* «Летопись славных и постыдных дел, знамений небесных и чудесных событий города Екатеринбурга, столицей Урала именуемого» / ред. Ю. В. Клочкова. Екатеринбург, 2006 ; *Клочкова Ю.* Забытые имена: Вячеслав Петрович Чекин – екатеринбургский журналист, писатель и фельетонист // Большая библиотека. 2007. № 1. С. 24–30.

[2] *Чекин В.* Декадент на Парнасе // Урал. край. 1911. № 112.

[3] *Вегенов В.* На выставке футуристов // Заурал. край. 1915. № 92.

[4] *Чекин В.* Футуристы на Урале // Там же. № 93.

[5] *Чекин В.* Волшебная рубаха // Там же. № 129.

[6] См. об этом: *Алексеев А.* Крещение мечом футуризма: о лекции и художественной выставке Д. Д. Бурлюка в Екатеринбурге 21 декабря 1918 года // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. С. 96–101.

[7] О пребывании великого футуриста Давида Бурлюка в Златоусте [Электронный ресурс]. URL: http://www.remdecorstroy.ru/articles/O_prebyvanii_velikogo_ futurista.html.

[8] *Виноградов С.* Футуристы в Екатеринбурге // Урал. жизнь. 1917. № 79.

[9] *Виноградов С.* Лекция-вечер футуристов // Там же. № 85.

[10] *Каменский В.* Первое мая // Там же. № 91; *Бурлюк Д.* Утверждение бодрости // Там же. 1918. № 34; *Он же.* Сонет // Там же. 1919. № 122.

[11] *Д'оръ О.* Вагон писателей // Заурал. край. 1916. № 179.

[12] *Коган П.* От мечты к действительности в русской литературе // Там же. № 16.

**© Ю. В. Клочкова**

*Екатеринбург*

## ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ В. П. ЧЕКИНА «ПОДВИГ ПРОМЕТЕЯ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ «ПРОМЕТЕЙАНЫ» НАЧАЛА XX ВЕКА

Прометей – один из тех античных символов, к которому обращались писатели практически каждой эпохи. Этому способствовал обширный свод значений, сопровождающий образ Прометея. Он исчерпывающе описан в работе



А. Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство» и включает в себя полярные истолкования – от ставших традиционными до отошедших на периферию культуры.

Одно из самых распространенных значений – закрепившийся еще в античности благодаря Гесиоду и Эсхилу образ богоборца и филантропа, решившегося ради людей на вековечные страдания. Рядом с этим значением также в античности появляется мотив Прометея-обманщика, что, разумеется, придает его образу негативные коннотации. Однако эти взаимоисключающие смыслы и рождают многозначный, многослойный образ Прометея. «Прометей у Гесиода, – пишет А. Ф. Лосев, – представлен заурядным обманщиком, вздумавшим перехитрить самого Зевса. Но именно этот момент противодействия Зевсу в дальнейшем лег в основу эсхиловской концепции Прометея-богоборца»[1].

По мнению Лосева, представления о Прометее как создателе людей становятся актуальными в более поздний период. И здесь тоже не все просто. На Прометея как создателя сразу было «навешено» обвинение в несовершенстве людей, в двойственности их натуры. Так, Лосев приводит несколько басен Эзопа, в одной из которых Прометей выступает создателем не только людей, но и животных. Увидев, что животных больше, Зевс велел часть их перелепить в людей. В результате люди, переделанные из животных, получили облик человеческий, но душу под ним сохранили звериную. У Эзопа имеется еще и такая басня: «Прометей, вылепив людей, повесил каждому на плечи две сумы: одну с чужими пороками, другую – с собственными. Суму с собственными пороками он повесил за спину, а с чужими – спереди. Так и получилось, что чужие пороки людям сразу бросаются в глаза, а собственных они не замечают»[2].

Постепенно актуальным становится и мотив страдания Прометея, что делает его образ в Средневековье предтечей самого Мессии.

Поздняя общеевропейская литература о Прометее, считает Лосев, пошла по линии усложненной и углубленной разработки эллинского понимания мифа о Прометее как содержащем идею бунта добра против зла, творческого разума против стихии природы. Однако у Вергилия и Горация можно найти иную оценку – осуждение героя. Тот факт, что Зевс лишил людей огня, расценивается как благо, поскольку вынуждает людей получать жизненный опыт постепенно («Георгики» Вергилия). Идея демонической сущности Прометея, давшего человеку вместе с огнем и знаниями «многия печали», остается актуальной в поле его значений.

В литературе Нового времени образ Прометея приобретает все больше человеческих черт и качеств: мудрости, знания, творчества, отваги. «Человек Нового времени настолько сильно ощущал свою личность, свой субъект и свое творчество, что всегда готов был отождествить себя с абсолютным существом, то есть с богом»[3]. И в этом, а не только в революционном противостоянии Прометея богу, которое мы наблюдаем у английских романтиков, состоит героизм Прометея.

Такое обилие значений, накопившихся к XX в., создает поле для многочисленных рефлексий образа Прометея. Если говорить о феномене Серебряного века в России, то, несомненно, один из ярких образцов интерпретации героического в этом образе представляет симфоническая поэма А. Скрябина «Прометей». Но и литература не уступает музыке в поисках своего Прометея. Образ прометеева пламени (факела) периодически появляется в разных, но близких по значению контекстах.

Так, для Н. Гумилева в стихотворении «Жестокой» (1912) пламень Прометея – это сущность мужской любви: «Любовь мужчины – пламень Прометея / И требует и, требуя, дарит». У Волошина это символ мятежей и волнений: «Неистовое пламя мятежей, / Неукротимый факел Прометея, / Зажженный им от громовой стрелы» («Огонь», 1923). Мотив огня – его блики, всполохи – играет ведущую роль в стихотворении И. Бунина «Прометей в пещере» (1909), в котором человек, получивший из рук Прометея огонь, несмотря на еще не исчезнувший ужас перед ним, ощущает в себе новую силу, близкую богам: «Я глохну, я слежу крутящиеся спицы, / Что мечут на бегу свой отблеск золотой, / И слепну от огня. – Привет тебе, Державный! / Теперь тебя твой враг приветствует как равный!» Как напутствие молодому поэту и, следовательно, как символ творческой силы использует образ факела Прометея Брюсов: «Мой факел старый, просмоленный, / Окрепший с ветрами в борьбе, / Когда-то молнией зажженный. Любовно подаю тебе» («Посвящение», 1911).

Глубокая трактовка образа Прометея представлена в трагедии Вяч. Иванова «Прометей». Этому произведению предстояло стать третьей частью трилогии, задуманной Вяч. Ивановым по античному образцу: «Тантал», «Ниобея», «Прометей». Из задуманного на свет появлялись два произведения – «Тантал» и «Прометей», опубликованный в издательстве «Алконост» в 1919 г.

В комментариях к статье Иванов признается, что трактует образ Прометея в соответствии с собственным видением, оправдывая себя тем, что для него, как, впрочем, и для «самих эллинов», миф становится «символом духовных истин»[4]. Мифологема Прометея обрастает в его трагедии целым спектром актуальных для Серебряного века смыслов: дионисийства как сущности искусства, ницшеанских мотивов, мотивов богоборчества и т. д.

Прометей – титан. Вяч. Иванов развивает в трагедии идею о «безблагодатности» титанов – «мятежных первенцев Земли», уцелевших в космогонических битвах, но «не причастившихся Дионису». Отсюда, как пишет Вяч. Иванов, проистекает их «алчность к действию» при «бессилии к творчеству»[5]. Символично поведение Прометея в трагедии: он все время в действии – кует, вырубает огромные деревья. Эта жажда действия и выливается в жажду творчества.

В то же время Прометея тяготит и заставляет страдать его стремление к внутренней свободе (ницшеанское начало, которое видит в нем автор). Именно это стремление он и передает своим «любимцам», «избранникам» – тем,



кому отдал похищенный у богов огонь: «Огнем клянитесь, доблестных добычей: / Свободными пребыть и неизбежной / Лишь волю духа в вас именовать»[6].

Злое титаническое начало в Прометее облагорожено этим страданием: «Прометея-страдальца переполняет, вместе с тем негреющим светом сознания, такой избыток мощно пылающей любви и глушимой презрением ненависти, что ему одно остается: перед самим собой притвориться бесчувственным»[7].

Вяч. Иванов объединяет в своей трагедии два предания о возникновении людей – сотворение их Прометеем и происхождение из пепла титанов, разорвавших младенца Диониса: «Сама в перстах моих слагалась глина / В обличья стройные моих детей, когда сошел я в пахнущие гарью / Удолия, где прах титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших»[8]. Отсюда и двойственность, свойственная человеку, – титаническая стихия и богоподобие. Причем богоподобие здесь тоже опосредованное – творя людей, Прометей за образец берет Пандору, созданную богами жену Прометея, сотворенную по его же просьбе. Но вместо того, чтобы одарить ее любовью, он использует ее как образец для своих творений, о чем и расскажет выведенная из себя Пандора людям: «И снял с меня фату жених и брат... / Но не затем, чтоб в сладостном объятьи / Любовию сместиться телу с телом! / Прообраза искал во мне художник / своим твореньям (пьет зеркальность душу)»[9]. А затем Прометей совершает необъяснимо жестокий поступок – отправляет молодую супругу «пленницей безмужней» в Тартар под охраной Власти и Силы, которые станут впоследствии его палачами. Этот поступок и погубит, по Иванову, Прометея.

Сотворив людей, Прометей берет на себя и ответственность за них. Он создает их богоподобными («моих перстов ждала живая персть / чтоб разрешить богоподобных плен»[10]), но и титаноподобными. И поэтому им свойственна глубокая меланхолия, вызванная недостатком «дионисова огня», творчества. Иначе откуда в эллинах, да и в последующих народах глубокая уверенность в том, что «всех счастливее тот, кто вовсе на свет не родился».

Прометей Иванова раздираем противоположными чувствами: «для его трагической мудрости равно священны крест добра и крест зла»[11] . Именно в этой двойственности он видит несовершенство людей, даже самых лучших, избранных, в ряды которых уже пришли смерть и раздор. В сцене разговора Прометея со своими избранниками становится очевидным трагизм его деяний. Его создание – род людской – обречено на гибель. Она уже пришла к ним – одного из них, Офельта, раздирает на охоте лев, и его брат, Автолик, пытается убить Прометея как отца, создавшего смертного. Но смерть несет и соперничество избранников за любовь Прометея:

Приревновал Архат, затем, что первый
Их рук моих Архемор воспринял
Небесный дар...
На перепутье трех дорог алтарь
Воздвиг Архемор, и на нем питал

Живой Перун душистыми смолами
И пением невинным славословил.
Архат пришел и головней горящей
В костер поверг Архемора, промолвив:
«Спасет ли бог тебя, кому ты служишь?
Ты пел его, – познай его любовь!»...
И чистого Архемора убил[12].

Своеобразно трактует автор и роль людей в своей трагедии: это безликая толпа, готовая следовать за любыми вождями. Вначале, влекомая жалостью к Пандоре, которая рассказывает о своей печальной судьбе, толпа готова возвести ее на трон. Затем, после гибели Пандоры от рук избранников, толпа готова наброситься на заковавших Прометея Власть и Силу, но в ужасе отшатывается от них.

Драматическая фантазия В. П. Чекина[13] «Подвиг Прометея» впервые была опубликована в его единственной книге, вышедшей в Белостоке в 1900 г.[14] Работая в Екатеринбурге, Чекин вновь публикует это произведение в предпасхальную неделю 25 марта 1912 г., что, несомненно, говорит о близости для него образа Прометея к образу Мессии. Поэтому отрицательных коннотаций мифа о Прометее в его сочинении просто не может быть. Это подтверждает и эпиграф к основной части, являющийся автоцитатой: «О титан, образ твой, / Мир отваги святой / Вечно будет манить, / Подкреплять, ободрять, / И победу сулить, / И учить, как страдать» (стихотворение В. П. Чекина «Прометей»). Мотив готовности пострадать за людей, а отсюда – обреченность на одиночество – центральный в этой небольшой пьесе. Однако началом бунта Прометея становятся его размышления о причинах прозябания людей в темноте. Эти мысли не дают ему покоя, делают его несчастным: «А давно ль / Я, как и все, был счастлив на Олимпе»[15].

Постепенно вызревает крамольная мысль о трусости и слабости богов, способных соперничать лишь с невежественными и обессиленными вечной борьбой людьми: «Ужели мы в силах подчинять себе лишь диких, / Ослабленных незнаньем и страшимся / Соперничать с разумными? (*глухо*) Тогда / Не вечны мы, мы слабы и ... нечестны». Поначалу Прометей бросает вызов и людям, и богам, призывая бессмертных «сравняться с людьми». Не желание защитить людей движет Прометеем, а жажда почувствовать собственную силу, «превосходство мысли». И одновременно он хочет изменить порядок, установленный Зевсом: «Я ничего – один Зевес всевластен. / Пойду к нему с мольбой, горячей речью».

Богоборческая идея преобразуется здесь в идею неверия во всесилие богов и Зевса, который держит людей в темноте и страданиях, потому что боится потерять свою власть. Отвага Прометея проявляется не столько в его решении дать людям огонь, сколько во внутренней силе и уверенности, с которой он отваживается призывать к ответу самого Зевса.



Позиция Прометея меняется, когда, следуя призыву Судьбы: «Сначала на землю сойди, Прометей, / К жилищам убогим забытых людей, / Ты должен их видеть» – он спускается на землю.

И теперь, прерывая хор славословящих Зевса богов, он пытается убедить его в несправедливости созданного им мира: «О повелитель мой, позволь, обняв колена, / Мне умолять тебя за род несчастный, / За тех людей, что там с волками вместе / От голода порою завывают, / Скрываются в пещерах, как гиены, / И, как собаки, падалью питаясь, / Тебя своим бесславием позорят».

Этот разговор с Зевсом и становится кульминацией драмы. Прометей Чекина не боится говорить правду «сильному мира», пробуждать в нем милосердие к людям: «Чего боишься в людях? / Страшишься ты могущества людей? Страшишься, что, прозревшие, восстанут / Они на власть твою, борьбу поднимут? / Коль так – стыдись! Бояться сил ничтожных / Тебе, всесильному! Кто тебе мешает развиваться бесконечно? / Расти, расти и вечно род людской / У ног твоих останется». Его не устраивают слепая вера и подчинение, на чем настаивает Зевс и с чем смиряются остальные боги: «Пред Зевеса мощью властною / Все склоняются толпой», – поет Хор в завершении второй картины.

Прометей Чекина не лишен гордыни: «Я выше всех», но эту мысль придает ему уверенность в том, что он совершил поступок, который и должен был совершить всесильный и бесстрашный бог: «Единственное дело мысли бога / Достойно было, и то дело сделал / Сегодня я». Далее Чекин выходит на эсхиловское противостояние Зевса-тирана и Прометея-борца: «Когда Зевеса имя смутным мифом / Передаваться станет поколеньям, / А Прометея – вечным бранным криком / свободы, мужества пугать тиранов будет, / Пытай! Казни! Тебя я презираю / И власти жалкой не боюсь твоей».

Еще один нюанс небольшой драмы Чекина состоит в том, что он показывает благотворное влияние Прометеева поступка на людей, пробуждение в них благородных чувств. Гермес с ужасом сообщает: «Весть страшная – бессмертной мысли свет / Проник в орду людей <...> / Больному / Бессильному, седому старику, / Который щелкал желтыми зубами, / На мясо глядя, посторонний, сильный / И ловкий юноша своей часть отдал доли, / Часть лучшую».

Финал традиционен – скала, оковы, орел. Но, в отличие от ивановских героев, люди – это уже не безликая толпа. Объединенные Прометеевой силой духа, они решаются на бунт против богов: «Сквозь огненные вихри, / Сквозь град камней, чрез бурные потоки / Они идут упорною толпой, / Несчетных мертвецов не замечая, к вершинам поднимаясь».

В своей трактовке образа Прометея В. П. Чекин не делает никаких художественных открытий. Есть в ней прямолинейность и декларативность, но, несомненно, она отражает и веяния времени, и позицию самого автора, одной из задач которого было улучшение нравов своих современников.

## Примечания

[1] См.: Мифы народов мира : энцикл. М., 1994. Т. 1. С. 326.
[2] *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 229.
[3] Там же. С. 214.
[4] *Иванов В. И.* О действии и действе // Иванов В. И. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1974. Кн. 2. С. 168.
[5] Там же. С.158.
[6] *Иванов В. И.* Прометей // Иванов В. И. Указ. соч. С. 126
[7] *Иванов В. И.* О действии и действе. С. 158.
[8] *Иванов В. И.* Прометей. С. 112.
[9] Там же. С. 148.
[10] Там же. С. 112.
[11] Там же. С. 167.
[12] Там же. С. 123.
[13] См. о нем: *Клочкова Ю. В.* Неизвестные страницы екатеринбургской журналистики начала XX века: фельетоны В. П. Чекина // Урал. ист. вестн. 2007. № 15. С. 95–99.
[14] Без названия: Фантазии, поэмы и мелкие стихотворения. Соч. В. П. Чекина. Белосток: тип. Ш. М. Волобринского, 1900. – 290 с.
[15] Здесь и далее текст В. П. Чекина цит. по: Голос Урала. 1912. 25 марта.

**© И. Е. Васильев**
*Екатеринбург*

## «ОГОНЬ» И «МЕТАЛЛ» КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩИЕ РЕАЛИИ В ПОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОЭЗИИ УРАЛА*

Образные детали «огонь» и «металл» более всего напоминают концепты – ментальные образования, не сводимые лишь к соответствующим лексемам и имеющие широкий спектр семантических дериваций. В лингвистике известны работы, исследующие концепт «огонь» («металлу» повезло меньше). Это кандидатская диссертация А. В. Трофимовой «Концепт “огонь” в современном русском языке» (М., 2005), статья Г. В. Приходько «Концепт “огонь” в картине мира русского народа»[1]. В них со всей скрупулезностью, свойственной полноценным лингвистическим штудиям, рассматриваются структура, состав и содержание данного концепта. Выделяется ядро концепта, состоящее из базового образа, когнитивных сегментов, основанных на них семантических слоев и периферии (интерпретационного поля). Компонентный анализ позволил Г. В. Приходько выделить 11 групп сем, вписывающих концепт «огонь» в разные концептосферы: «Мир природы», «Быт человека», «Социальный мир человека» и «Эмоциональное состояние человека».

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



Картина возникает впечатляющая, и можно бы с благодарностью воспользоваться трудами ученых, когда б не тот факт, что, как водится, лингвистов интересуют общеязыковые, системные связи, а не творческая индивидуальность писателей и поэтов. Литературоведу же дороги именно личностные акценты, поэтому в нашей статье предпринимается попытка конкретизации избранных реалий с точки зрения их концептуальной художественно-эстетической направленности, образно-семантической наполненности в стихах поэтов Урала 1920-х гг. При этом нам важны и более широкие контекстные связи, включающие в себя избранные конструкты. Речь поэтому идет не только о текстах отдельных стихов, но и, хотелось бы надеяться, о сверхтексте, «адсорбирующем» «уральскость», манифестирующем хотя бы некоторые черты «уральского менталитета». Сверхтекст, по определению новосибирского ученого Нины Елисеевны Меднис, «представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»[2].

Таким сверхтекстом является совокупность текстов (в нашем случае поэтических), репрезентирующих образ Урала. Текстообразующими свойствами художественных реалий «огонь» и «металл» является их способность быть востребованными при обрисовке образа Урала, т. е. как-то объясненными и мотивированно присутствующими в процессе формирования представлений об Урале. Огонь и металл тут оказываются в единстве, ибо образ Урала в восприятии поэтов той поры плотно связан с горнодобывающей и сталелитейной промышленностью, это «край шахт, мартенов, камня, домен»[3], процесс освоения Урала связывался с тем, что «Задымились заводы машинные; / Забурлил в печах домны металл»[4]. Стихотворение Владимира Менестреля, названное «Урал», рисует уральский ландшафт, в котором важными деталями изображения также являются металлургические предприятия: «Внизу, под обрывом мартены и домны / Над озером стелют клубящийся дым…»[5] Богатства Урала связаны не только с залежами драгоценных камней, но и с наличием в его недрах металла и металлоносных руд: «У нас в стране не так уж много гор, / Но много золота, железа и магнита» (1, 145–146).

Огонь в изобразительной палитре поэтов-уральцев существует, разумеется, как самостоятельное явление в виде костра, пламени свечи, пожара и т. п., присутствует и неизбежная связь огня с природой, космосом, поскольку в стихах часто встречаются образы небесного огня, сопутствующего заре, блеску звезд, солнечному свету. У «огня» в интерпретации уральских поэтов широкие возможности в соответствии с общекультурной наполненностью этого концепта. Этих аспектов проявления семантической активности поэтического конструкта «огонь» мы касаться не будем. Нас интересуют ситуации, когда этот элемент используется не в прямом значении, а метафоризируется. Отметим, например, что в поэзии Урала 1920-х гг. довольно часто встречаются формулы из общепоэтического фонда типа «огонь страстей» (1, 222), «огонь дум»

(1, 48), «огонь глаз» (1, 173). Это, как правило, общеупотребительные выражения, в которых элемент творчества минимален. Такие выражения лежат в границах автоматического словоупотребления. Это ходячие выражения, общие места. В них происходит перенос качеств и свойств огня на посторонние предметы, и в тексте актуализируется семантика чего-то увлекающего, яркого, позитивного либо, наоборот, присутствует значение жжения, опасности, утраты, доставляющих беспокойство.

На основе таких фразеологических конструкций строятся развернутые метафоры, образные обобщения. Например: «Был тогда я полон воли, / Полный бури и огня» (2, 17); «Мое сердце хмелем обвито – / Буйной удалью огненных дней» (1, 150); «…в сердце струится огнем черноземная кровь» (1, 243). Здесь огонь символизирует молодость, энергию, способность к деянию и поступку. Человек той далекой эпохи был склонен к самопожертвованию и способен едва ли не физически «сгореть в пожаре наших буден» (1, 211).

А вот интеллектуальный аспект проявления такой образной реалии, как огонь, – уподобление идеи, творческой мысли пламени факела, освещающего путь: «Пред нами Солнцевы дороги, / Идея факел огневой» (1, 92). В стихотворении челябинского поэта Н. Бутрова «Мы» ум, «играя с огнем», открывает новые горизонты для человечества: «Ум, века опережая, / Закаляя нашу волю, / Создает, огнем играя, / Для людей иную долю» (2, 202). В таких стихах наблюдается свойственная советской поэзии идеологизация. Революция предстает «мировым пожаром»: «Скорее, братья коммунары; / Последний шаг!.. / Огнем всемирного пожара / Охвачен враг…» (1, 57). Или: «Раздувайте же пожар, / Содрогнется пусть наш враг» (2, 72). Носители огня, защитники революции изображаются как лава, сжигающая все преграды и уничтожающая врагов: «Так дорогу Красной лаве, / Ей, стихийной, нет преграды; / Злое все она раздавит / Без пощады» (2, 80). Иллюстрация известного тезиса «Из искры возгорится пламя» приводит к тому, что костер возле шалаша на станции Разлив разрастается до всеобщих масштабов: «Зажег Ильич костер багровый, / Весь черный мир зажечь готовый. / Рассеян мрак по всей стране, / И мир досель горит в огне» (1, 48).

Огонь – некое первоначало, источник жизни, движения и развития. С ним связана и возможность всеобщих изменений. Причем перемен достаточно быстрых, ибо «все, что изменяется быстро, объясняется огнем», справедливо пишет Г. Башляр в книге «Психоанализ огня» и дает огню следующую характеристику: «Огонь сокрыт и вездесущ. Он живет в нашем сердце. Он обитает на небесах. Он поднимается из глубин вещества и дарит себя, как любовь. Он возвращается в материю и прячется там, затаившись, содержится ею как ненависть и мщение. Среди всех явлений он один может вполне определенно получить две противоположные оценки: добро и зло. Он сияет в Раю. Он жжется в Аду. Он – ласка и мучение. <…> Он – благополучие и он – поклонение. Он – бог, заботливый и страшный, добрый и злой. Он может сам себе противоречить: он есть, таким образом, одно из начал объяснения вселенной»[6].



Огонь для уральцев неразрывно связан с металлом, и подобно тому, как сталь закаляется, будучи перед охлаждением раскаленной, так закаляется человеческая душа: «Я с детства закален в огне», – признается комсомолец – герой одноименного стихотворения Тарбеева (1, 125). Метафоры стали и железа оказались после революции особо востребованными при атрибуции людей стойких, последовательных, несгибаемых. В первую очередь это относилось к известным революционным деятелям, руководителям партии. Так, в 1924 г. Николай Комаров писал по поводу пока еще не опального Троцкого, что тот «из шлака слил стальную цепь солдат» (2, 12), а И. Келлер в поэме «Дни» назвал В. И. Ленина «железным»[7]. Даже песни издают в этих условиях металлический призвук, выражают энергию масс и тоже приобретают закалку – иммунитет против всего камерного, нежного, природного: «Наши песни – не вздохи, не стоны, / Не печаль от увядшей весны; / Наши песни – железные звоны, / Закаленные в буйном огне!» (2, 24). Отсюда призыв: «звените, марши стали!» (1, 253). Эти марши-песни стали звучать гимнически в адрес коллектива, всего народа: «Песни стали – гимн народу / Мировому кузнецу. / Песни стали – гимн народу / Созидателю, творцу» (1, 105).

Мотив борьбы и напряжения сил, свойственный тому времени, все чаще претворяется в «трудовой» сценарий. Повсеместно по России – и в том числе на Урале – воцаряется идущая от Пролеткульта эстетизация и поэтизация борьбы с косной материей. На долгие годы воцаряется тема преобразования среды и жизненных обстоятельств. Эти модернизационные замыслы в условиях дефицита материальных возможностей требовали самоотречения и жертвенности: «Натянем жилы вместо ремней, / Кровь выльем в цилиндры для масла, / Не потушит завод огней, / Пока дышит рабочая масса»[8].

Коллективный субъект и герой поэзии революционного деяния предстает сильным, мощным и могущественным: «Наш дух силен и крепки руки», «Наши силы крепче стали»[9]. Это пролетарий, естественная среда которого – завод, кузница. Он плавит и кует металл, он сам словно сделан из железа и стали. Он трудится, созидая новую жизнь, в грохоте, сполохах огня, фонтанах искр: «Искры сыплются каскадом, / Пот с лица катится градом, / И веселым дружным ладом /Ударяем, / Выбиваем – / Стук!.. стук!.. стук!..»[10]

Жизненный выбор делается однозначно в пользу металла (железа, стали) как символа нового отношения к жизни, нового ее восприятия. «Я отдал предпочтенье железу…», – признается лирический герой Михаила Баталова (2, 26). Отсюда один шаг до любовного признания – и вот в стихотворении другого автора мы читаем: «Люблю не нежные аккорды / Я слушать чудно звонких струн, а наковальни говор гордый / И песнь, что мне поет чугун, / И пламя бурное форсунок… / Люблю я рокоты котла, / Багряный топка мне рисунок / На лист железный навела» (2, 93–94). Мир производства обживался, одомашнивался: Николай Куштум тепло называет свое стихотворение «Родная индус-

трия», выражая общее настроение трудового подъема во время первой пятилетки.

В восприятии и интерпретации уральских поэтов рабочий характер проецируется на производство, работу с металлом. Рабочий из одноименного стихотворения Романа Н. – это, прежде всего, знающий свое дело человек, умелец. Его мастеровитость, фиксирующая выверенность, точность действий – продолжение личных качеств, отсюда же отсутствие рефлексии, прямота, ум. Его суждения тяжелы и резки, как удары молота, они лишены изящества и скорее грубы, нежели остроумны. Но его корявая речь сравнивается с рудой, из которой выплавляется звонкий металл: «И хоть слова – шершавая руда, / Но переплавь руду – железо!» (1, 208), – и этим приподнимается, получает позитивную оценку. Эпитеты «железный», «стальной» относятся не только к человеку. Труд, дела человеческие тоже оказываются «железными», а значит, прочными, долгостойкими: «В родном краю свободен труд, / Рабочий труд железный, стойкий» (1, 202).

Актуальная для Урала работа на заводе – это работа с металлом: его плавка, ковка, обработка. Взгляд поэта выхватывает из процесса минуту, когда «железный ломоть, схваченный тисками, пила уже подрезала, визжа» (2, 181), когда «Из горна пышет душный жар. / В горниле огонек смеется» (1, 245). Восприятие завода распределено между прошлым и настоящим. Прошлый, дореволюционный завод видится как «черный, огнедышащий» (2, 188), подавляющий человека утомительной и однообразной работой. Здесь присутствует негативная окраска, поддержанная соответствующими деталями текста. Современное поэтам производство предстает в ореоле оптимизма и творчества, оно радостно сопровождается песнями: «Громыханье, лязг завода, / Быстрый бег маховика, / Песня звонкая привода / Беззаботна и легка» (1, 104); «И как-то веселей звенела / По наковальне в кузне сталь, / И песни новые пропела / Мне эхом заводская даль» (1, 115). Но мы уже видели, что эти песни, звенящие металлом, как медные литавры, лишь славословили новую жизнь.

Тем не менее отдельные авторы начинают специализироваться в амплуа поэтов-пролетариев, тесно связанных с производством. Как писал Леонид Летний, «Пролетарский поэт только тот, / Кто на фабрике в блузе рабочей / За станком свои песни поет / И уйти от работы не хочет». Он живет, продолжает далее автор, «Там, где сердце железное бьется / С электричеством в жилах, как кровь, / Где прекрасное завтра куется!» (1, 83). Атрибутика промышленного производства становится конструктивной образующей атмосферы и смысла творений многих пролетарских поэтов. Тема труда – центральная в стихах Н. Новикова[11], А. Силина[12], И. Кузнецова[13], Е. Ефремова[14], А. Моррисона[15].

Особенно показательно творчество челябинского поэта Н. Бутрова. Его привлекает работа с металлом, способным плавиться, принимать жидкую и гибкую пластичную формы и, затвердевая, становиться прочным и надежным. Из металла изготавливаются полезные изделия, нужные в крестьянском хозяйстве (плуг, серп, обод колеса и др.), инструменты, необходимые в быту. Металл – чугун и сталь – оказывается символическим носителем примет и свойств развивающейся жизни. Поэт прослеживает весь ход производственного обращения с металлом – от добычи руды (цикл «Под землей») до выплавки («В литейном цехе») и ковки металла («В кузнице», «Ковка плуга»), а также использования металлических изделий, инструментов, орудий труда и земледелия («В столярной», «В поля, в поля…»)[16].

Огненная стихия, сопровождающая жизнь металла, у многих авторов метафоризировалась. Огонь оказывался многообразным средством перемен. Он выступал уничтожителем старого, очищая место для строительства («Огнем предавая разгрому и тлену / наследье проклятых времен»[17]), освещал путь борьбы за новую жизнь («Мы вышли в светлый и радостный бой»[18]). Огонь (свет) становился символом новой, счастливой жизни («…вспыхнет мир зарей Свободы»[19]). Его синонимы – красное, алое – связаны с революционной атрибутикой – красным знаменем и красной звездой («…над воскресшим новым миром / Заблещет Красная Звезда»[20]). В перспективе смысловых метаморфоз образ огня смыкался с космическим, солярным мифом и выступал символом грядущего коммунистического рая: «И в улье коммуны – орлиные гнезда, / Пришел ожидаемый солнечный рай»[21].

Таким образом, производственная поэзия, воспевающая станки, завод и метаморфозы металла, в конечном счете перетекала в жанр утопий, торопящих будущее, где люди будут жить беззаботно «в алом просторе», обретая бессмертье, как «боги времен»[22].

## Примечания

[1] *Приходько Г. В.* Концепт «огонь» в картине мира русского народа // Наука. Университет. 2005 : материалы Шестой науч.-метод. конф. преподавателей и студентов. Новосибирск, 2005. С. 86–89.

[2] *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003. С. 6.

[3] *Альпин А.* Урал // Товарищ Терентий. 1924. № 8, 3 февр. С. 10.

[4] *Уральский А.* Урал Златоруд // Работник связи Урала (Екатеринбург). 1923. № 9. С. 7.

[5] *Голдин В. Н.* Поэзия Гражданской войны в периодических изданиях Урала: 1917–1919 годы : в 2 кн. Екатеринбург, 2006. Кн. 2. С. 205. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц.

[6] *Башляр Г.* Психоанализ огня. М., 1993. С. 15.

[7] *Келлер И.* Дни // Товарищ Терентий. 1923. № 25, 18 нояб. С. 4.

[8] *Ершова М.* Песня рабочих // Там же. 1923. № 24. С. 15.

[9] *Рыдаев И.* Песнь рабочей молодежи; Пролетарская // Юный пролетарий Урала. 1920. № 2. С. 9, 13.

[10] Там же. С. 13.

[11] *Новиков Н.* Поэзия труда // Урал. рабочий. 1919. № 124, 28 дек. С. 1.

[12] *Силин А.* Песнь труда // Работник связи Урала. 1922. № 1. С. 5 ; В забое // Рабочий журн. 1922. № 1. С. 20; Рабочее утро // Товарищ Терентий. 1923. № 22. С. 5.

[13] *Кузнецов И.* В кузне // Урал. рабочий. 1923. № 271, 29 нояб. С. 4.

[14] *Ефремов Е.* Шахтеры // Товарищ Терентий. 1923. № 1–2. С. 7.

[15] *Моррисон А.* Песни молота // Сдвиг. Челябинск, 1923. С. 13

[16] Товарищ Терентий. 1924. № 10. С. 10 ; № 11–12. С. 10, 18 ; № 19. С. 10 ; 1923. № 15. С. 11 ; 1924. № 19. С. 5 ; 1923. № 18. С. 6 ; 1924. № 18. С. 12.

[17] *Черныш М.* Творцы грядущего – молодежи // Юный пролетарий Урала. 1920. № 4. С. 7.

[18] *Гребнева Л.* Уральской молодежи // Там же. С. 12.

[19] *Рыдаев И.* Песнь рабочей молодежи // Там же. № 2. С. 2.

[20] *Рыдаев И.* Последний бой // Там же. № 4. С. 3.

[21] *Муран К.* Гимн грядущей молодежи // Там же. С. 5.

[22] Там же. С. 5.

**© Н. С. Журавлева**
*Челябинск*

## ЧЕЛЯБИНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ В ПРЕДВОЕННЫЕ ГОДЫ

Предвоенный период в массовом сознании россиян отпечатался как один из самых мрачных в истории государства. Между тем в 1930-е гг. началось формирование уникального в мировой цивилизации культурного пласта – советской социалистической литературы. Ее становление и дальнейший расцвет во многом определялись зарождением местной региональной литературы и культуры в целом. Промышленный Урал в эти годы предстает в непривычном для себя качестве, превращаясь в один из центров литературного движения в стране.

Возникновение Союза советских писателей и его филиалов с четкой организационной структурой и подчинением партии также определяло новые черты в развитии отечественной литературы.

Наивно полагать, что создание советских творческих союзов стимулировалось инициативой «снизу». Хотя многие авторы умалчивают о решающей роли партии в этом процессе, но В. Макаров, например, подтверждает, что летом 1934 г. он «был вызван в Челябинский обком партии, откуда был командирован в Москву на Всесоюзный съезд писателей от Челябинской области»[1]. Очевидно, все делегаты съезда, представлявшие Урал, также прошли жесткий отбор.

После Первого Всероссийского съезда советских писателей, проходившего в августе 1934 г. в Москве, во многих регионах страны возникли оргбюро. В Челябинске инициативную группу возглавили В. Светозаров, Б. Зданович, В. Губарев, М. Львов, Я. Вохменцев, Б. Ицын, М. Гроссман, Б. Ручьев. Последнего называли «коренником оргбюро». В составе писательской бригады он посетил многие города и районы[2].

Точная дата создания отделения Союза советских писателей на Южном Урале до сих пор не обозначена ни в одном научном исследовании. Большинство авторов называют 1935 г.[3], что подтверждают источники. Например, председатель оргбюро в 1936–1937 гг. В. Светозаров вспоминал, что в начале 1935 г. Б. Ручьев, вернувшись со съезда писателей, обратился к нему: «Мол, нам надо ехать в Челябинск. Там создается отделение Союза советских писателей»[4]. Косвенно это подтверждает план Челябинского отделения государственного издательства (Челябгиз) от 13 января 1935 г.: «Литературное движение в нашей области, недавно оформившееся (организован оргкомитет советских писателей), требует своего журнала и будет выходить раз в три месяца»[5]. Но, похоже, уже весной 1935 г. возникли трудности: так, Б. Ручьев и Н. Куштум приезжали в Челябинск «в связи с отсутствием оформленной организации и считаясь с желанием челябинских писателей о вхождении их в свердловскую организацию»[6].

1935 г. в судьбе новорожденного оргбюро стал периодом скорее организационным, нежели творческим. На страницах «Челябинского рабочего» было опубликовано незначительное число произведений. Зато возникший в 1935 г. Челябгиз[7] выпустил коллективный сборник литкружка Челябинского тракторного завода (ЧТЗ) «Первые звенья» и книгу стихов В. Губарева.

Одновременное возникновение в городе писательской организации и типографии вовсе не случайно. В обоих случаях инициатива создания была спущена «сверху». Советское государство стремилось использовать литераторов в качестве «рупоров эпохи», а их функции идеологической поддержки без массового книгоиздательства лишались эффективности. Москва прислала одного человека – поэта Э. Шиллера, ставшего первым директором издательства и параллельно первым председателем Челябинского оргбюро Союза советских писателей, что тоже нельзя назвать совпадением.

Вскоре правление Союза писателей командировало на Южный Урал своих представителей. И. Френкель и Б. Гроссман посетили регион в апреле 1936 г. За это время они проконсультировали до 50 начинающих авторов; организовали литактив при редакции «Сталинской смены»; провели занятие литкружков ЧТЗ и Станкостроя; беседовали с литкружком и преподавателями литературы челябинской первой образцовой школы; выпустили литстраницу в «Челябинском рабочем»; просмотрели портфель литературного альманаха Челябгиза[8].

Московские гости отметили взаимосвязь неполноценной творческой работы с материальными трудностями. Например, бездеятельность Э. Шиллера объяснили тем, что он «почти не пишет в последнее время, так как перегружен издательской работой и живет в чрезвычайно тяжелых условиях (не имеет сносной квартиры, дочь заболела острым туберкулезом, поэтому и оргработе Союза советских писателей уделяет мало внимания)»[9]. Безусловно, многие поэты и писатели тогда сталкивались с подобными проблемами. «Ручьев хотел уехать из Челябинска в Свердловск, где у него есть хорошая комната», В. Губарев «живет в маленькой проходной комнате с женой». Как результат, они «очень мало связаны с социалистической практикой и мало работают над

собой. У товарищей есть способности и интересные замыслы (Шиллер, Ручьев, Губарев, Люгарин), осуществить которые не мешает. В значительной мере – отсутствуют подходящие условия, квартирный вопрос, перегруженность в служебной работе»[10].

Москвичи также признали наличие способностей у товарищей, не входящих в состав Союза (Г. Тляш, Я. и В. Вохминцевы, Л. Татьяничева, И. Коробейников и др.). При этом дальнейший их рост ставился под сомнение из-за неудовлетворительной работы с начинающими авторами: никто не руководит литкружком ЧТЗ, ни в издательстве, ни в газетах не ведется консультаций. Челябинский горком не следит за работой литкружков, поэтому и парткомы не помогают литературной работе. Ситуацию усугубляет то, что «у ряда работников неправильная точка зрения – они думают, что нужно "импортировать" писателей из Москвы для постоянной работы»[11].

Приезд москвичей действительно встряхнул местные литературные силы, Так, уже в 1936 г. челябинцы подготовили для «Челябинского рабочего» семь литературных страниц. На июль намечалось издание литературного альманаха. В организации числились семь членов и кандидатов в члены Союза писателей и более ста литкружковцев. Регулярно проводились литдекадники, в том числе в рабочих клубах. Накануне двадцатилетия Октября в планах значилось издание книги художественных очерков, стихов, рассказов и воспоминаний о лучших людях области. Обсуждалось также проведение Пушкинских дней[12].

И все-таки творческий энтузиазм быстро угас, литературное движение оказалось беспризорным. По мнению журналиста Н. Наумова, возглавляемое Э. Шиллером оргбюро «за время своего существования ничем путным не прославившись, теперь фактически распалось»[13]. В результате «ротозейства и беспринципной деляческой политики» в Челябинске «в качестве литератора долго орудовал троцкистский проходимец» С. Каркас (Федоров)[14]. Руководство также проглядело богемные явления среди поэтов: «У нас есть молодые писатели, которые, как, например, Люгарин и Светозаров, еще не успев как следует стать на ноги в литературной работе, уже почили на своих сомнительных литературных лаврах»[15].

В. Светозаров, сменивший на посту Э. Шиллера, конкретизировал причины сложившегося положения: задержка зарплаты из-за того, что облфинотдел не утвердил смету на 1937 г., отсутствие помещения для организации, тяжелые жилищные условия членов и кандидатов союза, невнимание обкома (невыполнение постановления бюро Челябинского обкома от мая 1936 г.)[16].

Отсутствие помощи писателям со стороны местных органов власти – тема, неоднократно обсуждаемая на собраниях и литературных встречах. Для ряда писателей это оправдывало их творческое бессилие. После первого областного совещания литературного актива Челябинской области (1–3 марта 1937 г.) они обратились к председателю обкома К. Рындину: «Мы нуждаемся в помощи партийных, советских и профсоюзных организаций, а ее нет. Например, в



работе совещания не принимали участия ни представители культотдела обкома ВКП (б), ни редакция "Челябинского рабочего" и оргбюро ВЦСПС, от которых мы вправе были ждать указаний, советов и практического руководства»[17].

По всей видимости, инициатива проведения совещания исходила от областного оргбюро Союза писателей и Челябгиза. Оно посвящалось грядущему юбилею Октября, поэтому его игнорирование обкомом выглядит очень странным. Сами писатели обещали подготовить к юбилею рассказы о жизни лучших людей Магнитки, «интересную поэму» (Б. Ручьев), повесть о Цвиллинге (В. Светозаров)[18]. Совещание стало событием в культурной жизни области и, по мнению Л. П. Гальцевой, положило начало деятельности Челябинского отделения Союза советских писателей[19].

Вероятно, основанием для этого послужил выход в апреле 1937 г. долгожданного литературно-художественного альманаха «Стихи и проза»[20]. По мнению рецензентов Б. Уральского и Н. Наумова, его издание стало заслугой Челябгиза, ведь «оргбюро Союза писателей влачит жалкое существование и творческой работы почти не ведет»[21]. Сочинения В. Губарева, В. Вохминцева, П. Ратушного и В. Кузнецова удостоились похвалы рецензентов. Наиболее значимым произведением альманаха называлась «Сказка о крысолове» Е. Владимировой. В целом же признавалось, что альманах имеет ярко выраженный уральский колорит, хорошее оформление и бережное издание. Правда, он не лишен недостатков: шаблонные оценки («бодрость, веселье, радость»), захваливание, следы не очень внимательной редакторской работы.

Известная советская писательница, уроженка Челябинской области Л. Сейфуллина также откликнулась на издание альманаха. Правда, ее рецензия оказалась не очень лестной. Главный упрек – нет акцента на новый, индустриальный Урал на фоне старого; неряшливость и небрежность в оформлении; политические просчеты. Так, в стихотворении «Встреча 1937 г.» Б. Ручьев и В. Губарев, по ее мнению, неверно поняли суть сталинской конституции 1936 г. У них выходит, все заключается в том, чтобы «ломились кассы Наркомфина / от прибоя золотой казны»[22]. В целом предоставленный материал Л. Сейфуллина признала «сырым». Ее вывод также лишен оптимизма: челябинские литераторы отстают от роста своей области.

Вскоре писательскую организацию потряс очередной кризис, связанный со сменой руководства. Согласно архивным документам и газетным публикациям, современники признавали, что В. Светозаров не справился с обязанностями председателя оргбюро. Для своих коллег он не стал авторитетом и, по их мнению, получил свой пост лишь благодаря поддержке К. Рындина. Согласно отчету И. Френкеля и Б. Гроссмана, за шесть лет В. Светозаров ничего существенного и не напечатал – лишь сдал в Челябгиз сборник рассказов, который не пропустила предварительная цензура.

Пожалуй, наибольшую неприязнь В. Светозаров вызвал своей нечистоплотностью в денежных делах. «В Челябинске Светозаров расхитил средства

Союза писателей, содержал за счет государства две квартиры и дачу. Идейное воспитание литературного молодняка Светозаров совершенно забросил… Раздавал кому вздумается литературные ссуды. Так, Светозаров обильно снабжал деньгами в течение четырех лет морально разложившегося Люгарина, который в течение этих четырех лет ничего не написал… Когда вредительская деятельность Светозарова стала очевидной, он с работы постарался уйти и из Челябинска уехал»[23].

Это показания арестанта В. Губарева, данные во время допроса. Они подтверждены протоколом собрания писателей от 2 июля 1937 г. Вот свидетельство Багина: «Светозаров проявил себя как не совсем аккуратный к деньгам. Выписал незаконно себе командировочные, оплачивал квартиру в Магнитогорске. Тесть Светозарова, работая бухгалтером оргбюро, способствовал неправильным проделкам своего начальства»[24]. При этом на вопрос о том, почему, не производя никакой работы, он продолжал получать деньги, В. Светозаров ответил: «Я отказался получать деньги, но Горфинотдел меня обязал получать…»[25]

В дополнение ко всему В. Светозарова обвинили в политических ошибках. Он «при полном бездействии остальных членов оргбюро пытался создать в организации беспринципные группировочки, беззастенчиво “мобилизуя” одну часть писателей и литактива против другой. Оргбюро не однажды проявляло политическую слепоту и отсутствие бдительности. Авдеенко в романе “Судьба” пытался восхвалить врага народа Ломинадзе. Литактив Магнитки сигнализировал об этом. Оргбюро промолчало. Не указало оргбюро и на ряд политических ошибок Сержантову в одном его произведении»[26].

Срыв подготовительной работы к проведению двадцатилетия Октября также признавался просчетом руководства. В. Светозарову напомнили и о его прямом участии в развале работы кабинета начинающего автора в Магнитогорске, где он проводил «вредную политику захваливания… Организация банкетов, попоек по поводу и без повода»[27]. Обвиняемый, хотя и признал свои ошибки, переложил вину на других: «Я как человек, незаслуженно скомпрометированный печатью, не чувствую за собой ни нормальных, ни административных прав возглавлять работу оргбюро. Деловой повседневной помощи оно не получало. Отсутствие контакта с Челябгизом, недопустимое поведение отдельных членов и кандидатов ССП не могло не сказаться на работе»[28].

В результате было решено снять его с должности, а правление Союза писателей просить о командировании из Москвы писателя для руководства работой. Дела временно передавались В. Макарову. Также «вследствие того, что Светозаров с 1929–1930 гг. нигде не печатается (за исключением маленьких очерков и рассказов в местной периодике), а написанные (ненапечатанные) книги не стоят на должной художественной высоте, перевести из членов в кандидаты, тем самым удовлетворив его личную просьбу»[29].



Удивительно, как В. Светозарову, замешанному в крупном конфликте с литераторами и опиравшемуся на вскоре арестованных партийных чиновников, удалось избежать репрессий и дожить до 1982 г. Судя по следственным делам уральских поэтов, изученным И. Непеиным, В. Светозарова также причисляли к контрреволюционной группировке. Возможно, у него оказались более внушительные покровители. Возможно, он успел вовремя «залечь на дно». Во всяком случае, В. Светозаров сегодня более известен как писатель Владимирской области.

Однако внутренние конфликты в творческих организациях зачастую случались по вине центральных учреждений, осуществляющих прямое руководство из Москвы. Например, в июне 1937 г. по решению секретариата Союза советских писателей упразднялось правление Челябинского отделения и утверждалась должность уполномоченного организации. Это означало усиление контроля со стороны Москвы, что проявилось, скажем, в необходимости согласования творческих отпусков с секретариатом Союза. Ряд других правлений краевых и областных отделений также пострадали. «Вместо того, чтобы быть творческими объединениями, правления превратились в учреждения с раздутым аппаратом, пожирающим большие суммы денег, с бюрократическими методами работы», – так объяснялось это решение[30]. Средства организации передавались издаваемому альманаху, который должен был аккумулировать всю творческую работу. А значит, в этой ситуации на Южном Урале функции литературного центра переходили к Челябгизу.

Реорганизация управления оргбюро не принесла ощутимых результатов. После прочтения подшивки «Челябинского рабочего» за первую половину 1938 г. складывается впечатление, что творческая жизнь в городе вообще замерла. Челябинские литераторы даже не откликнулись на две юбилейные даты, связанные с днями рождения и смерти М. Горького (28 марта 1868 г. – 8 июня 1936 г.). Правда, летом 1938 г. отмечалось некоторое оживление литературной деятельности. Вышла очередная литературная страница, совсем не похожая на предыдущие. О писательской организации здесь ни разу не упомянули. Также изменился и авторский состав: двое – новички, чьи имена прежде не встречались, Ст. Басков и В. Ильин, а третий – воспитанник кружка ЧТЗ поэт Т. Тюричев.

К подготовке этого материала работники Челябгиза подошли достаточно грамотно и новаторски. Так, для оживления творческой жизни и выявления новых дарований был объявлен литературный конкурс. Впервые конкурс объявлялся закрытым: произведения предоставлялись без подписи автора и обозначались неким девизом. ФИО и адрес присылались в закрытом конверте, на котором значились девиз и название. В целом постановка требований показывает высокий уровень организованности конкурса. Возможно, это объяснялось спецификой редакторской работы. Хотя в остальном конкурс не был оригинален для того времени: тематика произведений ограничена событиями после 1917 г., объем ограничен одним авторским листом.

Обещанный премиальный фонд также свидетельствовал о серьезности намерений организаторов конкурса. Устанавливалось шесть премий: одна первая (750 руб.), две вторых (по 500 руб.) и три третьих (по 400 руб.)[31]. Итого получалась немалая по тем временам сумма – почти 3000 руб.! К тому же гарантировалась публикация произведений на страницах альманаха, издаваемого Челябгизом.

Однако подведение итогов конкурса так и не состоялось. Остается догадываться, почему проект не был реализован. Возможно, подведение итогов затруднили финансовые проблемы, или разногласия жюри (от Челябгиза – Е. М. Блинова, Б. С. Ицын, Д. В. Дягилев, от «Челябинского рабочего» – П. Г. Накоряков), или атмосфера страха из-за репрессий, или просто слишком низкий уровень присылаемых на конкурс произведений.

Стоит добавить, что деятельность уполномоченного челябинской организации писателей также не принесла результата. После В. Светозарова на эту должность избрали В. Губарева, правда, так и не приступившего к работе. Следователям на допросе он объяснил это так: «…дела принять я не успел, так как по приезде из отпуска в августе месяце меня исключили из комсомола за связь с арестованными уже тогда Верцманом и Ревзиным»[32]. Чуть позже, в ноябре 1937 г., он был арестован по обвинению в контрреволюционной деятельности, а 4 декабря 1938 г. расстрелян.

Южноуральские литераторы опять оказались беспризорными, но вскоре их интересами озаботился обком, после репрессий заметно усиливший внимание к лицам творческих профессий. В частности, 17 января 1938 г. проходило областное совещание литературного актива, где избрали временное бюро из трех человек. Исполнявший обязанности заведующего культпросветотделом А. Патрушев обратился в секретариат Союза писателей: «В нашем союзе писателей вскрыты и посажены враги народа, наш союз писателей ликвидировался, но имеется свыше 40 человек литактива… мы просим выслать нам 1 писателя в качестве уполномоченного, хотя бы на несколько месяцев… у нас нет ни копейки денег на работу с литактивом»[33].

В это время лихорадило не только провинциальные творческие коллективы. Московский Союз советских писателей также испытывал сложности и противоречия, что негативно отражалось на подчиненных ему организациях. Непоследовательность такого курса во многом объяснялась особенностями начального этапа становления творческих союзов в стране. Хотя и последствия репрессий не стоит сбрасывать со счетов.

В конце 1930-х президиум Союза вынес решение об упразднении уполномоченных и создании коллективного руководства писательскими организациями на местах. Его секретарь А. Фадеев заявил следующее: «Считаю необходимым усилить роль и значение редколлегий альманахов, укрепить их наиболее талантливыми писателями. Исходить нужно по примеру московских издательств, созданных при местных изданиях. В качестве совещательных органов созданы художественно-редакционные советы, в состав которых должны входить, кроме директора издательств и редакторов художественной литературы, местные писатели»[34].



Контроль над выполнением этого решения возлагался на обкомы ВКП (б), как и пропаганда официальной истории партии, «Краткого курса истории ВКП(б)», изданного 1 октября 1938 г. Очевидно, что функции его идеологического сопровождения возлагались на советских деятелей литературы и искусства. Так, в Челябинске 30 декабря 1938 г. обком ВКП (б) созвал Второе областное совещание начинающих писателей[35]. Здесь собралось около 80 литераторов. От прежних встреч это совещание существенно отличалось. Во-первых, инициатива его созыва исходила от местных партийных органов. Во-вторых, на нем присутствовал представитель Союза советских писателей СССР С. Пакентрейгер, в задачу которого, по-видимому, входило претворение в жизнь политики из центра. Первым пунктом повестки дня значились отнюдь не творческие вопросы, а именно постановление ЦК ВКП (б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выходом “Краткого курса истории ВКП (б)”». (Уже в ноябре Челябгиз выпустил 20 тыс. экземпляров этой брошюры.) И только затем участники совещания обсудили состояние и задачи областной литературной организации.

Реконструкция деятельности Челябинского отделения Союза писателей в конце 1930-х гг. без обращения к личностям поэтов и писателей будет неполной. Большинство из них пребывали в молодом возрасте: 20–25 лет. Как результат, «эмоциональная (чувственная) их насыщенность гораздо выше, чем насыщенность “положительными” и социально-политическими знаниями»[36]. К примеру, в 1935 г. было написано письмо двадцатилетним, которые будут жить в 2035 г., и замуровано в нише фундамента одного сооружения под Чебаркулем. Молодые строители страны социализма обращались к сверстникам, которым, как они полагали, «посчастливиться завершить отделочные работы в прекрасном здании коммунизма»[37].

Романтизм как неотъемлемая черта юности был характерен для большинства уральцев, взявшихся за перо в 1930-е гг. Чем же иначе объяснить их приезд на грандиозные стройки Урала? Это М. Гроссман (Ростов-на-Дону), Л. Татьяничева (Мордовская АССР), Б. Ицын (Амурская область), А. Авдеенко (Донецкая область) и др. Здесь раскрылся их литературный дар. Некоторые приехали на месяц, а остались на всю жизнь, и теперь их имена по праву принадлежат Южному Уралу, так же как имена уроженцев края Б. Ручьева, М. Львова и многих других.

Пожалуй, в 1930-е гг. всесоюзную славу снискали только Б. Ручьев и А. Авдеенко. Один – благодаря сборнику стихов «Вторая родина», другой – роману «Я люблю». Их имена с гордостью звучали с трибуны Первого съезда советских писателей.

С большой долей вероятности характеристику, данную Б. Ручьеву, мож-

но приложить ко многим молодым литераторам того времени: «Я не припомню ни одной строчки, где он упомянул бы о заработках, снабжении, приобретении вещей – только работа, борьба, стройка, товарищество, творчество! А ведь это были трудные годы, и хлеб выдавали по карточкам, и носки без ордера не купишь»[38]. Хотя, конечно же, тогда не обходилось и без жертв. К примеру, поэт А. Ворошилов умер в возрасте 20 лет. Он был известен по публикациям в журналах «Буксир», «За Магнитострой литературы». Приехав на строительство металлургического завода, простудился на стройке и умер от чахотки в 1932 г.

Многие из писателей и поэтов 1930-х гг. были настоящими романтиками, искренне мечтавшими о творчестве. Однако были и те, кого влекли материальные ценности. К примеру, в Троицке А. Шапошников, несмотря на «чрезвычайную искусственность» его стихов, «настойчиво требует напечатать его стихи и немедленно выслать “авторскую плату”»[39].

Конечно, у каждого был свой социальный статус и уровень образования. М. Гроссман родился в семье врача и получил высшее педагогическое образование. Л. Татьяничева – дочь медика и учительницы – в 10 лет осталась сиротой. Б. Ручьев и М. Львов – сыновья сельских учителей. Только Б. Ручьеву и В. Губареву посчастливилось обучаться на Первых Всесоюзных курсах комсомольских писателей, организованных в Малеевке Союзом советских писателей и комсомольской организацией. С 18 декабря 1934 г. по 20 февраля 1935 г. в подмосковном доме творчества писателей с ними занимались мэтры Б. Пастернак, И. Сельвинский, А. Сурков[40]. Кроме того, Б. Ручьев, Л. Татьяничева, А. Лозневой и М. Львов входили в число первых студентов Литературного института им. Горького. А. К. Белозерцев предполагает, что учеба Л. Татьяничевой на очном отделении этого вуза уберегла ее от участи, постигшей В. Макарова, Б. Ручьева и других литкружковцев, с которыми она была дружна[41].

Однако многие так и не получили систематического образования: Б. Ицын окончил лишь гимназию, В. Вохминцев учился на литфаке МГУ, три курса в Уральском пединституте. В. Губарев также не закончил литфак МГУ. Произошло это из-за репрессий и начавшейся Великой Отечественной войны, в которой участвовали и погибли многие уральские писатели и поэты.

Таким образом, деятельность Челябинского отделения Союза советских писателей в предвоенный период неотрывна от протекавших в стране социально-политических процессов. Трудности, связанные с переходом страны к строительству социализма, крайне негативно сказывались на повседневной жизни и творчестве литераторов, только-только вступивших на этот непростой путь. И тем не менее, по признанию московских коллег, в тот период Урал мог по праву гордиться своей литературой, ведь «ни в одной области, ни в одном крае РСФСР после Москвы и Ленинграда такой поэзии, как на Урале, нет»[42].



## Примечания

[1] *Непеин И.* Палачи и жертвы. Челябинск, 1997. С. 72.
[2] *Ханбеков Л.* Присягаю Уралу. Три литературных портрета. Челябинск, 1989. С. 122.
[3] См.: *Ханбеков Л.* Указ. соч.; *Гальцева Л. П.* В Урале Русь отражена. Челябинск, 1991.
[4] *Светозаров В.* Летописец Магнитостроя // Встреча с другом: Книга о Б. Ручьеве : Воспоминания, статьи, стихи. Челябинск, 1976. С. 90.
[5] ГУ ОГАЧО. Ф. 288. Оп. 1. Д. 300. Л. 6.
[6] ГАСО. Ф. Р-1615. Оп. 1. Д. 17. Л. 25.
[7] Официально Челябгиз возник 21 марта 1936 г. после принятия СНК РСФСР постановления № 259 «Об утверждении филиалов ОГИЗа», в котором среди прочих упоминался и челябинский.
[8] ГУ ОГАЧО. Ф. 288. Оп. 1. Д. 676. Л. 1.
[9] Там же.
[10] Там же. Л. 3.
[11] Там же. Л. 4.
[12] ГУ ОГАЧО. Ф. 288. Оп. 1. Д. 676. Л. 32.
[13] Челябинский рабочий. 1936. 12 сент.
[14] С. Федоров (псевдоним – Каркас) в 1936 г. был исключен из Свердловского отделения ССП за то, что начал писать роман, в рукописи которого был вскрыт «антипартийный смысл». В Челябинске работал в газете «Наш трактор».
[15] Челяб. рабочий. 1936. 12 сент.
[16] ГУ ОГАЧО. Ф. 288. Оп. 1. Д. 676. Л. 34.
[17] Там же. Оп. 2. Д. 220. Л. 5.
[18] Челябинский рабочий. 1937. 4 марта.
[19] *Гальцева Л. П.* Указ. соч. С. 91.
[20] Всего за 1937–1940 гг. под редакцией Н. Борисова и Е. Блиновой вышло шесть номеров альманаха «Стихи и проза».
[21] Челяб. рабочий. 1937. 23 апр.
[22] *Сейфуллина Л.* Неоправданная торопливость // Лит. учеба. 1937. № 9. С. 127.
[23] *Непеин И.* Указ. соч. С. 99.
[24] ГУ ОГАЧО. Ф. 288. Оп. 2. Д. 220. Л. 7.
[25] Там же.
[26] Челяб. рабочий. 1937. 6 июля.
[27] ГУ ОГАЧО. Ф. 288. Оп. 2. Д. 220. Л. 7.
[28] Там же.
[29] Там же. Л. 8.
[30] Там же. Л. 31.
[31] Челяб. рабочий. 1938. 12 июля.
[32] Цит. по: *Непеин И.* Указ. соч. С. 99. Оба лица, упомянутые Губаревым, работали в редакции «Челябинского рабочего»: Верцман – заведующий культотделом, Ревзин – заведующий партотделом.
[33] ГУ ОГАЧО. Ф. 288. Оп. 2. Д. 593. Л. 52.
[34] Там же. Оп. 3. Д. 268. Л. 75.
[35] Челяб. рабочий. 1938. 28 дек.
[36] ГАСО. Ф. Р-1615. Оп. 1. Д. 5. Л. 148.
[37] Цит. по: *Хорунжий П.* Далекие, дорогие огоньки // Урал. 1977. № 6. С. 179.
[38] *Кондратковская Н.* Свет далекой юности // Встреча с другом: Книга о Борисе Ручьеве. С. 35.
[39] Челяб. рабочий. 1938. 12 июля.
[40] *Поздняев К.* На стальной земле Магнитостроя: Книга о Б. Ручьеве. М., 1982. С. 3–7.
[41] *Белозерцев А.* Священного призвания стихия: О жизни и творчестве поэтов Южного Урала. Челябинск, 2005. С. 39–40.
[42] *Гусев В.* Поэзия перед съездом писателей // Штурм. 1934. № 7. С. 148.

**© Р. Л. Исхаков**
*Екатеринбург*

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТРАНИЦЫ ГАЗЕТ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ УРАЛА

В становление уральской литературы большой вклад внесли местные газеты[1]. Долгое время тема литературных страниц местной прессы оставалась недостаточно раскрытой. Заметный прорыв здесь совершил краевед-библиофил В. Н. Голдин[2]. Фактически он поднял тему поэзии конца XIX – начала XX столетий и поэзии Гражданской войны в периодических изданиях Урала.

Журналистика является «главным образом монологом эпохи о самой себе»[3]. Впервые попытку рассмотреть процесс возникновения и развития публицистики и периодики на территории Большого Урала за первое столетие их существования (с 1760 по 1861 г.) предпринял уральский исследователь-библиофил В. А. Павлов[4]. Журналистика эпохи Просвещения представлена, по его мнению, первенцами провинциальной прессы – журналом «Уединенный пошехонец» (Ярославль, 1786), газетой «Тамбовские известия» (1788). После прекращения периодических изданий в Ярославле и Тамбове центр провинциальной журналистики переместился за Уральский хребет: в 1789 г. в Тобольске возник журнал «Иртыш, превращающийся в Ипокрену».

Журналистику «дворянского периода» В. А. Павлов идентифицирует с Оренбургскими и Пермскими губернскими ведомостями (далее – ОГВ и ПГВ). На рубеже 1850–1860-х гг. в ряде провинциальных центров появились издания типа альманахов – так называемые «сборники». Они имели не только значительный объем, но были «демократичнее, чем… альманахи первых десятилетий XIX в.»[5]: «Литературные вечера» (Одесса, 1849–1850), «Ярославский литературный сборник» (1849–1851), «Малорусский литературный сборник» (Саратов, 1859), «Новороссийский литературный сборник» (Одесса, 1859). В Перми задумали «Пермский сборник» (1858, ред. Д. Д. Смышляев).

Довольно долго историю печати неразрывно связывали с освободительным движением, понятным образом редуцировав ее до истории рабочей печати в России, которая, как писал В. И. Ленин, «неразрывно связана с историей демократического и социалистического движения»[6].

Вне всякого сомнения, историю журналистики надо рассматривать в контексте социальной либерализации общества. Либерализация же общества, как известно, отражена в литературном процессе. Солидаризуясь с опытом филологов, важным принципом изучения истории уральской журналистики в связи с литературным процессом Урала следует считать «принцип контекстуальности»[7]. Поэтому одним из признаков состоятельности того или иного явления регионального масштаба выступает контакт с центральной прессой и общероссийским литературным процессом. Соотнесенность / несоотнесенность с



общероссийским (общесоюзным) литературным процессом с учетом специфики литературы Урала должна стать основанием периодизации истории журналистики региона. В. Н. Голдин выбрал в качестве основного критерия интенсивность исторических событий и условно разделил историю печати в регионе на три периода: 1) 1879–1905 гг. (с момента зарождения частной периодики до первой русской революции); 2) 1906–1910 гг.; 3) 1911–1916 гг.[8]

Первая газета в Екатеринбурге – «*Екатеринбургская неделя*» (1879) – отражала интересы горнопромышленников и инженерно-технической интеллигенции. Газета выходила еженедельно на 20–30 страницах и имела постоянные отделы: «Политические известия», «Действия и распоряжения правительства», «Земство, города, заводы», «Внутренняя хроника», «Корреспонденции», «Горное дело», «Мелочи повседневной жизни». Она превращается в орган так называемой «Симановской партии», орган либеральной буржуазии (ред. А. М. Симанов и П. П. Галин). С 1882 г. в газете «Екатеринбургская неделя» начал работать беллетрист, драматург П. Н. Галин (1835–1908). Постоянным был «Литературный отдел». Газета настойчиво печатала произведения демократически настроенных столичных и местных писателей. В 1886 г. на ее страницах публиковались публицистические произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка. С газетой сотрудничали П. Сивков, И. Остроумов, Д. Удинцев, Н. Казанцев, поэтесса Е. Голова, В. Мамин, А. Туркин. В 1888–1890 гг. «Екатеринбургская неделя» печатает повесть-воспоминание А. Кирпищиковой «Двадцать пять лет назад», рассказы «Горькая доля», «Из-за куска хлеба», повесть «Катерина Алексеевна».

В 1898 г. петербургский издатель купил городскую ежедневную газету «Деловой корреспондент» и переименовал ее в *«Уральскую жизнь»*, которая выходила в 1899–1919 гг. С 1906 г. выходила газета *«Уральский край»*. Уже в первых ее номерах были опубликованы стихи поэтов Бор. Попова «Умершие боги»[9], «В вагоне»[10], «Marinella»[11], Павла Заякина «В черные дни»[12], «В тумане»[13], «Лучи»[14], «Волны и утес»[15], «Слово»[16], «Жизнь»[17], П. Эльгрико (Петра Кавадерова) «За свободу», «Дума», Веры Р-ской[18]; среди авторов были некие Мыслети («Была пора под отческой опекой…»)[19], Ал. К-ковъ («В дороге»)[20], Б. П-въ («Из книги книг»)[21]. Политическая направленность многих изданий в то время вызывала негативное отношение местных властей. Это подтверждает стихотворение «Хроника Урала»:

О днях грядущих промышляя,
Сидит в Перми редактор «края»;
Чтоб изучить в тюрьме порядки
Засел редактор «Речи» в Вятке.
«Уфимский вестник» три названия
Переменить успел на днях
И прекратил существование
С улыбкой гордой на устах…

Редактор «Степи» для отчизны
Невольно отдал сто рублей,
Издатель же «Уральской жизни»
Сто пятьдесят (из барышей).
Суров январский был мороз…
Что ждет еще нас дальше, Боги?
Так уберечь хотя бы ноги[22].

Уже 8 февраля 1906 г. на основании положения «О чрезвычайной охране» выход газеты был приостановлен до 9 мая 1906. В одном из донесений екатеринбургского полицмейстера газета «Уральский край» характеризовалась как противоправительственная, а в 1912 г. ее закрыли по решению окружного суда[23]. В марте 1912 г. начала выходить ежедневная екатеринбургская газета «Голос Урала». Екатеринбургский краевед В. Н. Голдин считает, что «Уральский край» был переименован в «Зауральский край»[24]. Могло быть, однако, и так, что бывшие сотрудники «Уральского края» составили костяк редакционного коллектива новой газеты «Голос Урала», которая с марта до декабря 1912 г. сохраняла внутреннюю структуру и основу «Уральского края» – большинство передовиц писал Ф. Лебедев, репортерские сообщения под рубрикой «Местная хроника» писали А. Шубин, В. Федоровский, К. Губанов. Официально издателем была М. Мамина, а фактическим редактором был тот же редактор «Уральского края», один из лидеров екатеринбургских кадетов, врач А. Спасский.

Газета «Уральская жизнь» с 1901 г. печатала рассказы, очерки, стихи, фельетоны И. Ф. Колтовкина. В 1902 г. при газете выходит первый сборник А. Г. Туркина «Уральские миниатюры». С 1900 г. ее сотрудником становится П. И. Заякин-Уральский, с августа 1906 г. он – секретарь районного отделения редакции «Уральская жизнь». Корректором и репортером в газете работал сатирик, публицист П. Я. Блиновский. В 1910 г. редактор П. И. Певин организовал в качестве бесплатного приложения к газете литературно-художественный журнал «*Альманахи "Уральской жизни"*» (12 номеров в год), а в 1912 г. основал литературно-художественный и общественно-политический «*Общедоступный журнал*», бесплатно рассылаемый подписчикам «Уральской жизни».

В конце XIX в. появляется новое поколение профессиональных поэтов и прозаиков – И. Ф. Колотовкин, А. Г. Туркин, Б. А. Тимофеев, Г. П. Белорецкий (Ларионов). Все они на рубеже XIX–XX вв. печатаются в екатеринбургской прессе. Постоянно публиковались такие поэты, как Г. Попов, Л. Безродный, П. Блиновский, П. Кавадеров, А. Леин, В. Надинский, Н. Новиков, Ф. Филимонов, А. Михайлов и др. Многие поэты были широко известны как журналисты и фельетонисты.

Конец 20-х и начало 30-х гг. XX в. отмечены на Урале появлением нового типа литератора – писателя-журналиста[25]. Очерк как наиболее мобильное литературное оружие становится господствующим жанром, а газетчик – самой популярной личностью. В газетах формируются литературные страницы, а



вокруг них – литературные кружки. Так, в г. Усолье при редакции местной газеты «Смычка» организовалась литературная группа «Камские недра»[26]. В этот период литературные силы региона объединяются вокруг журналов *«Юный пролетарий Урала», «Уральская новь», «Товарищ Терентий», «Рост», «Штурм»,* альманаха «*Уральский современник*», литературного приложения к газете «Уральский рабочий» *«14 дней»*.

Литературные страницы газеты *«На смену!»* (Свердловск) появились в середине лета 1925 г., после некоторого перерыва возобновились в октябре 1925 г. Редакция писала: «Идя навстречу многочисленным просьбам ребят, редакция вводит "Литературную страничку", которую мы будем помещать по мере накопления материала»[27]. Готовил страницы сотрудник редакции Павел Скородумов, а после его смерти в 1928 г. литературные страницы возглавил поэт Сергей Васильев. Литературного материала было много: страница выходила трижды в месяц. По нашим подсчетам, в 1925 г. в ней публиковалось 42 автора, в 1926 г. – 76, в 1927 г. – уже 114 литераторов. В 1920-е гг. «насменовцы» выступали главным образом как поэты. Поэтическое творчество преобладало, и уже 18 ноября 1925 г. редакция организовала специальную рубрику «Стихи уральской молодежи». «Авторы стихов, напечатанных в сегодняшней литературной странице, – писала редакция, – являются молодыми рабочими уральских заводов. Редакция предполагает посвятить ближайшие литературные страницы молодым начинающим уральским поэтам и прозаикам»[28].

«Насменовцы» не были первыми литераторами советского Урала. До них существовали в Свердловске литературно-художественные журналы «Товарищ Терентий», «Уральская новь», «Колос», литературные группы «Улита» и «Мартен». Но все они распались. Газета задала высокие ориентиры. 25 марта 1928 г. литературная страница «На смену!» вышла под девизом «Любимому пролетарскому писателю Максиму Горькому от уральской молодежи – привет!»[29].

Из газетной «шинели» Урала вышли В. Баженов, Федор Филимонов, Александр Туркин, П. Селиванов, Николай Борисовский, Василий Монин, Николай Панов, Анатолий Доброхотов, Александр Надинский (А. Д. Воеводкин), Петр Эльгрико (Кавадеров), Павел Заякин-Уральский, Николай Иванов, Лев Исаков, Николай Новиков, Николай Садко (Н. И. Станиславов), Вячеслав Чекин, Владимир Шархов, Василий Князев, Евгений Луканин, Михаил Троицкий, Аркадий Гаранин, Василий Прохоров, Кузьма Аристов, Василий Лезин, Николай Лубнин, В. Пермский, Евгений Радомирский, Василий Шумский, Федор Юграк-Краснов, Сергей Васильев, Александр Исетский, Василий Макаров, Константин Боголюбов, Евгения Медякова, Виктор Тарбеев, Николай Харитонов, Михаил Пилипенко, Борис Рябинин, Николай Куштум, Эльза Бадьева, Яков Резник, Вадим Очеретин, Олег Коряков, Михаил Найдич и много-много других.

Анализ контента руководящих партийных документов показал, что с 1920-х до середины 1940-х гг. литературные страницы развивались в основном по

инициативе самих газет, их пассионарных авторов. XII съезд РКП(б) (17–25 апреля 1923 г.) в резолюции «По вопросам пропаганды, печати и агитации» отметил, что хозрасчет, несомненно, оживил издательства и дал им возможность работать на прочных и здоровых основаниях. Но коммерческая независимость внесла разнобой в их работу, в результате чего «на рынок выбрасывается подчас ненужная, плохо подготовленная литература, что ведет к засорению книжного рынка и к растрачиванию материальных сил и средств»[30]. В постановлении ЦК ВКП(б) «Главнейшие очередные задачи партии в области печати» 6 февраля 1924 г. предлагалось усилить партийное руководство критико-библиографической работой квалифицированными партийными кадрами. Все газеты обязывались иметь постоянные библиографические отделы[31]. XIII съезд РКП(б) (23–31 мая 1924 г.) в резолюции «О печати» потребовал усилить партийное руководство критико-библиографической работой издательств, журналов и газет, организуя в газетах и журналах постоянные и систематически действующие отделы[32]. Основная работа партии в области художественной литературы должна ориентироваться на творчество рабочих и крестьян, становящихся рабочими и крестьянскими писателями. Рабкоры и селькоры должны рассматриваться как резервы, откуда будут выдвигаться новые рабочие и крестьянские писатели. 15 декабря 1928 г. третья страница газеты «На смену!» вышла под девизами «Привет славному отряду пролетарских писателей Урала. Через учебу, творчество и самокритику – к новым успехам»[33].

Литературные страницы были своего рода «газетами в газете». На VIII съезде РКП(б) в марте 1919 г. была принята резолюция «О партийной и советской печати»[34], а на IX съезде РКП(б) в 1920 г. – резолюция «По организационному вопросу»[35]. В резолюциях съездов указаны конкретные мероприятия по улучшению печати в целом. В апреле 1921 г. губкомам и укомам РКП(б) был направлен циркуляр ЦК РКП(б) «О программе местной газеты», где перечислялись недостатки местной прессы: она наполнена общими рассуждениями, мало популярна, не является трибуной читателей[36]. Как в декабре 1924 г. отмечало Оргбюро ЦК РКП(б), на «суд всех рабочих ставится газета и открываются дебаты по всем вопросам газетной работы»[37]. Среди мероприятий по устранению недостатков нет конкретных предложений по ведению литературных страниц газет. В декабре 1940 г. ЦК ВКП(б) обязал все республиканские, краевые и областные газеты, а также научные и производственно-отраслевые газеты и журналы организовать на своих страницах отделы критики и библиографии[38].

Свердловский обком ВКП(б) разрешил газете «Уральский рабочий» с 1 августа по 1 ноября 1945 г. провести конкурс на лучший фельетон, рассказ и очерк и израсходовать на эти цели 25 тыс. руб.[39] Впервые прямое партийное указание на необходимость широкого использования таких литературных жанров, как очерк, фельетон, рассказ, стихи, публицистические и библиографические статьи, рецензии, отмечается лишь в постановлении ЦК ВКП(б) от



30 июля 1946 г. «О мерах по улучшению областных газет “Молот” (Ростов-на-Дону), “Волжская коммуна” (г. Куйбышев) и “Курская правда”»[40].

На рубеже 1950–1960-х гг. литературная жизнь в Свердловске стала более активной: организуются журналы «*Урал*» (ред. О. Коряков, Г. Краснов, В. Очеретин, В. Лукьянин) и «*Уральский следопыт*» (В. Очеретин), регулярно проводятся межобластные совещания писателей.

Большой импульс развитию литературных страниц газет и работе с молодыми авторами дали постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению подготовки и переподготовки журналистских кадров» (20 января 1975 г.)[41], «О работе с творческой молодежью» (12 октября 1978 г.)[42], «О руководстве Томского обкома КПСС средствами массовой информации и пропаганды» (18 января 1977 г.)[43], «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» (28 марта 1978 г.)[44]. В них отмечалось, что многие редакции газет и журналов испытывают недостаток в работниках, хорошо разбирающихся в вопросах культурного строительства[45], не все партийные комитеты в полной мере используют общественную силу печати[46]. Редакциям центральных и местных газет и журналов предлагалось улучшить пропаганду творчества молодых писателей, регулярно публиковать и рецензировать их произведения[47]. 1970-е гг. завершились принятием постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической политико-воспитательной работы» (26 апреля 1979 г.)[48]. Выполняя данные постановления, Свердловский обком ВЛКСМ (А. Н. Царегородцев, Е. Н. Порунов, В. Н. Олюнин) совместно с Союзом журналистов СССР (И. С. Бродский) и Союзом писателей СССР (Л. Л. Сорокин) проводил ежегодные семинары-совещания творческой молодежи, лекторская группа обкома ВЛКСМ (Р. Л. Исхаков) регулярно организовывала семинары авторов молодежных страниц местных газет.

20 мая 2004 г. Президент РФ Владимир Путин принял Указ «Вопросы структуры федеральных органов исполнительной власти», на его основе 17 июня 2004 г. Правительство Российской Федерации приняло постановление № 301 «О Федеральной службе по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия». Эту государственную официально-охранительную структуру «для краткости» поименовали Росохранкультурой. А в сентябре 2004 г. было создано управление Росохранкультуры по Уральскому федеральному округу[49].

Очевидно, что сохранение культурного наследия не может быть эффективным, если им занимается лишь государство. Административно-канцелярская перестройка органов государственного управления демонстрирует совпадение интересов созидаемого правового государства и становящегося гражданского общества. Сохранение наследия должно стать осознанной задачей печати, радио, телевидения. Только постоянное наращивание объемов материалов об отечественной культуре в печати и на экране может привести к осознанию

людьми необходимости сохранения своей культуры. Без широкой общественной поддержки решить эту задачу невозможно.

28 марта 2008 г. на XVIII конференции Свердловского творческого союза журналистов мы предложили создать Музей истории журналистики Урала, для чего поручить правлению СТСЖ создать оргкомитет, принять план подготовки и создания Музея истории журналистики. Факты упрямо говорят – уральской журналистике далеко за 100 лет. 25 июля 1879 г. вышел в свет первый номер газеты «Екатеринбургская неделя». В 1898 г. в Екатеринбурге начался выпуск еженедельного журнала «Уральское горное обозрение», и ему уже 110 лет. А в 1886 г. вышел еще и первый номер газеты «Екатеринбургские епархиальные ведомости».

Исполнилось 100 лет газетам «Тагильский рабочий», «Уральский рабочий». В 1917 г. начали издаваться местные газеты в Надеждинске и Туринске, в 1918 – в Камышлове, Ирбите, Красноуфимске и Верхотурье. В 1919 г. родилась газета Уральского военного округа «За красный Урал!» (ныне – «Уральские военные ведомости»). В июле 2010 г. исполняется 90 лет газете «На смену!». 90 лет – газете «Алапаевская искра». Исполнилось 75 лет со дня выхода газеты «Баженовский колхозник» («Новое знамя», Белоярский), слободо-туринской газеты «Коммунар», 60 лет – североуральской газете «Наше слово». Исполнилось полвека екатеринбургской «Вечерке».

Прошедшие юбилеи подтвердили научную истину: первым в период социального обновления пробуждается историческое сознание. Немецкий философ-романтик Фридрих Шеллинг считал, что «история – это движение самосознания народа». Историю журналистики можно назвать движением самосознания людей творческого цеха. Журналистика Урала представляет культуру «горнозаводской цивилизации», своеобразие которой связывают с коренной «привычкой к коллективному труду» (П. Бажов)[50]. В последние годы «движение самосознания» притормозилось, позабыты имена дореволюционных уральских журналистов П. Галина, П. Штейнфельда, П. Баснина, С. Пониковского, П. Сивкова, И. Остроумова, Д. Удинцева, Н. Казанцева, А. Шубина, В. Федоровского, К. Губанова и многих ведомых и неведомых других.

База для дальнейшего изучения истории уральской журналистики есть – это исследования «Периодика Урала: Библиографический указатель дореволюционных изданий», вып. 1 (сост. Г. М. Савиных; науч. ред. В. А. Павлов. Свердловск, 1976) и «Периодическая печать Урала: Библиографический указатель газет 1917–1920 гг.», вып. 2 (сост. Г. М. Савиных; науч. консультант И. Ф. Плотников. Свердловск, 1986). Необходимо также изучать и активно использовать опыт работы Объединенного музея писателей Урала.

На наш взгляд, опыт литературных страниц уральских газет заслуживает осмысления и в создаваемой академической «Истории литературы Урала»[51].



## Примечания

[1] См.: *Исхаков Р. Л.* Сергей Васильев и Константин Боголюбов: поединок поэта и критика литературной группы «На смену!» // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : в 2 т. Екатеринбург. 2007. Т. 2. С. 93–111; *Литовская М. А., Созина Е. К.* Литература Екатеринбурга // Екатеринбург: энцикл. Екатеринбург, 2002. С. 324–328.

[2] *Голдин В. Н.* Забытые поэзия и литераторы Урала. Екатеринбург, 2007.

[3] *Саламон Л.* Всеобщая история прессы // История печати : антология: Т. 1. М., 2002. С. 69–70.

[4] *Павлов В. А.* Очерки истории журналистики Урала. Т. 1: 1760–1860. Екатеринбург, 1992. С. 3.

[5] Там же. С. 211.

[6] *Ленин В. И.* Из прошлого рабочей печати в России // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 93.

[7] *Снигирева Т. А.* Проблемы периодизации литературы Урала XX века // Литература Урала: история и современность. Т. 2. С. 7.

[8] *Голдин В. Н.* Указ. соч. С. 22.

[9] Урал. край. 1906. № 7, 10 янв.

[10] Там же. № 10, 13 янв.

[11] Там же. № 18, 22 янв.

[12] Там же. № 10, 13 янв.

[13] Там же. № 18, 22 янв.

[14] Там же.

[15] Там же. № 27, 2 февр.

[16] Там же. 14 февр.

[17] Там же.

[18] Там же. № 16, 20 янв.

[19] Там же. № 7, 10 янв.

[20] Там же. № 20, 25 янв.

[21] Там же. № 12, 15 янв.

[22] *Nover.* Хроника Урала // Пермский край. 1911. 1 февр.

[23] См.: *Исхаков Р. Л.* Всегда в русле главных событий // Средства массовой информации Свердловской области : информ.-аналит. каталог. Екатеринбург, 2006. С. 15.

[24] *Голдин В. Н.* Указ. соч. С. 41.

[25] *Боголюбов К.* С кем шел рядом // Слово о товарищах: Воспоминания об уральских писателях. Свердловск, 1980 С. 66.

[26] На смену! 1928. № 61 (563), 13 мая. С. 3.

[27] Там же. 1925. № 41 (255), 10 июня.

[28] Там же. 1928. № 173 (675), 23 сент. С. 3: Страничка молодых поэтов.

[29] См.: Там же. № 34 (536), 25 марта. С. 6.

[30] Цит. по.: КПСС о средствах массовой информации и пропаганды : сб. док. М., 1979. С. 202.

[31] См.: Справочник партийного работника. Вып. 4. С. 172–173.

[32] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 9-е изд. М., 1984. Т. 3. С. 254–261. (Далее – КПСС в резолюциях…)

[33] На смену! 1928. № 242 (744), 15 дек. С. 3.

[34] См.: КПСС в резолюциях… М., 1983. Т. 2. С. 117–117.

[35] Там же. С. 263.

[36] О программе местной газеты: циркуляр ЦК РКП(б) губкомам и укомам РКП(б) 4 апр. 1921 г. // Изв. ЦК РКП(б). 1921. № 10.

[37] См.: КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. М., 1987. С. 221.

[38] См.: Там же. С. 445.

[39] ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 4. Д. 52. Л. 28.

[40] КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. М., 1987. С. 296.
[41] КПСС в резолюциях… Т. 12. С. 489–491.
[42] Там же. С. 357–370.
[43] Там же. С. 408–411.
[44] Там же. Т. 13. С. 63–66.
[45] КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. С. 73.
[46] Там же. С. 82.
[47] Там же. С. 81.
[48] КПСС в резолюциях… Т. 13. С. 353–367.
[49] В связи с реорганизацией структуры Правительства и объединением сферы массовых коммуникаций и связи после марта 2008 г. она именуется Россвязьохранкультура.
[50] См.: *Харитонова Е. В.* Завод как типичная форма организации жизненного уклада на Урале // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2006. С. 33.
[51] *Созина Е. К.* Об истории литературы Урала: предисловие к проекту // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург, 2006.

**© С. Л. Надыров**
*Екатеринбург*

## ЛИТЕРАТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТАТАР НА СРЕДНЕМ УРАЛЕ

Урал – край многонациональный. По переписи населения 2002 г. в нашей области проживает 168,1 тыс. татар и 37,3 тыс. башкир, которые на 99,0 % и на 99,4 % соответственно владеют русским языком[1]. Особенность тюркского менталитета такова, что его духовная и светская жизнь регулируется Священной книгой – Кораном. Этническое и конфессиональное самосознание у татар часто слиты воедино. Философия *просветительства* базируется на требованиях Корана[2]: «И не будьте таковы, как те, которые разделились и стали разногласить…» [3: 101].

Программа деятельности нашего общества исходит из положений Священной книги. Всевышний Аллах в священном Коране говорит: «О люди! Воистину, Мы создали вас из мужчины и женщины и сделали вас народами и племенами, для того, чтобы вы познавали друг друга».

В начале XX в., когда зарождалась тюркская печать, астраханская газета «*Идель*» как напутствие читателям поместила материал, в котором приводится перечень европейских писателей, ученых, мыслителей, «знать которых, по мнению редакции, должен каждый культурный татарин»[3]. В список были включены следующие имена: Гомер, Пифагор, Ксенофонт, Сократ, Цицерон, Сенека, Марк Аврелий, Тацит, Тит Ливий, Гораций, Шекспир, Локк, Ньютон, Юм, Гиббон, Адам Смит, Маколей, Вальтер Скотт, Лейбниц, Кант, Гегель, Гете, Шиллер, Монтень, Декарт, Боссюэ, Мольер, Корнель, Расин, Монтескье, Жан-



Жак Руссо, Гизо, Тьер, Тьерри, Вильмен, Мест, Мищле, Жюль Симон, Бартелеми, Тассо, Петрарка, Макиавелли, Данте, Сервантес, Франклин[4]. Затем редакция в течение нескольких лет предлагала читателю цикл очерково-биографических материалов об этих людях.

Свердловское общество татарской и башкирской культуры им. Мажита Гафури – старейшая и первая национально-культурная общественная организация Свердловской области. В декабре 2005 г. обществу исполнилось 25 лет. Основное направление его деятельности – культурно-просветительское. За четверть века проведено около ста разнообразных мероприятий.

В октябре 1992 г. была проведена научно-практическая конференция «Гуманизм и насилие в обществе и литературе», на которой была рассмотрена история взаимоотношений России и Татарстана после падения Казанского ханства. Был приглашен крупный ученый, действительный член АН РТ литературовед Абрар Каримуллин.

Мы обнаружили, что в эпоху перемен в первую очередь просыпается историческое сознание народа. В 1992 г. отмечалось 270-летие первой татарской печатной книги, не остались без внимания и юбилеи Мифтахеттдина Акмуллы, Салавата Юлаева, Габдуллы Тукая, Галимзяна Ибрагимова, Мустая Карима, Фатыха Карима, композитора Салиха Сайдашева, 90-летие друга и соратника Мусы Джалиля, башкирского писателя и общественного деятеля Габдуллы Амантая.

В башкирском журнале «*Шура*», по подсчетам профессора Фаниля Кузбекова, в начале XX в. было опубликовано 160 биографических очерков[5]. За десятилетний период существования издания на его страницах были опубликованы очерки «Лев Толстой» (1910, № 23), «Омар Хайам» (1911, № 6), «Авиценна» (1911, № 24), «Саади» (1911, № 6), «Рабиндранат Тагор» (1913, № 23), «Бэкон» (1910, № 15), «Декарт» (1915, № 21), «Спиноза» (1915, № 23, 24), «Марджани» (1916, № 2–4), «Мечников» (1916, № 15) и др.

В дни 70-летия гостем нашего общества был Мустай Карим. Проводились Дни татарской литературы, Дни башкирской литературы. Совместно с азербайджанским обществом и Обществом книголюбов прошло празднование 850-летия восточного мыслителя Низами.

У общества налажена связь со всеми творческими союзами, объединениями книголюбов, филателистов, областными профсоюзами. Наше общество носит имя народного поэта Башкортостана Мажита Гафури. Заместитель председателя старший преподаватель Уральского университета Р. Л. Исхаков ведет большое исследование «Мажит Гафури в Интернете»[6], разрабатывает сайт, на котором будет представлено все творчество великого автора. Сегодня мы являемся филиалом благотворительного фонда «Мажит Гафури – XXI век» (Уфа). Деятельность общества находит здесь благоприятную оценку: его председатель С. Л. Надыров и заместитель председателя Р. Л. Исхаков удостоены премии имени Мажита Гафури.

Особое внимание мы уделяли мероприятиям памяти Мусы Джалиля. Проведение юбилейных Джалилевских чтений в марте 2006 г. стало возможным после нашего обращения в областную общественную палату, председателем которой являлся ректор УрГУ В. Е. Третьяков, и к губернатору области Э. Э. Росселю. На конференции развернулась интересная дискуссия между казанцами и уральцами: «Чей же он – Джалиль?». Ученые Уральского университета, профессора Л. П. Быков, Е. К. Созина, Ю. В. Казарин, В. П. Лукьянин, Б. Н. Лозовский, краеведы М. С. Рафиков, Р. С. Галеева, О. М. Голова, Р. Л. Исхаков, М. Ижгузина, гостья из Уфы Л. М. Камаева рассказывали об уральских корнях поэта. Диспут завершился миром: Джалиль – явление общероссийской культуры, Герой Советского Союза. Материалы научной конференции вышли в издательстве Уральского университета[7]. К 100-летию Мусы Джалиля по согласованию с правлением общества были опубликованы авторские материалы в журналах «Урал»[8], «Уральский следопыт»[9], «Сын Отечества – XXI»[10], в «Областной газете»[11] . Вместе с Екатеринбургским отделением Союза писателей РФ (Ю. В. Казарин), Министерством культуры Свердловской области (Н. К. Ветрова), НКАТ Свердловской области (М. М. Шарафуллин), благотворительным фондом «Евразия» общество подготовило к изданию юбилейный трехтомник стихотворений Мусы Джалиля на трех языках – татарском, русском, английском[12]. Была учреждена юбилейная медаль «100 лет Мусе Джалилю», которой награждено около 100 человек.

Мероприятия, посвященные Мусе Джалилю, не ограничиваются юбилейными датами:

• 1991 г. – приезд вдовы писателя Амина-ханум Залиловой. Она приехала в сопровождении сотрудников Дома-музея Мусы Джалиля в Казани. Во Дворце автомобилистов были представлены «Моабитские тетради» поэта.

• 1996 г. – в Музее молодежи проходила акция «Цитадель памяти». В рамках музейного проекта «Выставка одного экспоната» вновь демонстрировались «Моабитские тетради».

• 2001 г. – в областной Межнациональной библиотеке проходила читательская конференция.

Участие в конференции «Литература Урала», думаю, вдохнет новую силу в деятельность нашего общества.

### Примечания

[1] Национальный состав и владение языками, гражданство населения Свердловской области. Итоги Всероссийской переписи населения 2002 года : стат. сб. / Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Свердловской области. Екатеринбург, 2005. С. 5–6.

[2] Ссылки приводятся по: Коран / пер. И. Ю. Крачковского. М., 1991.

[3] *Исхаков Р. Л.* Человек как мера журналистики // Профессиональная культура журналиста как фактор информационной безопасности. Екатеринбург, 2008. С. 61–68.



[4] Идель. 1909. 31 июля.

[5] *Кузбеков Ф. Т.* Башкирская журналистика как явление этнической культуры. Уфа, 2006. С. 165.

[6] *Исхаков Р. Л.* Мажит Гафури в сетературе Интернет // Взаимопонимание культур и проблемы национальной идентичности. Уфа, 2006.

[7] «Умирая, не умрет герой…»: Муса Джалиль и современность : материалы межвуз. науч.-практ. конф. «Джалилевские чтения» / сост. Р. Л. Исхаков, Е. К. Созина ; науч. ред. чл.-корр. РАН В. Е. Третьяков, проф. Е. К. Созина. Екатеринбург, 2007.

[8] *Мустафин Р.* Муса Джалиль – поэт-воин, поэт-герой // Урал. 2006. № 1. С. 221–231.

[9] *Минакова Е.* Безумству храбрых поем мы песню // Урал. следопыт. 2006. № 1. С. 24–27.

[10] *Рафиков М.* Жизнь после смерти // Сын Отечества – XXI. 2005. № 1. С. 21–24.

[11] *Клепикова И.* «…Но мне еще нужны бумага белая и черные чернила» // Обл. газ. 2006. 15 февр.

[12] *Җәлил М.* Шигырьләр / Төзүчесе – Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2007; *Джалиль Муса.* Стихотворения / сост. Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2007; *Dzhalil Musa.* Poems / Compiled by Yuri Kazarin. Yekaterinburg, 2007.

**© Н. А. Рогачева**
*Тюмень*

## ЧАСТНЫЙ КРАЕВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ: ОПЫТ ЖИЗНИ ДЛИНОЮ В ДЕСЯТЬ ЛЕТ

«Лукич» – единственный частный краеведческий журнал Тюменского региона. То, что он просуществовал более пяти лет (1998–2003) и возобновлен в 2008 г., можно назвать экстраординарной историей: трудно даже вообразить, какие усилия были приложены его редактором и учредителем Юрием Лукичом Мандрикой ради издания тиражом от 999 до 200 экземпляров, осевшего преимущественно в частных собраниях. Насколько я знаю, стабильной административной поддержки у журнала не было никогда, хотя ведущие научные библиотеки Тюмени владеют его полной подшивкой. Краеведческий отдел Центральной городской библиотеки подготовил «Указатель содержания» журнала, выпущенный все тем же Ю. Л. Мандрикой[1].

Журнал полностью оправдывает определение «частный»: он всегда отличался ярко выраженной позицией издателя. Но, естественно, на разных стадиях «роста» личностная стратегия приобретала различные формы. Первая книга (июнь, 1998) напоминает о сугубо «частном» характере издания графической игрой своего заглавия. На обложке отчество издателя «Луки**Ч**» расшифровано: «Литературные университеты. Краеведение. Часть…». Тем самым уже был задан особенный, амбивалентно-игровой тон как первого, так и всех последующих номеров. Авторы же могли выбрать приличный случаю вариант библиографической ссылки. Последний (27-й) номер (декабрь, 2003) вариантов не содержал: заглавие «Лукич» за пять лет стало собственным именем жур-

нала, во многом освободившись от двусмысленных коннотаций, поскольку практически полностью отделилось от имени (отчества) «учредителя», «главного редактора» и «издателя».

Это не значит, что с течением времени направление издания оказалось более размытым, чем было вначале. Напротив, состав рубрик высвечивает путь, уводящий от широты интересов авторов в глубину деятельности издателя. Из журнала постепенно «вымывается» современная литература Тюмени. В разные годы «Лукич» опубликовал прозу и стихи К. Михайлова, С. Буровой, Е. Ганопольской, А. Марковой, С. Рычковой, А. Захарова и других немногих тюменских писателей, не связанных иной общностью, кроме журнальной. «Лукич» демонстративно отказался от конкуренции и диалога с краевыми художественными альманахами («Врата Сибири», «Эринтур» и др.), ориентированными на современный литературный процесс Тюменской области. В номерах 2003 г. возобладал «текст-раритет», а единственный «современный» материал «Последнего Лукича» – воспоминания Ю. Переплеткина – был посвящен все тем же «раритетам». Центральным персонажем в них стала Ариадна Николаевна Голяновская – дочь Николая Лукича Скалозубова, известного общественного деятеля Сибири, депутата II и III Государственной думы (в 1906 и 1912 гг.)[2], причем мысль о «мемуарах» инспирирована исторической публикацией все в том же «Лукиче».

Современность была отодвинута на второй план историей края, что оказалось вполне логичным для краеведческого издания, страницы которого заполнили факты: газетные материалы столетней давности, «архивная пыль», коллекции, первые публикации забытых рукописей, републикации редких книг и статей. Информационная ценность последних номеров «Лукича» несопоставимо более высока в сравнении с первыми: поднять такой массив фактов под силу разве что специализированному научному изданию. Но тон журнала попрежнему (и, может, даже в большей степени) противостоял принципиальной обезличенности научного стиля: названия рубрик «Портрет злодея», «Обзывалка» соответствуют скорее классической литературной «болтовне», чем «строгой науке», как и сам принцип для каждого материала создавать особую рубрику: рубрика «Лебединая песнь» – статья С. Кубочкина «От купели до погоста: Обзор метрических книг тюменских церквей»; рубрика «Виртуалка» – статья Е. Швецовой «Тайна шкатулки» и т. д. У каждой статьи, как видим, два названия, одно от автора, другое от издателя, и названия указывают не только на содержание материалов, но и на историю отношений двух участников журнального проекта. Более того, названия рубрик могут быть и откровенно полемичными, и ироничными. «Реституция перемещенных ценностей» означает, что речь пойдет об архивных фондах, правдами и неправдами вывезенных из государственных хранилищ Тюмени и Тобольска и только усилиями авторов журнала, в первую очередь самого Ю. Л. Мандрики, ставших вновь фактом краевой культуры. Личное дело издателя заключалось в том, чтобы



найти следы исчезнувших документов и призвать к ответу виновников исчезновения (исторических «злодеев»). Сюжеты поисков составили значительный объем краеведческих историй, интонация которых выдержана в полемическом тоне[3].

Тем самым «частный» и «краеведческий» журнал столкнул оба эпитета: как краеведческое издание, он ценен своим редким фактическим материалом; как издание частное, он имеет ценность артефакта – сюжета, рассказанного автором журнала. Как соотносятся друг с другом эти области?

Во-первых, по принципу дополнительности: многие темы журнала были положены в основу значительных издательских проектов. Таковы, например, публикации Владимира Яковлевича Темплинга, посвященные деятельности сибирского фольклориста и этнографа П. А. Городцова («Были и небылицы Тавдинского края»); серия публикаций Сергея Николаевича Кубочкина о жизни Тюмени конца XIX – начала XX в. (книга «Тычковка. Сараи. Потаскуй»); статьи Юрия Лукича Мандрики по истории сибирской журналистики (3-томник «Тобольские губернские ведомости», 5-томник «Сибирский листок») и др. За десять лет издано столько материалов по западносибирской культуре (религии, литературе, истории, журналистике), сколько в Тюмени не выходило за все предыдущее столетие.

Во-вторых, фактическое содержание журнала и способ повествования о нем соотносятся как два относительно самостоятельных текста. Журнал как нарративное целое преобразует «краеведческие» факты в язык для оформления истории «частного» издания и «частной» жизни издателя. В этом случае все научные публикации являются средством для выражения краеведческой концепции «Лукича»: культурная жизнь региона держится на литературном «скандале», только легкая скандальность факта провоцирует читателя на отклик. Отсюда последовательный отбор заведомо «неудобных» авторов, причем именно их «неофициальность» выдвигается на первый план в фотографиях, определении сферы занятий, в контрасте официальных биографических справок и «неофициальных» характеристик. Например: «графоман – пишущий человек» как определение работы «краеведа». Или: Александр Сергеевич Кухтерин – «известный тюменский художник, керамист», так и не принятый (или не вступивший) в Союз художников. Отсюда же – опыт создания репутаций для «альтернативных» писателей и в свою очередь выдвижение литературы Тобольской губернии как альтернативы для современной тюменской литературы с ее полярностью официальной – неофициальной словесности. Столь же последовательно журнал подрывал репутации серьезных (признанных) исследователей-краеведов. Наконец, «Лукич» был направлен на заведомое разрушение границы между научным и популярным, профессионально-художественным и любительским текстом.

В-третьих, факты, о которых рассказано, и сам факт рассказывания о них в журнале (зачем? кому?) меняются местами, вовлекаются в карнавальную игру:

работа современного краеведа зеркально отражается в журнальных полемиках и политике прессы прошлого столетия, автор текста становится героем журнального метатекста (текста о тексте краеведческого издания). Мысль о карнавальной природе «Лукича» была высказана во время презентации первого номера журнала «Лукичок», который стал естественным продолжением издания 1998–2003 гг. Здесь уже вполне определилась смеховая стратегия повествования о серьезных вещах: «Чистописание» (современная проза), «Лакуны классики» (исследования текстов малоизвестных произведений писателей XIX в., чьи биографии связаны с Тобольской губернией), «Паноптикум» (история края), «Интеллектуальный стеб»… «аХЕРтектура». Либо, напротив, серьезный заголовок предваряет иронический материал: «Энциклопедия» («Чудеса и тайны Тобольска»). Иронически переосмыслена и сама форма периодического издания: «Периодичность – по мере накопления материала».

Стратегия карнавального совмещения серьезного краеведческого исследования и фривольности журнальных рубрик решает сразу несколько задач. Она указывает на традицию, которую продолжает «Лукич»: это традиция советского «самиздата» с его культом независимости. Для краеведческого журнала она означает «формулу свободного издания», которое не примыкает ни к «официальной» литературе, ни к «альтернативной культуре» Тюмени. Кроме того, карнавальность втягивает всех участников издания в исторически непрерывную жизнь края, лишает их позиции наблюдателя и безучастного исследователя, превращает каждого автора и читателя в субъект актуального диалога.

**Примечания**

[1] Краеведческий журнал «Лукич»: Указатель содержания (1998–2003) / сост. Е. А. Сущая. Тюмень, 2008.

[2] *Переплеткин Ю.* Кружева памяти // Лукич. 2003. № 1 (25). С. 130–163.

[3] См., напр.: *Мандрика Ю.* Из жизни коллекционеров: Метрополия против провинции // Лукич. 2003. № 3 (27). С. 207–212.

**© Е. Г. Власова**
*Пермь*

## ОЧЕРКИСТИКА «ПЕРМСКОГО ПРЕСС-ЦЕНТРА» (1998–2004): ПОПЫТКА ТВОРЧЕСКОЙ СВОБОДЫ В РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРЕССЕ

Очерк – жанр, находящийся на стыке литературы и журналистики; авторского образа и социального заказа, связанного с форматом издания, характером аудитории и ее прагматическими интересами; индивидуального и коллективного, взаимодействие которых в журналистике генетически смещено в сторону коллективного. Самочувствие очеркового жанра становится проявлением степени готовности текущей журналистики к воспроизведению, а читательской аудитории к восприятию отдельного, подчеркнуто авторского мнения, а значит, степени ее зрелости, содержательной и финансовой. Творческая свобода в журналистике напрямую зависит от уровня ожиданий аудитории. Успешным оказывается то издание, которое адекватно оценивает уровень своего читателя.

История журнала «Пермский пресс-центр», издававшегося в Перми с 1998 по 2004 г. и ставшего первым городским журналом, наглядно демонстрирует неготовность местной аудитории к восприятию авторской журналистики. В ситуации зависимости местных печатных СМИ от прямых рекламных денег принципиальная установка «Пресс-центра» на публицистичность при явном приоритете очерковой подачи материалов оказалась уязвимой и в коммерческом, и в содержательном отношении. «Пермский пресс-центр», с его ориентацией на публицистику толстого журнала и попыткой совмещения деловых (денежных) кругов с «культурным слоем» (балластом), остался исключительно редакторским проектом, которому не удалось выжить в условиях жесткой борьбы за рекламные деньги. Перестал соответствовать новым требованиям журнального рынка и очерковый формат, воспринимавшийся большинством читателей как инородное явление.

На гребне журнального бума 2003–2004 гг., когда один за другим в городе начали появляться журнальные проекты самого разного формата: глянцевые («Я покупаю», «Банзай. Пермь»), женские («Бонжур», «Каприз») журналы, профессиональные («Этажи Перми», «Дело вкуса»), деловые («Экшн»), спортивные («Мастер спорта», «Пермь спортивная»), городские («Сити» и позже «Шпиль»), за «Пермским пресс-центром» закрепляется репутация «особняком» стоящего «литературно-художественного издания»[1], что полностью противоречит изначальной концепции данного проекта. На самом деле, журнал возник как издание, сориентированное на продвижение политических и деловых брендов города. «Пермский пресс-центр» начал выходить в то время, когда в регионе определился основной расклад политических и экономических сил и когда этим силам понадобилось рассказать о себе «городу и миру». Подводя итоги второго года существования проекта, журналистка Александра Романова в рецензии на новую аналитическую передачу одного из местных телеканалов говорит о ее схожести с собственным журналом: «И передача и журнал – это успешные попытки привнести в масс-медиа нашего города столичное качество по форме и по содержанию… Боюсь, что многие горожане нечасто задумываются о том, что в жизни Перми есть свои политические события, и не только в период предвыборных кампаний. Программа Игоря Южанинова планомерно воспитывает в пермяках интерес к этой стороне жизни, до сих пор для многих из нас всего лишь “параллельной”»[2].

Пытаясь донести до читателя идею журнала, редактор Ирина Красносельских в своих коротеньких вводных эссе постоянно возвращается к теме объединения местной общественности. Открывая весенний выпуск 1999 г., она,

например, пишет о том, что «наступает вдруг время, когда мир перестает делиться на политиков и нормальных людей»[3].

Благодаря установке редакции на разумное совмещение рекламных и содержательных интересов, журналу удавалось долгое время оставаться в центре общественного внимания. Дотационные темы существовали за счет инвесторов, реклама которых старалась быть нелобовой. При этом основным тактическим приемом этого примирения послужила ставка на очерковость материалов, будь то рассказ о бизнесмене и его бизнесе или о художнике и его творчестве. «Я люблю *этот* город, потому что в нем живут *эти* люди», – таков сформулированный редактором основной слоган журнала[4].

Время издания журнала стало по-настоящему золотым веком пермской очеркистики. В каждом номере, состоящем в среднем из 30 публикаций, более половины – материалы очеркового характера. В основном это портреты. За время выхода журнала их количество перешло далеко за сотню. Авторами очерков выступили маститые пермские литераторы: поэты Юрий Беликов, Владислав Дрожащих, Юрий Асланьян, писатели Владимир Винниченко, Владимир Киршин, Вячеслав Запольских и др. Фотографии в журнал поставляли самые известные пермские фотографы: Анатолий Долматов, Анатолий Зернин, Сергей Копышко, Валерий Заровнянных. Произошло своего рода объединение творческих усилий целого поколения, сформировавшегося в андеграундные 70-е и раскиданного смутными 90-ми.

Среди героев портретных очерков – самые разные люди: губернатор Юрий Трутнев, бывший председатель обкома КПСС Борис Коноплев, мэр Аркадий Каменев, директор завода им. Калинина (АО «Инкар») Юрий Антонов, директор Пермнефтеоргсинтеза Вениамин Сухарев, директор Пермопторга Лариса Тингаева, балетмейстер Кирилл Шморгонер, руководитель театра современного танца Евгений Панфилов, «главный железнодорожник» Перми Александр Соломенников, директор Пемтуриста Ирина Буркацкая, редактор газеты «Вечерняя Пермь» Юрий Руднев, директор Пермской фондовой компании Андрей Агишев, художник Юрий Лапшин, боксер Василий Соломин, афганец Накип Димухаметов, пермский киномеханик Владимир Самойлович, милиционер Семен Рольник, поэт Николай Гашев, автор-исполнитель Евгений Матвеев, пермские старожилы и многие другие. Созданная «Пресс-центром» галерея портретов вполне может претендовать на собирательный портрет российского города конца 90-х гг. XX в. Одним из самых показательных примеров ее разноплановости может служить публикация портретного очерка бывшего криминального авторитета города Якутенка, или Николая Зыкова, убитого в 1998 г. Очерк, написанный Владимиром Винниченко, стал размышлением о послевоенном поколении, к которому принадлежат и автор и герой очерка, которых объединяет общее дворовое детство. Нехарактерность выбора героя для вполне респектабельного журнала подчеркивает желание редакции снять излишний официоз и глянец визиточной части журнала.



В соответствии с разными задачами авторы очерков о бизнесменах и персонажах «культурного слоя» проявляют разную степень художественной условности. Портреты «Визитки» более публицистичны, их герой дается на фоне времени или дела, которому он служит. Художественные приемы используются фрагментарно и подчинены задаче утепления образа. Однако сам факт их использования подчеркивает общую установку издания на создание образа. Даже Ирина Колущинская, самый жесткий и скандальный журналист Перми, рассказывая о мэре города Аркадии Каменеве, превращается в тонкого лирика: «Судьба улыбнулась про себя и тут же спрятала улыбку: так, очень редко, но бывает, когда сорвиголова спрыгивает с очередного забора прямо перед Нею. У которой Такие Глаза, и прядь волос выбивается из-под шпильки. А пальцы… представишь их у себя на затылке, и…»[5].

В портретах «культурных героев» художественная фантазия авторов выплескивается без ограничений. «Пермский пресс-центр» предоставил им полную творческую свободу: и в выборе персонажей, и в характере их подачи. «Трудно читать? – спрашивает в одной из колонок редактор и отвечает: – А вы научитесь! Любая неудобица – часть большого поля»[6].

Редакция сознательно шла на жанровые и стилевые эксперименты. Так, если Юрий Беликов, имеющий опыт работы в жанре публицистического очерка, демонстрировал гармоничное совмещение публицистических и художественных задач, то Вячеславу Дрожащих с его усложненной образностью поэта-метафориста интереснее было работать со стилем, а не с персонажем. «Командира оперативно-спасательного отряда ПГСС Сергея Кочетова, в марсианско-огненном облачении и шлеме, напоминающtм пасхальное яйцо, узрел я в крылатых вихрях ледяной пыли и света где-то высоко, в грохочущем синевато-павлиньем мареве тверди – над Камской долиной парил аки пришелец или ангел», – так появляется в материале «Человек человеку ангел», посвященном пермскому отряду спасателей, его главный герой[7]. Данный фрагмент, построенный на опасном сочетание пафоса и стёба, оказывается несколько инородным в избранном журналом респектабельном формате. Этот перебив, как и случай с очерком о Якутенке, стал яркой демонстрацией авторского характера проекта, для которого личностное начало в подаче материала обладало самостоятельной ценностью.

Возвращаясь к анализу типологии очеркистики «Пермского пресс-центра», нужно сказать об очерке путевом. Общий высокий уровень этой традиционно проблемной для провинциальной периодики рубрики журнал решил в духе своих патриотических установок, но вполне оригинально. Впервые в пермской публицистике на страницах журнала появляется такая разновидность очеркового путешествия, как «прогулка по городу». Идея прогулок проговаривается ее автором В. Запольских уже во вступлении: «Отрулив однажды случайно от привычных маршрутов, трудно удержаться, чтобы не увлечься исследованием изнаночной Перми, такой близкой и в то же время существую-

щей как бы в параллельном … континууме»[8]. Прогулка по изнанке Перми предлагается не столько из соображений социальной критики, сколько по причинам геопоэтического свойства. В основе прогулки – наблюдение об отсутствии урбанистической целостности города, «местное время которого “сшивается по обрывочку”, превращаясь в дикий узор деревенского половика, в котором каждая тряпка, каждая ветошь идет в дело: тут вам и крепостное право, и новобуржуазный блескучий “хайтэк”, и барачное существование военного коммунизма, и уют провинциальной грязищи…»[9]. Новаторство такого необычного путешествия дополняется еще и тем, что путешествует автор в компании со своими детьми. «Детская тема» будет продолжена В. Запольских в цикле путешествий по Прикамскому северу. Рассмотренные вместе эти публикации представляют интерес в отношении поиска новых жанровых ресурсов очеркового путешествия.

Другим жанровым экспериментом журнала была публикация цикла очерков-фельетонов Владимира Киршина «Частная жизнь»[10]. Представляется, что этот мегаочерк стал для «Пермского пресс-центра» своеобразной визитной карточкой. Составленный как хроника частной жизни героя Вовы Киршина с 1955 по 2000 г., очерк подводит общие итоги уходящему веку, которые связаны с кардинальным изменением отношения общества к феномену частной жизни. Вместе с автором хроники о себе говорит целое поколение и та его творческая часть, которая стояла у истоков журнала.

Безусловно, публицистика «Пресс-центра» представляет собой образец вполне профессиональной журналистики. Каждый из перечисленных очеркистов имеет богатейший опыт работы в местной периодике. Вячеслав Дрожащих – штатный сотрудник «Профсоюзного курьера», Юрий Беликов регулярно печатается в газетах «Звезда» и «Личное дело», Вячеслав Запольских долгое время работал в одной из самых динамичных газет города «Новый компаньон». Это действительно цвет журналистики Перми.

Парадокс в том, что поколенческое единодушие авторов журнала и их литературные приоритеты способствовали своеобразной герметизации журнала в пермском пространстве. Пермское сообщество, об объединении которого шла речь в самом начале, изменилось, потребность осознания своего геокультурного единства сменила необходимость осознания социальной индивидуальности внутри этого единства.

Кроме того, совершенно очевидно, что современная пермская, как, впрочем, и общероссийская, пресса меняет свое отношение к художественной публицистике. В 2006 и 2007 гг., например, в городском журнале «Шпиль», который можно считать преемником «Пресс-центра», не было ни одного портретного очерка. Предпочтительным жанром знакомства с человеком становится интервью, более того, интервью в форме монолога, когда автор его предельно скрыт.

Нельзя сказать, что интерес к жанру очерка иссяк совсем. Можно говорить о регулярности очерковых публикаций в крупнейшей газете Прикамья «Звезда». Причем среди авторов этих публикаций не только возрастные, но и начинающие журналисты. Остается постоянным интерес к очерку путевому, особенно к такой его разновидности, как прогулка по городу (Юлия Баталина и Вера Гиренко в журнале «Сити»), в том числе прогулка гастрономическая (рубрика «Маршрут гурмана» в журнале «Шпиль»).

Однако тот вариант беллетризированных авторских очерков, который пропагандировал «Пермский пресс-центр», теперь встретишь нечасто. Феномен «Пресс-центра» можно считать уникальной редакторской попыткой возрождения художественного очерка в местной периодике, которая в укрупненном масштабе проявила как возможности, так и проблемы очеркового жанра в условиях жесткой коммерческой зависимости современных средств массовой информации. Уровень материалов «Пресс-центра» предполагал наличие готового к восприятию авторской журналистики читателя и заказчика. Очевидно, редакция журнала несколько поторопилась с этими ожиданиями. Время интеллектуальной конъюнктуры, нелобовой рекламы и читателя выше среднего уровня культурных запросов и доходов еще не пришло. В то же время значение «Пермского пресс-центра» в развитии пермской периодики нельзя приуменьшать. Он стал экспериментальной площадкой, благодаря которой пермская публицистика обогатилась новыми темами и жанрами, а в целом журнал определил высочайшую планку качества журнального проекта, направленного на творческий поиск и авторскую подачу журналистского материала.

### Примечания

[1] Глянцевый бум: тенденции на журнальном рынке // Новый компаньон. 2004. 27 июля.
[2] *Романова А.* Параллели Южанинова // Пермский пресс-центр. 2000. № 6. С. 38.
[3] *Красносельских И.* Гвоздь сезона // Там же. 2003. № 17. С. 3.
[4] *Красносельских И.* Воспоминание о Перми // Там же. 2000. № 7. С. 3.
[5] *Колущинская И.* Дорога в мэрию // Там же. 2002. № 11. С. 12.
[6] *Красносельских И.* Гвоздь сезона. С. 3.
[7] *Дрожащих В.* Человек человеку – ангел // Пермский пресс-центр. 2000. № 7. С. 54.
[8] *Запольских В.* Прогулки с детьми // Там же. 2003. № 17. С. 39.
[9] Там же. С. 40.
[10] *Киршин В.* Частная жизнь: Очерки частной жизни пермяков 1955–2000 гг. // Там же. 2001. № 9–12.

**© О. С. Прокофьева**
*Нягань*

## ПОСТФОЛЬКЛОР В КОНТЕКСТЕ КРАЕВЕДЕНИЯ В МАЛЫХ НАСЕЛЕННЫХ ПУНКТАХ СЕВЕРНОГО ПРИУРАЛЬЯ

Постфольклор как предмет научного рассмотрения уже относительно уточнен в своих основных проявлениях, о чем свидетельствует деятельность в контексте семинара «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика»[1], а также работы С. Ю. Неклюдова[2].

В данной статье предпринимается попытка описать типологию постфольклора, его жанровые проявления и социальную роль. Материалом исследования стали стихотворные и прозаические произведения, созданные в контексте деятельности литературных и краеведческих клубов и музеев, которые имеют место на территории Ханты-Мансийского автономного округа, в Октябрьском районе. Одна из особенностей заселения северных нефте- и газоносных территорий России – миграционность. Только часть переселенцев обосновывается здесь надолго, тем более – на поколения.

Размышления о том, почему и каким образом человек стал жителем Севера – одна из тематических доминант в рассмотренных нами текстах. Она совпадает с той частью краеведческого дискурса, которая сосредоточена на «биографике». Это понятие в библиотечном краеведении связано с накоплением сведений о людях, чьи судьбы значимы причастностью к истории конкретного села, города, края. Верность человека тому или иному месту жизни, в свою очередь, придает немалую ценность и самому объекту преданности. Краеведение обосновывает значимость места именно как ценности.

В последние годы актуализировалась издательская, научная деятельность библиотек. В этом убеждают, например, публикации сотрудников Российской национальной библиотеки Санкт-Петербурга А. Н. Балацкой и Н. М. Масловой. Они призвали к объединению усилий не только библиотек центра России, но и региональных, «успешно работающих в научном и просветительском направлениях». Речь велась о действии «этнографических, фольклорных, географических и других исследовательских проектов»[3]. Публикуются сведения о процессе накопления разнообразных ресурсов в краеведческих отделах провинциальных учреждений. «Источником ценнейших краеведческих материалов стала программа “Кушва литературная”, – пишет И. В. Бегунова и поясняет, – программа состоит из трех частей: “Кушва в мемуарах”, “Кушва в стихах”, “Кушва в прозе”. Заключительный этап – подготовка и издание книги литературного творчества кушвинцев. В рамках первого этапа в библиотеку уже поступили работы наших жителей – воспоминания о жизни нашего города, его людях»[4]. По-видимому, можно считать этот перечень типичным. «…Как нам известно, – цитирует одного из теоретиков библиотечного дела, Н. А. Рубакина, сотрудник Пермской областной универсальной библиотеки Т. И. Быстрых, – некоторым просветительским учреждениям провинции приходилось не только собирать литературу о местной текущей и прошлой жизни, но и создавать ее, группируя около себя местные литературные силы»[5]. Для малых населенных пунктов северного Приуралья, как показали наблюдения над краеведческим материалом, который удалось собрать в Октябрьском районе Ханты-Мансийского округа, и в том числе – в молодом городе Нягани, именно библиотеки и музеи активны в качестве инициаторов и организаторов издания произведений местных авторов. Создатели текстов – представители самых разных профессий, их словесное творчество носит любительский характер.

Тексты, собранные в Октябрьском районе, то есть в немалой части левобережья Оби, дали основания для следующего обобщения. Главной ценностью в них предстает живущий здесь человек, который значим в первую очередь своими делами. Внимание направлено на окружающий предметный мир: природу в ее первозданности, то, как сумел «вписаться» в нее человек, что для этого потребовалось и каков оставляемый след. Характерные жанровые модификации – меморат, лирическое стихотворение. Среди стихотворений почти у каждого автора есть тексты песен. Тенденция автобиографизма и биографизма сближает эти виды современной народной словесности. Тема соединения с миром первозданной природы реализуется через переплетение мотивов преодоления, слияния, созидания. Эта триада особенно отчетливо проступает в книге «Старожилы: меморат», составленной из воспоминаний первостроителей города Нягани. Принадлежа людям, приехавшим в тайгу из разных географических широт, нарративы имеют сходную тональность и динамику:

«Кругом – сплошная тайга. Июль месяц. Жарко»; «Увидели один барак, построенный наполовину. В нем и разместились»; «Потом стали строить быстро, дома были щитовые, в одном из них нам дали квартиру»[6];

«Как сейчас помню этот первый день. Небо голубое, над поселком дым из печек столбом, домики новые, еще желтые, снег белый, скрипучий. Воздух чистый, даже прозрачный. Мне все это очень нравилось, особенно после грязной и загазованной Москвы… Помню, что при строительстве Дома культуры у нас остался материал, плитка рифленая, и мы с Александром Григорьевичем Фоминым, моим другом, решили сделать памятную стелу к юбилею Победы… Высотой она была метров тридцать»[7];

«Яганокурт стоял на берегу речки, в том месте, где сливаются р. Нягань и р. Крестьянка. Было очень красиво, утром выйдешь – кругом вода, связанные плоты тихонько постукивают о берег, утки плавают, лебеди, не боялись, и люди их не трогали. Воздух чистый-чистый. Крестьянка летом пересыхала, и тогда косили траву на сено»[8].

Альманах «Серебряная Обь» объединяет тексты авторов, живущих в разных населенных пунктах рассматриваемого региона. Поселения невелики, лежат на большом расстоянии друг от друга. Однако тема маргинальности

не является характерной, тогда как уникальность места в его географическом и социальном аспектах становится основным содержанием образов. Геопоэтика определяется взглядом сравнительно недавнего поселенца. Он отмечает специфические особенности северного мира: свет белой ночи, тьму зимнего времени с его северным сиянием и т. д. («Дневной уют в шатре твоих ночей»; «И сумерки коротких зимних дней»; «Звенящий купол выстывших небес, / Зазубренный сияньем»). У автора процитированных строк – В. И. Шестаковой – эпитет «белый» не только метонимически обозначает северное пространство, но и вызывает представление о том, что, став родным, край все еще не утратил новизны и непостигнутости: «Мой древний Север, из каких сказаний / Ты белой былью в жизнь мою вошёл? / Как дар судьбы ловлю твое дыханье»[9].

Любительское творчество может представлять интерес как форма идентификации края, самоидентификации человека, поселившегося и оставшегося здесь, несмотря на суровость климата. Изученные тексты свидетельствуют о высокой самооценке, активности этического самоопределения, склонности к эстетической реакции по отношению к масштабности пространства, его широте, протяженности, природным богатствам. «Было трудно всегда, / Но работу не бросили, / Потому и живет наш завод у реки», – пишет известный в Левобережье автор В. Ф. Кугаевский. «Пусть серебро обскúх[10] прохладных вод / За труд наградой будут рыбаку», – завершает он стихотворенье. (У него и у других авторов можно встретить выражение «живая вода» по отношению к Оби. Река предстает источником физических и нравственных сил.) «Больше работы, чем слов», – определяет тактику северянина этот автор. Он называет «страницами жизни» «заливные луга и таежные дали», «рыбацкие лодки, огни буровых». «Не погаснут над Обью в наших селах огни» – строчка из песни Кугаевского, где рефреном идет образ «шеи лебединые… берез». Не идеализируя место своей жизни, о любви к нему говорит краевед поселка Перегрёбное: «Нет железных дорог и шоссейных. / *Мимо* лайнеры гордо летят, / Но едва ли найдется на Севере, / Где так окна счастливо горят!» (Л. А. Ширяева). Один из главных ее аргументов – «Я околдована нашей природой». В стихотворении, которое называется «Письмо в Октябрьский район», она «цитирует» признание бывшего земляка: «Пусть другая краса заманила, пленила, / Всё влечет меня Север с неистовой силой! / Снятся зори, закаты, охота, рыбалка. / Свою жизнь бестолковую стало мне жалко! /… Напиши мне, Наташа, о жизни, о счастье – / Твои письма согреют в столичном ненастье!» Человек современной северной глубинки пишет: «Пою тебе, моя Россия, / Люблю такой, какая есть» (Л. М. Каюков).

Среди безыскусных строк любительской поэзии встречаются запоминающиеся, порой мощные образы. Так, о реке, подметенной сильным ветром, у Г. И. Макаровой сказано: «казалась средь снегов окном». Выразительна семантика слова «биться» в стихотворении Ю. А. Нехороших:



Поэт – родник.
И чтобы наклониться
К нему воды испить,
И чтоб я мог напиться,
Он должен чистым быть
И вечно должен биться.

Через родословную своих поселений жители северной тайги присоединяют себя к древней истории этих мест: «Было княжество Кода, стал Октябрьский район», «столица Коды» располагалась на берегу Оби. Древней Кодой именуют современные жители свое Приобье. В их представлении именно благодатность этого края всегда привлекала сюда людей. Обобщенный образ места сопряжен с идеей благодарности за богатства и красоту, с памятью о том, что они не первые поселенцы в этом суровом крае, и с надеждой, что – не последние для России, присоединившей когда-то столь значимые для нее пространства. Историческое прошлое предстает как общее и для коренных народов Севера, и для переселившихся сюда россиян.

Право этих мест на внимание подтверждается образами, в которых соединяются этнографическая и историческая достоверность и ряд традиционных мифологем:

Тайга всегда была для нас надеждой –
Вглядись в давно прошедшие года,
Всё от нее: жилище и одежда.
Всё от нее: тепло, уют, еда.
…….

Осётровый, соболий и брусничный
Извечно пролегал таежный путь.
И пачкали дворянские кокетки
Брусничным соком белые персты.
Роскошный быт вельмож великосветских
Бледнел от дикой этой красоты.

(В. И. Шестакова)

Обжитый на малом пространстве кусок безмерной тайги осознается, переживается как центр мира, притом, в сознании своих жителей, имеющий право на этот статус. Деревенька Большой Атлым, на взгляд Кугаевского, прекрасна во все времена года: «когда всё утопает в пушистом снегу», когда «жаркий месяц июль… и малина» и осенью. Его одноименное стихотворение заканчивается уверенным высказыванием:

Жив бы был Левитан, написал бы картину
«Деревенька Б-Атлым на крутом берегу».

«Пою мою Югорию – Отечество пою…»[11] – так называется сборник песен,

который составили М. Н. Новикова и композитор А. В. Захаркина, профессиональный музыкант, при участии автора, чьи тексты вошли в эту книгу, – Г. А. Ляхова. Здесь соединились и наивное творчество, и профессионализм. Многие из произведений сборника нашли своих исполнителей и слушателей среди жителей края. В предисловии написано, что главная цель книги – воспитание «патриотизма... мужества», «любви ко всем народностям, живущим в регионе Крайнего Севера», что в песнях «переплетаются современность и традиционность». В качестве иллюстраций включены страницы, на которых совмещены (без подписей и каких-либо комментариев) любительские фотографии жителей Левобережья, известные и малоизвестные фотопейзажи, фотохроника из газет и журналов, репродукции классических произведений живописи, портрет Пушкина. Это соединение художественности разных масштабов прочерчивает диапазон приемлемого для составителей и читателей, акцентирует их систему ценностей. Её скрепляют чувства соразмерности малого и большого, признанного и нового, центра и провинции, приязнь к миру.

Славные, родные россияне,
Пушкин я, друзьям я просто Саня…
Всех поэтов русских берегите,
Всё, что написал, себе возьмите.

(Г. А. Ляхов)[12]

Это строчки из финала стихотворения «Морошка», в котором отражено понимание судьбы великого поэта, народа, природы: «Есть в России ягода морошка, / Пушкин, умирая, съел немножко» и даже в последние минуты жизни смог сказать: «Ах, как хорошо!», найти в себе силы попрощаться. Такова версия простого человека из Сибири Ляхова. Когда он читает свои сочинения на городских праздниках, люди относятся к нему по-разному, но в основном – слушают. Наличие таких авторов, такой поэтики делает насущным термин «постфольклор» для обозначения форм современного народного творчества.

Одна из проблем бытования постфольклора – его положение между устной и письменной формами воплощения. Проблема состоит в том, что, рождаясь для непосредственного устного общения (в кругу друзей, коллег, семьи), эти творения попадают в печать. Авторы мотивируют стремление опубликовать их желанием слушателей сохранить в памяти то, что вызвало сопереживание, понравилось. Такие сочинения выпускаются небольшими тиражами и, как правило, быстро расходятся, подтверждая этим, что не только авторские амбиции послужили причиной печатной формы издания, что удовлетворены определенные читательские потребности, что на эту продукцию есть социальный запрос. При этом культура письменного слова, гораздо более требовательная к соблюдению норм языка и отбору текстов по сравнению с устным словом, обнажает языковую и литературную некомпетентность авторов. А стереотип представлений о том, что печатная форма издания есть знак официального признания, придает легитимность невниманию к качеству речи и общей культуре выражения себя в слове.



В малых городах, где нет писательской организации, краеведческие отделы библиотек становятся своеобразными центрами не только распространения, но и оценки литературного творчества местных авторов. Библиотеки и проводят презентации их книг. Поскольку постфольклор привязан к предметному миру, ближайшим к автору реалиям, конкретным лицам, узнаваемым биографиям, то он становится эмоциональной иллюстрацией текущей жизни и вызывает – в контексте этой жизни – читательский интерес. В свете этого особенно насущна проблема, связанная с культурой публикаций такого материала.

В условиях рынка издательства порой вынуждены игнорировать необходимость участия корректора и литературного редактора в производстве книги. Ответственность за грамотность переносится на автора, а у того часто нет возможности или желания платить за правку текста. Между тем издание произведений любительского литературного творчества имеет не только местное значение и представляет собой не только факт художественной культуры.

Во-первых, региональная идентичность как предмет большой науки продолжает актуализироваться (о чем говорят публикации в журналах по социологии[13] , философии и укрепляющаяся традиция проводить конференцию «Литература Урала» с такими подтемами, как «литературные гнезда Урала», «проблема регионального нарратива» и т. д.). Во-вторых, филология, литературоведение могут участвовать в социологическом исследовании при изучении общественного мнения, системы ценностей. В качестве прецедента можно рассмотреть деятельность кафедры гуманитарных дисциплин Тюменского государственного университета, расположенной в его филиале в молодом северном городе нефтяников – Нягани. В течение трех лет кафедрой выполнены два социологических исследования, направленных на изучение гражданского самосознания и проблем местного самоуправления. Одна работа была сделана по заказу городской администрации, другая – в контексте общероссийского исследования «Условия повышения социальной активности граждан в решении местных проблем», проводимого общероссийской общественной организацией «Всероссийский Совет местного самоуправления».

Содержание текстов любительского литературного творчества и книги мемуратов «Старожилы» вполне сопоставимо с результатами исследований, полученных путем анкетных опросов, интервьюирования и других инструментов социологического анализа. Все они иллюстрируют степень гражданской активности людей и особенности менталитета городского населения. Аксиологический аспект филологического анализа может быть представлен как часть социологического. В этом случае на первом месте для исследователя – система ценностей, а уровень культуры речи и образность могут иметь косвенное значение как показатель особенностей культуры населения.

Использование термина «постфольклор» расширяет основания для публикации рассмотренных текстов и для интереса к ним со стороны науки.

### Примечания

[1] Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/aboutseminar.htm

[2] *Неклюдов С. Ю.* После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2–4 ; *Он же.* О слове устном и книжном [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/nekludov5.htm; *Он же.* Гуманитарное знание и народная традиция [Электронный ресурс]. URL: http://www.ru/newfrip/cnt/librarj/selstid

[3] *Балацкая А. Н., Маслова Н. М.* О задачах и направлениях работы секции «Краеведение в современных библиотеках» // Библиотечное краеведение Урала как феномен провинциальной культуры : избр. материалы межрегион. науч.-практ. конф. 2–23 февр. 2002 г. Екатеринбург, 2002. С. 8.

[4] *Бегунова И. В*. Создание региональных краеведческих ресурсов // Там же. С. 26.

[5] *Быстрых Т. И.* Секция «Библиотечное краеведение» при Смышляевских краеведческих чтениях в Перми // Там же. С. 41.

[6] Гаврилова (Россанец) Тамара Васильевна // Старожилы: меморат / МУ «Няганская библ.-информ. система» ; сост. Н. Б. Михно. Нягань, 2008. С. 50.

[7] Заяц Леонид Платонович // Там же. С. 38.

[8] Нургалиева Нина Фёдоровна // Там же. С. 54.

[9] Здесь и далее стихотворные строки цит. по: Серебряная Обь : сб. стихов поэтов Октябрьского района. Вып. 1 / сост. Е. В. Толстошеина. Серов, 2002 ; Вып. 2 / сост. И. М. Биченкова, Р. А. Кожухаренко. Серов, 2005.

[10] Слово «обских» в данной строке имеет ударение на «и»; в вышеназванном альманахе встречаются варианты «обский» и «обской».

[11] Пою мою Югорию – Отечество пою… : сб. песен / комп. А. В. Захаркина ; сост. М. Н. Новикова. Нягань, 2008.

[12] Там же. С. 50.

[13] *Завалишин А. Ю., Рязанцев И. П.* Территориальное поведение. Опыт теоретико-методологического анализа // СОЦИС. 2005. № 10. С. 83–92 ; *Попков Ю. В., Костюк В. Г., Тюгашев Е. А.* Народы Сибири в социокультурном пространстве Евразии: Ценностные предпочтения и межэтнические установки // Там же. 2007. № 2. С. 62–69 ; *Рыжова С. В.* Идентичность москвичей (опыт исследования) // Там же. 2008. № 8. С. 40–49.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРУЖКИ И ОБЪЕДИНЕНИЯ ЕКАТЕРИНБУРГА (СТАТЬЯ ДЛЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ «ЕКАТЕРИНБУРГ»)

Литературная жизнь Екатеринбурга активизируется во второй половине XIX в., тогда же появляются известные нам неформальные кружки и объединения. В 1878–1879 гг. постоянный круг собирается в доме Д. Н. Мамина-Сибиряка и его первой жены М. Я. Алексеевой на Колобковской улице (ныне ул. Толмачева, 41). По воспоминаниям племянника Д. Мамина-Сибиряка Б. Д. Удинцева, Маминым был организован некий «театр для себя», шутливо названный ***«Обществом взаимных льстецов»***. В состав кружка входили будущий писатель Н. В. Казанцев, судебный следователь И. Н. Климшин, приставный поверенный и страстный библиофил Н. Ф. Магницкий, податной инспектор А. А. Фолькман, врач Б. А. Котелянский, судебный чиновник М. К. Кетов. Устраивались веселые вечеринки с литературными и философскими спорами, музицированием, розыгрышами, шутками. «Общество» вело потешно написанные протоколы, ставило ядовитые инсценировки на темы «текущего момента»; сохранился шуточный, написанный Маминым Устав Общества взаимных льстецов.



Функцию собирания литературных сил выполняли театры и различные благотворительные учреждения, создававшиеся «на случай». В театре братьев Казанцевых (1879) и Верх-Исетском народном театре (1900) ***кружками любителей сценического искусства*** ставились пьесы Фонвизина, Гоголя, Островского и местных сочинителей; периодически устраивались литературные вечера (например, вечер, данный в городском театре «в пользу нуждающихся семейств» 8 апреля 1888 г., литературно-музыкальный вечер в Верх-Исетском заводе, организованный Красным Крестом в пользу всех страдающих от «чрезмерной дороговизны хлеба», и др. См.: Екатеринбургская неделя. 1888. № 17; 1891. № 42). Помимо кружков любителей драматического искусства, существовали объединения любителей музыки. В 1870-е гг. они собирались ***в доме И. Тихачека***, капельмейстера городского оркестра, жена и дочь которого были незаурядными художницами. В 1880 г. был зарегистрирован Устав ***Екатеринбургского музыкального кружка***, включавшего в свои заседания декламацию стихотворений, чтение ролей из пьес местных авторов (например, литературный вечер, данный в пользу бедных города 22 марта 1895 г., на котором были прочитаны роли из пьесы Е. С. Головой «Сусанна». См.: Екатеринбургская Неделя. 1895. № 12); Д. Н. Мамин-Сибиряк заведовал в кружке драматической частью, среди его участников были также Н. Климшин и З. Маклецкий. Литературные кружки возникали в учебных заведениях (об учреждении в семинарии одного из них сообщает литературно-научный журнал учениц 1-й женской гимназии в Екатеринбурге «Общими силами», 1915, № 4).

Первыми литературными объединениями послереволюционного Екатеринбурга стали ***«Общество утонченного вкуса»*** (1917) и ***«Синь-камень»*** (1918). Широкой поддержки они не получили, хотя в их состав входили именитые жители города – А. С. Белоусов, П. И. Певин, А. А. Анфиногенов, И. Ф. Колотовкин. С июня 1920 г. имеют место малоуспешные попытки местных пролеткультовцев образовать литературную студию для творческой части трудящихся, а с сентября активизируются действия по формированию екатеринбургского отделения Всероссийского союза поэтов, способного объединить представителей разных литературных направлений (просуществовало до 1922 г.).

В декабре 1920 г. при Свердловском государственном университете возник литературный кружок, но вскоре распался. Летом 1921 г. попытку объединить художественные силы предприняло ***«Общество изыскания искусств»***. Заявление его организаторов о поиске «новых революционных путей в искусстве,

которые соответствовали бы великой эре социальной революции, наступающей во всем мире», осталось лишь на бумаге. Причины распада общества – отсутствие приемлемой для большинства творческой платформы. В 1921 г. возникает студия ***«ХЛАМ»*** (художники, литераторы, артисты и музыканты), но объединить артистическую интеллигенцию ей также не удалось.

В дальнейшем консолидация литературных сил в обход местных органов власти стала невозможной. В результате в 1922 г. по инициативе Б. Ф. Малкина, командированного из Москвы, была создана ***Уральская литературная ассоциация («УЛИТА»)***. Начиная с осени 1921 г., Малкин сумел сплотить в Доме печати творческие силы города под эгидой возглавляемого им губполитпросвета. «УЛИТА» вошла в историю благодаря активной литературно-просветительской деятельности, одноименному поэтическому альманаху и созданию собственной типографии. Из-за отъезда Малкина и отсутствия «идеологических связей между членами» работа общества к концу 1922 г. прекратилась. П. П. Бажов считал, что «УЛИТА» сдала свои позиции ассоциации пролетарских писателей ***«Мартен»***, возникшей в 1923 г. «Мартеновцы» опирались на идеи марксизма и провозгласили борьбу против мелкобуржуазной культуры, частично возродившейся в период нэпа. Однако группа «Мартен» не смогла стать новым литературным центром Урала.

В период нэпа в городе был организован комвуз, открыт рабфак, росли кадры рабкоров. Резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. обозначила новый, пролетарский, этап в развитии литературных объединений страны. В Свердловске в 1925 г. действовали литературные кружки ***«Словострой»*** (один при рабфаке Свердловского университета, другой – при комвузе), ***«Самотвор»*** (при педтехникуме). Самый известный – комвузовский «Словострой», участники которого В. А. Макаров, И. С. Панов и К. В. Боголюбов впоследствии стали профессиональными литераторами. Кружок базировался при университетской газете «Ленинская закалка» и был самым многочисленным в комвузе. В конце года часть словостроевцев влилась в группу ***«На смену»***.

Члены группы «На смену», разделявшие программу РАПП, вскоре стали ядром ***УралАПП (Уральской ассоциации пролетарских писателей)***. Под ее контролем до 1932 г. развивалось литературное движение всего Уральского региона. На I областной конференции пролетарских писателей (Свердловск, 23–24 октября 1927 г.) присутствовали делегаты Перми, Златоуста, Тагила, Шадринска и др. После этого в учебно-творческой работе литгрупп четко определилась доминанта РАПП, влияние других московских объединений было минимальным (провалом закончились попытки В. Шипулина и Г. Голубева создать в 1928 г. «Новый перевал», а художницы Соболевской – группы лефовского направления в среде учащейся молодежи). УралАПП стремительно рос количественно. Если в 1925–1926 гг. в организации насчитывалось 150 человек, то в 1928–1929 – уже 426. После «чистки» 1929 г. в организации осталось 292 члена. Вскоре был объявлен «Магнитострой литературы», подразумевающий создание актуальной литературной продукции, в результате чего численность писателей из рабочих вновь возросла. Политику пролетаризации литературы помогал проводить журнал «Рост» (с 1930 г. «Штурм»), издаваемый с 1929 г. при поддержке Уралобкома.



Формирование группы крестьянских писателей в Свердловске произошло позднее, чем в других городах Урала. В 1931 г. при участии писателя А. И. Завалишина сложилась ***Пролетарско-колхозная литературная организация Урала*** (***УралОПКП***), где одним из секретарей стал П. П. Бажов. Уже в январе 1932 г. работа организации была подвергнута критике за слабую связь с местными силами, замкнутость и отсутствие учебно-воспитательной работы. Несмотря на поддержку партии, потерпело фиаско ***Уральское отделение литературной организации Красной армии и флота*** (***УралЛОКАФ***), возникшее в 1930 г. по инициативе уралапповцев и насчитывавшее около 20 человек (С. Птицын, С. Морозов-Уральский и др.). Главные задачи организации – укрепление боеспособности армии и флота «оружием художественного слова», подготовка писателей к работе в условиях военного времени и создание произведений на военно-патриотические темы – оказались не по силам. В 1931 г. в сборнике «Атака» выступили лишь 3 уральских автора-красноармейца, а в сборнике «Оборона» (1933) – 5.

Активная политизация общественной жизни и обострение внутрипартийной борьбы предопределили характер предвоенного десятилетия – одного из самых мрачных периодов в истории государства и его искусства. Резкая критика рапповства в центре привела к тому, что в январе 1932 г. Уралобком сменил верхушку УралАПП. За игнорирование указаний партии по перестройке работы РАПП И. С. Панова, Н. Андреева и С. Т. Балина сняли со всех должностей. Руководство ассоциацией поручили Н. И. Харитонову. Виновной в сложившейся ситуации посчитали и редакцию журнала «Штурм», допустившую «грубые политические ошибки», опубликовав произведения Н. Андреева, С. Шмакова, А. Исетского. Во избежание повторных ошибок газеты «Уральский рабочий» и «На смену!» обязывались развернуть критику литературной продукции УралАПП, вести борьбу за перестройку форм и методов работы. Новое руководство УралАПП совместно с редакцией журнала «Штурм» инициировало заключение социалистическо-производственных договоров. Литкружки и бригады обязаны были создавать произведения о героях Урало-Кузбаса, об истории заводов и Гражданской войны, установить тесную связь с комсомолом. Для творческих смотров и совещаний создавались литературные посты. Однако вся эта активность не давала прямого результата. В сложившейся ситуации вмешательство ВКП (б) в процесс развития искусства оказалось неизбежным. Практическая реализация «культурной революции» не мыслилась без организационной перестройки литературного движения. В результате постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке

литературно-художественных организаций» распускались все творческие объединения, в том числе РАПП, и создавались Союзы советских писателей, художников и т. п.

Первые попытки создания на Урале ***отделения Союза советских писателей*** были предприняты уже в июне 1932 г. На заседании оргкомитета, состоявшемся 10 июня, был утвержден президиум Свердловского отделения ССП в составе Н. Харитонова, В. Орлова, Б. Ручьева и др. В ССП вошли писатели, которые положительно зарекомендовали себя в УралАПП: А. Баранов, Н. Куштум, И. Астахов, А. Исетский, Е. Медякова, Б. Ручьев, К. Реут, Н. Попова и др. Развитие литературного движения отныне заключалось в русло единой организационной структуры. Уральские критики заговорили о ведущем методе советской литературы – социалистическом реализме, который должен вобрать в себя лучшие традиции классического реализма и революционного романтизма, обратившись к современности.

18 июля 1934 г. в Свердловске прошел Всеуральский съезд писателей, результатом которого явилось создание областного комитета Союза советских писателей во главе с Н. Харитоновым. В работе съезда приняли участие не только местные, но и столичные писатели: В. Инбер, В. Гусев, Н. Дементьев, А. Прокофьев, Б. Корнилов, Я. Смеляков. Говоря об уральской поэзии, В. Гусев отметил, что поэты уже «выходят… на всесоюзную арену» и призвал «внимательно и бережно отнестись к таким молодым дарованиям, как Б. Ручьев, Н. Куштум, К. Реут, Г. Троицкий».

1 августа 1934 г. состоялся 1-й Всесоюзный съезд советских писателей. Уральцы отправили на него 12 человек, среди них – А. Бондин, В. Макаров, Б. Ручьев, А. Авдеенко, Н. Куштум, В. Губарев, А. Кореванова, Н. Харитонов. В 1930-е гг. Урал, по словам Л. Татьяничевой, стал «магнитным полем притяжения» для многих известных писателей. Сюда приезжали Б. Пастернак, Н. Бианки, Ф. Гладков, М. Шагинян, А. Жаров, Б. Горбатов, Н. Погодин. На уральских стройках побывали и иностранные писатели Л. Арагон, Э. Триоле, С. Стандэ, В. Броневский. Наблюдается возникновение литературных кружков и групп на самих стройках. Такова магнитогорская группа «Буксир», возглавляемая В. А. Макаровым («Литбригада им. М. Горького», с историей которой связаны имена Б. Ручьева, Л. Татьяничевой, К. Мурзиди, А. Авдеенко, М. Гроссмана, А. Лозневой, М. Люгарина, Н. Кондратковской, А. Ворошилова, П. Хорунжего и др.). Тема индустриализации и социалистических преобразований в крае привлекает внимание не только местных писателей, но и таких известных авторов, как В. Катаев, А. Малышкин, Н. Богданов, а также представителей интернациональной бригады писателей на Урале (Л. Арагон, С. Стандэ, В. Броневский и др.).

В это время активно работает издательство УралОГИЗ. Выходят журналы «Штурм», «Уральский следопыт», газета «За Магнитострой литературы», сборники и альманахи «Горящие огни» (1932), «Строим» (1932), «Колхозные огни»



(1933), «Весна» (1934), «Песни Красной Армии» (1934), «Урал» (1934), «Снайпер» (1934), «Новый Урал. Татарский альманах» (1935), «Юношеский альманах» (1937), «Уральский современник» (1938, 1939, 1940), «Золотые зерна. Детский альманах» (1939) и др.

С началом Великой Отечественной войны Свердловское отделение Союза писателей, которым в то время руководил П. П. Бажов, пополняется писателями, приехавшими сюда в эвакуацию из Москвы, Ленинграда, украинских городов. Несмотря на трудности военного времени, выходят отдельные и коллективные сборники, литературная жизнь развивается довольно активно.

В марте 1942 г. возобновляется ***студенческий литературный кружок при Свердловском университете***, первоначальный период работы которого относится к 1933–1938 гг., когда активными членами его были поэты В. Занадворов и А. Авдюшев. Во время войны кружком руководила Л. А. Гладковская (1918–1992), кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы. Членами кружка были студенты историко-филологического факультета и факультета журналистики (не более 10 человек), из них впоследствии вышли писатели В. К. Очеретин и Е. М. Богат, один из основателей уральской социологической школы профессор Л. Н. Коган. В марте 1943 г. состоялось совместное заседание литературных кружков Московского и Свердловского университетов, на котором впервые в Свердловске прозвучали стихи поэта П. Когана. В 1944 г. студенты факультета журналистики, члены литературного кружка, выпускают литературный журнал «Заря». В конце 1945 г. параллельно с деятельностью разрешенного кружка функционирует неформальное общество «Рыцари круглого стола» (Ю. И. Абызов, В. С. Рутминский (Фалеев) и др.). Члены нелегального общества переписывали и распространяли произведения Ахматовой, Гумилева, Гиппиус, Мандельштама, а также собственные стихотворения гедонистического, юмористического и пародийного характера. Рутминский и Абызов были также членами легального литературного кружка.

В 1946–1947 гг. кружок именуется литературно-творческим, руководит им старший преподаватель кафедры русской литературы М. Л. Мамаева, староста кружка – инвалид Великой Отечественной войны, студент историко-филологического факультета Г. В. Пиньжаков. 10 из 16 членов кружка (студентов историко-филологического факультета и отделения журналистики) – участники Великой Отечественной войны. Стихотворения и проза молодых литераторов публикуются в газете «Сталинец», альманахе «Наше творчество», чаще всего они были посвящены фронтовым воспоминаниям авторов и отражали поиск ими активной (советской) жизненной позиции в мирное время. Тем не менее, 20 июня 1947 г. в статье М. Меньшикова «Идейное убожество», опубликованной в газете «Комсомольская правда», произведения, помещенные в альманахе «Наше творчество» (1947, № 2), названы безыдейными и вредными. Особой критике подвергались сочинения студента факультета журналис-

тики И. А. Гершенбаума (литературный псевдоним Герасимов, 1922–1991), участника Великой Отечественной войны, призера Свердловского городского смотра студенческих научных работ (1948), впоследствии писателя и публициста. Профессиональными писателями, поэтами, драматургами стали почти все члены литературно-творческого кружка 1946–1947 гг., трое из них (Г. К. Краснов, В. К. Очеретин, В. Н. Шустов) были главными редакторами журналов «Урал», «Уральский следопыт».

В 1947–1955 гг. ***литературно-творческая группа Уральского университета*** становится самым крупным низовым литературным объединением в Свердловске. Она насчитывает более 20 человек. Продолжается выпуск альманаха «Наше творчество», выходит бюллетень «Первые страницы». Свердловский обком ВЛКСМ поручает 11 молодым литераторам написать очерки для сборника, посвященного 30-летию уральской комсомольской организации. Кружковцы (И. Гершенбаум, И. Лебензон), побывавшие на металлургических заводах Нижнего Тагила, бокситовых рудниках Североуральска, пишут брошюру «Новаторы горного дела» (издана в Свердловске в 1948 г.). Произведения студентов печатаются на страницах альманаха Свердловского отделения ССП «Уральский современник», они выступают со своими произведениями по Свердловскому областному радиовещанию. Студенты Свердловского музыкального училища сочиняют музыку на стихи университетских поэтов. Среди кружковцев – известный позже поэт М. Я. Найдич. Руководители кружка: старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Уральского университета, заслуженный учитель РСФСР Б. Ф. Закс, участник Великой Отечественной войны, писатель, драматург, поэт и журналист Л. Г. Румянцев. Старосты кружка: Л. Г. Шкавро, Ю. Н. Леонов.

В 1956 г. с разрешения ректора Уральского университета выходят машинописные общественно-литературные журналы отделения журналистики и филологического факультета «Всходы» и «В поисках». Среди авторов журнала «Всходы» был поэт А. Н. Еранцев. Организаторы журналов – студенты Г. Федосеев и Ю. Хлусов. В изданиях констатируется кризис режима, обличается лицемерие советского официального искусства. В ноябре 1956 г. Г. Е. Федосеев и Ю. Ф. Хлусов исключены из Уральского университета за «клеветнические заявления, несовместимые со званием советского студента». В 1958–1959 гг. Федосеев находился на принудительном лечении в специальной психиатрической больнице, в 1961 г. учился на математико-механическом факультете МГУ, дальнейшая его судьба неизвестна. Хлусов за проведение среди студентов «антисоветской агитации и пропаганды в устной и письменной форме» в июне 1958 г. осужден на три года лишения свободы, умер в психиатрической больнице в 1967 г.

В 1959–1961 гг. литературное объединение включало около 25 студентов (в основном факультета журналистики и филологического факультета). Руководила им Л. А. Кищинская, кандидат филологических наук, доцент кафедры



советской литературы Уральского университета. Цель объединения – помочь начинающим поэтам и прозаикам совершенствоваться в своем мастерстве, среди его членов – поэты В. Б. Кочкаренко, Н. Я. Мережников.

В послевоенное время оживляется деятельность всех литературных кружков: возникают новые, возрождаются распавшиеся ранее. Так, известность приобретает ***литобъединение Уралмаша***, возникшее как кружок гораздо ранее – в 1934 г. при газете «Уральский блюминг», под руководством работника заводского радио Александра Ро. В 1941 г. почти все кружковцы ушли на фронт. Погибли М. Кучеренко, К. Ильинский, Н. Николаев. В 1942 г., после ранения, появился поэт М. Пилипенко, активно посещавший кружок. С 1960 г. кружок был преобразован в литобъединение. Литературным объединением Уралмаша в разные годы руководили И. Брилович-Адский (редактор газеты «За тяжелое машиностроение»), писатели Е. Ружанский (при нем появились «поэтические среды» и «прозаические пятницы»), А. Яковлев, Б. Марьев, Л. Фомин, А. Воловик, В. Станцев, В. Сибирев, А. Филиппович. Уралмашевские литераторы активно печатались в альманахах «Уральский современник», «Боевые ребята», в журналах «Уральский следопыт», «Уральские нивы». Вышел коллективный сборник «Уралмашевские голоса». В 1988 г. рукводителем литобъединения стала его воспитанница Л. Ладейщикова. Затем литобъединением руководили Ю. Лобанцев и Н. Кузин. Литературное объединение существовало до 2000 г., после чего творческая жизнь Уралмаша стала группироваться вокруг заводской газеты и «Пушкинской гостиной».

Литературное движение ***«Горный родник» Свердловского горного института*** (Уральский государственный горный университет) заявило о себе выпуском сборника стихов и прозы студентов и преподавателей, напечатанным на пишущей машинке. Литературный кружок возник в 1951 г., организатором был студент И. Беляев. В разные годы кружком руководили известные уральские писатели О. Маркова, М. Найдич, Л. Сорокин, Э. Бояршинова. В 1993–1998 гг. кружок возглавил поэт Ю. Лобанцев (он же – редактор газеты «Горняк»). К 80-летию вуза вышел литературный сборник «Горный родник», в который вошли произведения студентов, преподавателей, сотрудников и выпуск-ников академии – 80 авторов (составители Ю. Лобанцев и заведующий Музеем истории В. Долганов). Стали традиционными выпуски библиотечки «Горного родника», в том числе в виде приложений к газете «Горняк»: поэтический выпуск «Магическое поле» (1994), «Территория жизни» (1995), «Звезда на память» (1996), «Мой изумруд» (1997), альманах «Магический кристалл» (2002). В литературной среде «Горного родника» формировалось творчество Б. Рыжего. Решением ученого совета литобъединению «Горный родник» присвоено имя Ю. Лобанцева. С 1998 по 2004 г. литобъединение возглавлял поэт Ю. Конецкий, с 2004 г. литературную гостиную «Горный родник», входящую в состав творческого объединения «Горный кристалл», вел Н. Кузин.

***Литературное объединение УПИ (УГТУ–УПИ)*** работало в тесном содружестве с многотиражной газетой «За индустриальные кадры!» и газетой «БОКС» (*Б*оевой *О*рган *К*омсомольской *С*атиры), где могли печататься начинающие авторы. Выпущено два сборника стихов «Студенческие голоса» (1957) и «Втузгородок» (1995), сборник прозы «Политехническая поэма». В них вошли произведения авторов, ставших позднее членами Союза писателей (Г. Дробиз, В. Блинов, Г. Кравцов, В. Васильев, В. Кобяков, А. Дольский), а также популярных в свое время А. Сивинцевой, А. Федорова, О. Новожилова, В. Торхова, И. Мирчевского, Г. Потапова, Н. Моргунова и др. Руководителями литературного объединения УПИ были в разные годы писатели Е. Ружанский, Ю. Мячин, А. Воловик, Б. Марьев. В 1960–1970 гг. параллельно с литобъединением активно работал клуб самодеятельной песни. С 2001 г. литературной жизнью УГТУ–УПИ руководит Р. Ш. Абельская. Ежегодно проводятся весенние конкурсы на лучшее литературное произведение в разных жанрах, выпускается журнал «Universum».

Наибольшее оживление литературной жизни в городе, как и по всей стране, произошло к середине 1960 гг. Образовалось сразу ***два литературных объединения при журнале «Урал»***. Одно – объединение прозаиков, в него входили ставшие впоследствии известными Г. Бокарев, Б. Путилов, Г. Дробиз, многие авторы журнала «Урал». Руководил литобъединением писатель-фронтовик, член редакции П. В. Макшанихин. Занятия проходили в помещении редакции. Литературным объединением поэтов «Урал» руководил поэт, редактор Н. А. Куштум, в него входили кандидаты и члены Союза писателей Г. Дробиз, М. Никулина, Б. Марьев, О. Новожилов, В. Дагуров, В. Кочкаренко, Ю. Богатырев, В. Сибирев, В. Дружинин, В. Терентьев, Ю. Глушков, А. Гольд, В. Станцев, Б. Карпенко, Н. Мыльников, В. Блинов, Н. Страхова. Литературное объединение «Урал», помимо работы со способными литераторами, выполняло функцию секции поэзии Свердловской организации Союза писателей РСФСР. Занятия проходили в круглом зале 1-го этажа (библиотека) Дома работников искусств.

Самым популярным, демократичным, активным и многочисленным по составу (в него входило до 33 членов) литературным объединением Екатеринбурга стал ***клуб им. М. Пилипенко***, возникший в марте 1965 г. в редакции газеты «На смену!». Вела занятия С. Марченко, затем Л. Румянцев, еще позднее – Ю. Трифонов. Активность литобъединения «Урал» постепенно спадала, а клуб им. М. Пилипенко набирал силу: вечера поэзии, выборы Короля поэтов, встречи с читателями в вузах, на заводах, в библиотеках. А. Азовский, Т. Чунина, А. Комлев, Ф. Шевелев, В. Денисов, В. Соколов, А. Орлов, Ю. Конецкий, В. Блинов, Л. Ладейщикова, В. Лузянин, А. Антонов, Л. Туровская – вот далеко не полный перечень актива «пилипенковцев». Занятия клуба проводились в библиотеке Дома работников искусств. Их посещали и «уральцы», и более маститые литераторы. Идейно-творческим лидером клуба стал Ю. Лобанцев.



Дискуссии по литературным вопросам, по перспективам развития страны, по проблеме «искусство и власть» делают клуб притягательным и необходимым для творческой молодежи. У клуба были свой устав, президент, правила приема, велись стенограммы заседаний. Все это становится неугодным для руководства Союза писателей и партийных органов. В 1969 г. на специальном заседании правления Свердловской писательской организации, руководимом Л. Л. Сорокиным, принимается решение о роспуске и закрытии клуба. Параллельно шла травля в газетах с весьма серьезными обвинениями в пессимизме, солипсизме, фрондерстве, а на заседании правления – и в антисоветизме. Через несколько лет Ю. Лобанцев сделал попытку восстановления клуба, но через два-три занятия получил строгое указание от руководителя Союза писателей о прекращения «незаконной» деятельности. Однако поскольку клуб продолжал собираться, то со стороны партийного и писательского руководства был утвержден руководитель Л. Фомин, затем В. Сибирев. В таким образом «обновленный» состав клуба входили Н. Коляда, В. Мясников, Е. Захарова, В. Капленко, А. Ивунин и др.

Во второй половине 1970-х гг. литературным объединением Уральского университета руководили поэты Б. Марьев, Г. Иванов, Н. Кузин. Во второй половине 1980-х гг. – М. Никулина. В 1994–1997 гг. по инициативе студента филологического факультета Р. Козлова организовано литературное объединение ***«Гнездо Белого Кролика»***, преобразованное в 1995 г. в клуб. В объединение входили студенты разных факультетов, издавались сборники «Голос ушедшего дня», «Крушение барьера», «Aonde foram?», «Рука на плече», произведения публиковались в журнале «Урал».

В 1997–1999 гг. при Уральском университете образовалось ***Новое литературное объединение (НЛО)***. Руководитель – Ю. Казарин, председатель совета объединения – студент математико-механического факультета В. Бурнин. В НЛО входило около 40 студентов и преподавателей почти всех факультетов университета. Произведения участников НЛО публиковались в журналах «Урал», «Известия Уральского государственного университета», газетах «Уральский университет» и «Уральский рабочий». НЛО участвовало в межвузовских, общегородских, областных фестивалях. В октябре 1999 г. реорганизовано в литературное объединение «Лебядкинъ» при журнале «Урал».

В настоящее время (на конец 2008 г.) наиболее активно работают три новых объединения. ***Мастер-класс при Доме писателя***, где проводятся занятия со студентами специальности «Литературное творчество» со свободным посещением любителями литературы, теоретические и практические студии ведут Ю. В. Казарин и Е. П. Касимов. ***Литературный клуб «Лебядкинъ»*** при журнале «Урал»; его руководителями были поэты О. Дозморов, Ю. Аврех, в настоящее время – поэт А. Санников. ***«Литературные среды»*** в библиотеке мэра города; руководитель – прозаик (фантаст), поэт профессор Вс. Слукин.

В практике «Литературных сред» не только разбор произведений участников, но и частые встречи с опытными писателями, мастерами пера.

**Лит.:** *Птицын С.* Задачи литературного объединения Красной армии на Урале // Рост. 1930. № 11–12 ; *Рождественская К.* Литературные итоги 1942 года // Урал. современник. Свердловск, 1943. Вып. 7 ; *Ладейщиков А.* Развитие литературы на Урале за 30-летие (1917–1947) // Урал. современник. 1947. № 11 ; *Боголюбов К.* В. Тридцатые годы: Из истории литературного движения на Урале // Урал. 1965. № 11 ; *Пудваль А. Р.* Поиск: Рассказы литературного следопыта. Свердловск, 1974 ; *Он же.* Становление и развитие советской литературы на Урале // Пятые уральские Бирюковские чтения : тез. докл. Челябинск, 1980 ; Слово о товарищах: Воспоминания об уральских писателях. Свердловск, 1980 ; *Рябинин Б. С.* Ушедшее – живущее : кн. воспоминаний. М., 1985 ; *Блинов В., Дробиз Г.* Пять удивительных лет // Втузгородок. Екатеринбург, 1995 ; Руководитель, учитель и старик решали… (интервью А. Акимова с бывшими членами клуба им. М. Пилипенко) // Обл. газ. 1999. 11 окт. ; *Лобанов Е.* Поэзия «Горного родника» // Веч. Екатеринбург. 2000. 15 марта ; *Конецкий Ю.* Поэзия в Горной академии // Урал. 2000. № 8 ; *Изварина Е.* Фамильный след в тектонике Урала // Наука Урала. 2002. Дек. № 29–30 ; *Голдин В.* Узорщики слова и пробы пера. Екатеринбург, 2002 ; *Журавлева Н. С.* Литературные и художественные объединения на Урале в 20-е гг. XX в. : автореф. дис. … канд. ист. наук. Челябинск, 2004 ; *Митрофанова Л.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в контексте литературной, общественной и культурной жизни Урала 1880-х гг. // Урал. 2007. № 11 ; Литературная жизнь Урала XX века: Литературоведческая концепция музейной экспозиции. Екатеринбург, 2008.

Авторы-составители:
*В. А. Блинов, И. Е. Васильев, Н. С. Журавлева,*
*И. В. Козлов, В. А. Мазур, Е. К. Созина*

Использованы материалы, предоставленные
*Д. П. Лобановой* и *Д. А. Обуховой*,
а также информация, полученная из устных бесед
с *Л. Д. Зоновым, В. К. Долгановым, Ю. В. Конецким*

# ПРОБЛЕМА РЕГИОНАЛЬНОГО НАРРАТИВА В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

**© И. М. Удлер**
*Челябинск*

## ПРОЩАЙ, АФРИКАНЕЦ ЭКВИАНО? «УВЛЕКАТЕЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ О ЖИЗНИ ОЛАУДА ЭКВИАНО, ИЛИ ГУСТАВА ВАЗЫ, АФРИКАНЦА. НАПИСАНО ИМ САМИМ»: ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ НАРРАТИВА, АВТОРА, ПОРТРЕТОВ

«Черная Атлантика» (“the Black Atlantic”) – далекий от Урала регион, но перед исследователями литератур разных регионов встают общие теоретические и методологические проблемы анализа регионального текста в широком и узком смысле слова, идентификации нарратива, автора, для всех имеет практическую значимость методика поиска и исследования.

Начало жанру «невольничьего повествования» (the slave narrative), ставшему архетипом различных жанров афроамериканской художественной литературы, документалистики, публицистики, положили «повествования» чернокожих XVIII в. Б. Хэммона (1760)[1], Дж. А. Ю. Гроньосо (1772)[2], Дж. Марранта (1785)[3], О. Кьюгоано (1787)[4], О. Эквиано (1789)[5]. В них сформировались особенности, черты, сквозные мотивы, тропы, «общие места», хронотоп, архитектоника, модель жанра, бесспорно, оказавшие влияние на классику жанра – на «повествования беглых рабов» XIX в. Ф. Дугласа (1845), У. У. Брауна (1847, 1849), Г. Бибба (1849), Г. Б. Брауна (1849).

Самым лучшим, вершинным произведением жанра и аболиционистской литературы XVIII в. является созданное в конце века двухтомное «Увлекательное повествование о жизни Олауда Эквиано, или Густава Вазы, африканца. Написано им самим», оказавшее огромное воздействие на рост аболиционистских настроений в Англии и США и ставшее главным претекстом для авторов классических образцов жанра «невольничьего повествования» XIX в.

Вот биография Эквиано (1745–1797), согласно его автобиографической книге.

Олауда Эквиано (Olaudah Equiano, o-lah-oo-day ek-wee-ah-no)[6] из народности «ибо» родился в 1745 г. в Западной Африке, в стране Бенин (Гвинея, современная Нигерия), в небольшой деревне, расположенной в долине Эссака (Essaka). Его отец принадлежал к местной знати. О. Эквиано получил типичное для африканского мальчика из знатной семьи воспитание, обучался воен-

ному искусству, знал традиции, обычаи, нравы, верования, обряды, культуру, язык своего народа. В 1756 г., когда ему было одиннадцать лет, он и его сестра были украдены африканскими работорговцами и вскоре разлучены. Его перепродавали несколько раз в разные, все более отдаленные от дома местности, где он познакомился с укладом жизни, обычаями, языками разных народов Африки. Через шесть или семь месяцев нахождения в рабстве в Африке он был продан белому работорговцу и оказался на британском корабле, доставлявшем партии рабов в Америку.

С мучительного странствия на рабовладельческом корабле, где Эквиано впервые увидел белых людей, из Африки через Атлантический океан в Вест-Индию (The Middle Passage) начался второй этап его жизни – рабство в Британии и Новом Свете, которое растянулось на десять лет (1756–1766). Эквиано был продан в рабство на плантацию в Виргинии, но вскоре плантатор Кэмпбелл продал его англичанину, капитану торгового судна Майклу Паскалу. Во время рейса в Англию, куда корабль прибыл весной 1757 г., рабовладелец насильно изменил Эквиано имя, назвав его в честь шведского короля XVI в. Густавом Вазой. Бóльшую часть пребывания в рабстве у Паскала Эквиано провел в морских путешествиях. Он плавал на торговых, а затем и военных кораблях, приобрел умения и навыки моряка, научился английскому языку, начал учиться читать, с 1758 г. участвовал в Семилетней войне (1756–1763), повидал разные страны: Англию, Шотландию, Голландию, Канаду. Находясь в Лондоне, Паскал временно отдал его в услужение двум своим двоюродным сестрам мисс Герин, которые разрешили ему посещать школу. По его просьбе в феврале 1759 г. он был крещен. Эквиано добросовестно и умело выполнял свои обязанности моряка и надеялся, что получит свободу. Но Паскал продал его капитану Дорану, а тот в мае 1763 г. перепродал его Роберту Кингу, купцу из Филадельфии, торговавшему в Вест-Индии. Эквиано посетил не менее пятнадцати островов и стал свидетелем, а впоследствии хроникером ужасающих картин рабства на сахарных плантациях в Вест-Индии. Побывал Эквиано и в Филадельфии. Купец оценил трудолюбие, грамотность, сметливость Эквиано, научившегося управлять судами, и сделал его своим помощником, разрешив торговать и в пользу самого Эквиано. Эквиано сумел скопить сорок фунтов стерлингов и 11 июля 1766 г. выкупился на свободу. После ряда злоключений, преодолев разного рода препятствия, он вернулся в Англию.

Последний период жизни Эквиано (1766–1797) – жизнь на свободе, наполненная осознанным обращением в христианскую веру, изучением Библии, арифметики, чтением, плаваниями на торговых судах в Соединенные Штаты, Вест-Индию, Турцию, Португалию, Италию, Францию; опасностями, которые подстерегали в Америке даже свободного африканца; службой в Англии у известного исследователя д-ра Чарлза Ирвинга, занимавшегося экспериментами по опреснению морской воды; участием вместе с ним в 1773 г. в четырехмесячной экспедиции под командованием Константина Джона Фиппса на



Северный полюс, во время которой Эквиано систематически, втайне от всех вел путевой дневник, явившийся его первым опытом литературного творчества, на который он будет опираться в своей книге. Экспедиция ближе других подошла к Северному полюсу и доказала невозможность достичь Индии этим путем. Как герои Дефо и Свифта, он стал бывалым и неутомимым мореплавателем, испытавшим на себе и борьбу с морской стихией, и кораблекрушения, и жизнь на необитаемом острове. Много раз он пересекал Атлантический океан, много повидал и испытал в Средиземном и Карибском морях, Атлантике и Арктике, описал достопримечательности Италии, Испании, Турции, Америки. В Америке он помогал основать плантацию, жил среди индейцев и проповедовал им Библию, посетил Нью-Йорк и Филадельфию, где встречался с руководителями религиозных афроамериканских общин. В Лондоне в 1777 г. он был привлечен к осуществлению плана переселения бедствующих свободных чернокожих в Африку и назначен уполномоченным на корабль, направлявшийся в Сьерра-Леоне, упорно боролся с казнокрадством и по этой причине был уволен.

Эквиано стал активным участником аболиционистского движения в Англии. С 1787 г. он выступал с лекциями, обличающими рабство и расизм. 21 марта 1788 г. он обратился с прошением к королеве, в 1789 г. – с открытым письмом к членам палаты лордов о необходимости запрета работорговли в Вест-Индии. В 1789 г. была опубликована его книга «Увлекательное повествование о жизни Олауда Эквиано, или Густава Вазы, африканца. Написано им самим», направленная против рабства, работорговли и расизма, которая имела огромный успех у читателей и способствовала принятию английским парламентом 25 марта 1807 г. «Закона о запрете работорговли» на всей территории Британии (An Act for the Abolition of the Slave Trade). Закон вступил в силу с 1 мая 1807 г.

11 октября 2000 г. в Лондоне на доме по адресу 73 Riding House Street, Westminster (во времена Эквиано 10 Union Street, West Marylebone) была установлена мемориальная доска в честь О. Эквиано, который «жил и издал здесь в 1789 г. свою автобиографическую книгу о страданиях под варварским гнетом рабства, способствовавшую его ликвидации». 17 апреля 2007 г. была также установлена мемориальная доска в церкви Святого Андрея (Соуэм, графство Кембриджшир), где 7 апреля 1792 г. состоялась церемония вступления в брак О. Эквиано и Сусанны Каллен.

В связи с 200-летием запрета в Британии работорговли в июле 2007 г. в Лондоне, в соборе Святого Павла, была открыта выставка работ английского художника, живущего в США, Сэтча Хойта «За любовь к сахару». На ней были представлены пять мозаичных портретов чернокожих аболиционистов XVIII–XIX вв., собранных из выкрашенных в разные цвета кусочков сахара (напоминание об ужасах рабства на сахарных плантациях Вест-Индии). Отнюдь не случайно центральное место в экспозиции занял портрет одного из выдающихся основоположников аболиционизма – О. Эквиано.

В списке ста великих чернокожих британцев он занимает четвертое место. Но не менее почетное место он занимает в истории афроамериканской литературы как создатель лучшего произведения жанра slave narrative XVIII в., ставшего архетипом всех жанров афроамериканской литературы.

О. Эквиано был самым образованным, начитанным, талантливым из создателей жанра «невольничьего повествования» в XVIII в. Его «Увлекательное повествование о жизни Олауда Эквиано, или Густава Вазы, африканца. Написано им самим» – первая книга, в которой пометка “Written by Himself” действительно означает, что бывший раб сам написал эту книгу. Начиная с портрета на фронтисписе, где Эквиано держит Библию, раскрытую на Книге Бытия, из которой взят эпиграф, автор вводит в двухтомное «Повествование» множество доказательств своей грамотности и начитанности.

Грамотность стала главным фактором, способствовавшим росту самосознания Эквиано, вызреванию решения выкупиться из рабства, а затем написать книгу, направленную против рабства. В открывающем «Повествование» обращении к членам английского парламента, в котором предполагалось обсуждение вопроса о работорговле (To the Lords Spiritual and Temporal, and the Commons of the Parliament of Great Britain), Эквиано формулирует главную цель книги – «пробудить чувство сострадания к бедствиям, которые принесла работорговля моим соотечественникам», «помочь моим страдающим соотечественникам»[7].

Важное место в книге занимает проблема идентификации, которой предстояло стать «вечным вопросом» афроамериканской литературы и публицистики. На протяжении XIX–XX вв. афроамериканские писатели буквально выстрадали в своей жизни и в своем творчестве проблему идентификации, рассматривая ее в философском, религиозном, психологическом, этнографическом, социологическом, историческом аспектах, решая на уровнях личностном, расовом, национальном, общечеловеческом.

Уже в названии на первое место автор поставил имя и фамилию, полученные при рождении – Олауда Эквиано, – и подчеркнул свое происхождение («африканец»). Его африканское имя означает «перемена или судьба», а также «находящийся под покровительством, и обладающий громким голосом, и правильно выражающий свои мысли»[8]. Две первые главы в истории его жизни полностью посвящены африканским корням. Фраза, которая станет каноническим зачином в жанре «невольничьего повествования» – «Я родился…», – связана с темой и образом Африки. Автор XVIII в., в отличие от большинства авторов «невольничьих повествований» XIX в., знает своих родителей и вписывает жизнь семьи в жизнь африканской народности «ибо».

Географические и этнографические описания природы, климата, общественного уклада, экономики, труда, быта, одежды вплоть до любимого африканцами лазоревого цвета, нравов, отношений в семье, отношений между мужчинами и женщинами, языка, верований, обрядов, танцев, музыки, музыкальных



инструментов, песен пронизаны глубокой любовью к Африке и африканцам, носят лирический характер. Возникает образ утраченного рая, чему способствуют и описания щедрости, изобилия, богатств природы, экзотических деревьев и растений, экзотических и необыкновенно вкусных фруктов, прекрасных и телом, и душой людей, и то, что описание дается от имени невинного африканского ребенка, подростка. Но в «Повествовании» два голоса: голос ребенка, рассказывающего о стране счастливого детства, и голос зрелого человека, испытавшего ужасы рабства, много повидавшего в путешествиях по Атлантике и Арктике, Европе и Америке, много передумавшего и сохранившего любовь и привязанность к исторической родине. «Обычаи и нравы моей страны... были привиты мне с большой заботой и оказали глубокое воздействие на мой ум, время не может их стереть, и все превратности фортуны, которые я испытал с тех пор, способствуют интересу к ним и желанию их запечатлеть...»[9]

Он остается им верен, например, когда сопротивляется новому имени «Густав Ваза», и его хозяин только побоями заставил мальчика носить это чужое, европейское имя.

Эквиано первым обратил внимание на роль музыки и поэзии в жизни его народа: «Мы нация танцоров, музыкантов и поэтов»[10]. С его книги начинается традиция включения авторами «невольничьих повествований» своих стихов и обильного цитирования чужих стихов. Этот интерес к поэзии, поэтическое творчество зиждутся на фундаменте любви и интереса к африканской народной песне и сказке, часто включавшей в себя песни и стихи.

Но перед исследователями книги Эквиано неизбежно встает не только проблема идентификации в его книге, но и проблема идентификации самой его книги, его жизненной истории, судьбы, личности, даже портретов.

У. Л. Эндрюз, автор монографии о жанре афроамериканской автобиографии XVIII в., из соображений научной объективности вывел книгу Эквиано за рамки афроамериканской автобиографии. Он посчитал, что правильнее видеть в Эквиано писателя англоафриканского, так как Эквиано стал гражданином Британии, в северо-американских колониях прожил не более двух лет и писал о вест-индской модели рабства[11] .

Но рабство в Вест-Индии не отличалось от рабства на американском Юге, и та же американская рабовладельческая Виргиния, в которой ему довелось испытать на себе рабство, была тогда также британской колонией. Книга Эквиано, опирающаяся на опыт «Черной Атлантики», как и произведения его предшественников Дж. А. Ю. Гроньосо, О. Кьюгоано, – часть чрезвычайно важного исторического, географического, социологического, культурного явления «Черная Атлантика»[12], текста «Черной Атлантики», в каком-то смысле подобного петербургскому, московскому, крымскому, уральскому, вильнюсскому текстам[13].

В данном случае имеется в виду становление национального и культурного сознания и самосознания африканцев в Европе и Новом Свете в процессе

взаимообмена и взаимообогащения африканского, европейского (преимущественно английского) и американского типов сознаний и культур. Шел процесс интенсивного взаимодействия «своего» и «другого», которое переставало быть «чужим», формировалась модель становления современной культуры. Этот процесс нашел яркое выражение в «невольничьих повествованиях» XVIII в., в частности – в хронотопе, метафорах, образах. И хотя нельзя не согласиться с бостонским священником-аболиционистом Эфраимом Пибоди, который в 1849 г. в рецензии на «повествования беглых невольников» увидел в них уникальный американский жанр, обогативший мировую прозу[14], тем не менее этот жанр обязан и африканской, и английской, и американской, и христианской культурам. В «невольничьих повествованиях» XVIII в. не только противопоставляются, но и сопоставляются Африка и Америка, Африка и Англия, Англия и Америка, африканцы, чернокожие американские рабы и евреи Ветхого Завета. Все три повествователя – Гроньосо, Кьюгоано, Эквиано – родились в Африке. Все настаивают на своем знатном происхождении и соответствующем их происхождению воспитании. Все были похищены и после странствий по Африке проданы в рабство. Все совершили мучительное путешествие на невольничьем корабле к берегам Америки и затем странствовали на кораблях-парусниках, курсировавших взад и вперед между Карибскими островами, Америкой, Европой, путешествовали по суше по Европе (Англия, Голландия, Германия, Испания) и Америке. Во всех трех «повествованиях» единый хронотоп странствий по морю и по суше, в котором огромное место занимает хронотоп и образ парусника, не позволяющий забыть о хронотопе The Middle Passage.

«Повествование» Эквиано опирается и на традиции американской пуританской прозы, жанр духовной автобиографии, даже композицию духовной автобиографии, на жанр истории пленения индейцами. Эквиано опирается и на своих предшественников – американцев Хэммона, Гроньосо, Марранта. Все современные исследователи «невольничьих повествований» и творчества Эквиано, английские (П. Эдвардс, Б. Кэри) и американские (А. Констанзо, В. Карретта, Г. Л. Гейтс), согласны в том, что без «Повествования» Эквиано, которое стало моделью для американской классики жанра в XIX в., не может быть прослежена история афроамериканского «невольничьего повествования».

Но неожиданно возник другой вопрос: кто он, Эквиано – африканец или американец? Сохранились документы, дошедшие до нашего времени. Запись о его крещении 9 февраля 1759 г. в церкви Святой Маргариты (Вестминстер), сделанная со слов четырнадцатилетнего мальчика, тогда еще плохо владевшего английским языком: «Gustavus Vassa a Black born in Carolina 12 years old»[15] . Текст содержит по крайней мере две фактические ошибки: ему не двенадцать, а четырнадцать лет, и существовали Каролина Северная и Каролина Южная. Сохранился и второй документ – список членов экипажа экспедиции на Северный полюс (1773), где указано, тоже, вероятно, с его слов, а ему уже двадцать восемь лет, и он свободно владеет английским языком, что он, Густав Ваза, родился в Южной Каролине.



До издания своей книги Эквиано никогда не пользовался африканским именем. Окружающие знали его под именем Густава Вазы. Он сохранил это имя и после публикации книги, но прибавил к нему «африканец». Об этом свидетельствует запись о его венчании 7 апреля 1792 г. в церкви Святого Андрея (Soham, Cambridgeshire) с англичанкой Сьюзен Каллен: «Gustavus Vassa, an African». На мемориальной доске, водруженной в церкви 17 апреля 2007 г. в честь этого события, высечена надпись: «In Memory of the Writer and Abolitionist Gustavus Vassa (Olaudah Equiano) “The African” and his Wife Susapnah Cullen who were married at this Church on 7th April 1792»[16].

На мемориальной доске, помещенной 11 октября 2000 г. на доме, где Эквиано работал над своей книгой, значится: «OLAUDAH EQUIANO (1745–1797) “THE AFRICAN”».

Итак, вопрос, впервые возникший у Винсента Карретты (и у меня – совершенно независимо от профессора Карретты), – кто же автор «Повествования» – Олауда Эквиано или Густав Ваза? В. Карретта считает, что африканское происхождение и имя, странствие на невольничьем корабле были придуманы рабом, родившимся в Америке, во имя успеха книги и аболиционистских целей, а все детали жизни в Африке заимствованы из устных рассказов африканцев и из книг белых авторов XVIII в. об Африке[17]. Так что же, прощай, африканец Олауда Эквиано? И прощай документальное «Повествование», вместо которого автор предложил читателям мистификацию, псевдодокументальное произведение с большой долей художественного вымысла?

Между тем никто из африканских ученых никогда не подвергал сомнениям его африканскую идентичность. В Африке книгу Эквиано считают краеугольным камнем африканистики. Во многих научных дисциплинах (истории, этнографии, географии, социологии, культурологии, религиоведении, литературоведении) ученые опираются на Эквиано[18]. Профессор из нигерийского университета (Imo State University, Owerri) К. О. Эчэлони (Catherine Obianuju Acholony, Catherine Ancholou) провела в конце 80-х гг. «полевые исследования» в местности, где, как утверждал Эквиано, он родился, и нашла там его родственников, о чем написала книгу «Корни ибо у Олауда Эквиано» (The Igbo Roots of Olaudah Equiano)[19]. Профессор антропологии Д. Юкэджбью (Dorothy Ukaegbu), которая, как и Эквиано, принадлежит к народу «ибо», с помощью лингвистического анализа его писем доказала, что так думать и писать мог человек, родившийся в Африке[20].

В Нигерии с 2007 г. ежегодно проводятся международные Эквиановские конференции, посвященные народу «ибо» и трансатлантической работорговле (Olaude Ekwealuo Annual International Conference on Igbo Studies and the Trans-Atlantic Slave Trade). Традиционными стали поездка в поселение, где родился Эквиано, и прием у местного правителя.



*Рис. 1. Портрет О. Эквиано на фронтисписе в его прижизненных изданиях работы художника У. Дентона, гравера Д. Орме*

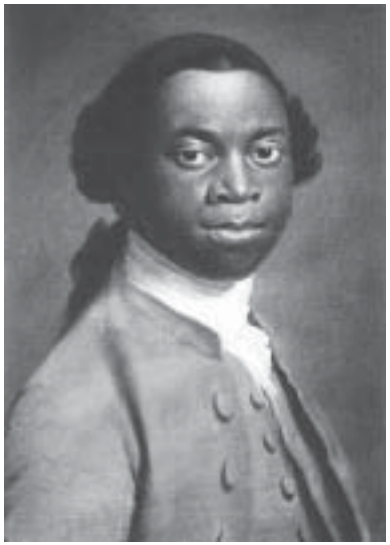


*Рис. 2. Портрет неизвестного работы художника А. Рамзи*

Думается, что Олауда Эквиано – африканец. Именно ради священной для него цели ликвидации рабства он не мог пойти на мистификацию, которую легко можно было разоблачить. При его жизни книга издавалась девять раз, в том числе и в Северной Америке, и ни одного сомнения не было высказано современниками. Почему же он выдал себя за уроженца Америки? Мальчиком он мог стыдиться своего африканского происхождения. Он благоговел перед белой цивилизацией и хотел в нее войти. Став взрослым, он опасался за свое положение, боялся, что его не возьмут в экспедицию на Северный полюс. Опыт XX в. свидетельствует, что Эквиано, скрывающий свое происхождение, не одинок в такой социально-психологической ситуации.

Допущена существенная ошибка и в идентификации портрета Эквиано. Прав Дж. Мейдин, обративший внимание на отсутствие сходства между двумя портретами Эквиано[21]. Действительно, подлинным является портрет Эквиано с Библией в руках, написанный художником Уильямом Дентоном, выгравированный Дэниэлом Орме и помещенный Эквиано на фронтисписе в его прижизненных изданиях (рис. 1). Но большинство современных англоязычных изданий книги и биографий Эквиано, а также посвященных ему сайтов[22] украшает другой портрет – в одежде, выдержанной в красных тонах (работы художника Алана Рамзи), ошибочно идентифицируемый как портрет Эквиано (рис. 2).

К сожалению, автор мозаичного портрета Эквиано, выставленного летом 2007 г. в соборе Святого Павла[23] (рис. 3), создал его, также ошибочно ориентируясь на портрет работы А. Рамзи, т. е. на



портрет совсем другого человека. Но Эквиано за это не отвечает.

Итак, уже в XVIII в. в пространстве и тексте «Черной Атлантики» происходит становление нового жанра «невольничьего повествования», ставшего фундаментальной традицией афроамериканской литературы.



*Рис. 3. С. Хойт. Портрет О. Эквиано (За любовь к сахару, 2007)*

### Примечания

[1] *Hammon B.* A narrative of the uncommon sufferings, and surprising deliverance of Briton Hammon, a Negro man. Boston, 1760.

[2] *Gronniosaw J. A. U.* A narrative of the most remarkable particulars in the life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as related by himself. Bath, 1772.

[3] *Marrant J.* A narrative of the Lord's wonderful dealings with John Marrant, a Black taken down from his own relation, arranged, corrected, and published by the Rev. Mr. Aldridge. The fourth edition, enlarged by Mr. Marrant. L., 1785.

[4] *Cugoano O.* Thoughts and sentiments on the evil of slavery and wicked traffic of the slavery and commerce of the human species, humbly submitted to the inhabitants of Great-Britain, by Ottobah Cugoano, a native of Africa. L., 1787.

[5] *Equiano O.* The interesting narrative of the life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by himself: In 2 vols. L., 1789.

[6] В Нигерии сейчас его имя и фамилию пишут как Olaude Ekwealuo.

[7] *Equiano O.* The interesting narrative of the life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by himself // The classic slave narratives / Ed. and with an introd. by H. L. Gates, Jr. N. Y., 2002. P. 17–18.

[8] Ibid. P. 41.

[9] Ibid. P. 46–47.

[10] Ibid. P. 33.

[11] *Andrews W. L.* To tell a free story: The first century of Afro-American autobiography, 1760–1865. Urbana ; Chicago, 1986. P. 57.

[12] *Gilroy P.* The Black Atlantic: Modernity and double consciousness. Cambridge ; London ; New York, 1993.

[13] О вильнюсском тексте см.: *Брио В.* Поэзия и поэтика города. М., 2008.

[14] *Peabody E.* Narratives of fugitive slaves // Critical essays on Frederick Douglass / ed. by W. L. Andrews. Boston, Mass., 1991. P. 24–27.

[15] Welcome to Soham on-line: Olaudah Equiano or Gustavus Vassa 'The African' – b. 1745 d.1797 [Electronic resource]. Mode of access: http://www.soham.org.uk/history/olaudahequiano.htm. Title from screen.

[16] Ibid.

[17] *Carretta V.* Olaudah Equiano or Gustavus Vassa? New light on an eighteenth-century question of identity // Slavery and abolition. Dec. 1999. Vol. 20, № 3. P. 96–105 ; *Carretta V.* Equiano, the African: Biography of self-made man. Athens, Ga; London, 2005.

[18] Catherine Ancholou on the importance of Equiano's narrative [Electronic resource]. URL: http:// www.pbs.org/wgbh/aia/part1/1i3010.html. Title from screen.

[19] *Acholony K. O.* The Igbo roots of Olaudah Equiano: An anthropological research. Owerry, Nigeria, 1989.

[20] *Ukaegbu D.* Equiano's Estate at Elese (Ala Isse – land of Isseke): Linguistic truncation in Igbo language and symbolic meanings in Igbo culture: Abstract [Electronic resource]. URL: http://www.africaresource.com/conferences/viewabstract.php?id=104&cf=9 ; *Mower L.* Effort to establish slave's birthday attracts attention // Las-Vegas Review-Journal. 2006. Dec. 18 [Electronic resource]. URL: http:// www.reviewjournal.com. Title from screen.

[21] *Madin J.* The Lost African: Slavery and portraiture in the age of Enlightenment // Apollo. 2006. 1 Aug. P. 34–39.

[22] См., напр.: City of Westminster: Olaudah Equiano, writer and abolitionist (1745–97) [Electronic resource]. URL: http://www.westminster.gov.uk/libraries/archives/blackpresence/07.cfm. Title from screen ; *Erera S.* The interesting Life of Olaudah Equiano… African, slave, sailor, writer, Englishman, Christian, abolitionist [Electronic resource]. URL: http://www.princeton.edu/~howarth/304.Projects/Erera/Pages/Main.htm. Title from screen.

[23] For love of sugar [Electronic resource] // Londonist. 2007. 27 June. URL: http://londonist.com/2007/06/for_love_of_sug.php. Title from screen.

**© В. А. Москвина, Е. П. Малахова**
*Омск*

## ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ УСТНЫХ РАССКАЗОВ О МЕДВЕДЯХ

Медвежий фольклор, важная составляющая устной традиции сибирских переселенцев, до сих пор остается недостаточно изученным. Иркутская исследовательница Г. В. Афанасьева-Медведева в фольклорном и этнографическом аспектах рассматривала русскую охоту на медведя в Восточной Сибири[1], а также устные рассказы о содержании медвежат[2]. Опираясь на повествовательные тексты, она проанализировала структуру охоты, семантику составляющих ее компонентов, особое внимание уделила сюжету охоты на медведя в берлоге. В рассказах о содержании медвежат были выделены мотивы сообразительности медвежат и их одичания после употребления мяса, а в самих рассказах отмечено сохранение рудиментов славянского медвежьего культа.

Во время экспедиционных выездов 2006–2008 гг. в один из северных районов Омской области – Седельниковский нам удалось записать более 50 текстов о медведях. Информантами были потомки сибирских переселенцев из разных регионов России, Белоруссии, Украины. В большинстве своем сделанные записи – это устные рассказы в форме меморатов и фабулатов. Мы выделили четыре группы этих рассказов: 1) охота на медведя, 2) внезапная встреча человека с медведем, 3) приручение медведя, 4) восприятие медведя человеком.

1. *Охота на медведя.* Многочисленные рассказы этой группы представляют варианты сюжета, в основе которого лежит мотив вторжения медведя в



человеческое пространство или человека в территориальные владения зверя. Варьируется главным образом зачин. Первый вариант зачина: медведь проявляет себя возле жилища людей – травит посевы, ворует отбившуюся от стада или двора скотину, лакомится на скотомогильнике, попадает в расставленные петли на границе двух пространств – человеческого и звериного. Второй вариант зачина: человек натыкается на медвежью берлогу, о чем рассказывает в деревне. Далее развитие действия происходит по следующей схеме: описывается реакция охотников, они договариваются караулить медведя, расставляют петли в местах его появления или (это уже более современный мотив) идут освобождать медведя из петли.

Михаил Григорьевич Шелковский, 1941 г. р., из д. Саратовка рассказал о том, как охотники ранили зашедшего в деревню медведя:

«И пошел, и сюда вот до рачушки дошел и в воде лег, лежал. Кровы такая лужа большая. Ну, я пошел следить. Они скоро, думаю, с заду подтягнутся <…> Они с заду идуть потихоньку. Ну, потом собаки забрехали, я думаю, подойдут. Подбегаю – у него лапа перебита. Кода ему стре́лил два раза в лапу, перебил. Я склал вот так, стре́лил в него. Он сразу – бах! – повалился. Ну, я свободно коло березки стою, разглядываю. Ага! Только патрон справил, еще не вытащил другей, она оттуда как летит. А сучка молодая была, она ко мне сразу тикать. А он прямо на мяне сразу. И давая мяне расчасывать…»[3]

Кульминацией в таких текстах становится убийство медведя, а развязкой – последствия охоты. В данном тексте убийство медведя замалчивается, а рассказчик переходит к последствиям (лечение травм, выяснение отношений с другими охотниками, которые вовремя не помогли). Медведь здесь – как антагонист в сказке – не умирает сразу. Зверь сохраняет запас жизненной энергии, подобно многоголовому змею или кощею с огненным пальцем.

Фабулат, рассказанный М. С. Малаховым, повествует об анекдотической ситуации, в которую попали охотники на медведя: «Мужики на медведя ходили. Их было четверо. Один стрелил и ранил медведя. Тот заревел. А трое мужиков давай убегать. Один убегает впереди, а другой сзади за ним. Только первый до сосны добежал, хотел на сосну прыгнуть и говорит: "Я только прыг, а мне кто-то сзади на спину прыг и по сосне пошел. Я думал медведь". Так под сосну и сел мужик, не полезет же он медведя догонять на сосне. А это был второй мужик, он и залез на макушку. И как его потом ни звали слезть, не слазил. Не могли снять. Спилишь сосну – мужик разобьется. А что там, ему страхом руки стянуло, ну и всё. Он и сидел там, пока отошло. А третьего совсем потеряли, нигде нет. Недалеко от этого места собака роет и роет барсучьи норы. Собака может залезть в барсучью нору и всё, сцепится с барсуком и погибнет там охотничья собака. Отгонят собаку от норы, а она опять туда рыть. Потом заметили, что сапог торчит из норы. Потянули за ногу, не могут вытащить. Стали копать, выкопали мужика. А у него глаз стеклянный был. Вытянули мужика – глаз у него выпал. Он чпок! Взял вставил его обратно»[4].

В данной истории реальный случай приобретает комический характер благодаря художественным приемам, которые использует рассказчик. В повествовании вполне отчетливо выявляются сказочные сюжеты (СУС 103 и 125)[5]. Чтобы увидеть неведомого кота, звери прячутся: медведь залезает на дерево, волк зарывается в опавшие листья: «Высунул он морду из-под листьев, а они зашуршали. Кот подумал, не мышь ли пробежала. Да как бросится! Волк бежать. А кот испугался, кинулся на сосну. Медведь думат, что кот за ним полезет. Бух – и убился»[6]. В варианте сказки из сборника А. Н. Афанасьева на второй названный сюжет кот «увидел, что из норы торчит сурков хвост, испугался да как прыснет на сосну», а медведь с дерева падает на сидящую там лису[7]. Также в рассказе М. С. Малахова можно отметить мотив, известный по сказке «Лиса и козел» (СУС 31): «Вскочила лиса козлу на спину, со спины на рога, да и вон из колодца»[8]. Благодаря связи со сказками повествование о реальном случае приобретает форму фабулата.

2. *Внезапная встреча человека с медведем*. Рассказам этой группы свойственно общее начало: человек идет в лес за ягодами, грибами или на реку рыбачить. Далее сюжет развивается в двух основных направлениях в зависимости от реакции человека и животного. Во-первых, человек и зверь либо разбегаются, испугавшись друг друга, либо человек старается уйти незамеченным:

«Пошел дед на охоту с собачками. Хорошие собачки. Идут: впереди собачки, сзади дед. Ну и встретился им медведь. Ну, дед и говорит: “Бежал я и тютьки мои сзади. Всю дорогу загадили”. – “Дык, хто?” – “Дык, мы с тютьками”»[9].

Во множестве записаны мемораты о встречах медведя с женщинами, собирающими лесную малину, смородину: женщина берет ягоды с одной стороны куста, а медведь лакомится с противоположной, увидев друг друга, они разбегаются. Мотив бросившихся от испуга в разные стороны зверя и человека входит в тексты об освобождении медведя из петли, рассмотренные нами ранее[10]. О таких случаях обычно рассказывают с юмором, несмотря на реальную опасность встречи с медведем:

«В прошлом году тоже в осень поехал сюда… <…> Ну, я рыбалил: гальяны, кое-где караси такие, мелочь то есть. А потом одной удочкой, которая клевать не стала, думаю, наверно, сорвалась. Я стал червя, вытянул удочку, стал червя, думаю, погляжу. Че-то на ту сторону глянул – он идеть сюда прямо по просине́ ко мне. Такий кривоногий, пузатый, голова така больша. Я думаю, что делать? Я скорей пальцы в рот, как свистнул. Он так вот встал и стоит. Скинулся в ту сторону <…> И пошел куда-то к речке. Я маленько посядел, что-то так жутко стало. Ёношный дед! Я скорей удилища скрутил, у мотоцикл воткнул, на удочки сел ве́рьхом. Сюда до дяревни, до рачушки, только доехал, назад глянул: ни поплавков, ни лески, ничё – всё оторвал по дороге, только на палке, что ехал»[11].

Рассказчик начинает эпически спокойно, обращая внимание на детали. Но чем ближе к финалу, тем динамичнее повествование. Причем развязка анекдотична.



Во-вторых, вооруженный человек, неожиданно встретив медведя, бывает, ведет себя агрессивно. Такое развитие сюжета, как правило, предполагает трагическую развязку: медведя убивают или ранят; раненый же зверь калечит человека:

«Я просто пошел, как сказать, кто попадет: попадет сохатый – сохатого, попадет глухарь – глухаря. Ну, и пошел я, так, ну, килуметров, наверно, от деревни, килуметров пять будет. <…>

Ну, глухарей взлятело сильно много. У мяне было два собаки. <…> Лають глухарей и лають. Я только… повярнулся назад, а снег только маленький выпал. А йна как ишла, мядьведица эта, смотрю, такий след идеть… к себе в берлогу всё таскала, лезла в землю.

<…> Я так – раз! – дыра. Я так раз туда – смотрит. Я так задом сдаю, стал стрелять. Позвал собак… И сразу собаки мои хоп! И туда, и давай. <…> Из берлоги йна лапы на вытяжку, хотела вылезти. Я лапы передние перебивать: в одну лапу заряда три засадил, в другую. <…> Йна вылетела оттуда… Я думал, за собаками, а йна за мной. Я за бярозу раз, навстречу раз, а йна круть вкруг бярозы. Раз лапой махнула, когти-то, конечно, плохо действовали. Ружье выбила – сразу мяне за шапку… а тут собаки. Я метра три отскучил. В землю (ничком лег. – *В. М., Е. М.*): и давай из мяне зубами. Я вот так закрылся… тут часы и змяла, руку обжевала. <…>

Собаки лают. Я: “Пучет, взять!” Они как начали её сзади рвать. Йна крутанулася… и старого собака захватила – шею порвала, так и пропал. Я этот момент схватился… ружье схватив, а в ём последняя пуля была заложена. А йна обратно ко мне… и так йна разъярилась. И так не промазал, правда, прямо в лоб как стре́лил, из шеи вылятела. Ишо тянет зараза с зарадки. Я в сторону, думаю, черт ее знает»[12].

Этот рассказ в близлежащих деревнях бытует как фабулат, в котором центральными мотивами стали изжеванные часы и перетягивание ружья охотником и медведем.

Если же медведь не был убит, то он затаивает обиду на охотника. Оправившись от ран, он начинает «лютовать» в деревне. Произошедший в прошлом году случай, когда трехлапый медведь похозяйничал в трех деревнях, уже стал предметом рассказов:

«К Янченко был пришел, а потом к этому, как его, к Хведьку тоже пришел во двор. Тоже свинью задрал. И так он ее продрал – забили.

А Янченко, как он узнал, так он говорил: “Я не помню, как я на баню заскучил”. Он говорит: “Только я во двор к свиньям пришел мешать, а он, – говорит, – на дворе. Я, – говорит, – не помню, як на друвах и на бане, говорит, залез”»[13].

Среди местных жителей бытует мнение, что увечный медведь не может накопить достаточно жира, чтобы залечь в спячку, поэтому ходит по деревням в поисках легкой добычи. Это мнение соотносимо со сказочным сюжетом «Медведь на липовой ноге» (161A* = AA*161 = AT163B*).

3. *Приручение медведя.* В рассказах повествуется о медвежатах, оставшихся без матери. В наших материалах находим сюжетные совпадения с восточносибирскими текстами. Медвежонка содержат наравне с домашними животными до определенного момента, пока тот не попробует «свежатины». После этого медвежонок звереет и его убивают:

«У нас медведиху убили в берлоге зимой, медвежат привезли, трех медвежат. <…> Манякины там жили, фамилия. У них дома… теленка кормили. Идут мимо, закинут ему то сладкое, орешки любит, орехов подадут – он щелкает. А мясо в праздники кто-то из хозяев дал, мясом накормили, так он телю и порвал.

Так вот живет под вид собаки. Так он за ограду бегал на цепи, на железной проволоке. Проволока была»[14].

Кроме этого нами зафиксирован рассказ на сказочный сюжет «Медведь на службе у человека» (СУС-160****):

«В Кейзесе на льнозаводе медведь ручной жил, телегу возил со снопами. Нагрузить телегу снопов, а он вместо коня. Оглобли в передние лапы возьмить и вязеть тялегу в склад. И так целый день. А как время обедать – постукають у жалезку, ён иде шов – там ету тялегу и киneть, и на обед с мужиками. У яго своя особая кастрюля была. Ён и ев. И так всегда. Посярёд завода, так посярёд кинет, кода застукають в жалезку на обед. Ну, что ён понимаеть, раз на обед позвали – кидай»[15].

4. *Восприятие человеком медведя*. Представления о медведе уже складываются по процитированным рассказам из предыдущих групп. Данная же группа текстов отличается наличием эмоциональной и моральной оценки медведя, но не имеет развитого сюжета. В таких рассказах образ медведя строится по двум принципам: антропоморфизация и сакрализация зверя. В этих представлениях, безусловно, сохранились отголоски культа медведя: до сих пор считается, что, добыв первого медведя, молодой человек становится настоящим охотником, т. е. речь идет о своеобразной инициации; также у жителей района мы наблюдали особое отношение к зверю.

Во-первых, почти все рассказчики указывают на схожесть медведя с человеком. М. С. Малахов олицетворяет зверя: «Медведь бежит – на каждый шаг поворот головы. Залазит на дерево, как кошка. Станет за дерево, как человек»[16]. П. Ф. Матюков рассказывал: «Шкуру содрали с медведя, в ванну посадили – сидит, как голая женщина»[17]. Все охотники утверждают, что раненый медведь плачет, как ребенок. На вопрос «Не страшно ли было с медведем встретиться?» Н. И. Бахарева ответила: «С медведем-то? А чё, он хороший человек». В ее ответах звучит ирония: «Мы с ним дружим. Он то корову, то теленка упрет»[18].

Однако никакой иронии по отношению к медведю у охотников нет. «С ним свяжешься – шутки плохи»[19]. П. П. Дерюга, на счету у которого, как он говорит, более тридцати добытых медведей, вспоминает взгляд раненого медведя.



И этот взгляд не давал ему ни сна, ни покоя, пока охотник не выследил зверя.

Все рассказы о медведе, зафиксированные нами, бытуют в вариантах, что указывает на их фольклорную природу. Исследуемая локальная традиция богата также сказками, поэтому в медвежьем нарративе находим немало совпадений со сказочными сюжетами. Например, с сюжетом «Волк ворует из хлева поросят» (СУС 166А*):

«В Забайкале у Мишки Кукса летом поросяты стали с овчарки пропадать. Мишка гряшив на охотничьих собак. А тады днем увидев, як мядведь вылез с овчарки через окно с поросенком, закинув яго за спину и пошёв в лес. Надо ж, приспособився днем ходить. Пришёв, взяв и пошёв»[20].

На наш взгляд, именно сказка способствует возникновению, варьированию и сохранению рассмотренных рассказов. Особенностью этих текстов является переплетение трагического и комического. Причем в мемоpатах преобладает трагизм, а в фабулатах – комизм.

## Примечания

[1] *Афанасьева-Медведева Г. В.* Русская охота на медведя в Восточной Сибири в фольклорном и этнолингвистическом освещении. Иркутск, 2001.

[2] *Афанасьева-Медведева Г. В.* Русский медвежий фольклор Восточной Сибири: Рассказы о домашнем содержании медвежат // Народная культура Сибири : материалы X науч.-практ. семинара Сибир. регион. вузов. центра по фольклору. Омск, 2001. С. 136–143.

[3] Фольклорный архив кафедры русской и зарубежной литературы ОмГПУ, далее – ФА: ЭК-1/2008, № 2.

[4] Личный архив Е. П. Малаховой, далее – ЛА.

[5] Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг и др. Л., 1979. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи в круглых скобках с использованием сокращения СУС и номерами сюжетов.

[6] Фольклор Западной Сибири : сказки / под ред. Т. Г. Леоновой. Омск, 1982. № 5.

[7] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. / изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М., 1984. Т. 1, № 44.

[8] Русские сказки Сибири и Дальнего Востока: Волшебные. О животных / сост. Р. П. Матвеева, Т. Г. Леонова. Новосибирск, 1993. № 30.

[9] Зап. в с. Рагозино от В. Балашенко 1966 г. р.

[10] *Москвина В. А.* Охотничий фольклор в материалах экспедиции 2007 г. в Седельниковский район Омской области // Народная культура Сибири : материалы XVI науч. семинара-симпозэ Сибирэ регионэ вузов. центра по фольклору. Омск, 2007. С. 219–228.

[11] ФА: ЭК-1/2008, № 3, зап. от М. Г. Шелковского.

[12] Там же, зап. в д. Успенка от В. М. Килькова 1934 г. р.

[13] ФА: ЭК/1, № 4, зап. от М. Г. Шелковского.

[14] ФА: ЭК-1/2008, зап. в с. Кейзес от Н. И. Бахаревой 1913 г. р.

[15] ЛА, зап. в с. Кейзес от П. Ф. Матюкова (1936–2006).

[16] ЛА.

[17] Там же.

[18] ФА: ЭК-1/2008.

[19] Там же, № 2, зап. в д. Саратовка от М. Г. Шелковского.

[20] ЛА, зап. в с. Кейзес от П. Ф. Матюкова.

**© Е. Г. Власова**
*Пермь*

## «ДОРОЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА» ПЕРМИ НАЧАЛА XX ВЕКА: МЕСТО И СТРАТЕГИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ*

Обилие путевых очерков, заметок, набросков, записок и этюдов на страницах местной прессы начала XX в. заставило одного из самых влиятельных критиков Перми, регулярно публиковавшего свои литературно-критические статьи в «Пермских губернских ведомостях»**, констатировать наличие целого литературного направления, которое он не без иронии назвал «дорожная литература». Ирония Черномора – так подписывал свои критические выступления этот автор – объяснялась, с одной стороны, «мелочностью наблюдений», с другой – надоевшим уже «либерально-интеллигентским скептицизмом»[1], который преобладал в большинстве путевых бытописаний. Несмотря на критический характер этой оценки, статья Черномора стала свидетельством того, что в 1914 г. путевые публикации составляли обязательную часть газетной периодики, которая сформировала свой круг авторов, читателей и даже критиков.

Немалая часть этих дорожных отчетов действительно грешила и мелочностью, и скептицизмом. Однако путешествие давало самобытный и практически неиссякаемый предмет для газетных публикаций, что, безусловно, привлекало к нему все новые литературные силы и в конечном итоге способствовало повышению литературного качества. Постепенно формируется целый пласт путевой публицистики, представленный ведущими пермскими авторами: это Н. Белдыцкий, В. Кричевский, Ф. Мейер, Н. Прус, А. Скугарев, С. Геммельман и др.

Пожалуй, ни один из литературных жанров тех лет не может сравниться с газетными дорожными отчетами по своей значимости в процессе местной литературной и геокультурной самоидентификации, формирование которых во многом протекало в сфере газетной публицистики. Путевые заметки и родственные им по природе этнографические очерки были самым первым художественно-публицистическим жанром местной газетной периодики. Еще до выделения неофициальной части «Пермские губернские ведомости» с удовольствием размещали путевые материалы на своих страницах. Авторами этих очерков были добровольные корреспонденты газеты из числа губернской интеллигенции. Так, например, в 1891 г. ПГВ опубликовали цикл очерков «Экскурсии по верхнекамским дебрям: из записной книжки горного техника»[2] .

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

** Далее – ПГВ.



После выхода неофициального выпуска ведомостей отдельным изданием поток путевых публикаций начал заметно увеличиваться. И если на первых порах встречались публикации столичных авторов и перепечатки, то к концу 90-х гг. «Ведомости» сформировали собственный путевой отдел. Для него писали и штатные сотрудники, в том числе и редактор В. Кричевский, что определило достаточно высокий литературный уровень этих материалов, и внештатные корреспонденты. В это период начала складываться карта публицистики путешествий, запечатлевшая основные смысловые узлы местной географии. К пореволюционному периоду регулярность публикаций увеличивается (и уже не только в летний период), жанровая палитра путешествий обогащается. В 1910-е гг. заметно возрастает число заграничных путевых отчетов.

Основные направления местной дорожной литературы были связаны с культурно-исторической и ландшафтной спецификой Прикамья. Первое направление – это обследование Прикамского севера к Чердыни и Печоре, второе – пароходные путешествия по Каме и Волге, т. е. путешествия на юг, третье – железнодорожное путешествие по западному склону Урала. Каждое из направлений при этом формировало свой преимущественный тип повествования. Этот процесс взаимодействия типа пространства и стиля повествования сродни тому, о котором говорила Е. К. Созина, размышляя о специфике формирования «лица автора» в уральской литературе конца XIX в.: «Тип пространства, претворяясь в геопоэтику текста, становится обязательным атрибутом авторского лица»[3]. В литературе, описывающей путешествия, эта связь становится стилеобразующей. Ландшафт местности, определяя характер передвижения, влияет на способ восприятия окружающего, что на уровне текста воплощается не только в приоритете тем, жанровых форм, типов персонажей и форм авторской репрезентации, но и в особом качестве описания хронотопа, своего рода геостилистике. То есть в русле каждого направления формируется повторяющийся набор пространственных образов и вырабатывается достаточно устойчивая манера их описания.

Первое – северное – направление развивалось в русле классического бытоописательного очерка и было представлено мэтрами пермской словесности – Н. Белдыцким и Ф. Мейером, а чуть позднее С. Геммельманом и Н. Прусом. Их мотивации были связаны с общим движением российских литераторов второй половины XIX в. в глубь России.

«Не помню сейчас, – пишет С. А. Н., – за который год в одном из солидных наших ежемесячных журналов выдающийся писатель заметил, что мы, русские, склонны больше изучать чужие земли, чужие народы, а на свое родное почему-то мало обращаем внимания. Истина этого замечания справедлива: Азия, Африка, а про Америку и говорить нечего, действительно, каждому почти русскому интеллигентному человеку больше известны, чем не только одна из отдаленных от него губерний, но даже один из отдаленных от него уездов»[4].

На волне этого интереса и успешного опыта Мамина-Сибиряка, на которого пермские авторы путевых очерков нередко ссылаются, региональные литераторы как будто осознали, что местный материал может стать предметом литературного творчества и источником собственной литературной самоидентификации. Местный ландшафт, а именно мало исследованный уральский север, давал обильный материал для описания глухих уголков России.

Путешествие на север было связано с кибитками и санями, переправами, иногда с пешеходными переходами и сплавами на подручных средствах. Невысокая скорость передвижения определяла своего рода статичность пейзажа: виды менялись нечасто, преобладало описание открывшейся за «стеной леса» панорамы, как правило, это были долина реки или вид на горы, а чаще то и другое вместе. Вот один из характерных фрагментов подобного путешествия:

«Под несмолкаемый звон колокольчиков, на паре лошадей, в обычном здесь коробке, покатил по земскому тракту в направлении к Верх-Язьве. Первая станция – село Губдор в 23 верстах от города. Дорога и погода чудные. Конец мая и мощная зелень берез и придорожных кустов развернулась во всей красе… Когда кончился город, перед моими глазами развернулся чудный вид на долину Колвы, на леса, на великолепный Полюдов камень, этот синий страж Урала. Затем тракт спустился в долину и с обеих сторон пошел лес, лиственный у дороги и хвойный в глубине. Быстро докатили до р. Вишеры, у местности, называемой “Рябиновой перевоз”. Здесь предстоит переправа на перевоз на тот берег Вишеры. На реке стоит железный караван с Кутимского завода. Караван нынче немногочислен и скоро сплавится вниз. На берегу довольно оживленно: кучками расположились “ухватчики”, рабочие, долженствующие ловить мимо плывущие плоты, иногда с одним только человеком, а иногда и совсем без людей…

Снова раздвинулся лес и перед нами предстала деревенька Ябурова в 18 дворов. С этого пункта открывается дивный вид на Помяненый камень, отрог Урала. До этого камня от Ябуровой по прямой линии верст 20–25 и он виден весь со своими причудливыми вершинами, со сверкающим снегом в впадинах.

Гордо возносятся навстречу голубому небу эти прихотливые вершины и отдельные скалы, то в виде столбов, то пирамид, то острых пик, которые рельефно выделяются на голубом фоне. Вместе с горами и сам как бы приближаешься к небесам. Простым глазом видно, как зеленая полоса лесов кончается, начинается серая масса известняка, кое-где, в углублениях, покрытая пятнами сверкающего белого снега. От самой Ябуровой до подножия камня идет непроницаемая стена хвойного леса. Воздух чист и ароматичен.

Насилу отрываюсь от этой величественной картины и продолжаю дальнейший путь. Снова лес поглощает нас и снова он расступается перед деревенькой Бычиной на берегу той же р. Язьвы»[5].

В группе северных путешествий представлены разные ролевые модели авторской репрезентации с общим вектором: от исследователя-этнографа к



туристу. Н. Белдыцкий демонстрировал установку на пытливого наблюдателя-исследователя. Ему интересны человеческие типажи и нравы, история, экономика и культура места. Он общается, пытается войти в жизнь тех людей, о которых пишет. Ф. Мейер, путешествующий к святым местам, тем не менее предстает как абсолютно светский турист, осознающий свою дистанцированность от описываемого. Н. Прус, целью своего путешествия выбравший раскольническую Пудьву, в основу отчетов положил описание мощи окружающей природы, сделав акцент на чудесах и тайнах, связанных с этим местом. Автор предстает, как бы сегодня сказали, экстремальным туристом, путешествующим в поисках приключений и острых ощущений. Этот тип экстремального путешествия представлен, причем уже во вполне отрефлексированном варианте, в очерке 1910 г. «По Чусовой»[6], предлагающем читателю попробовать сплавиться с караванами по большой воде.

Место путешествия определяло не только характер оценки и авторское амплуа, но и выбор персонажей. Ключевыми героями северных путешествий становятся пермяки, чаще всего явленные в образе ямщиков и проводников, сельская интеллигенция и раскольники.

Северные путевые отчеты закрепили в образе Пермского края темы красоты северной природы, где доминирующими являются описания леса, гор и малых рек; древности, восходящей к истории коренного населения края, и язычества (хотя тема печального положения коренного населения лейтмотивом проходит по всем очеркам), наконец, таинственности, связанной с жизнью местных раскольнических скитов. Вот как эти мотивы переплелись в описании Н. Пруса:

«Конечно, не эти фантастические рассказы служили для меня толчком к посещению Пудьвы, а желание увидеть еще мало тронутую нашей культурой девственную природу севера, непроходимые лесные дебри, вершины нашего милого Урала, убранные сверкающим чистым снегом, послушать журчание горных речек с холодной кристальной водой, помечтать под шепот смолистых сосен, и наконец, отдохнуть от лжи и условностей городской жизни среди простых и доверчивых обитателей лесных деревень»[7].

Второй крупный вектор пермских путешествий был связан с Камой и пароходами. В описаниях речных путешествий доминирует неторопливое, фланерское повествование, сродни кинематографической фиксации увиденного. При описании вида с парохода очеркисты пользуются глаголами со значением динамики действия и специфической терминологией, впоследствии ставшей кинематографической.

«Еще далее – лес стал отступать на второй план. На горизонте мелькали поля и поля. Взор с удовольствием тонул в необъятной дали плоского берега. Вот показалась Елабуга, показалась как-то сбоку. Город этот стоит в неглубокой лощине, слегка прикрытой с двух сторон возвышенностями.

Вид довольно приятный. Перед глазами открывается на первом плане три

церкви, а затем целый ряд каменных строений и домов весьма внушительных размеров…

Далее, в глубине, видна еще церковь меньших размеров, а впереди ее длинное, каменное строение, с чернеющими входами – “гостиный двор” несомненно»[8].

Пароходное описание более дискретно и порождает массу малых путевых жанров – этюды, заметки, впечатления, построенные на пейзажных зарисовках и фиксации собственного настроения. Одним из ярких примеров подобного «этюдного» письма можно считать «Этюды Камы и Перми» П. Блиновского, выполненные в стилистике густой смеси романтического и декадентского пейзажа[9].

В русле этого – пароходного – направления путешествий начал формироваться и жанр прогулки. Такого рода прогулки нередко превращались в злободневный репортаж, связанный с критикой местных проблем. Например, рассказ о первой прогулке на пароходе до Курьи[10], или прогулка по рецепту врача[11].

Формула «На первом пароходе» стала обязательной для весенних выпусков пермской прессы. При этом формирование пароходной публицистики сопровождалось динамичной саморефлексией. Сохранять пафосную серьезность при рассказе об очередном первом пароходе не позволяли фельетонисты. В 1906 г. известный пермский журналист А. Скугарев пишет веселую пародию на пароходное путешествие вниз по Каме, почти на десятилетие предваряя критику Черномора.

«Постепенно становилось все более и более далеким то “пермское”, которое таким неодолимым гнетом ложилось на мою душу и, как паутиною, облепляло меня пошлой суетой бесцветного, полусонного существования…

Прощай, проза, здравствуй, поэзия! Я вздохнул полной грудью и заплакал, заплакал жуткими и радостными слезами свободы, словно узник, выпущенный на волю.

На оханской пристани мое внимание привлекли четыре дамы в шляпках, судейский кульбик, два студента, дама в платке, но с изящным несессером, замечательно картинный унтер-офицер, поп, дрова и бараны. Больше ничего замечательного не удалось увидеть, если не считать оханских кренделей и лепешек, которые оказались отменно вкусными»[12].

Ведущим авторским амплуа речных путешествий становится автор-турист, автор на отдыхе – летнем или воскресном. В репортажных прогулках соответственно актуализируются журналистские установки, связанные с критикой местных злоб.

Речные путешествия вводят в пермский литературный контекст представителей пароходного сообщества: пермских капитанов и моряков, грузчиков (что объясняется верностью народническим установкам), пароходной публики – подгулявшего купца, бедного студента. Правда, нужно заметить, что последних не очень много: пароходный быт описан достаточно бегло. Главным героем этих



отчетов становится река и окружающий ландшафт. Река – это поэзия. Темой для обязательного обсуждения, конечно же, служит волнительный для пермяков сюжет сопоставления Камы и Волги. Чаще всего подчеркиваются широта и мощь красновато-желтых вод Камы и поражающее на контрасте сложившегося представления и реальности мелководье зеленоватой Волги.

Третий вектор определяется направлением железной дороги на запад – Нижний Тагил, Кушва, Невьянск.

Отталкиваясь от пароходного описания, путешествие по железной дороге ищет свой собственный язык. Для него также характерны быстрая смена картинки, экспрессивные глаголы и синтаксические конструкции. Однако поезд заставляет экспериментировать с еще более динамичной стилистикой. Картинка меняется очень быстро, за окном мелькают уже не только пристани и заводы, но и целые населенные пункты:

«Около нобелевской платформы мы потеряли, на время, Каму из виду, но дальше опять те же картины: Левшино – в воде, Ляды – в воде, Сылва – в воде, и везде, где путь проходил вблизи Камы и Сылвы, вы видите громадный разлив: острова, кусты, стога, избы – все затоплено и вода несет свои жертвы, среди которых и дрова, и бревна, и вымытые с корнями деревья, и снесенные крыши и разный домашний скарб…»[13]

Пожалуй, одним из самых точных определений этого типа описания может стать сопоставление его с калейдоскопом. В отличие от парохода поезд не располагает к расслабленному созерцанию, он требует активного соучастия.

Позднее это новое ощущение движения метафорически густо передал Б. Пастернак, рассказывая о путешествие девочки Жени Люверс по железной дороге из Перми в Екатеринбург:

«Весь остаток пути она не отрываясь провела у коридорного окна. Она приросла к нему и поминутно высовывалась. Она жадничала. Она открыла, что назад глядеть приятней, чем вперед. Величественные знакомцы туманятся и отходят вдаль. После краткой разлуки с ними, в течение которой с отвесным грохотом, на гремящих цепях, обдавая затылок холодом, подают перед самым носом новое диво, опять их разыскиваешь. Горная панорама раздалась и все растет и ширится. Одни стали черны, другие освежены, те помрачены, эти помрачают. Они сходятся и расходятся, спускаются и совершают восхождение. Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращение звезд, с бережной сдержанностью гигантов, на волосок от катастрофы, с заботою о целостности земли»[14].

Персонажная структура железнодорожного путешествия включает не так много действующих лиц. Это кондуктор и вокзальный сторож, которые функционально сближаются с образами камских капитанов и матросов из пароходных отчетов. Однако, в отличие от последних, железнодорожники оказываются лишены героического ореола. Нередко они предстают в сниженном, фельетонном описании.

Авторы железнодорожных путешествий чаще всего пишут от лица «журналиста на задании», поэтому в них преобладает установка на описание технических особенностей работы дороги или нравов пассажиров и железнодорожных работников. Так, например, один из первых пермских «железнодорожных» журналистов-путешественников С. Геммельман, рассказывая о поездке по Богословской дороге, рассуждал о ее «достаточной балластированности», что приводило к «упругому приседанию вагонов на рессорах» и «неимоверному качанию»[15].

Путевые рассказы о путешествиях по железной дороге вводят в местный литературный контекст тему промышленной мощи, актуализируя в пермской теме горнозаводскую семантику. За окнами поезда путешественники чаще всего наблюдают горный и заводской пейзаж.

«Вся дорога идет по девственному лесу, местами выжженному постоянными лесными пожарами, местами дикому и запущенному. Но вот лес начинает редеть, все больше и больше вырубленных пространств, и наконец открывается огромная ровная площадь, на которой не осталось ни одного дерева, а только торчат из земли голые пни и вдали виднеется громадный Надеждинский завод и широко раскинувшийся поселок. Большинство домиков чистенькие, похожие друг на друга, как родные братья. Громадные трубы с клубами черного дыма, высокие домны, выбрасывающие снопы пламени, – все это господствует над окружающей местностью»[16].

Таким образом, дорожная литература представляла собой достаточно обширную и разнообразную по своим темам и стилистике сферу газетной публицистики. Главной ее заслугой стало участие местных авторов в литературном освоении образов пермского пространства. До этого времени Пермь была описана только пришлыми литераторами. Газетная публицистика не только закрепила общие пространственные значения, сложившиеся в представлении местного сообщества, но и начала вырабатывать язык описания этого пространства. В частности, она сформировала три крупных повествовательных типа текстов, специфика которых определялась характером транспортных артерий Прикамья и особенностью передвижения по ним.

### Примечания

[1] *Черномор.* «Дорожная» литература // ПГВ. 1914. 4 июля. С. 2.

[2] *В-н П.*Экскурсии по верхнекамским дебрям: из записной книжки горного техника // Там же. 1891. 26 янв. С. 2.

[3] *Созина Е. К.* «Лицо» и «образ» автора в произведениях писателей Урала конца XIX – начала XX века // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : Материалы III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)» : в 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 1. С. 14.

[4] *С. А. Н.* По Чердынскому уезду: Наброски по личным впечатлениям // ПГВ. 1895. 17 дек. С. 2–3.

[5] *Прус Н.* В предгориях Урала // Там же. 1906. 2 (6, 9) июля. С. 2–3.

[6] *В. М.* По Чусовой // Там же. 1909. 22 апр. С. 1–2.



[7] *Прус Н.* В предгориях Урала // ПГВ. 1906. 2 июля. С. 2.

[8] *Б-ов Н.* По Каме и по Волге: (Дорожные наброски и заметки) // Там же. 1898. 3 июня. С. 2.

[9] *П. Б.* Этюды Камы и Перми // Там же. 1901. 13 мая. С. 2.

[10] *Наблюдатель.* Первое путешествие в Курью [Маленький фельетон] // Там же. 1906. 23 апр. С. 3.

[11] *Незаметный.* Прогулка по рецепту врача [Маленький фельетон] // Там же. 1909. 20 сент. С. 2.

[12] *Скупой Гальба.* Мое путешествие // Там же. 1906. 4 июля. С. 2.

[13] *Скупой Гальба.* Из летних экскурсий: На разлив // Там же. 1902. 3 нояб. С. 2.

[14] *Пастернак Б.* Детство Люверс // Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. Москва, 1991. Т. 4. С. 47.

[15] *Г-н С.* По Богословской дороге // ПГВ. 1906. 20 июля. С. 3.

[16] Там же.

**© А. В. Кубасов**
*Екатеринбург*

## «ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ» Ф. М. РЕШЕТНИКОВА: СОПРЯЖЕНИЕ ОЧЕРКОВОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСОВ

«Филармонический концерт» впервые был опубликован через десять с лишним лет после смерти писателя в тифлисской газете «Новое обозрение» (1884, № 48). Для большинства произведений Ф. М. Решетникова характерно разнообразное по формам и приемам сочетание очеркового дискурса с художественным. Отсюда возникает проблема жанрового определения ряда произведений уральского писателя: как их точнее определить – как очерк, в традиции тогдашнего времени, или как рассказ, исходя из определения роли доминантного и субдоминантного дискурсов. Сложность усугубляется тем, что очерковый (публицистический) дискурс и художественный даются у Решетникова не в статике, а в смене и взаимоотражениях.

Начинается «Филармонический концерт» с типично очеркового зачина. Первичный герой-рассказчик обращается к случаю, произошедшему с ним в реальной действительности: «Недавно я обедал в одной из петербургских кухмистерских. По окончании обеда я стал читать газету, но так как в комнате было много народу и каждый человек был уже навеселе, то чтение казалось не совсем удобно: крупные происшествия врезывались в голову; газету приходилось класть назад, потому что рассказы людей были интереснее печатного»[1]. Итак, с самого начала рассказа заявлена оппозиция «печатного» и «непечатного», жизненного. Жизнь отличается от газеты тем, что в ней происходят такие события, которые «врезываются» в голову и которые снижают и в значительной степени обесценивают то, что опубликовано в прессе, или, как минимум, существенно корректируют ее материалы. В двух фразах намечен основной

повествовательный прием произведения, которое строится на сравнении газетно-очеркового дискурса, игравшего роль пресуппозиции для современников Решетникова, с дискурсом художественным. Однако в художественном дискурсе автор «Филармонического концерта» акцентирует не столько фикциональное, вымышленное, сколько реально-бытовое начало. Иначе говоря, две дискурсивные стратегии сближены друг с другом, поставлены друг против друга, смотрятся одна в зеркало другой. Очерк напоминает рассказ, а рассказ – очерк. Однако полного слияния дискурсов не происходит, каждый из них сохраняет свои конститутивные особенности.

Внимание первичного героя-рассказчика привлекает средний, обычный по внешним приметам, человек. Это господин «среднего роста, одетый в пальто неказистой формы», «на голове мерлушчатая шапка». Одежда этого человека знаково-семантична, она позволяет рассказчику определить его социально-профессиональный статус – «сразу можно было в нем отличить человека мастерового». Придя в кухмистерскую с обезображенным в драке лицом, мастеровой производит такое впечатление на окружающих, будто он оказался не в своем кругу: «В нашей кухмистерской обедают люди почтенные, и потому многие из обедающих подозрительно взглянули на обезображенную физиономию вошедшего…» Эпитет «почтенные» синонимичен в данном контексте слову «законопослушные», лояльные по отношению к власти. Это люди, знающие свое место в существующей социальной иерархии. Мастеровой же с разбитым лицом характеризуется как человек, «заблудившийся» в жизни, забывший о своем месте в существующей социально-иерархической системе. Почти в то же самое время, когда был опубликован рассказ Решетникова, проблему утраты ориентации человеком в «табели о рангах» поставит Чехов на материале юмористического рассказа «Смерть чиновника» (1883).

Завязка конфликта в «Филармоническом концерте» манифестируется в разговоре мастерового с посетителями кухмистерской:

«– Угостили хорошо?

– Нафилармонили, – произнес избитый.

– Где же?

– На филармоническом вечере.

– На каком? – спросили двое господ в меховых пальто, собравшихся уже выходить.

Избитый повторил сказанное».

Этот диалог связан с художественным дискурсом, который заявлен с помощью смены характера повествования и языковой игры. Первичный герой-рассказчик уступает место вторичному герою-рассказчику, при этом их кругозоры и стилевые манеры, да и социальные статусы почти неразличимы, что несколько затушевывает форму «рассказа в рассказе», делая ее до известной степени формальной. Решетников в данном случае поступает в соответствии с установкой, идущей от «натуральной школы», согласно которой должна «высказываться» сама жизнь, ее свидетели и очевидцы. Автор же как бы отходит в тень, выступая как невидимый «режиссер» спектакля жизни.



Языковая игра, возникающая в диалоге, – один из явных сигналов нового, не очеркового дискурса. Она также обозначает и границу между ними: очерковое начало с этого момента перемещается на второй план, уступая место стратегии художественного письма. Сигналом дискурсной смены становится реплика мастерового немца, в которой слово «угостить» употреблено в переносном значении – «избить». Интонационным маркером художественного дискурса становится ирония. Вторичный рассказчик подхватывает ироническую реплику персонажа, отвечая на нее окказионализмом – «нафилармонили».

Переход от очеркового дискурса к художественному отражается на сущностном характере слова. Оно, используя выражение М. М. Бахтина, становится не только «изображающим», но и «изображаемым». То есть слово приобретает некоторую объемность и объектность. Слово «филармония» – центральное «изображаемое» слово рассказа. По своему смыслу оно обладает способностью социальной стратификации: посетители филармонии в массе своей далеки от эстетических запросов и интересов мастерового люда. Показательно, что слово «филармония» влечет за собой в разговоре «человека в мерлушчатой шапке» выражение «дворянское собрание», передающее как пространственную, так и социально значимую информацию. Говоря о «дворянском собрании», вторичный рассказчик разводит два значения этого выражения. Он осознает свою отдаленность от «дворянского собрания», понимаемого как «группа людей определенного социального статуса». Но ему представляется, что любой человек вправе войти в «дворянское собрание», понимаемое как «помещение, здание». Однако и до такого дворянского собрания его не допускают, герой оказывается на касательной по отношению к нему: «То-то и есть, что я дворянское собрание, то есть дом-то, только едва-едва разглядел… Да! Славный был вечер».

В полицейском участке герою происшествия обещают устроить «филантронию». Искаженное полицейским слово намечает добавочный смысловой вектор для ключевого понятия, оно ведет к слову-прецеденту – «филантропия». Очевидно, что в отношении квалифицированного рабочего, каковым является рассказчик, филантропией, благотворительностью никто не собирается заниматься. «Филантрония – филантропия – филармония» становится в этом случае чем-то противоположным своей природе. Контекстуальным синонимом для этого слова оказывается заурядный мордобой. В полицейском участке рассказчик узнает, что здесь понимают под «филармонией»: «И меня били жестоко. Я лежал на полу и только молился: господи, укроти филармонию…» Таким образом, изображающее и изображаемое слово, переходя из уст в уста, обретает все новые смыслы, важные для понимания проблематики произведения. Кроме того, оно отражает именно художественный дискурс, включенный в очерковое, предельно правдоподобное описание полицейского участка.

Еще раз обратимся к приведенному выше микродиалогу героев и отметим еще один смысловой нюанс. Выражение «филармонический вечер» бросает отсвет на ремарку, которая сопровождает реплику двух «господ в меховых пальто». В жизни люди чрезвычайно редко произносят тождественные фразы одновременно. Но в художественном тексте «хоровое» произношение фраз – вещь достаточно обычная. Вопрос двух «господ в меховых пальто» рождает ассоциативный образ музыкального дуэта с ироническим оттенком. Так незаметно автор играет словом в рассказе, создавая эффект интонационной неоднородности повествования.

То, что в очерковом дискурсе воспринималось бы лишь как фактологическая подробность, то в художественном дискурсе обретает характер значимой детали, раздвигающей смысл произведения с помощью неявной символизации. Таково, например, указание на день посещения героем-мастеровым филармонического концерта. Он должен был состояться 7 января. На этот день приходится один из важнейших так называемых «двунадесятых» христианских праздников – Крещение Господне. Для Решетникова указание на дату произошедшего события важно, значимость его подчеркивается с помощью реплики анонимного слушателя героя-рассказчика, который вспоминает о том, что «восьмого января такого-то года» была его свадьба, «но на ней не было такой филармонии». (Здесь контекстуальным синонимом к филармонии будет слово «безобразие».) Указание на свадьбу, состоявшуюся 8 января, должно закрепить внимание читателя на том факте, что героя «нафилармонили» именно в Крещение, в день, когда свадьбы не справляют. Далее в тексте рассказа указание на дату концерта еще не раз повторится.

В контексте рассказа праздник Крещения меняет очередность сакрального и профанного значений. На первый план выходит профанное начало, связанное с подтекстным переосмыслением описанных событий. Герой действительно получил в участке и в части, где его избили, своеобразное «крещение», которое становится знаком его гражданской инициации.

Крещение становится ключевым подтекстным образом-символом рассказа. Это своеобразный тезис, который далее развертывается в произведении.

Если Крещение определяет дату происшествия, то пространственные координаты задаются оппозицией двух топосов: дворянского собрания и полицейского участка (а затем его продолжения – полицейской части). Пребывание героя в участке и в части происходит в темное время суток. Это позволяет автору создать достаточно прозрачный символический образ ада. Рассказчик прямо намекает на него, говоря: «Думал ли я когда-нибудь попасть так неожиданно в этот вертеп?» Другие детали описания полицейской части двоятся между очерковой достоверностью и художественной символизацией: «Наконец меня втолкнули в удушливый темный коридор, по обеим сторонам которого сквозь деревянные решетки едва мелькал огонь и откуда выглядывали, как призраки в тумане, люди в рваных рубахах или рваных поддевках. По обе-



им сторонам народ говорил, ругался, по коридору кто-то ходил и сопровождал меня ударами до двери в одну камору, называемую мышеловкой». Анимализация, которую использует в своем рассказе мастеровой, последовательно уподобляет его сперва мыши, а потом котенку: «…я был здесь как игрушка, как котенок, которого ребятишки пичкают и таскают за хвост как угодно». В обоих случаях он оказывается страдающим лицом. Полицейские заведения – это места мучения людей, где человек перестает быть человеком.

Вторичный герой-рассказчик противопоставлен всем остальным слушателям кухмистерской, которые тоже были на концерте: «Странно… мы были сами, но у нас рожи не избиты». Тем самым подкрепляется мысль о том, что в кухмистерскую ходят «люди почтенные», лояльные по отношению к власти. На возражение слушателей рассказчик-мастеровой отвечает: «То-то, што вы были в дворянском собрании, слушали музыку настоящую, а я вместо дворянского собрания попал сперва в участок, а потом в часть, и надо мной была исполнена такая отличная музыка, о которой всю жизнь не забудешь». В данной реплике обратим внимание на непривычное сочетание предлога «над/надо» и слова «музыка». Единственная ситуация, когда музыка играет «над» человеком, связана с его похоронами. Поскольку герой остается жив, то возникает образ смерти гражданской, обусловленной гибелью иллюзий относительно гражданских прав и свобод в стране. Слово «музыка», как и «филармония», употреблено в переносном значении. В данном случае оно синонимично значению «экзекуция, наказание».

Автор рассказа показывает относительность социального положения человека. Если в дворянское собрание мастерового не пускают, видя в нем чужого человека по отношению к филармоническому концерту, то в камере неожиданно для себя мастеровой оказывается в роли барина:

«Я стоял среди полу; меня не пускали ни на нары, ни под нары, ни на пол.

– Дайте барину подушку!

И меня ударили в шею.

– Братцы, меня уже много били! – сказал я, плача.

– Дайте ему платочек слезы утереть».

Рассказчик-мастеровой оказывается одинок, нигде и ни в ком не встречая сочувствия. Он чужой и среди посетителей кухмистерской, и в дворянском собрании, и среди арестантов в полицейской части. Остается искать поддержки и понимания в среде читателей. Это внутренняя мотивировка ситуации рассказывания, которая в принципе характерна уже не столько для рассказа, сколько для очерка.

У «Филармонического концерта» есть эпилог, выделенный графически. Кроме того, этот текстовый отрезок отмечен хронологическим разрывом. Вторичный герой-рассказчик прибегает к временному пропуску, отказываясь от подробного описания избиений: «Я не буду описывать вам всего подробно, как меня били. Но в каморе били меня немного».

Итог рассказа связан с возвращением рассказчика к ключевым словам-символам. Он сообщает о том, что арестанты прозвали его «филимонией». Очевидно, что фоносемантический потенциал этого слова должен привести читателя к просторечному «налимониться», т. е. «напиться». Кроме того, возникают ассоциации и со словом «простофиля». Так «филимония» становится словом-характеристикой не только для рассказчика, но и для тех, кто дал ему такую кличку.

В полицейской части мастеровой, мечтавший приобщиться к музыкальному искусству в филармонии, реализует свою мечту. Обстоятельства складываются так, что он вынужден слушать пение арестантов: «А очень приятно лежать под нарами, особенно когда арестанты поют песни… Хоть эти песни не совсем хороши, но их слушаешь даром; а в дворянском собрании мне на хоры пришлось бы заплатить рубль да, кроме того, платить за одежду…» Здесь противопоставлены два топоса, характеризующие разрыв между чаемым и реальным положением человека из народа, который мечтал побывать на хорах в дворянском собрании (крайний верх), а оказался под нарами в полиции (крайний низ).

Второе ключевой символ рассказа – Крещение. В завершающих фразах произведения герой происшествия получает нестираемый знак на спине. Но еще более существенно то, что он получил нестираемый знак в своей душе: «Утром я получил свою одежду и облекся в нее. Не украли ее; даже платок был в целости, только я никак не ожидал, что спину моего пальто разрисуют мелом так, что без щетки этот круг с крестом в середине никак не сотрешь. И вот с этим крестом на другой день мне пришлось прежде получения свободы исходить пол-Петербурга, от части к двум участкам, и прийти с ним домой». Обратим внимание на то, что крест вписан в круг. Тем самым создается подобие образа человека-мишени, отмеченного властью, обреченного на то, чтобы и впредь оставаться ее жертвой.

И еще одна важная деталь, построенная на рифмовке ситуаций. Герой-рассказчик сначала «получил свою одежду», а потом, исходив пол-Петербурга, «получает» свободу. То и другое «выдается» ему властью, причем второе получить оказывается гораздо труднее, чем первое.

Первичный рассказчик больше не появляется в рассказе. Его функции ограничиваются введением вторичного рассказчика. Слово свидетеля и очевидца, непосредственного участника события, оказывается достаточным для того, чтобы у читателя возникла нужная реакция, которую не нужно подправлять или направлять в нужное русло. Тем самым произведение заканчивается художественным дискурсом, связанным с символизацией, придающей описанному частному случаю характер общего законоположения.

### Примечание

[1] *Решетников Ф. М.* Добрые люди : очерки и рассказы. Свердловск, 1986. С. 379. Далее в тексте цитаты приводятся по данному изданию без указания страниц.



**© Т. Я. Каменецкая**
*Екатеринбург*

## ТИП ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗЕ Ф. М. РЕШЕТНИКОВА «НИКОЛА ЗНАМЕНСКИЙ»

В большинстве произведений Ф. М. Решетников тяготеет к личному повествованию, в котором, как правило, есть рассказчик, обладающий своей идеологической точкой зрения, особым, отличным от литературного, слогом. Особенно ярко это наблюдается в таких произведениях, как «Филармонический оркестр» и «Горнозаводские люди». Автор подстраивается под неправильную, порой косноязычную речь своих героев, создавая иллюзию правдоподобия и достоверности. Рассказ «Никола Знаменский», впервые опубликованный в 1867 г. в «Отечественных записках», подтверждает наш тезис об авторских приоритетах в выборе повествовательной структуры и доминирующих субъектов речи и сознания. В этом произведении есть рассказчик – сын того, о ком он рассказывает. Объект его повествования – Никола Знаменский. Его имя определяет название рассказа, а его судьба составляет основную фабулу нарратива.

Несмотря на доминирующий персонифицированный тип повествования, в некоторых фрагментах рассказа повествование приближено к безличному. В нарратив вводятся описательные фрагменты, создающие образ героя по крупицам: портрет, место его жизни, внешнее пространство его бытия. Личная форма именования Николы в речи рассказчика «родитель мой» в большей мере является лишь условным выражением авторского голоса в зоне первичного субъекта повествования. К примеру, в следующем фрагменте: «Родитель мой, по бумагам благочинного, назывался “иерей Николай Попов”, а в деревнях, в Знаменском селе, Березовского уезда, Холодной губернии, назывался Никола Знаменский, так же, как и дед мой, вероятно потому, что в селе нашем была Знаменская церковь»; «Роста он был среднего, но мужчина здоровенный; говорил басом... у него была только одна ряса из зеленого сукна, доставшаяся ему от тестя»[1] (102). Сын, повествующий о своем отце, зачастую раскрывает его характер через детальность описаний как его собственной личности, так и его окружения. Он подробно описывает уезд, в котором жил Никола Знаменский, дает характеристику быта жителей этого места, будь то крестьяне или купцы. Так, он пишет: «Уезд, в котором жил мой отец, один из самых бедных в Холодной губернии, каких уездов очень много в других губерниях, а народ и теперь еще там дикий»; «Крестьяне занимаются звериным промыслом... крестьянин три месяца гоняется за оленями и, привезши оленей или их шкуры, получает от купца выговор, что не исполнил поручения в срок... жители пробиваются тем, что продают в Березове кадки, масло, яйца, телят...» (103).

Однако доминирующим в рассказе «Никола Знаменский» является личное повествование, персонифицированное, отражающее точку зрения героя-рас-

сказчика. Его видение ограничено собственным пространством и временем, так что в повествовании доминирует внешняя точка зрения, взгляд со стороны. Позиция описываемых им героев вводится путем наблюдений извне, а также включением прямой речи, в которой те выражают свое мировидение.

С самого начала в речи героя-рассказчика очевидна установка на достоверность, отсюда интонация убеждения, не предусматривающая и тени сомнения в истинности главного персонажа истории. «Прежде всего, я должен сказать вам, господа, что Никола Знаменский, мой достоуважаемый родитель, вовсе *не выдумка* (здесь и далее курсив наш. – *Т. К.*), но лицо действительное» (101).

Непосредственным субъектом речи в ряде фрагментов является сам Никола Знаменский, что меняет тон рассказывания и становится причиной усиления в нарративе разговорности. Сын вспоминает слог отца и в точности доносит его до своего мысленного оппонента – читателя. «Вот что рассказывал про него мой отец:

– Первым делом поп Василий остановился со своей женой и дочерью Настенькой у меня и стал думать, как бы ему дом выстроить, да большой, в пять горниц... Ну, поп-то был придурай тожно: пошто, бает, риза холщевая, надо серебряную... Надо, бает, старосту церковного – выбрали первого, што есть, во всем мире плута» (106).

Функция героя-рассказчика меняется, становится пассивной, когда субъектом речи выступает сам Никола Знаменский, именно он, а не его вспоминающий сын описывает свою свадьбу. Данный прием в повествовании актуализирует фразеологическую точку зрения Николы, непосредственного участника событий прошлого, так что читатель узнает всю забавную историю с женитьбой в деталях. Никола Знаменский рассказывает с легкой иронией, весело, по ролям представляя это важное в его жизни событие. Николе понравилась дочь попа, но тот возражал и ни в какую не соглашался на столь невыгодное для него предложение. Вот как сам Никола говорил об этом:

«– Пошел я к попу, топор для страха взял... схватил попа и кричу: коли Настьку за меня не отдашь, косички твои обрублю... Поп испугался, кричит “отдам! отдам!” – Врешь? – баю. – “Вот те Христос!” – бает» (106).

Приготовления к свадьбе пропускаются, т. е. в повествовании допускается эллипсис, читатель узнает уже о финале этой свадебной эпопеи, и опять от самого Николы:

«– Уж так-то мы всем селом тешились... В первый день восемь корчаг пива, да шесть корчаг браги, да полведра вина высосали... Всю посуду, какая у попа была, перебили... Пляски были – страсть» (107).

О том, как Никола завоевывает свою будущую жену «Настьку», рассказывает сам Никола, а об их совместной жизни повествует сын. Его взгляд более правдоподобный, достоверный и критичный, нет преувеличений, нет того задора, что свойствен Николе. Сын его отмечает, что он «часто колачивал мать ни за что ни про что... когда отец был дома, она постоянно ходила в синяках» (115).



Очевидна сыновья грусть, печаль того, кто чувствует боль близкого ему человека, однако ничем не может ему помочь: «Отец часто колачивал мать ни за что ни про что. Плакала моя бедная мать много и только крестьянкам высказывала свое горе, но и у них нелегко было на душе» (115).

Еще об одном важном событии в жизни Николы рассказывает не его сын, а он сам – это назначение его священником. Более двух страниц занимает живая, многоликая, задорная речь героя, пестрящая архаизмами, просторечиями и лексическими повторами. «Ну, надели на меня ризку и поставили в угол... Просто страсть... Вот молодые повели меня, грешного человека, на середину церкви... и давай толкать меня в шею. После обедни владыко бранил-бранил меня и все-таки обещал завтра попом сделать» (111).

Повествователь в большей части своей истории обращается к прошлому, его рассказывание тяготеет к ретроспективному освещению событий. Настоящее оказывается своего рода итогом, резюмируя то, что было когда-то, однако не кануло в лету благодаря памяти вспоминающего героя. В летописи сына Николы Знаменского факты выстраиваются мозаично, по логике нестройного процесса припоминания. «А надо вам заметить, мой отец умер, кажется... кажется, назад тому лет тридцать» (101). Воспоминания включают в себя двух действующих в истории объектов: в первую очередь, Николу Знаменского, чья фигура является ключевой в рассказе, и сына Николы – того, кто ведет рассказ.

Воспоминания героя-рассказчика о самом себе зачастую обращены в его детские годы. Они либо достаточно абстрактно отражают его прошлую жизнь, либо конкретно обусловлены, ограничены возрастной планкой. Сравним два фрагмента, несущие эту двоякость:

• «Когда я прежде, *бывши мальчишкой*, вспоминал отца, мне смешно казалось. Даже раз я за обедом вдруг захохотал, что удивило инспектора и за что я получил хорошую кашу из березы» (101).

• «В нашем Знаменском селе в то время, когда мне был *восьмой год* от роду, было двадцать домов, в которых жило двадцать пять мужчин, пятьдесят девять женщин и пятьдесят один человек молодого поколения» (103).

Обращаясь к своему прошлому, рассказчик отмечает еще одну дату, оставившую в его памяти неизгладимый след, – десять лет, однако, будучи более просвещенным, нежели его родители, он отмечает возможную неточность при определении своего возраста, вызванную отнюдь не пробелами его памяти: «Наступал мне десятый год. Летоисчисление мое считалось с именин, потому что ни отец, ни мать не помнили, которого числа я родился» (116). Воспоминания героя о детской поре своей жизни во многом связаны с собственно авторской рефлексией. Для Решетникова пора детства – ключевой период в развитии его личности, связанный с трагической потерей родителей, ссылкой в монастырь, лишениями, которые он испытывал в доме своего дяди. Создавая образы своих героев, Решетников зачастую делает акцент именно на детских годах (см. рассказы «Макся», «Яшка» и др.).

В некоторых фрагментах рассматриваемого нами произведения герой-рассказчик вступает в мысленный диалог с читателем, так что тот формально становится участником событий прошлого. «Я знаю, что этот рассказ небывальщина и в настоящее время пошлая вещь; но я вас предупреждаю: многие из вас таких людей, может быть, не видали, да и по одной наружности нельзя судить о человеке» (101). Для повествования во многих произведениях Решетникова характерна драматизированная форма рассказывания, когда первичный субъект речи, нарратор, подразумевает адресата и обращается к нему (см.: «Горнозаводские люди», «Филармонический концерт», «Трудно поверить»).

Герой рассказа «Никола Знаменский» не только вспоминает факты и передает историю о своем отце, но и анализирует его личность, допускает замечания критического содержания, что выдает его уже осмысленный, взрослый взгляд на жизнь. «Само собою разумеется, отца *нельзя назвать развитым человеком*, потому что все его способности тратились на то, как бы ему угодить благочинному, убить медведя, настрелять глухарей, как бы достать больше хлеба» (104). Сын так рассказывает о своем отце, что тот предстает перед читателем фигурой значимой и значительной, однако зачастую комичной, поскольку все, что он ни делал, было не по правилам логики, а исключительно по душевному помыслу и незнанию простых истин. Так, даже когда Никола становится священником, казалось бы, важным в уезде человеком, он все равно не утрачивает своего естественного, близкого к первобытному понимания вещей. «Он так же, как и крестьяне, говорил, что на другом конце живут люди с рогами, что в луне сидят Каин и Авель, и он ни за что бы не поверил, а обругал бы того, кто стал бы доказывать ему, что земля шар» (113). В религиозном смысле Никола Знаменский, со слов своего сына, тоже чудак чудаком, «путался насчет постов и праздников» (113). «У отца, – отмечает рассказчик, – выходило так: стаял снег, появилась трава – это значит “Вознесенье”, а тут скоро и Никола, а за Николой и Троица» (114). Финал, казалось бы, окончательно развенчивает героический образ Николы – за свое неказистое исполнение службы он отдан под суд, – однако повествование строится таким образом, что итоговое слово превозносит центрального персонажа, несмотря ни на что, делает его Героем своего времени. Вот как отзываются о Николе знаменские крестьяне: «…не бывать уж такому доброму попу, какой был Никола Знаменский» (124). Сын рассказывает историю жизни своего отца таким образом, что читатель до самого конца остается в недоумении: как относиться к Николе – корить его за невежество или удивляться его наивности и простоте нрава. Вердиктом для героя оказывается народное мнение: как свидетельствует финал, Николу помнят и до сих пор вспоминают.

Итак, Никола Знаменский, главный персонаж одноименного рассказа, представляет собой тот тип героя, который в наивности своего бытия, быть может, и не является настоящим героем, но автор так выстраивает повествование, что



значимость этого персонажа к финалу возрастает, а отрицательная логика цензоров времени Решетникова сводится к нулю[2]. Решетникова обвиняли в том, что это пародия на духовенство, что это «ряд сцен, снятых с натуры где-нибудь и сшитых на живую нитку, или же не более как форма, в которую автор вкладывает разного рода свои идейки...» (436). В действительности, повествование в рассказе построено довольно сложно. «Сцены» и «фрагменты», его организующие, скрепляются определенными и явными причинно-следственными связями, образующими сюжет произведения, и в то же время «сшиваются» по законам памяти, которая отбирает лишь наиболее главные, значимые моменты жизни. Структура ретроспективного, личностного повествования позволила автору воссоздать образ отнюдь не отрицательный, а живой и человечный. О Николе Знаменском вспоминает его сын, так что перед читателем предстает не образ духовника, а скорее образ отца. Не случайно в первом варианте рассказ назывался «Мой отец». В системе персонажей Решетникова Никола Знаменский занимает нишу в серии «Добрые люди» (здесь же «Кумушка Мирониха» и «Тетушка Опарина»).

### Примечания

[1] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Свердловск, 1936. Т. 1. Далее ссылки даются на это издание, в скобках указываются страницы.

[2] См.: Отечественные записки. 1869. Кн. 12 ; Сын отечества. 1867. № 277. Цит. по: *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Т. 1. С. 434–440.

**© В. Б. Королева**
*Екатеринбург*

## ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ПИСЬМО Ф. М. РЕШЕТНИКОВА

Тип повествования прозы Решетникова до конца не определен литературоведением. В тексте писателя документальность сочетается с художественностью и часто преобладает над ней. Изначально нацеленное на достоверность и правдивое воспроизведение жизни, творчество Решетникова по своему художественному содержанию не вписывается ни в один из известных и разработанных теорией литературы типов. Сходство типа повествования Решетникова с типом повествования древнерусской литературы, на которое обращал внимание еще И. А. Дергачев, позволяет найти и определить летописное начало в творчестве писателя XIX в. Слово «письмо», а не «текст» по отношению к повествованию писателя логичнее, поскольку форма нарратива Решетникова вытекает из специфической творческой манеры писателя: наивный стиль, древнерусская летописная традиция в новом времени XIX в. Летопись жизни простого народа отражается в произведениях Решетникова. Прагматически-реа-

листическое повествование исходит из типа творчества. Слово «документальное» в сочетании со словом «письмо» не выводится из чисто документальных жанров. Таких жанров в чистом виде (протокол, справка, отчет, проект, устав) у Решетникова нет, но окончательный текст писателя воспринимается как художественно обработанный документ, выходящий на окружающую реальность.

Тексты писателя в нашем исследовании необходимо рассматривать как единое и целостное пространство, включая дневник, который сам Решетников создавал для читателя. Взаимодействие документальности и художественности в повествовании Решетникова заметно с первых творческих опытов. Он обозначал свои произведения в основном как «записки», «из рассказов чиновника», лишь выполняя функцию летописца, рассказчика. О документальности прозы Решетникова писал М. Салтыков-Щедрин в статье «Напрасные опасения» 1868 г. и выдвигал это требование как необходимое в современной литературе: «Повторяем: русская литература нашла уже путь, и путь прямой и правильный; если же на этом пути мало встречается деятелей, поражающих своими талантами, то это еще беда небольшая. Главное дело современных литературных деятелей заключается в подготовлении почвы, в собирании материала и в честной разработке его, и эта скромная, но нелегкая задача исполняется ими с полным сознанием и с замечательною добросовестностью»[1]. В этой же статье Щедрин подчеркивает достоинство решетниковского таланта и его недооценку в литературе: «Если мы взглянем на литературу глазами непредубежденными, то без труда найдем в ней такие отдельные таланты, которые даже теперь, в наше трудное время собирания, стоят выше обыкновенного уровня. С особенным основанием мы можем указать в этом смысле на г. Решетникова, которого *литературная деятельность, как нам кажется, далеко не ценится нашею публикою по достоинству* (курсив наш. – *В. К.*)»[2] – эти слова, на наш взгляд, звучат очень современно и сегодня, в XXI в. Здесь же подчеркивается отличие творческой манеры Решетникова: «Беллетристы сороковых годов сами помогали читателю, сами предрасполагали его к тем или другим ощущениям; они сознательно прибегали к известным вспомогательным средствам, которые сообщали их произведениям тот тон, который в данном случае был желателен. Г-н Решетников подобной помощи не дает вовсе; скорее можно даже сказать, что неумением распорядиться своим материалом он положительно вредит самому себе; но, в то же время, он чувствует правду, он пишет правду, и из этой правды до того естественно вытекает трагическая истина русской жизни, что она становится понятной даже и без особенных усилий со стороны автора»[3]. Своеобразие повествования Решетникова и его художественных типов упоминается в рецензии 1868 г. на «Смешные песни» Александра Иволгина: «Как противоположность этим торжествующим типам, является тип человека приниженного, тип бедняка, но не того русского бедняка, которого трагическую судьбу так просто и незатейливо рассказывает, например, г. Решетников, а бедняка, сбежавшего из романов Евгения Сю»[4].



Рецензия Салтыкова на роман «Где лучше?» напечатана в апрельском номере «Отечественных записок» за 1869 г. в разделе «Новые книги». В этом отзыве Щедрин отметил присущие творчеству Решетникова в целом особенности: драматизм повествования; содержательную самодостаточность жизни простого человека, которой хватает на целый роман; он дал определение роману Решетникова, назвав его «народным романом». В «Мелочах жизни» (впервые в 1886 г. в «Русских ведомостях» за 17 августа № 238), вспоминая персонажей Решетникова, Салтыков-Щедрин писал: «Куда девались обитатели этих опустелых изб? Увы! Скоро самая память об них исчезнет в деревне. Они получили паспорта и “ушли” – вот все, что известно; а удастся ли им, вне родного гнезда, разрешить поставленный покойным Решетниковым вопрос: “Где лучше?” – на это все прошлое достаточно ясно отвечает: нет, не удастся»[5].

*Драматизм повествования* в произведениях Решетникова появляется благодаря сочетанию документальности и художественности. Он воспроизводит жизнь без специальных художественных эффектов, такой, какая она есть на самом деле. *Самодостаточность* творческой манеры Решетникова достигается именно правдивым отражением жизни, уважительным отношением к своим персонажам. Чужое коллективное слово является для писателя своим, родным. Решетников представляет читателю «другую жизнь» – жизнь за мыслимым порогом существования, в бедности и нищете, но все-таки жизнь.

В центре внимания Решетникова и в центре его повествования оказывается реальная жизнь простых людей во всех ее проявлениях: бытовых заботах, невзгодах, потребности элементарного выживания в борьбе за кусок хлеба. Решетников становится летописцем жизни рабочих. Причем он не отделяет себя от своих персонажей. Он – один из них: из рабочих, служащих, из крестьян-обозников. Эту свою принадлежность писатель последовательно проводит в тексте через уважительное отношение к персонажам и отсутствие социальной дистанции между писателем и героем. Рассказчик часто не выражен субъектно. Повествование у Решетникова становится многосубъектным, а текст передает незримое присутствие рассказчика в среде описываемых персонажей. Документальность писательского письма переходит в художественную прозу из дневниковых записей. В дневнике писателя начинает создаваться отчетливый образ автора: «Очень бы я желал, чтобы мой дневник, или мои заметки, после смерти моей напечатали»[6]. В дневнике завершаются некоторые художественные произведения. Заключительные события сцены «В деревню!», опубликованной в № 43 журнала «Искра» за 1866 г., мы находим в записях от 28 и 29 ноября 1866 г. История литературного персонажа Конона Дорофеича обретает финал в описании последних дней жизни его реального прототипа.

Статичная система художественных образов в произведениях Решетникова питается за счет динамичной структуры дневниковых записей. В дневнике автор более открыт и откровенен с читателем. Между дневником и художе-

ственной прозой писателя обнаруживается стилевое единство повествования, поэтому дневник Решетникова можно считать тем самым ключом, который, по выражению И. А. Дергачева, требуется для прочтения и понимания необычной творческой манеры писателя. Стилистическим новаторством писателя следует считать: 1) использование обратной перспективы для реализации художественных задач литературного произведения; 2) автор смотрит на воспроизводимую ситуацию изнутри, глазами своих персонажей; 3) автор присутствует в тексте произведения на уровне образной системы (рассказчик или сорассказчик); 4) автор на языковом уровне передает специфику пространства, о котором идет речь. В мелодике языка обнаруживается непременное присутствие уральского говора.

Среди достоинств повествовательной манеры писателя современниками подчеркиваются достоверные этнографические детали, географическая точность, изображение реального положения простого народа. Решетников впервые использует рабочий материал для создания крупного эпического полотна: «Г-н Решетников первый показал, что русская простонародная жизнь дает достаточно материала для романа, тогда как прочие наши беллетристы, затрагивавшие этот предмет, никак не могли выбиться далее коротеньких и малосодержательных рассказов»[7]. В новом «народном» романе «главным действующим лицом и главным типом является целая народная среда»[8]. В XX в., исследуя реалистическое повествование Ф. М. Решетникова, И. А. Дергачев продолжает мысль М. Е. Салтыкова-Щедрина: «В произведениях Решетникова человек определяется цепочкой его реакций на действительность, составляющих его деятельность как социального существа. Субъективные переживания реакций входят в психологию личности… В отличие от психологического типа реализма, где человек, определяемый средой, противостоит ей в своей целостности, Решетников создает героя, который не только состоит в действительной среде своего существования, но и непрерывно становится в той мере, в которой накапливает опыт социальных контактов, столкновений, конфликтов. Предмет его произведений, особенно романов, не столько лицо, сколько процесс жизнедеятельности, коллективный опыт отношения к жизни»[9].

Народная среда становится для писателя объектом художественного творчества и субъектом пристального внимания. В теме «маленького человека» Решетников находит свою нишу и доводит художественное исследование этой извечной темы русской литературы до логической завершенности в образах «забитых людей», которым посвящает целый цикл, названный «Забытые люди» и включающий в свой состав очерки «Макся», «Ильич», «Шилохвостов» и «Яшка». Рабочей тематике посвящены очерк «Горнозаводские люди», романы «Горнорабочие», «Глумовы» и «Где лучше?». Художественная разработка этой тематики занимает писателя на протяжении всего творчества. Особенное наполнение она получает в изображении женских персонажей (произведения «Кумушка Мирониха», «Прокопьевна», «Тетушка Опарина», «Женщины Никольского рынка», «Свой хлеб»), где тема женского труда звучит острее и самостоятельнее.



Персонажам художественных произведений писателя свойственно трафаретное сознание, которое проявляется на повествовательном уровне. В тексте зачастую присутствует ссылка на образец – на литературные произведения других писателей: «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Отцы и дети» И. С. Тургенева; эти ссылки мы видим, например, в романе «Свой хлеб». Авторское мышление стремится преодолеть стереотипы. Под воздействием воли автора меняется и мышление персонажей, в их судьбе также наблюдается выход из шаблонной ситуации. Писатель неоднократно сам упоминает о множественном стереотипе – «таких было много вокруг». Истоки художественного отражения стереотипов и их творческого преодоления следует искать в жизни писателя. Судьба Решетникова – исключение из правил, возможно, счастливое, несмотря на раннюю смерть – на 30-м году жизни. По семейной традиции он должен был стать почтовым служащим или получить чин в другом ведомстве (мечта дяди и воспитателя писателя – В. В. Решетникова). Однако, вопреки воле домашних, по собственному почину, следуя творческим наклонностям и зову сердца, мелкий чиновник – помощник столоначальника казначейской палаты г. Перми Федор Решетников покидает Урал и отправляется в Петербург, в неизвестность с 13,5 рублями в кармане. Не отсюда ли неизбывное стремление в столицу персонажей его зрелых романов «Где лучше?», «Свой хлеб»?.. Решетников преодолевает и стереотип писателя-разночинца, выводя на литературную сцену простых рабочих людей. Писатель приспосабливает к собственной творческой манере тип художественного содержания древнерусской литературы, также преодолевая стереотипность художественного содержания народнической и разночинской литературы.

Рассказы, очерки и романы Решетникова нельзя спутать с произведениями других писателей. Своеобразной визитной карточкой писателя является этнографическая повесть «Подлиповцы». В первом тексте, опубликованном в столичном журнале и сделавшем Решетникова известным, уже отражается специфическая повествовательная манера писателя. Не случайно повесть «Подлиповцы» и роман «Где лучше?» становятся самыми издаваемыми произведениями Решетникова.

На документальность и даже протокольность текста Решетникова обращал внимание А. М. Скабичевский: «Вышло нечто в русской литературе небывалое: не повесть, не рассказ, к каким публика привыкла, а в полном смысле протокол, хотя и слышались в каждой строке затаенные слезы. Ужасом преисполнились сердца всех народолюбцев при виде поразительных картин нищеты подлиповцев…»[10] Документальность повествования становится основополагающим компонентом текста писателя, на котором базируются все остальные. Драматичность повествовательной манеры определяется четким следованием жизненным ситуациям, ибо в то время драма могла разыграться где

угодно. Для Решетникова характерен драматизм восприятия воспроизводимой в тексте жизненной ситуации, идущий от впечатлительности автора и способности донести до читателя сопереживание персонажам. Событийности драмы как рода литературы у Решетникова нет, так как действие во всех его произведениях по большому счету одно – поиск персонажами лучшей доли в жизни. Параллельных сюжетных линий либо нет, либо за ними трудно проследить в процессе повествования. Фрагменты решетниковского повествования нанизываются в тексте как эпизоды при монтаже документального кино. Произведения писателя можно сопоставить именно с этим киножанром.

Роман «Где лучше?» представляет собой завершенное повествование о рабочем люде, судьбе которого посвящено все творчество писателя. Материал, наработанный ранее для романов «Горнорабочие» и «Глумовы», но не вошедший в текст, используется Решетниковым для нового романа. В роман входит ряд очерков 1866 г., посвященных жизни в Петербурге пришлых рабочих: «На Никольском рынке», «На заработках», «В деревню!» (только Дарья Ивановна становится Дарьей Прохоровной – та самая, которая была кормилицей дочери писателя и мытарства которой подробно описаны в дневнике) и фрагменты повести «Между людьми». Много общего обнаруживается в текстах романов «Глумовы» и «Где лучше?»: в фабуле и сюжетных коллизиях некоторых частей, в количестве персонажей и даже в их именах («Глумовы» – Тимофей Петрович, Прасковья Игнатьевна Курносова, ее братья Илья и Павел, Василий Васильевич Корчагин; «Где лучше?» – Терентий Иванович Горюнов, Пелагея Прохоровна Мокроносова, ее братья Григорий и Памфил, Влас Васильевич Короваев). В части романа, посвященной провинциальным событиям, используется материал очерков и рассказов об уральской жизни. Е. И. Утин писал в связи с романом «Где лучше?»: «Г-н Решетников задался трудною задачею вставить картину народного быта в широкую раму и нарисовать эту картину так, чтобы в ней, как нельзя более просто, без всякой утрировки, вместе с тем как нельзя более драматично, отразилась обыденная жизнь простого русского люда… Он представил эту жизнь во всей ее ужасающей материальной и еще более нравственной нищете, вывел довольно законченные и цельные фигуры и бросил в кромешную тьму, в которой бьется и будет бессильно биться русский народ до тех пор, пока в нашу жизнь не войдут действительным, а не внешним только образом живительные элементы европейской цивилизации»[11].

Очерк «Подлиповцы» и роман «Где лучше?» событийно перекликаются друг с другом. Реальное время, воспроизведенное Решетниковым в «Подлиповцах» и в первых главах романа, совпадает с периодом лета или осени 1861 г. Время в текстах «Подлиповцев» и «Где лучше?» длится одинаково неспешно. Повествование растянуто бытовыми зарисовками, подробными описаниями производственного процесса. Однако именно это придает тексту дополнительную и бесспорную достоверность. На достоверность описываемых явлений указывал и Д. И. Писарев: «Что касается до г. Решетникова, то его, пожалуй,



можно упрекнуть в некоторой сухости изложения, но о незнании быта не может быть и речи. Кто прочел хоть один из его рассказов, тот должен был убедиться в том, что г. Решетников описывает только такие явления, которые он видел очень близко, изучил очень внимательно или даже испытал на своей собственной особе»[12]. В 1890 г. М. А. Протопопов формулирует историко-литературное значение «Подлиповцев» как художественного произведения: «Подлиповка – не “исключительный” курьез, Пила и Сысойка – представители далеко не крайнего минимума, и повесть Решетникова есть именно *повесть*, т. е. художественное обобщение, а не этнографический очерк. Пила и Сысойка, Матрена, Апроська и проч. и проч. – не выродки, а типы, не аномалии, а естественные, логические продукты истории жизни»[13]. В 1925 г. о повести Решетникова пишет Д. П. Святополк-Мирский: «Написанная без литературных претензий, в подробной и спокойной реалистической манере, повесть действовала простым отбором и обилием подробностей, создавших атмосферу непроницаемого ужаса. Это была одна из тех повестей, которые создали движение “кающихся дворян”, вызвав у них чувство социальной вины за положение, до которого доведен народ»[14].

Пространственные характеристики повествования в романе «Где лучше?» охватывают почти всю российскую глубинку (Терентьевский завод, Екатеринбург – Заводск, Нижний Новгород – Нагорск, заводские приски – Удойкинские, соляные промыслы на Каме – Усолье и Дедюхино) и Петербург. Пространственные уровни повествования проходят через текст романа в названиях частей («В провинции», «В Петербурге»), которые внешне противопоставлены друг другу. Внутри частей наблюдается еще более мелкое пространственное дробление. Однако смысловое поле текста наполнено одинаковым художественным содержанием. Схема пространственного обозначения используется в создании текста «Подлиповцев». Жители Подлипной идут пешком от верховьев Камы (в Чердынском уезде) через Усолье, потом, нанявшись бурлаками, тянут суда через реки Яйву, Косьву, Усьву до Шайтанского завода, по Чусовой и по Каме – до Перми, далее по Каме – до Елабуги. В каждой главе внутри двух частей повести точно указывается место пребывания персонажей. В названии частей отражается характеристика персонажей: «Пила и Сысойко», «Бурлаки». Текстологический прием обозначения места в названии глав Решетников использует практически во всех своих произведениях: мы наблюдаем его и в автобиографической повести «Между людьми», и в последнем романе писателя «Свой хлеб».

В текстах повести «Подлиповцы» и романа «Где лучше?» налицо интертекстуальные связи с некрасовскими строками («Бурлаки на Волге», «Кому на Руси жить хорошо»). Решетников создает эпопею рабочего быта, охватывающую пространство от Урала до Петербурга. Сам писатель ассоциирует себя и свои произведения с народным сознанием, поэтому он воплощает именно это сознание в литературе, сознательно ориентируясь на художественные приме-

ры Некрасова. Решетников пользуется эпической повествовательной манерой, которая более всего реализуется в очерковой повествовательной форме и обогащает романные произведения писателя.

Документальное письмо Ф. М. Решетникова вписывается в целый пласт литературы о рабочих и крестьянских судьбах. К представителям этого направления относятся Н. В. Успенский, В. А. Слепцов, А. И. Левитов, Ф. Д. Нефедов, Н. И. Наумов, Н. Н. Златовратский, А. А. Потехин, С. Каронин, А. И. Эртель, П. В. Засодимский. В отличие от писателей-современников, Решетников детально документирует жизнь персонажей и создает в своем тексте художественно обработанный, драматический документ о реальной жизни простых людей, близких писателю по происхождению и судьбе. Соотношение документальности и художественности необходимо выявлять в каждом тексте отдельно.

Простой и незатейливый рассказ передает коллективный опыт отношения к жизни, опыт самого писателя – все это становится художественным обобщением и своеобразной презентацией естественных логических продуктов реальной истории, создающих «атмосферу непроницаемого ужаса». Возможно, именно в этом и заключается значительный вклад Решетникова в нарративные стратегии XIX в. и в общую систему литературно-художественной эстетики.

### Примечания

[1] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч. : в 20 т. М., 1973–1976. Т. 8. С. 68.
[2] Там же. С. 69.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 325–326.
[5] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 16. С. 432.
[6] *Решетников Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. Свердловск, 1936–1948. Т. 6. С. 287.
[7] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 8. С. 352.
[8] Там же. С. 352.
[9] *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск, 2005. С. 29.
[10] *Скабичевский А. М.* Живая струя // Отеч. зап. 1868. Кн. 4. С. 153.
[11] *Утин Е. И.* Задачи новейшей литературы // Вестн. Европы. 1869. Кн. 12. С. 861.
[12] *Писарев Д. И.* Прогулка по садам российской словесности // Русское слово. 1865. Кн. 3. С. 43.
[13] *Протопопов М. А.* Федор Михайлович Решетников как человек и как писатель // Сочинения Ф. М. Решетникова. СПб., 1890. Т. 1. С. XXIV. Статья датирована 19 марта 1890 г.
[14] *Святополк-Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / пер. с англ. Р. Зерновой. 3-е изд. Новосибирск, 2007. С. 446–447.



**© В. А. Лимерова**
*Сыктывкар*

## «ЯГ-МОРТ» М. Ф. ИСТОМИНА КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОМИ (ЗЫРЯНСКОЙ) СЛОВЕСНОСТИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА*

Известно, что значительный пласт русской прозы XIX столетия составляют произведения, предметом изображения которых являются быт и нравы российских «инородцев», в том числе коми-зырян (среди главных и наиболее известных зыряноведческих сочинений – «Зырянка» А. О. Ишимовой, «Народная поэзия у зырян» Н. И. Надеждина, «Год на Севере» С. В. Максимова, «Зыряне» Вас. И. Немировича-Данченко и др.). Они давно и прочно вошли в читательский и научный обиход и пробрели статус текстов, послуживших своеобразным началом развития местной литературно-эпической традиции. В то же время литературные начинания жителей Коми края и тех, кто родился и вырос здесь, но по воле обстоятельств продолжил свой жизненный путь за его пределами, остаются практически не изученными. Оговорим при этом, что краеведению и науке хорошо известны имена большинства зырянских «первопроходцев» в жанрах прозы, отдельные биобиблиографические сведения о них содержатся в целом ряде справочно-энциклопедических изданий. Необходимо отметить также научные усилия коми исследователей П. Доронина, В. Лыткина, А. Ванеева, В. Мартынова, Г. Беляева, И. Плоскова, благодаря которым многое было открыто в дореволюционном литературном прошлом коми народа. И все же, говоря о творческом наследии первых зырянских прозаиков, т. е. самих текстах, публиковавшихся единожды и в позапрошлом столетии, нужно признать: они и сегодня находятся вне круга чтения и понимания читателя.

К числу безвестных или малоизвестных авторов, чье творчество может и должно занять достойное место в истории зарождения коми словесности, принадлежит Михаил Федорович Истомин (1821–1862). Уроженец коми села Ижма, он получил образование в Архангельской духовной семинарии, служил на разных должностях в духовной консистории и губернском правлении, руководил архивом Архангельского порта. По мнению М. Сибирцева, посвятившего Истомину обширную статью в «Архангельских губернских ведомостях»[1], своему успешному продвижению по служебной лестнице молодой зырянин был обязан исключительно своим личным качествам – «скромности и нетщеславию». В качестве аргумента Сибирцев приводит следующий факт из жизни своего «героя»: во время известного посещения Архангельска Александром II Истомин вручил императору приветственные стихи и в ответ был награжден

* Статья подготовлена в рамках гранта РГНФ, проект 08-04-41402 а/с.

из рук государя бриллиантовым перстнем. «Награда в высшей степени лестная для всякого», – замечает биограф Истомина и спешит добавить, что «М. Ф. никогда не хвалился ею, даже редко носил драгоценный перстень» (20, 164). Отдавая должное Истомину-чиновнику, Сибирцев на первый план выдвигает особую одаренность и трудолюбие Истомина-писателя и краеведа, его ревностное служение еще не освоенному литературной и научной мыслью, но представляющему «богатый и неистощимый рудник материалов» северному краю. «Не на своей официальной службе проявил он талант свой, хотя и служил, как мы видели, честно и не без отличий, – восклицает Сибирцев, – не в канцеляриях и конторах суждено было снискать себе славу и честь; не ловкостью и изворотливостью канцелярских докладов, не быстротою и сообразительностью административных проектов, не схватчивостию, меткостию и основательностию решений многосложных, продолжительных и запутанных разного рода процессов – сделать известным свое имя: нет, он известен как литератор; он замечателен как архангельский поэт; он заслужил уважение, наконец, даже как писатель-ученый» (20, 164).

Называя Истомина «писателем-ученым», Сибирцев, конечно, был далек от размышлений о жанровых особенностях сочинений своего товарища, но довольно проницательно определил первенствующий в провинциальной России середины XIX в. вид творчества, сочетавший научное внимание к народам, населявшим далекие уголки отечества, с их художественным познанием. Как и большинство провинциальных авторов того времени, Истомин имел скромную возможность для печатания. Несколько сочинений ему удалось поместить в «Библиотеке для чтения» и «Северной пчеле», но самыми доступными для него, как и для большинства российских провинциальных авторов, были губернские газеты. Сибирцев отмечает, что неофициальная часть «Архангельских губернских ведомостей» часто пользовалась сотрудничеством и участием Михаила Федоровича, чтобы «передать читателю… сведения о родном крае» (20, 165), и с начала литературной деятельности до 1862 г., а затем и после кончины автора напечатала более двадцати его произведений. Чтобы представить диапазон «литературно-ученых» интересов Истомина, приведем названия некоторых его публикаций в «Архангельских губернских ведомостях»: «Бой оленей в Ижме», «Спуск корабля Нарва», «Ижма», «О составе Ижемско-зырянского наречия», «Архангельский театр», «Поездка в Соловецкий монастырь», «Об этимологических формах ижемско-зырянского наречия, с присовокуплением сборника зырянских слов», «Первые известия англичан об Архангельском крае», «Соломбала в XVIII столетии», «Архангелогородская старина», «Опись устьев р. Печоры», «Яг-Морт. Чудское предание». Как видим, большинство из заголовков скорее понятийны, чем художественны. Отсюда, впрочем, не вытекает отсутствие эстетической составляющей в названных текстах, но все же в большинстве случаев на первый план выдвигается просвещенческая направленность авторской задачи. С этой точки зрения истоминские тексты вполне адекватны общей устремленности русской литературы того времени к вариативному, диалектическому сочетанию художественных и утилитарных задач.



В контексте местной, региональной словесности они также не отличаются «лица необщим выражением»: на уровне целеполагания творчества у Истомина превалирует именно групповое начало, стремление общими с другими литераторами силами составить документально достоверный портрет северного края. Хотелось бы отметить, что высказанная нами мысль о регламентации творчества провинциальных писателей внеэстетическими, по преимуществу просветительскими, задачами не нова. Факт первенства познавательного перед художественным констатируется при любом исследовательском прикосновении к материалу, который можно квалифицировать как первоначальный вариант светской прозы, вышедшей из-под пера нерусских литераторов России XIX в. И все же нам кажется принципиально важным подчеркнуть два момента: 1) именно для нас, окраин, просветительско-познавательное задание, выдвинутое временем перед всей русской литературой, стало фактором самоосознания региональной словесности и становления в ней собственных эстетических ресурсов; 2) учено-художественное направление прозы – а в словесности Коми края того времени оно единственное – находило в творчестве провинциальных авторов благоприятные условия для реализации своих структурно-видовых возможностей. Судя по характеру публикаций в местной печати, провинциальный писатель не был свободен от литературной моды и известных жанровых образцов, в то же время вовсе не обязательно обременял себя мыслью о правильности или эстетической завершенности собственных сочинений. Он подчинялся не форме, а жизненному содержанию, которое оформлялось, опредмечивалось в определенного вида нарративах. При этом однажды изобретенная форма редко становилась правилом не только для других, но и для самого изобретателя.

Таким образом, несмотря на неминуемое единообразие задач, в немалой степени продиктованных репертуарной политикой местных изданий (губернских газет), письменно-прозаический фонд, созданный коми в XIX в., на уровне построения текста представляет собой довольно пеструю картину и с трудом поддается жанровому поименованию. Из имеющегося в нашем распоряжении материала (а это около сотни текстов: от небольших «писем в редакцию», опубликованных в «Архангельских губернских ведомостях» и «Вологодских губернских ведомостях», до трехсотстраничных произведений, вышедших отдельными изданиями) более или менее точной жанровой идентификации поддается путевая литература (разные виды травелога) и так называемые статистико-географические описания, т. е. полярные по степени беллетризованности произведения. Существует еще одно обстоятельство, которое заставляет нас с осторожностью вести речь о типичных для ранней коми словесности или, точнее, типовых жанровых образованиях – это малый тираж одинаковых струк-

турных схем. Даже в пределах творчества одного автора – того же М. Истомина – по жанрово-видовым признакам тексты далеко не однородны и образуют градацию по способу сочетания научной, просветительской, развлекательной и эстетической функций. Так, «Описание устьев р. Печоры» наиболее близко к жанру статьи с научно-объективным типом изложения сведений; вполне научные задачи автор преследует и в сочинении «О составе ижемско-зырянского наречия»: здесь он выступает в качестве самостоятельного исследователя родного ему диалекта коми языка, хотя явно сообразуется с запросами «среднего» читателя газеты и сознательно приноравливает свое слово к его скромным лингвистическим познаниям. К жанру исторического очерка принадлежит «Соломбальская купеческая гавань в прошлом столетии», по крайней мере, так она может быть названа в привычной для нас классификации очерковой прозы. И в этом случае автор позиционирует себя исследователем и популяризатором знания, но прибегает к композиционным приемам, свойственным художественным жанрам. Остается признать, что при ограничении горизонта исследования корпусом прозаических текстов, имеющих отношение к словесности Коми края XIX в., вряд ли возможно предложить более или менее законченный список сформировавшихся жанров, так как сам эмпирический материал редко предлагает нам увидеть в нем, говоря словами Р. Барта, «узаконенную структуру норм и отклонений от них», а чаще – лишь «перспективу»[2]. Отсюда вытекает рациональность изучения, а значит, и упорядочения наличной текстовой стихии сквозь призму смежных с жанровым развитием проблем.

Обратимся к Истомину. В 1848 г. в «Архангельских губернских ведомостях» было опубликовано его сочинение «Яг-морт» («Лесной человек»)[3] . Поскольку автор посчитал нужным снабдить это произведение подзаголовком «чудское предание» и оценил его как «образчик северной легенды», слышанный им на зырянском языке в Ижемском селении Мезенского уезда, в работах филологов оно приобрело репутацию «фольклорного». Так, В. И. Мартынов пишет, что «М. Истомин первым опубликовал в печати коми предание “Яг-морт”» и приводит мнение фольклориста Ф. В. Плесовского, считавшего, что истоминский текст – «это обычная волшебная сказка, в которой в роли дракона выступает леший, хотя и наполненная первым публикатором некоторыми деталями, должными будто бы придать ей характер местного сказания»[4]. Вопрос о том, что «Яг-морт» Истомина опирается на народный сюжет, вряд ли может быть дискуссионным: рассказанная писателем история о разбойнике и чародее Яг-морте, похитившем и погубившем прекрасную Райду, по своему типу принадлежит к распространенному у коми «колдовскому эпосу» (термин А. С. Сидорова). Однако заверения писателя относительно того, что он считает не лишним передать предание «в таком виде, как сам слышал» (208, 213), не что иное, как литературный прием, стандартный для такого рода текстов зачин, призванный подчеркнуть литературную скромность автора. Другим



назначением этого формульного выражения является установление связи с читателем, введение его в смысловое поле произведения. Последнее для нас крайне важно, так как именно читательская рецепция в данном случае становится главным мотивом преобразования фольклорного сюжета в литературное явление.

Итак, кому адресовано произведение и каким образом адресат становится фактором переноса текста из плоскости фольклорной в плоскость литературную? Обратившись к опубликованным в газетах текстам, претендующим на непосредственное отражение народного слова (в большинстве случаев авторы открыто заявляют об этом), можно заметить, что подлинно народных произведений, не переведенных на русский язык и не переделанных на авторский лад, среди них единицы. Причины такого обращения с коми фольклором очевидны – это отсутствие четких представлений о самостоятельной эстетической ценности народного творчества, а также явная «оглядка» зырянских писателей на русского читателя.

Об ориентации автора (в этом случае и биографического, и художественного) на незнакомого с провинциями Коми края читателя говорит композиция «Яг-морта». Сочинение Истомина построено по типу обрамленного повествования: текст предания (вернее, его авторская вариация) снабжен комментариями, обращенными к аудитории, для которой край Запечерья «малоизвестен» и «почти неведом». Заметим, что именно с этих определений Истомин и начинает свой рассказ, как бы актуализируя в тексте сознание совершенно определенного читателя, от зырян и зырянских земель культурно и географически, пользуясь его же словом, «отдаленного». Дальнейшей конкретизации фигуры читателя не происходит, он остается лицом подразумеваемым, текстуально не материализованным. Тем не менее его композиционная роль определяюща, так как именно его имплицитным присутствием оправданы такие фрагменты текста, как подробное описание местности, характеристика туземных жителей, перечисление их суеверий, предварительный рассказ о Яг-морте и злодействах, которые он учинял в запечерских селениях, – т. е. пространные подробности, которые для самих туземцев, рассказчиков предания, не обязательны.

Обращает на себя внимание и характер той части текста, которая является непосредственным пересказом предания. Сюжет этой части вмещает в себя цепь последовательно разворачивающихся событий, начинающихся вслед за появлением вблизи одного из чудских селений необыкновенного человека («ростом с добрую сосну, по виду – дикий зверь»). Этот человек начинает убивать и грабить чудинов. Прозвище его Яг-морт (Лесной человек) указывает на ближайшую ассоциацию с лешим, т. е характеризует персонаж как особого рода демона, связанного с лесной стихией. Однако маниакальная кровожадность Яг-морта человеческой природы, и автор называет его «могучим разбойником», «чародеем», которому подвластны стихии: он не тонет в воде, не горит в огне, «помрачает» солнце и звезды. Однажды Яг-морт крадет дочь старшины

одного из чудских селений – красавицу Райду, и жених девушки, собрав товарищей, отправляется ее выручить. После долгого сражения чудинам удается убить чародея, но Райда уже мертва, ее труп находят в пещере колдуна. Чудины убивают Яг-морта и, по обычаю, отрубают ему голову и забивают в спину осиновый кол.

Нужно сказать, что народные варианты предания о Яг-морте были записаны фольклористами лишь в 1930-е гг., поэтому сличить истоминский текст с современными ему фольклорными образцами не представляется возможным. Однако, опираясь на подобного рода рассказы о «тунах-чародеях», довольно распространенных среди коми, можно предположить, что Истомин сохранил фабульную канву народного предания, но внес в него элементы, чуждые фольклорной поэтике (нехарактерные для устной речи выражения, подробности в портретировании действующих лиц, разного рода разъяснения, в которых местный слушатель не нуждается), осложнил сюжет не свойственным фольклору зачином, объясняющим читателю географическое и историческое местоположение чуди[5]. Важно понять, что хотя М. Истомин и претендует на точность воспроизведения фольклорного текста, ссылаясь на то, что слышал его на зырянском языке в селе Ижма Мезенского уезда и только перевел его на русский язык, движущей силой для него является не сам фольклорный текст, не его точная фиксация. Истомин создает собственное произведение, и фольклорное предание выполняет в нем служебную функцию, это лишь способ ознакомить русского читателя «с бытом и нравами» отдаленной инородческой глубинки.

Эта цель заявлена прямо в первой части сочинения, где говорится о том, что поверья, предания, были и легенды Запечерья представляют интерес в «этнографическом отношении», поскольку истинные исторические события, лежащие в основе этих текстов, могут служить объяснению «древнего нравственного и материального быта народа»[6]. Как видим, ключевым понятием здесь является слово «древние». По мысли автора, ценность предания заключается в том, что оно представляет собой пережиток древнего, как тогда говорили, «миросозерцания». В связи с этим М. Истомин определяет жанр всего своего произведения как «чудское предание», т. е. предание, доставшееся в наследство зырянам от прежде населявшей этот край «полудикой чуди». Так достигается эффект хронологической, культурной и даже этнической дистанцированности современных автору коми-зырян от чуди, а с другой стороны, в силу включенности предания в бытовую практику коми народа, оно становится характеристикой современной духовной культуры самих коми-зырян.

Специфически использована Истоминым и сюжетная привязанность фольклорного предания к локальной, реально существующей точке пространства и вытекающая отсюда установка на достоверность. Народные предания, как правило, завершаются топонимическим мотивом, которым рассказчик привязывает текст к какой-либо местной ландшафтной достопримечательности. Такой прием находим и у Истомина, но адекватное воспроизведение традиционной народной формы и в этом случае не входит в авторский расчет. Истомин помещает топонимический мотив не в конец предания (тогда жанровая целостность народного предания была бы выдержана), а в начало вводной части метатекста и придает ему задачу ознакомления читателя с особенностями незнакомой тому природной и социальной среды**.** Таким образом, для автора произведения предание оказывается актуальным как средство маркировки, характеристики зырянского пространства. Сама же оригинальность народного текста, его эстетическая составляющая отходят на второй план, находятся пока в «снятом» виде. С точки зрения современных представлений о «художественном», такая авторская позиция уязвима. Однако в аспекте национальной повествовательной литературы подобного рода трансформации фольклорных сюжетов, вызванные развернутостью зырянской словесности того времени в сторону иноэтнического, русскоязычного читателя, имеют решающее значение для ее становления и свидетельствуют о появлении среди зырян литературного сочинительства как такового.

Итак, предание как жанр предполагает повествование о якобы реальных событиях, действительно происходивших в конкретной местности в историческом прошлом. При этом жанр предания не исключает элементов необыкновенного, сверхъестественного, органично присущих как его героям, так и изображаемой действительности. Помимо этого литературное предание М. Истомина обладает и рядом собственных черт: топонимический мотив, привязывающий сюжет к данной местности, вынесен в начало текста и усилен поверьями, бытующими в фольклорной среде; усилены психологические мотивировки событий; внимание акцентировано на сверхъестественном могуществе Яг-морта, соотносимого с образом всех темных сил; отсюда – идея о возможности только общей победы, а не индивидуальной, отсюда и отсутствие личного имени жениха Райды – победителем чудовища является не он, а весь народ. Весь строй произведения указывает на идейный замысел автора – главным объектом изображения является здесь коми народ в его героико-эпическом прошлом и в настоящем этнографическом бытии.

Надо сказать, что замысел М. Истомина оказался на редкость удачным, и едва ли обычная, пусть даже буквальная публикация оригинального фольклорного текста получила бы такой широкий культурный резонанс: в 1851 г. текст был перепечатан журналом «Пантеон и репертуар русской сцены»[7], благодаря чему предание стало известно большому кругу читателей. В 1860–1870 гг. коми поэт И. А. Куратов пишет поэму «Ягморт», в которой размышляет об исторической судьбе коми народа; в эти же годы сюжет предания использовался в публикациях К. А. Попова, Ф. А. Арсеньева. В начале XX в. он был взят М. Н. Лебедевым для одноименной поэмы, а в середине XX в. по мотивам предания было написано либретто для первого национального балета «Яг-морт», с успехом проходившего на сцене Сыктывкарского музыкального театра.

## Примечания

[1] *Сибирцев М.* Титулярный советник Михаил Федорович Истомин (краткий биографический очерк) // Архангельские губернские ведомости. Отдел второй. Часть неофициальная. 1864. № 20, 21. Далее в тексте статьи цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера издания и страниц в скобках.

[2] *Барт Р.* S/Z. М., 1994. С. 23.

[3] *Истомин М. Ф.* Яг-морт // Архангельские губернские ведомости. 1848. 8, 15 мая.

[4] *Мартынов В. И.* Становление коми литературы: (Идейно-эстетический аспект). М., 1989. С. 42.

[5] Ср. с мнением фольклориста Ю. Г. Рочева, который считал, что безоговорочно отнести данный текст к фольклору не позволяет отсутствие паспортных данных и сложность композиции по сравнению с народными преданиями, однако «соотносимость отдельных образов и их характеристик, отдельных мотивов с типично коми фольклорными – все это говорит в пользу того, что произведение написано на основе коми фольклора». – *Рочев Ю. Г.* Жанры несказочной прозы // Науч. арх. КНЦ УрО РАН. Ф. 5. Оп. 2. Д. 356. Л. 5.

[6] *Истомин М. Ф.* Указ. соч.

[7] Пантеон и репертуар русской сцены. 1851. Кн. 5. С. 52–57.

**© Л. Н. Житкова**

*Екатеринбург*

## ПРИРОДА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ОЧЕРКОВ И РАССКАЗОВ Г. БЕЛОРЕЦКОГО

В повествовательной структуре произведений Г. Белорецкого, как и в творчестве других уральских писателей начала XX в. (И. Колотовкин, А. Туркин), природа играет роль существенно значимого элемента, поскольку именно ее образы несут важнейшую функцию выявления мировоззренческого кругозора автора.

Естественно, что природный мир у Белорецкого, как и у других уральских авторов, воспроизводит специфику географического пространства места действия – Урала, его климатических условий: это горы, леса, холод, дожди и т. д. Общим для уральских писателей является также мотив промышленного разорения природы, что осознается как трагический симптом бытийного значения.

В произведениях Белорецкого авторская интенция приглушена – в сравнении с уже упомянутыми авторами, Колотовкиным и Туркиным. У него иная дискурсная конструкция: если у последних повествование протекает в дискурсе автора, то у Белорецкого дискурсные зоны отдифференцированы. Поэтому в первом случае природные образы принадлежат субъектному плану повествования, во втором же пейзажная поэтика характеризует как субъектный, так и объектный план и выполняет больший набор функций.

Разнообразно функционируют, например, пейзажные образы в цикле очерков о Русско-японской войне «Без идеи».



События книги происходят в Манжурии, чужой земле, сюжет же войны исключительно значим и самоценен – потому здесь важно дать документально точную информацию о месте действий, его особенностях, с минимальным использованием поэтических средств: «Да, здесь природа не знает покоя: днем она изнемогает под жгучими лучами солнца, а ночью живет какой-то странной жизнью, таинственной, торопливой и нервной. Днем в лесах и полях не слышно и не видно ни животных, ни птиц, ни насекомых, а ночью все это просыпается, звенит, кричит… Но видны только одни светящиеся червяки и жуки, низко-низко, над самой землей, летающие и передвигающиеся с своими зелеными фонариками. И их многочисленные огоньки движутся тоже нервно и торопливо»[1].

Поскольку повествование ведется от лица автора, участника войны, то информация может окрашиваться в эмоциональные тона: «Утро было великолепно. Удивительно прозрачный и легкий воздух; весело играющая на солнце речонка; кудрявая сопка – такая веселая, такая по-праздничному нарядная; ярко освещенная солнцем, изящная пестрая кумирня; высокое бледно-голубое нежное небо и лучистое, ослепительное солнце – не жгучее, не палящее, а только ласкающее своими тепловатыми лучами, – все это походило на то, как будто природа сегодня собралась праздновать большой и редкий праздник» (204).

В очерке «Без настроения» цикла «Без идеи» пейзаж субъективируется в такой мере, что становится образом внутреннего состояния рассказчика, измученного страшным опытом войны: «Лес кругом стоял неподвижно, роняя капли на мокрую траву. Ровный дождь шумел слабо и монотонно – и в его шуме и постоянных и неподвижных тяжелых лучах, и мокром лесе, и темных горах было что-то холодное, равнодушное, безнадежное» (248).

В этом же очерке есть фраза, как бы брошенная мимоходом: «Хоронили Илью Гусыню в полдень. День был веселый, солнечный и яркий, и я вспомнил, что сегодня – воскресение» (258). Это – финал страшной истории о предсмертной агонии умирающего солдата, которая измучила рассказчика. Здесь светлый природный образ может восприниматься и как образ «равнодушной природы», торжествующей в своей вечности и бесконечности и в силу этого примиряющей, и как образ воскресения человека. Это, собственно, уже философский ракурс повествования.

В таких произведениях, как очерк «Сказитель-гусляр в Уральском крае» и др., Белорецкий насыщает пейзажи символикой, нагружает их глубокими смыслами напряженной концентрации, поскольку сюжет очерка гиперболически заостряет, с одной стороны, идею трагически безысходной и страшной деревенской жизни, с другой – идею пронзительной красоты, бытующей в этом же кошмаре, – это пение гусляра-сказителя.

Образ пространства в очерке конструируется как противоречивая модель: оно уходит в бесконечность неба, но вместе с тем небо это – «свинцовое», «низкое», «плачущее»; пространство маркируется образами высоких гор, ко-

торые здесь «мрачные», они «давят»; деревня же окружена ими и расположена как бы в «глубокой яме». Природа в этом фрагменте предельно антропоморфна: небо «плачет», «плачут деревья», высокие горы и небо «давят», облака «торопливо убегают» и т. д.

Время года, как правило, не дифференцирует пейзажи. Лето ли, осень, весна – все времена года имеют одинаковый серо-осенний «грязный» колорит, без каких-либо красок и цвета, в силу чего картина природы приобретает абстрактно-символический смысл: это мрачное, бессолнечное пространство, в пределах которого развертываются драматические или даже трагические сюжеты. Автор, однако, пребывает в ином семантическом поле: в его восприятии, например, горы «грациозны», а не мрачны, и они «ласкают взор», а на их вершине он чувствует спасительную «свободу».

Аналогично предыдущему очерку построен зачин в этюде «Поздней осенью». Пространство, в котором совершается действие очерка-этюда, открытое, природное. В основе пейзажной поэтики – привычные символические мотивы дождя, тишины, холода и мрака. Светлую ноту в эту картину вносит башкир Хайридин с его поющей дудкой, выводящей что-то «печальное», «тоскливое». Поскольку здесь природа введена в дискурс персонажа, а это персонаж особого типа (Хайридин – «естественный человек», насильственно вовлеченный в цивилизационный процесс), то природа в рассказе раскрывает мироощущение человека, для которого природа – его другая его ипостась: жива природа – жив и он; природа умирает – и у него нет больше жизни в истинном смысле этого слова: «Хайридин улыбался недолго: стоило ему только отвести от веселого солнца и смеющегося неба усталые глаза и посмотреть на лощину, чтобы опять стать печальным… Но, должно быть, солнце обогрело его душу, и его печаль не была уже беспредметной и немой, как прежде… Он смотрел печальными глазами на склоны гор, один крутой и другой покатый, и думал о том, что еще недавно они, эти склоны, были покрыты густым и могучим лесом… Волчий лог представлял дикий, совершенно нетронутый и потому прекрасный уголок… И было тут всегда свежо и сыро…» (83).

Очевидно, что здесь точка зрения автора совмещается с дискурсной зоной персонажа: повествователь так же, как и его герой, воспринимает промышленное уничтожение природы как трагический катаклизм, разрушающий целительную целостность природно-человеческого мира: «Хайридину жаль, жаль до слез, до щемящей сердце тоски сгубленной красоты этого уголка, жаль оскорбленной святыни… И Хайридин не видел больше ни веселого солнца, ни неба…» (86, 89).

В очерке «Летней ночью» природа Урала также дается в восприятии персонажа – это крестьянин Касьян, приехавший сюда из «Расеи» на заработки и тоскующий по родному краю, где «клеймат» чудесный, мягкий и поэтичный, а народ – «ангелы», в то время как Урал – это вечная «темень», мрачные горы, леса и «грубый» народ. Слово «темень» лейтмотивно повторяется в его репликах: «Лето, а темень какая… И добро бы дожжа была, а то и дожжи нет и небо чистое, а темень, как у шайтана за пазухой» (83).



С замечательного и очень поэтического лирического пейзажа начинается очерковое повествование в произведении «В сумасшедшем доме». Дается развернутый панорамный пейзаж летнего вечера, переходящего в ночь. Здесь описывается географически другая местность – равнинная, с иным, чем уральский, колоритом: «Широкая равнина, окутанная вечерней мглой, засыпала тихо и мирно, за день ее утомили горячие ласки солнца, и теперь она, удовлетворенная и усталая, была охвачена только одним желанием – успокоиться, отдохнуть, уснуть… А на небе зажигались одна за другой кроткие и грустные звезды, задумчиво и любовно глядевшие на землю…» (115). Прекрасная ночь вызывает в героях лирическое настроение. «”В хорошие летние ночи, – говорит доктор, – как-то яснее и потому больнее чувствуется, что жизнь уходит… Ужасно грустно”» (116).

Фрагмент с панорамным пейзажем в плане стиля и сюжета оформлен как цельный и завершенный образ, у него есть и кольцевое обрамление: финальная фраза «А ночь плыла, торжественная, стройная, грустная» варьирует начальную «Это был очень хороший вечер – теплый, тихий, задумчивый и грустный».

Однако дальше развертывается сюжет о «бешеном» (т. е. сумасшедшем) мужике, из которого крестьяне изгоняют беса, ежедневно истязая его плетьми, пока он не умирает. Образ пространства резко, немотивированно меняется – и это как бы уже другое время года: не летний вечер, а глухая осень: «Ночь была темна, но в ней уже не было прежнего спокойствия – поднялся ветер, звезды скрылись за набегавшие облака» (122). В структуре пейзажа появляются типичные мотивы дождя, тьмы, холода, грязи: «С раннего утра шел, не переставая, дождь, превративший дорогу в какое-то месиво…» (125); «Было грязно, сыро и холодно… ”Лето, а какой холод”, – сказал он (доктор. – *Л. Ж.*)» (129); «Шел мелкий совсем осенний дождь – ненастье все еще продолжалось. Было темно – так темно, как бывает только в беспроглядные осенние ненастные ночи… Шли молча, тяжело шлепая по грязи» (134).

Состояние природы фиксирует резкую смену точки зрения автора-повествователя, резкое дистанцирование от происходящего, переход от эмоционально-лирически сосредоточенного состояния к идеологической оценке.

В дальнейшем герой (он же автор-повествователь) отправляется в путь, чтобы побывать в рекомендованной знакомым доктором лечебнице для душевнобольных. Снова дается лирический пейзаж, светлый и радостный, связанный с образом автора: «Было очень хорошее, ясное утро. Лето было еще в полном разгаре, а день начинался торжественно и весело. А лес кругом был такой молодой, сильный и свежий» (140).

Книга повествует о судьбах больных, драматических и трагических, – и пейзаж как таковой уходит из структуры повествования, что оправдано самим

материалом очерков (неадекватные персонажи, закрытое пространство лечебницы).

Наиболее характерные структурно-поэтические особенности пейзажей в произведениях Белорецкого – это антиномичность образов, таких, как тьма – свет, ночь – день, горы – «яма» (ущелья, долины), лейтмотивы типа «дождь», «холод», «грязь», «мрак» и тяготеющие, как правило, к символам, антропоморфизм и пр. Такая поэтика способствует порождению напряженного семантического поля, адекватно воплощающего трагическое мироощущение писателя: образы природы во всех случаях переключают конкретный жизненный материал в универсальный план, выступая в качестве текстового кода наиболее высокого уровня, когда произведения Белорецкого прочитываются как повествования о незыблемо трагической сущности жизни, что объединяет Г. Белорецкого с другими уральскими писателями начала XX в., упоминавшимися выше, – И. Колотовкиным и А. Туркиным.

**Примечание**

[1] *Белорецкий Горигорий*. Избранное. Уфа, 1958. С. 198. В дальнейшем цитаты даются по данному изданию, страницы указываются в тексте.

**© П. Ф. Лимеров**
*Сыктывкар*

## РОМАНЫ Г. А. ЮШКОВА*

В 1981 г. в Коми книжном издательстве выходит первое крупное произведение Г. Юшкова – роман «Чугра», а немного погодя, в этом же году, московское издательство «Современник» публикует его русскую версию в переводе с коми Луизы и Александра Рекемчук. Роман сразу был признан событием культурной жизни общероссийского масштаба, поэтому уже в 1982 г. за этот роман Г. Юшкову была присуждена премия Союза писателей РСФСР. Признание более чем закономерное, если учесть, что выход романа стал итогом двадцатилетней работы писателя, в ходе которой ему пришлось не только побывать в тех местах, где разворачиваются события романа – в верховьях Печоры, в Ухте, но и в некотором смысле принимать участие в этих событиях, общаясь с геологами и коренными печорцами – охотниками, крестьянами, староверами. Роман не был обойден вниманием литературной критики, библиография здесь достаточно

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».



солидна[1], хотя сами мнения критиков не отличаются особым разнообразием. Фактически все они сходятся во мнении, что роман представляет собой крупномасштабное эпическое произведение, основной темой которого является освоение Севера.

Авторы статьи в ИКЛ отмечают, что «Г. Юшков продолжает исследование промышленного освоения Севера, начатое коми писателями старшего поколения (В. Савин “Чибью”, В. Юхнин “Огни тундры”). Он убедительно показывает, какие огромные трудности необходимо преодолеть геологам, бурильщикам, ученым, чтобы покорить Чугру»[2]. А. К. Микушев пишет, что «тема освоения Севера придает роману особую масштабность и панорамность. Его главные герои – истинные труженики-хозяева, радеющие за общенародное дело, – геологи, буровики (Самарин, Тихомиров, Павел Бажуков и др.) и их скрытые и явные противники, думающие только о собственных карьеристских и шкурнических интересах»[3]. По мысли критиков, сама тема романа определяет вектор деятельности положительных героев, направленный на освоение природных богатств ради всего общества, в то время как вектор деятельности отрицательных героев направлен только на удовлетворение собственных корыстных интересов. Пересечением двух данных векторов обусловлен конфликт романа, который, таким образом, находится одновременно и в производственной, и в личностной сферах. В связи с этим А. К. Микушев выделяет в романе две главные сюжетные линии, охватывающие значительный круг событий и взаимосвязанные друг с другом. Одна из них «раскрывает эпопею освоения Севера, а другая – эпопею жизни печорской семьи Бажуковых»[4]. Первая сюжетная линия романа разворачивается в рамках традиционного исторического повествования и занимает период с 1919 по 1970-е гг. Как правило, тема «освоения Севера» в литературе вызывает неизменно положительную интерпретацию, поскольку предполагает государственную программу, направленную на добычу и использование природных ресурсов Севера. В этом смысле «освоение» является одной из версий служения государству, поэтому литературные герои, «осваивающие Север», а значит, действующие во благо государства, должны быть канонически положительными. Вместе с тем «осваиваемый» Север на самом деле уже давно освоен проживающими здесь коренными народами, в том числе и коми, поэтому дополнительное, промышленное, «освоение» Севера означает в буквальном смысле вторжение на обжитые ими территории, разрушение векового уклада их жизни, их культуры, религии, всего того, что они понимали под словом «родина». Что же дает оно взамен коми народу? Каковы перспективы его жизни на «освоенной» государством земле его предков? Вторая сюжетная линия романа, история семьи Бажуковых, должна дать ответы на эти вопросы.

Роман начинается с описания горы Чугры, каменной сопки, одиноко возвышающейся посреди болот. Смыслоемкость этого образа в романе, пожалуй, никогда не вызывала сомнений. Все исследователи и критики сходятся в том,

что Чугра символизирует богатства северной земли, «преобразуемую печорскую глухомань» и, одновременно, «обновляемый народный характер коми»[5]. В. В. Пахорукова сравнивает описание Чугры с описанием сложного образа мира в средневековой пластике пермского звериного стиля и приходит к выводу об их семантической идентичности. Тождество образа Чугры с универсальным мифологическим описанием мироздания, по мысли исследователя, является смысловым центром всего романного действия[6]. Соглашаясь с данной концепцией в том, что Чугра – это обобщенный образ всего северного мира – природного и человеческого, и как таковой символизирует его незыблемость и вечность, определим, что основной конфликт, положенный в основу сюжета романа, – это «освоение» Чугры. Понимание сути конфликта вводится в сюжет романа исподволь, не сразу. Композиция романа не предполагает четкой временной последовательности событий, сюжет строится на комбинировании дискретных исторических планов, в которых прошлое и настоящее, реальность бытовая и реальность символическая перетекают из одного состояния в другое, организуясь в единую субстанцию, где сама последовательность событий вроде бы не имеет решающего значения. В центре повествования – судьбы трех поколений семьи печорских крестьян-старообрядцев Бажуковых. Три поколения соответствуют трем переломным моментам в истории всего печорского края, навсегда изменившим течение его жизни.

Начало романа посвящено событиям семидесятых годов XX в., читатель сначала знакомится с героями романа – Ревеккой и Павлом Бажуковыми, Иваном Самариным, затем, в пятой главе, действие переносится к событиям 1919 г., и читатель узнает о жизни Виринеи, бабушки Павла Бажукова. Такое композиционное построение сюжета не случайно, семидесятые годы XX в., по мысли автора, характерны тем, что конфликт между «покорителями» и Севером, Чугрой, уже развернулся в полную силу и стал, кажется, близок к некоему разрешению. Вся «производственная» линия сюжета посвящена поискам героями «большого газа», обнаружение которого будто бы даст перспективу развития всего края. Что касается событий 1919 г., то именно они и положили начало этому конфликту. Село Горвадин, в котором происходят события, не является земным раем. Сельское общество расколото на богатых и бедных, сильных и слабых, и для Виринеи, оставшейся без мужа, наступают суровые времена. Сельский богатей Евстахий может помочь хлебом, но в уплату за него просит охотничье угодье мужа. Это значит, что, удовлетворив сиюминутный голод, она в дальнейшем обречет своего сына на жизнь вечного батрака. Виринея идет наперекор воле Евстахия и, чтобы выжить, ловит рыбу в тоне чердынского купца. С точки зрения традиции, это неправильно, но революция и Гражданская война уже сломали традиционный строй жизни. Тем не менее Виринея чувствует свою неправоту, поэтому после победы белого мятежа отдает пойманную семгу Евстахию как представителю хозяина тони. Виринее не нужна и правда Самарина, пришедшего с отрядом красноармейцев для проведения продразверстки. Может быть, хлеб изымается у хозяев и с благой целью, но это чужое добро, и его изъятие с точки зрения крестьянина равносильно грабежу. Поэтому во время мятежа Виринея принимает сторону не Самарина, которому симпатизирует, а Евстахия.



Виринея стремится стать хозяйкой своей жизни. Она строит дом на сосновом юру возле деревни Югыд Ляга, и в этом ей не могут помешать ни Евстахий, ни тем более чердынский купец. Однако новой власти не нужны самостоятельные хозяева, хозяином может быть только государство: Виринею как не вступившую в колхоз обкладывают непосильными налогами, а затем и вовсе ссылают в лагерь. Ее сын Ардальон вынужден вступить в колхоз, чтобы прокормить семью и не стать изгоем. Он поселяется в деревне, но Виринея, вернувшись из лагеря, не может смириться с утратой своего хозяйства, своей личной свободы, поэтому она возвращается в родной дом только для того, чтобы умереть в нем.

Судьба Ардальона, единственного сына Виринеи, трагична. Оклеветанный односельчанином, он отбыл срок в лагере, но его, стремящегося домой, мобилизовали на войну. В целом, в отличие от Виринеи, Ардальон принял новую власть, но в силу несправедливости приговора он уже не доверяет ей, поэтому мобилизацию без разрешения побывать дома также считает несправедливой и сбегает от нее. Ардальон не трус – в побеге им движет не страх перед войной, а скорее чувство родины, без свидания с которой уже не милы ни жизнь, ни смерть. Ревекка, его жена, фактически отказывается от мужа-дезертира, и Ардальон вынужден просить помощи Гурия, сына Евстахия, сгинувшего в лагерях. Это объединение двух изначально враждебных по отношению друг к другу героев символично. Несмотря на то, что Гурий несколько негативно описывается автором, по сюжету романа он фактически является хранителем традиционных крестьянских и старообрядческих ценностей. Ардальон переходит в его лагерь, точно так же, как некогда поступила Виринея, примкнув к Евстахию во время белого мятежа. Символично и то, что Ардальон поселяется в землянке у подножия горы Чугры, как бы став ее частью, частью самой природы, родины. Ревекка, его жена, становится вдовой при живом муже, и, отказавшись от него, она как бы наказана самой природой – наказана бездетностью. Единственный сын, Павел, прижитый с Ардальоном, ненавидит своего отца-дезертира и совершенно индифферентен к своей родине. В отличие от своей матери Ревекки, Павел получил абсолютно советское воспитание, поэтому он находится в стане покорителей природы. Если его бабушка, Виринея, не признает правоту командира продотряда Самарина, то Павел Бажуков считает Ивана Самарина, сына красного командира, своим старшим наставником и другом.

Вековая жизнь была некогда взорвана красными отрядами, а новая власть лишила крестьян права быть самостоятельными хозяевами на своей земле, предложив взамен коллективное хозяйство. Однако к описываемым семидеся-

тым годам колхоза уже нет, и крестьяне работают в подсобном хозяйстве сплавной конторы и на сплаве. Зато в селе есть магазин, обильно снабжающий их спиртом, так что молодым людям, родившимся в селе, есть только две дороги: спиваться, работая на сплаве, или уезжать из родных мест, как это делают Павел Бажуков или Алексей Мезенцев, которого мать отсылает на буровую к Павлу. Другого выхода для коми человека, видимо, нет: автор не на стороне покорителей Чугры. Став одним из них, Павел будто лишается ее покровительства. У него нет детей, его жена, Галя, оставляет его, давая ему возможность жениться вторично, и он с какой-то немужественной готовностью принимает ее решение. Ангелина, дочь Гурия, по замыслу автора должна стать второй женой Павла, но для этого она вынуждена предать своего отца и свою религию. За скобками остается вопрос: будет ли счастлив такой брак? Автор не дает на него ответа, как не дает и ответа на вопрос: нужен ли коми народу город буровиков, построенный на месте Чугры?

Тема отказа от веры и жизненного уклада своих предков, обозначенная в романе «Чугра», многократно усилилась в следующем романе Г. Юшкова «Рхдвуж пас» (Родовой знак), публиковавшемся на страницах журнала «Войвыв кодзув» в течение 1984–1987 гг. Сам Г. Юшков в интервью Н. Буриловой говорит об этом так: «Что-то мне удалось рассказать о народной трагедии. Именно что-то – многим в романе “Чугра” я вынужден был поступиться. Судьба нового романа в этом смысле, кажется, сложилась более счастливо»[7]. Действие романа «Рхдвуж пас» охватывает период жизни коми деревни с конца двадцатых годов по восьмидесятые годы XX в. В центре повествования находится описание жизни и судьбы коми крестьянина Проко Васьки – Василия Прокопьевича Русанова, и это дает формальный повод сравнивать роман с жанром жития. Однако житие не предполагает подробных биографических описаний, оно показывает, насколько жизненный путь подвижника соответствует житийно-биографическим моделям духовного возрастания других святых и в первую очередь земной жизни самого Спасителя. Жизнеописание Проко Васьки строится по иному принципу: в его начале, соответственно детстве героя, находится точка максимальной близости Проко Васьки духовным ценностям, завещанным предками, затем, на уровне юности, происходит отказ от них, а в старости приходит понимание катастрофических последствий этого отказа. Композиционно роман строится как ретроспекция от настоящего к прошлому: герой на закате жизни размышляет о своем жизненном пути, обнаруживая в нем факты, значимость которых в полной мере осознает только сейчас.

Для Проко Васьки, ровесника революции, она является деянием более старшего поколения, в том числе и его отца, поэтому он не может воспринимать ее негативно. Она свершилась во имя справедливости на всей земле, и эта благая цель будто бы оправдывает даже такие «ошибки», как расстрел красноармейцами его деда Семена. Собственно, революция и положила начало тем изменениям в жизни крестьян, деревни, да и всего народа, которые привели к катастрофическим последствиям, наблюдаемым Проко Васькой в конце жизни. Тем не менее ее начало еще захватывает тот древний уклад, которым жили предки героя. Прежде всего, это умение жить в одном ритме со всей природой, чувствовать ее и понимать каждое ее движение. Знак рода на родовом охотничьем угодье – это не просто обозначение собственности рода, но и обозначение принадлежности рода этому угодью, каждому дереву на нем, каждому зверю и птице. Зарубки родового знака, соответствующие членам рода, говорят и о том, что все они вышли из природы и вернулись в нее после смерти. В романе два основных символа, вокруг которых созидается мир коми крестьянства. Это пас – родовой знак, связанный еще с языческой древностью, и церковь как знак высшей, Божественной правды на земле. По сути, роман о том, как люди меняющегося послереволюционного мира отказываются от того и другого во имя неких призрачных ценностей. Когда Проко Васька вырубает парму на лесоповале, он слышит от технорука-особиста объяснение, что на месте вырубленного леса будут расти пальмы и виноград. Символом нового времени становится разграбленная церковь с покосившимся куполом и неистребимым запахом отхожего места из дверного проема, оставшимся после того, как здесь останавливали на ночь «врагов народа», которых гнали по этапу в лагеря ГУЛАГа. В новом мире нет места ни родовому знаку, ни Божественной правде. Во имя чего же отказываются люди от того и другого? Постаревший Проко Васька понимает, что пламенный революционер Онтон Иван, ради «справедливости» расстрелявший деда Семена, отобравший у его отца часть родовых угодий и, возможно, убивший его самого, на самом деле руководствовался корыстью, а все они принимали это как должное, верили или притворялись, что верили в справедливость, для того чтобы выжить. Под видом строительства новой жизни происходило надругательство над традициями предков, разрушение устоев самой жизни общества. Выживали те, кто отказывался от своих отцов и от своей веры. Так уже было во времена Стефана Пермского, крестившего чудь, предков коми народа. Выжили отказавшиеся от древних богов, а кто не сумел – погребли себя в земле, в чудских ямах-могилах.

Проко Васька понимает, что несмотря на то, что он прожил свою жизнь честно, он тоже среди отказавшихся. Он отказался от родового угодья и потерял чувство единства с природным миром, он отказался от любимой женщины, обрекая на несчастную жизнь и ее, и свою жену, в результате он не смог дать своим детям ни любви к своему роду, к лесу, к своей родине, ни веры в Бога. Поэтому дети покидают его, а старший сын даже отрекается от своего народа, значит, и от него самого, от своих предков. На закате жизни Проко Васька стремится хоть как-то исправить содеянное. Он пытается сажать лес там, где некогда сам же и валил его, где раньше начинались угодья его предков, но его усилия тщетны, деревья погибают. Линию рода должен продолжить приемный сын его дочери, его внук, но, несмотря на любовь к внуку, Проко Васька понимает, что это не его родная кровь.

Через все повествование проходит тема золота, из-за которого был расстрелян дед Семен и которое, по местному преданию, будто бы хранилось Прокопием, отцом Василия, а затем и самим Василием, Проко Васькой. Золото – это миф. На самом деле сокровища деда Семена были, что называется, «не от мира сего», это были сокровища духа, которые и передавались по наследству. Но в мире насилия и зла, воплощением которого были Онтон Иван и Шмать Микол, такие сокровища не принимаются в расчет, в них просто не верят. Мифическое золото деда Семена является как бы родовым проклятием, из-за которого принимают смерть и дед, и отец Василия, грозит гибель ему самому и его внуку. Проко Васька решается принять бой с неведомым врагом, охотящимся за семейным «богатством». Собственно, роман начинается с того, что герой выходит на свой последний поединок, чтобы отвести смерть от близких ему людей, от внука. Однако когда наступает решающий момент, то Василий вдруг понимает, что не сможет выстрелить, ему легче умереть самому, чем убить кого-то. Вот также погибла когда-то легендарная чудь – не в силах сопротивляться врагу и не в силах принять новую веру. Смерть Проко Васьки как бы повторяет гибель чуди. Он умирает внезапно, а работающий на новеньком японском бульдозере тракторист, не видя его, зарывает тело в землю. Василий исчезает с лица земли, как исчезла некогда чудь, и также, как чудь, уносит с собой тайну родового золота.

Тема отказа от духовного наследия предков, с особенно трагической силой прозвучавшая в романе «Родовой знак», стала лейтмотивом и следующего романа Г. Юшкова – «Бива», публикованного на страницах журнала «Войвыв кодзув» в 1996 и 1999 гг. «Бива» – роман исторический, он написан об эпохе XIV в., о последних десятилетиях перед приходом на Коми землю ее крестителя – св. Стефана Пермского и заканчивается событиями христианизации коми народа. Знаменательно, что первая часть романа вышла в 1996 г., когда верующие всей России отмечали 600-летие со дня кончины св. Стефана Пермского. К этой дате был приурочен и выход книги «Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом» в переводе со старославянского Г. М. Прохорова[8]. Таким образом, в одном культурном пространстве встретились две совершенно разные точки зрения на одни и те же исторические события.

Героями обоих произведений являются Стефан Пермский и Пам, волхв и властитель Коми земли (Перми). Однако если житие строится как апология деятельности Стефана Пермского, то сюжет романа «Бива» строится вокруг образа Пама, хотя главным действующим лицом произведения является Бияр, охотник, кузнец и воин, один из немногих, сумевших найти в себе силы, чтобы не стать вероотступником. Бияр – фигура трагическая. Убегая из Югдина (Устюга), захваченного москвитянами, в Емдин, к Паму, он четко представляет, что Москва придет и сюда, этот момент не за горами, и, скорее всего, коми не сумеют противостоять дружинникам. Понимает это и Пам, но оба прилагают усилия, чтобы отдалить этот момент. Задача непосильная, если учесть отсутствие единого государственного начала у коми народа. По поручению Пама Бияр совершает поездки в разные области Коми края, ведет переговоры или ссорится с местными князьями, которые не собираются оказывать противодействие Москве, ставя под удар жизни своих подданных. Схватки не происходит. Бияр надеется на сражение, полагая, что пролитая кровь пробудит коми к сопротивлению, но прибывший в Емдин Сэпэ (Стефан) всячески избегает кровопролития, он приказывает дружинникам не вступать в сражение, поскольку христианский Бог «не желает крови». Пам, надеявшийся победить Сэпэ в диспуте о вере, терпит поражение, хотя его доводы и были убедительными. Главным аргументом Сэпэ был хлеб, привезенный им из Югдина, и обещание бесплатно раздать его всем новокрещенным. И люди отвернулись от Пама, от своей веры, лишь бы получить дармовую «пайку». Этот момент, удивительно напоминающий «демократические выборы», стразу возвращает читателя из исторического прошлого в настоящее. Становится понятно, что, обращаясь к прошлому, писатель отразил в нем реалии нынешней эпохи, что народ всегда принимает сторону предателей и отступников, таких как Камар, Матэ, а настоящие люди, вроде Бияра, Уны, – вынуждены становиться чудью и умирать под землей. Г. Юшков ставит перед читателем непростой вопрос: имеет ли право на существование народ, если его естественно-исторический отбор был всегда в пользу отступников? Однозначного ответа на этот вопрос нет, как говорит сам Г. Юшков: «Историю отрицать бессмысленно, важно понять, какими мы стали в результате этой истории». Писатель ставит диагноз обществу, а общество должно само решать, как оно будет излечиваться.

Философская и социальная зрелость писателя позволила ему увидеть жизнь коми народа в ее исторических истоках и в перспективе современности. Нравственно-социальные вопросы, а особенно вопрос о судьбе коми народа, поставленные творчеством Г. А. Юшкова, ждут ответа, побуждают к диалогу и не могут оставить безучастным своего читателя.

### Примечания

[1] Литературу об отдельных произведениях и сборниках см.: Геннадий Анатольевич Юшков : библиогр. указатель / сост. Е. М. Демина. Сыктывкар, 2004. С. 76.

[2] *Пахорукова В. В., Демин В. Н.* Геннадий Анатольевич Юшков // История коми литературы. Сыктывкар, 1981. С. 321.

[3] *Микушев А. К.* На таежных просторах. М., 1981. С. 241.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 240.

[6] *Пахорукова В. В.* Роман «Чугра» в контексте пермских литератур // Арт. 2002. № 2. С. 115.

[7] *Юшков Г.* На старых вырубках: Интервью с Н. Буриловой // Лит. обозрение. 1989. №. 2. С. 43.

[8] *Епифаний Премудрый*. Преподобного в священноиноках отца нашего Епифания Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом // Святитель Стефан Пермский / ред. Г. М. Прохоров. СПб., 1995.

**© В. Л. Шибанов**
*Ижевск*

## ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ПОВЕСТИ Л. НЯНЬКИНОЙ «АУ-АУ! ИЛИ ЗИГЗАГИ НА НЕБОСКЛОНЕ»*

В начале 1990-х гг. литературный процесс в Удмуртии характеризовался активными поисками новых форм художественного осмысления мира. В этом ряду постмодернизм (постмодерн) оказался одним из наиболее актуальных направлений искусства, отражающих глобальные перемены в мироощущении людей. Прежде всего здесь следует назвать роман Сергея Матвеева «Дурачок» (1993) и повесть Лидии Нянькиной «Ау-ау! или Зигзаги на небосклоне» (1993). Но если в русской литературе освоение постмодернизма обнаруживает разнообразие мнений, концепций и научных оценок (само явление словно исчезает под их напором), то в удмуртском литературоведении обращение к этому термину –до сих пор большая редкость, и происходит это чаще в негативном значении. Авторитет критиков А. А. Ермолаева и В. М. Ванюшева был настолько «тоталитарен», что даже Т. И. Зайцева, обнаруживая поэтику постмодернизма в романе С. Матвеева «Дурачок», вынуждена была подгонять это произведение под реалистическое: «С. Матвеев предпочел сознательную открытость, распахнутость своей художественной системы навстречу читателю, он как бы вызывает своего читателя на выбор вариантов и одновременно, разрушая привычные иерархии, приглашает его на своеобразное сотворчество. Писатель легко превращается в персонажа собственного произведения…»[1] В таком же ключе анализируются Т. Зайцевой произведения и Л. Нянькиной.

Постмодернизм самим фактом своего существования утверждает, что «культуре больше некуда развиваться, что она кончилась, исчерпалась до дна»[2], поэтому реакция удмуртских критиков может быть частично оправдана: именно в этот период национальная культура «закрытой» Удмуртии почувствовала, что наконец-то открываются новые горизонты самовыражения. Но актуализация лишь вырванных их контекста цитат – дело неблагодарное. Справедливо пишет Г. Л. Нефагина: «Но к русскому постмодернизму почти все исследователи, за исключением М. Липовецкого, подходили с критериями западного постмодернизма»[3], тогда как постмодернизм вполне можно рассматривать как «русский феномен», учитывая при этом его неоднородность и существование в нем различных стилевых течений.

Прежде чем приступить к анализу повести «Ау-ау! или Зигзаги на небосклоне», приведем некоторые факты из биографии удмуртской писательницы.

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».



Лидия Степановна Нянькина родилась в 1965 г. в д. Серп Алнашского района Удмуртии. После окончания Можгинского педучилища два года работала в сельской школе. В 1986 г. по инициативе Союза писателей Удмуртии Л. Нянькина направлена в Москву в Литературный институт им. М. Горького, так что освоение автором нового литературного метода вряд ли можно назвать «провинциальным» или «эпигонским». После окончания Литинститута в течение года Л. Нянькина работала в детском журнале «Кизили» («Звездочка»), с 1992 г. и по сей день работает в молодежном журнале «Инвожо», где и было опубликовано ее экспериментальное для того времени произведение.

Сюжет повести «Ау-ау! или Зигзаги на небосклоне» излагается от лица 33-летней женщины, Елены Викторовны Звёздочкиной, диктора телевидения и поэтессы. Она вновь переживает ситуацию, которая случилась с ней 14–15 лет назад, когда она отважилась на тяжелый духовный и физический шаг – сделать аборт. Весь сюжетно-событийный ряд напоминает сон во время наркоза, когда вся чувственная и грешная жизнь ее пролетела одним кинокадром. Эфемерные (виртуально-воздушные) мытарства ее являются этапом частного Страшного суда: «Девочка моя? Это суд?»[4]

На одной из автобусных остановок Звёздочкина знакомится со странной и внешне уродливой таксисткой. Это таксистка то кажется ей знакомой, то кого-то напоминает, а порой ее просто охватывает жалость к уродице. В один момент Елене кажется, что перед ней сотрудник КГБ, и на это есть вполне «реалистические» доводы: таксистка знает всю подноготную Звёздочкиной, легко проникает в ее запертую квартиру. Далее героиня посещает странный ресторан, где и посетители, и официанты оказываются уродами-мутантами.

Лишь затем читатель узнает, что Ляля (таксистка) – это неродившийся ребенок Елены, фантом, своеобразный двойник, в котором она узнает себя, свои поступки, а иначе и быть не может, поскольку фантом – часть и кровь Елены и ее мужа Вадима, погибшего в Афганистане. Героиня проникается материнской любовью к этому существу, и начинаются странные превращения Ляли: она начинает говорить языком 2–3-летних девочек (превращается в ребенка?), а затем материально исчезает (превращается в голубя?). Проснувшаяся Звёздочкина ищет своего ребенка взглядом, но видит в ночном небе лишь кривые линии, зигзаги, параболы – так завершается повесть.

Характерной особенностью повести «Ау-ау! или Зигзаги на небосклоне» стало объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из арсенала различных эпох, регионов и субкультур. Художник использует аллегорический язык удмуртской классики, символику древних культур (символ *яблока*); повесть представляет собой игровое пространство, в котором происходит свободное движение смыслов. В одной плоскости текста пересекаются цитаты из многих других произведений (прием полистилистики): здесь и Н. Островский, и удмуртский баснописец А. Лужанина, и русская сказка «Царевна-лягушка», и герои латиноамериканских

сериалов (Луис-Альберто, Марианна), и американская певица Мадонна и т. д. Л. Нянькина не стремится к объективной трактовке реальных событий и явлений, не говоря уж о стремлении к постижению истины, что было характерно для удмуртской прозы предыдущего этапа.

Бросается в глаза, что повествователь – это одновременно и автор, и читатель, и интерпретатор: «Приступаю к написанию повести и теперь сама не пойму – каким художественным методом писать» (126); «Если все преподнесу, разжевав, кто будет меня читать? Мне кажется: красота и притягательность произведения и состоит в том, что автор до конца не досказывает, вынуждает самого читателя размышлять» (139). Не случайно в своем произведении писатель перекрещивает разные жанры и приемы: сказка, анекдот, магические приемы и заговоры, приметы, волшебство: «Тогда она горячими пальцами дотронулась до моего подбородка и что-то про себя шепнула… Я была поражена: от синяков не осталось и следа» (161).

Бросается в глаза мутантное изображение героев: образ таксистки без волос на голове, без бровей и ресниц (наверное, выжившая после пожара, рассуждает героиня повести) напоминает безликого, «мутантного» грешника из ада, его неприкаянную душу. Такими же мутантными представлены образы официантов, которых Елена встречает в ресторане: «Здесь все официанты либо однорукие, либо одноухие, либо трехглазые» (165). Легко предположить, что это нерожденные дети под воздействием антибиотиков превратились в мутантов – таковы последствия аборта. Не зря Звёздочкина обращает внимание на то, что таксистка в ресторане чувствует себя излишне свободно, что она здесь наверняка не в первый раз, даже официантов знает по имени.

Л. Нянькина создает не просто фольклорно-мифологическую антиутопию, повесть-сказку, повесть-исповедь, а антимир, основной концепт которого – высмеивание человеческих пороков. Игровой принцип структурирования текста, полистилистика, деконструкция бинарности мифопоэтической модели мира позволяют говорить о принципиально новом взгляде на реальную действительность Удмуртии.

Обратимся к зачину повести «Ау-ау! яке Инбамысь гожъёс». Главными героями здесь являются «старушка в армяке», непосредственно Елена Звёздочкина и таксистка (неродившаяся дочь Звёздочкиной). Старушка (она более похожая на мифологического двойника героини, пришедшего из будущего) намекает Елене на ее давние грехи. Елена отвязывается от нее, дарит яблоко. Но затем это яблоко неожиданно оказывается в руках таксистки, которая вынуждает Елену откусить его; та чуть не поперхнулась, увидев на плоде свои волосы пятнадцатилетней давности. Намеки и подтексты здесь вполне очевидны: как библейская история о запретном плоде, так и древнегреческий миф о яблоке раздора (три героини, одну из них зовут Еленой), но все они деконструированы с позиций современности. Образ красного яблока – это плод грехов героини, преследуемой судьбой за свое прошлое; это и история жизни одного



семейства, к сожалению, распавшегося; это и райское яблоко, ставшее для героини действительным колом в горле: «Взяла яблоко. Откусила – подавилась комом волос» (132).

Замаскированность присуща героям всего произведения. За каждой из игровых личин таится своя, особая жизнь и судьба. В мире людей личность из иного мира кажется чем-то уродливым, чертовским. Героиня утверждает: «Конечно, она в маске, или лицо загримировано» (138). Но и для таксистки, представительницы иного бытия, люди похожи на жаб, скверных своими поступками и видом: «Ты в точности похожа на ту жабу из известного анекдота» (159). Мир словно перевернулся с ног на голову. Мотив «жизнь – театр» косвенно проходит через всю повесть: это и кинотеатр «Удмуртия», и невесть откуда появившаяся кинокамера (откуда героиня узнает, что ее муж никакой не герой); сама жизнь мелькает перед Еленой, словно кадры из кинофильма: «Эти картины быстро сменялись, словно кадры из кинофильма» (171).

Таким образом, модель мира в повести «Ау-ау!…» Л. Нянькиной – это эсхатологический миф, в котором доминирует Хаос – антимир, антигерой, антиобщество. Главная концепция – деградация общества, моральная, интеллектуальная, духовная. Однако эта антиутопия совмещается с философско-религиозной притчей, в центре которой – Инмар (Бог).

Образами художественного осмысления в повести Л. Нянькиной становятся процессы, наблюдавшиеся в советской жизни, которые обусловили специфику и особенности проявления постмодернизма (Афганистан, экстрасенсы, очереди в магазинах). Например, в повести обыгрываются имевшие в советское время «большое хождение» и популярность так называемые «письма счастья» («магические письма»). Это своего рода абсурдная игра – сообщение мистического содержания, рассылаемое по почте. Но старенькая женщина-соседка Звёздочкиной – Марфа Тимофеевна – видит в этом сверточке «святое письмо». Мистическое начало пронизывает текст повести от начала до конца: начиная с загадочного и внезапного появления старушки и заканчивая таким же внезапным исчезновением эфемерной дочери. Тайны нумерологии (учения о мистическом значении чисел), а именно мистическое число «13», также преследуют героиню как в подсознательной (во сне), так и в реальной действительности: Звёздочкина работает на улице Песочная, 13; «письмо счастья» от 13 мая; детоубийство героиней совершено 13 числа. Немаловажным элементом в повести являются имена. Как правило, они «говорящие» (*Звёздочкина*), иногда сокращенные: «В», «Л», порой абсурдны (*Нафиков, Мартемьян Харлампиевич*), вклиниваются клички (*Марик, Шизик*).

Для главной героини повести характерно мифологическое представление о душе как о неком атрибуте живого существа. Это наблюдение зафиксировано писателем во время описания операции Елены: «Только потом я поняла, что восстала из мертвых. Непонятное предчувствие было у меня тогда…» (170). Душа – это субстанция, существующая независимо от тела, некая нематери-

альная сущность, которой свойственно сознавать, мыслить, чувствовать и свободно действовать. Другая интерпретация связана с представлениями о том, что после смерти душа человека превращается в птицу, которая у разных народов испокон веку была связана с небесами, Богом, потусторонним миром, выступая как заменитель человеческой субстанции: «Тук-тук-тук! – проснулась от птичьего клевка в окно. Смотрю – голубка. А дочери моей нет рядом… Я – к ней. А она, оставив переливающееся перо у окна, расправив крылья, взлетала все выше и выше. Скрылась из виду… Я все поняла – начала плакать навзрыд. В небесах – искать голубку взглядом» (175). Мы сталкиваемся здесь с буквальным, субстанциональным отождествлением души ребенка и голубя, с превращением героя повести в птицу, но переосмысленным в духе постсоветской мифологии.

Божественное и дьявольское (чертовское, бесовское) начала бок о бок сосуществуют в повести: «Что такое, неужели со мной черти стали играть?» (142); «Усевшись за стол, чтобы успокоить себя, начала рисовать рогатых чертей: один черт, два черта, три черта – много чертей» (144–145). Современный мир изображается вывернутым наизнанку, абсурдом, бессмыслицей, и сама героиня словно лишена разума. Мир дезорганизован, в нем царит хаос. В реальность врывается потустороннее мифологическое зло. Хаос предстает как норма, хотя остается и вера в идеальный миропорядок.

Внешне благополучная героиня Л. Нянькиной делает в молодости аборт. Все последующие годы она расплачивается за это полным одиночеством и угрызениями совести, апофеозом которых становится фантасмагорический образ неродившегося, изуродованного абортом дитяти, явившегося судить мать за совершенное убийство. В то же время это – пересечение пространств и времени. Образ прядей волос (*йырси нюжаос*), «письмо счастья» – это тоже связующие нити времен и, возможно, кровнородственных отношений.

Так выстраивается хронотоп повести, для которого характерно пересечение пространств и различных эпох. Кажется, время одновременно течет и в прямом (историческое время), и в противоположном направлении (превращение молодой Ляли в младенца). Но в один момент читатель замечает, что время остановилось: «Посмотрела на часы – они остановились, и радио молчит…» (142). Реальность действительности может замещаться эфемерным (виртуальным) рестораном, где живут трехглазые существа и калеки. Кажется, героиня Л. Нянькиной попадает в подземное царство мертвых (в мир нерожденных детей) – грешный мир, сотворенный людьми, реальность заменяется фантасмагорией. Пространства накладываются друг на друга, образуется пространство в пространстве, и нет тому точных схематических построений.

Самое тяжелое мучение для героини не физическое, а моральное: голос совести не в аду, а в реальности. Это такое состояние, в котором героине только и дана возможность покаяться. Но Елену Звёздочкину постигает еще более суровое наказание – обретенная надежда покидает ее: ребенок исчезает (превратившись в голубя), а на фоне темного неба остаются геометрические знаки, формулы и луна в форме вопросительного знака.



Обращаясь к традиционным сюжетам и мотивам, Л. Нянькина иронически их переосмысливает. Текст предстает как синтез различных жанровых образований, в хронотопе произведения осуществляется напластование различных времен и пространств. Хаос предстает как норма. Расширение интертекстуального поля позволяет говорить о том, что автора интересует не столько объективная реальность, сколько культурные коды разных эпох. Все это свидетельствует в пользу того положения, что удмуртская проза начала 1990-х гг. активно осваивает мировой постмодернизм, частично окрашивая его цветами национальной атрибутики и мифологии.

### Примечания

[1] *Зайцева Т. И.* Современная удмуртская проза (1980–2000-е гг.) Ижевск, 2006. С. 13.
[2] *Липовецкий М.* Изживание смерти // Знамя. 1995. № 8. С. 194.
[3] *Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века. М., 2005. С. 252.
[4] *Нянькина Л. С.* Ваёбыж кар (Ласточкино гнездо). Ижевск, 1996. С. 172. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

**© В. М. Ванюшев**
*Ижевск*

## ВТОРСЫРЬЕ С ЗАПАДА КАК «АБСОЛЮТНО НОВОЕ» ДЛЯ УДМУРТИИ*

**(роман-бред Сергея Матвеева «Повествования, украденные у рыбы». Ижевск: Удмуртия, 2005. 224 с. удм.)**

Много интересных работ рассказывают о том, как литературное творчество очеловечивает пространство, превращает его в символический капитал. Мой пример говорит о том, что происходит, когда автор, создавая произведение, отказывается от ощущения и конкретного времени, и конкретного пространства, пытается строить свое повествование на «изображении» аморфных превращений.

Статья посвящена одной книге. Это вызвано тем, что книга ярко выявила опасные тенденции, нарастающие в современной литературной среде Удмуртии. Обобщенно основную тенденцию можно назвать модой подражания Западу, и она развивается все откровеннее, разрушая эстетические нормы, на-

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII – начало XX в.».

копленные не только удмуртской, но и русской, и всей многонациональной литературой нашей страны. Все более явно попираются нравственные, гуманистические основы искусства, культивируются идеи эгоистического самовыражения некоего отторгнутого обществом субъекта, не признающего ни морали, ни юридических законов.

Главный герой и автор-повествователь данного произведения, некто «МОН», т. е. «я», обозначаемый заглавными буквами «М», «О» и «Н», на основе некоторых биографических данных приближен к реально существующему автору, Сергею Матвееву, члену Союза писателей России, работающему ныне редактором отдела художественной литературы государственного издательства «Удмуртия». Каждая из 65 глав книги, если можно их так называть, потому что сюжета как такового нет и они между собою связаны лишь присутствием повествующего субъекта, начинается с его вступительного слова, в котором он будто бы кратко излагает содержание очередной части книги и обращается к читателю: если вы не хотите об этом знать, пропустите эту часть или оставьте книгу, я всегда уважаю ваше желание. Уже за этими, якобы самыми демократическими призывами угадывается постоянно подчеркиваемая мысль произведения, утверждающая крайний индивидуализм человеческой личности: мне все равно, будете вы читать то, что я пишу, или нет; вам тоже может быть безразлично, что я делаю; будьте и вы, дорогие читатели, такими же – делайте то, что хотите, независимо от того, соответствует это общепринятым нормам или нет. Мало того – чем более не соответствует, тем лучше. Это гарантирует: тебя заметят. Доброе забывается скоро. Лишь зло, сотворенное против человека, общества, морали и Закона, не забывается долго. Эти мысли не только подспудно проходят через все повествование, построенное как череда беспорядочных снов и бреда единственного основного героя МОН, но очень часто формулируются автором и напрямую. Можно бы процитировать их кряду. Чтобы не злоупотреблять вниманием слушателей (читателей), приведу лишь одну цитату. На странице 184 читаем: «…скажем, актер играет роль на сцене: “Быть или не быть? – вот в чем вопрос”, – четко произносит он божественные – или, может, чёртовые? – слова и неожиданно – будто бы сменили канал телевизора – спускает штаны, садится посреди сцены и начинает какать… Браво!»

Автор часто проводит альтернативу символических понятий «Бог» или «черт». И, как правило, симпатии его оказываются на стороне «черта». (В скобках вспомним, что и в одном из стихотворений Сергей Матвеев утверждал: «Албасты вӧсез мыным нош утьыны одно кулэ», – что в переводе на русский язык означает: «Молитву черту соблюсти мне обязательно нужно».) Все должно быть так, чтобы противоречило гуманистическому пафосу и в жизни, и в искусстве. Если общепринято, что произведения искусства строятся по законам красоты, т. е. так, чтобы содержание, утверждающее или защищающее человеческие достоинства, раскрывалось с помощью согласования, гармонии



категорий формы, то у автора данного произведения должно быть наоборот: и содержание антигуманистическое, и стиль повествования таков, что преднамеренно запутывает читателя: обстоятельства, обрисованные в форме бреда героя, нередко в такой же форме опровергаются или подвергаются сомнению. В оправдание такой странной формы повествования, по-видимому, и изобретен не менее странный жанр «роман-бред».

К теме жанра мы еще вернемся. Сейчас несколько слов об антигуманном характере содержания. Его можно выявить из всей нарочито запутанной, «бредовой» формы построения текста. Но автору не терпится объяснить читателю, почему он так не любит его, почему он играет с ним в «дурачка». На странице 60 мы встречаем целый монолог по этому поводу. Смысл его в том, что автор видит: вокруг него – не люди, а лишь серая скомканная масса, которая смотрит на него, особенного человека, с кривой улыбкой, потому что не способна его понять. Он – совсем не то, что те существа: много читал, многое понимает и поэтому в ответ на кривые усмешки мстит серой массе, сознательно дурачится над ней. Начинается этот монолог с откровенного признания: «Люблю поиздеваться над людьми».

Некоторые критики пишут, что надо разделять героя и автора. Дескать, это ведь так говорит не автор, а герой[1]. Однако автор нигде в ходе произведения ни словом даже не намекает на свое несогласие с героем и повествователем МОН. К тому же, как мы уже отмечали, он подчеркнуто сливается с героем-повествователем. В частности, придает ему ряд автобиографических черт реально существующего Сергея Матвеева: в качестве дорогих, уважаемых повествователем людей называет реальных друзей биографического автора, в качестве родных краев – леса, овраги, населенные пункты его «босоногого детства», даже во вред своему принципу, каким-то краешком бреда или снов касаясь конкретных пространственных реалий.

Не будь такого четкого объяснения идейного содержания произведения самим автором, возможно, мы бы считали, что оно – просто неудавшееся сочинение его. Но этот монолог является серьезным основанием обеспокоенности за самого автора, за читателей. «Мораль? Закон? Плевал я на них! Главное – я прав. Я всегда прав, что бы ни делал!» – с уверенностью «нешизофреника» (так он определяет себя сам) заявляет автор-герой.

Демонстрацией подобного «геройства» является и романтизация педофилии, кстати сказать, судя по газетным публикациям, довольно распространенной ныне в России и вызывающей вполне законный гнев людей против детоубийц. Наш герой до детоубийства еще не дошел, но слово «школьница», как он признается, его уже сводит с ума. С каким наслаждением он описывает, как мысленно, «глазами» раздевает несовершеннолетнюю девочку, рвет на ней одежду и лапает ее интимные места. Возможно, он реально еще не педофил, как утверждает автор. Но то, что он описал, может быть уже инструкцией для будущих педофилов, в том числе и его самого.

Как бы там ни было, непременно выглядеть неординарным, выделиться из всех остальных – таково основное стремление автора книга. Это подчеркивается и в оформлении издания. На красочной обложке книги, как сияющая звезда на фоне черного неба, белым светятся недвусмысленные слова: «Такого еще не бывало». Кафка, Дали, Ван Гог, Гоген… Эти и другие всемирно известные имена, как легкие игрушки, тут и там мелькают не то в снах, не то в бредовых видениях героя. И, конечно, рядом с ними – обязательно МОН, повествователь. Эти люди тоже были «странными», Ван Гог даже отрезал себе уши, но смотрите, это ведь гении, неоднократно подчеркивает МОН, пытаясь хотя бы их тени спроецировать на себя. В ответ на это так и хочется вспомнить слова пародии одного удмуртского поэта, посвященной Сергею Матвееву: вначале сотвори подобное «Подсолнухам» Ван Гога, тогда и ты можешь отрезать себе уши… Подражание странностям великих людей вряд ли помогло кому-либо встать рядом с ними.

А теперь несколько слов о претензиях автора на изобретение нового жанра. Известно, что, несмотря на многообразие романа как в тематическом (автобиографический, детективный, исторический и т. д.), так и в структурном плане (в стихах, в письмах, в форме притчи, памфлета и т. д.), исторически сложились наиболее устойчивые признаки этого эпического жанра. Вспомним лишь некоторые из них, такие как изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, полифония… Ничего этого в данном произведении и в помине нет. Так что нет и романа. Один лишь претенциозный бред. Автор, конечно, может нам возразить, напомнив, в частности, о так называемом «новом романе», возникшем во Франции после публикации в 1947 г. произведения «Портрет неизвестного» Натали Саррот, которое тотчас было названо антироманом. Источники сообщают, что характерными чертами этого «жанра» является отказ от персонажей и характеров, которые в «новом романе» заменялись описанием обособленных моментов жизненного опыта и душевных состояний, а также новая концепция внутренних связей: «…они подчинялись не принципу логики и причинности, а внутренним законам “текста”, или “письма”, пришедшего на смену литературе в прежнем понимании слова»[2]. Эти же источники сообщают, что данная школа быстро исчерпала себя, не создав ни одного значительного произведения. По всей вероятности, так называемый роман Сергея Матвеева написан по канонам этой школы. В нем наличествуют основные черты ее требований. Не получается ли так, что наш автор преподносит нам как абсолютно свежую конфетку то, что на Западе однажды уже прожевали, проглотили и выбросили на задний двор?

Думается, что к появлению этого «шедевра» («данное произведение войдет в золотой фонд удмуртской литературы», – утверждают уже некоторые критики[3]) причастна и теория так называемого этнофутуризма, с подачи эстонских коллег активно культивируемого ныне в Удмуртии, в художественном



методе которого значительное место отводится постмодернизму. О постмодернисткой волне в русской литературе последнего времени написано немало. Обратимся к статье Алексея Чагина «О “хмурых” и “радостных” догмах и о реальности литературного развития», в которой он, в частности, пишет: «Мы называем это постмодернизмом, помня о соответствующем опыте западных литератур, – но стоит иметь в виду, что все, что выходит сегодня у нас под этим флагом, имеет мало общего с тем постмодернизмом, который появился в свое время на Западе и которым Запад, кстати говоря, уже переболел. <…> В наиболее радикальных своих вариантах постмодернизм становится откровенно агрессивен; смеясь над предшествующей литературой, культурой, он стремится взорвать сложившуюся веками традиционную нравственную систему координат»[4].

Думается, это в полной мере относится и к рассматриваемому нами сочинению.

Возможно, данная книга не заслуживает такого серьезного внимания. Однако к разговору о ней меня подтолкнули все те же эстонские коллеги. Учредив ежегодный конкурс на премию Программы родственных народов Эстонии, в первый же год (2007) в номинации «Проза» они выделили именно это произведение, как будто сказав: вот так надо писать, дорогие родственники! А это уже большой козырь, привлекательный пример – особенно для молодежи. А как же, похвалили не где-нибудь, а за границей!

**Примечания**

[1] *Шкляев А. Г.* Но каков он – так называемый человек? // Кенеш. 2008. № 3. С. 104 (на удм. яз.).

[2] Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред и сост. А. Н. Николюкин. М., 2003. С. 664.

[3] *Шибанов В. Л.* Плоды новых поисков // Кенеш. 2008. № 1. С. 98 (на удм. яз.).

[4] *Чагин А.* О «хмурых» и «радостных» догмах и о реальности литературного развития // Международные Ломидзевские чтения: изучение литератур и фольклора народов России и СНГ: Теория. История. Проблемы современного развития. М., 2008. С. 48.

**© Т. Л. Кузнецова**
*Сыктывкар*

## ТВОРЧЕСТВО К. Ф. ЖАКОВА И КОМИ ПРОЗА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В исполненный драматизма переходный период, когда общество решительно отказывается от советского прошлого, весьма актуальным становится вопрос о культурных и художественных традициях, питающих коми литературу конца XX – начала XXI в. Переживаемое современным обществом время по-

рубежья неминуемо приводит нас к имени К. Ф. Жакова, писателя, которого высоко ценил М. Горький[1], философа[2]. Не случайно в первые годы перестройки в среде коми интеллигенции вспыхнул интерес к личности и творчеству Жакова. В определенном смысле фигура Жакова становится знаковой, как и личность уроженца Коми Питирима Сорокина, изгнанного из советской России в 1922 г. и ставшего основателем факультета социологии в Гарварде[3]. Образ известного коми писателя получает особую семантику: мятежный дух белоэмигранта и националиста[4] удивительно созвучен думам и чаяниям общества, ожидающего кардинальных перемен. Публикуются работы о жизни, деятельности и творениях писателя[5], проводится первая региональная научная конференция «Наследие К. Ф. Жакова и развитие культуры финно-угорских народов», посвященная 125-летию со дня его рождения (Сыктывкар, 16–18 октября 1991 г.)[6]. Нашли дорогу к читателю и произведения Жакова: были изданы сборник его малой прозы[7], роман «Сквозь строй жизни» (1914)[8], поэма «Биармия» (1916)[9], переведенная М. Елькиным на коми язык.

В современной коми прозе также обнаружилось мощное поле притяжения к творческому наследию Жакова[10]. «Мы люди переходного времени, и, как всякое переходное время, наше время представляет собой много хаотического, противоречивого, много крайних увлечений, безудержных порывов, ярко болезненных моментов и переживаний», – писал Жаков[11]. Неспроста исследователи ведут речь о «дебютном» мировоззрении – ощущении эпохи и «финальном» типе умонастроения и мировоззрения: *debut de siecle* (франц.) – прото, «начало века» и fin de siecle – пост, «конец века»[12]. Особое духовное состояние, порождаемое порубежной эпохой и запечатлевшееся в художественном сознании, во многом сблизило творения Жакова с произведениями современных коми прозаиков. Определение «поисковая»[13], примененное по отношению к русской литературе начала XX в. известным литературоведом Ю. Б. Орлицким (Жаков, создававший свои творения в начале прошлого столетия, когда еще не было развитой литературы на языке коми – поэзия И. Куратова не была известна читателю, – и пишущий на русском языке, несомненно, включен в контекст русской литературы), в полной мере можно отнести и к коми прозе грани тысячелетий[14].

«Серебряный век отличался крайним субъективизмом восприятия мира. <…> Литература перестает быть правдивым отражением реальности и выражает, скорее, внутренние переживания художников», – справедливо отмечают исследователи[15]. Художественное творчество Жакова – это исповедь человека, идущего трудной дорогой жизни, постигшего все тяготы драматичного времени. Его пером движет не столько стремление познать изменчивые законы жизни, сколько тяготение к тому, чтобы осмыслить свои отношения с миром. «Гараморт! …все твои писания художественные – раскрытие личности твоей, как она нашла себя в пестрой действительности при всех трудных условиях», – обращается к автобиографическому герою автор романа «Сквозь строй жизни». Именно это качество свойственно и современной коми прозе. Общность духовной атмосферы обусловила мировоззренческую близость; видимо, в переходный период, когда происходят кардинальные социально-политические изменения и социально-культурное окружение подвержено разрушительным процессам, обостряются экзистенциальные ощущения отдельной личности: каждому дано переосмыслить основные ценности, понять, что есть жизнь, смерть, какие факторы и обстоятельства формируют судьбу.



В порубежную эпоху особое значение приобретает биографический опыт. Напряженные поиски Жакова, его глубокие раздумья нашли органичное выражение в автобиографическом романе «Сквозь строй жизни», тяготеющем к исповедальному монологу («Но людям нет дела до этой, в глубинах души моей находящейся, великой книги внутренней жизни», – с горечью осознает автобиографический герой романа). Последовательность автобиографического сюжета, изображающего картины жизни героя, нарушается произвольным течением лирических, интеллектуально-философских раздумий: композиция романа запечатлела естественное движение мысли с ее ассоциативными ходами и произвольными поворотами[16]. Во многом близки к жаковским искания Ю. Екишева (киноповесть «Ангел рода», 1997), А. Лужикова (повесть «Окаменевшие слезы», 1998): на стыке тысячелетий их также привлекают онтологически значимые проблемы – в чем предназначение человека, для чего ему дана жизнь. Характер Гараморта, автобиографического героя романа Жакова, проделывающего сложный путь к самому себе, угадывается и в автобиографических произведениях А. Некрасова «Быть человеком» (1990), «Как стать великим» (1993), и в миниатюрах И. Белыха, и в малой прозе А. Ульянова. Своеобразие мышления автобиографического героя Жакова, объемлющего общие законы жизни, являющего житейскую мудрость зрелого человека, словно заново воссоздается в автобиографической прозе А. Некрасова: потребность понять, что переживает общество на изломе истории, находит выражение в частном опыте индивидуальной судьбы. Переосмысление опыта прошлого связано и с необходимостью исповедаться, снять с души тень порой несуществующей вины. Исповедальное начало, разрушающее течение событийной канвы романа Жакова, также звучит в малой прозе И. Белыха, А.Ульянова, в автобиографических произведениях А. Некрасова, в повести А. Лужикова «Окаменевшие слезы», столь ярко запечатлевшей потерявшую целостность картину современного мира. На изломе истории писатели размышляют о возможностях личности.

Стремление к самопознанию, связанное с процессами переосмысления, характерными для порубежной эпохи, нашло в романе К. Жакова формы болезненной рефлексии, интроспекции, борения противоречивых мыслей и чувств. Монолог автобиографического героя произведений А. Некрасова в не меньшей степени насыщен тяготением к познанию основ, на которых зиждется и формируется характер: автобиографическая канва сюжета обнажает стрем-

ление автора понять самого себя. Герой малой прозы А. Полугрудова (рассказы «Первый снег», 1997; «Туман», 1997; «Сон», 1999; «Мы», 1999; «Дурачок», 2001), постижение которым причин вечной внутренней дисгармонии порой камуфлирует ирония, также во многом близок к погруженному в горестные размышления герою автобиографического романа Жакова. Терзающий автобиографического героя романа Жакова вопрос: прав ли он был, когда в тяге к знаниям, образованию, культуре оставил родную землю и изменил родовому ремеслу своих предков, – занимает и современных прозаиков. «Я всю жизнь между молотом и наковальней…», – с горечью признает автобиографический герой романа Жакова. С одной стороны – тяга к культуре, заставившая пятнадцатилетнего юношу пешком уйти из родной деревни и исколесить всю страну, с другой – ее неприятие, запечатленное в признании зрелого писателя: «…чтобы яды культуры не отравили моей души…». «…Отошел я от берегов первобытной жизни и не дошел до ворот истинной культуры. Всю жизнь плыву посредине», – размышляет он. Приглушенное, но глубокое чувство тоски по оставленной когда-то родной деревне, сомнения в справедливости принятого решения, желание окунуться в сладостные воспоминания о детстве вдохновляют и перо И. Белыха[17] (миниатюры «Жили здесь бойкие люди», 1997; «Своей землей, своей деревней не пресытишься», 1997; «Прошлое приходит во сне», 1997 и др.), А. Ульянова (миниатюры «Каменная гора – моя боль», 2001; «После Иванова дня», 2001; «Сердце плачет и поет», 2001). Если в картинах изобразительного характера, принадлежащих Ульянову, внутренние терзания героя не находят четкого словесного выражения, то в миниатюрах И. Белыха звучит эмоциональный монолог автора, обнажающий саднящую душу боль: «Живя в городе, все чаще прихожу к мысли о том, что нечто очень значительное в своей жизни потерял. Ведь родился и вырос я среди северных лесов и рек. И эта природа дала мне свою силу – энергию, научила тому, что надо ценить, уважать и чего сторониться. А я ее затем словно покинул, оставил. Пошел другой жизненной дорогой. Но до сих пор затрудняюсь ответить, подходит ли мне новое. <…> И от этого тоже нехорошо на сердце. Не зря ли я прожил свою жизнь. Не пустил ли я по ветру свою жизнь. Так, что потом и вспомнить будет нечего» (здесь и далее перевод подстрочный наш. – *Т. К.*) (миниатюра «Скучаю по этой тишине», 1997). Признание автобиографического героя романа Жакова в том, что его «…крестьянская душа не может превратиться в “интеллигентскую”», достаточно выразительно передает и ощущения современных коми прозаиков. Драма, которую переживает автобиографический герой Каллистрата Жакова, выражает полный открытий и трагических разочарований процесс ломки крестьянского мировоззрения под воздействием цивилизации и культуры; видимо, это глубинное свойство художественного сознания народа живо и сейчас.

Неразрешимые противоречия порубежной эпохи, вызывающие ощущение катастрофичности, вырабатывают особое отношение к прошлому – не только



к оставленной в далекой юности деревне, но и к истории народа. Во многом созвучно жаковскому романтическое, возвышенно-приподнятое видение истории народа современной коми прозой (роман Г. Юшкова «Огнивница», 1999; повесть В. Тимина «Мальчик с Перми Вычегодской», 1998). «Национальные государства поглощаются ненасытным интернационалом. Так опустошаются земля и душа человека», – писал Жаков[18]. К этому категоричному утверждению восходит мысль о самобытности культуры коми, о национальной государственности, обеспечивающей гармоничное развитие народа, принимающая концептуальный характер в современной коми прозе; как и раздумья Жакова, поиски современных коми прозаиков одухотворяет незамутненная вера в чистоту нравственных идеалов народа, формирующих его духовный опыт.

Но, пожалуй, основной фактор, который роднит творчество К. Жакова с коми прозой конца XX – начала XXI в., связан с вопросом о самодостаточности личности (киноповесть Ю. Екишева «Ангел рода», 1997; повесть Е. Рочева «Долгий сон», 1995; и др.). Искания писателей согреты верой в человека, в его неиссякаемую духовную мощь: отношения героя с миром открывают глубины сознания, под сенью апокалипсиса обретающего цельность. Над обломками разрушившегося мира возникает образ человека, сильного живительными связями с бытием, в итоге очертания картины мира восстанавливаются. Роман Жакова не замыкается на личных воспоминаниях; сориентированный на решение более глубоких и общезначимых проблем, автобиографический материал насыщается аналитическими размышлениями автора о возможностях личности. Так же, как и в произведениях Каллистрата Жакова, в современной коми прозе звучит голос человека, в сложный период грандиозных перемен в полной мере познавшего ужас одиночества, горечь разочарований и при засилии апокалиптических настроений нашедшего мужество, чтобы прийти к утверждению неисчерпаемости собственной силы, красоты и гармонии сущего[19]. Так, героиня рассказа Н. Куратовой «Солнце еще сверкает» (1992) в горестных раздумьях о времени, о судьбе заключает: «Чего ждать в будущем? Хорошего или плохого? Всегда ведь на хорошее надеемся. Вот и живем, жалуемся и молимся, ждем и верим… Крестная говорит: словно в дымном доме живем. Ждем, когда дым рассеется и будет светло. Солнце-батюшка еще сверкает». «Величие характера состоит не только в том, чтобы победить, но также и в том, чтобы не быть побежденным», – пишет К. Ф. Жаков в своем автобиографическом произведении, и в немногословном признании, выражающем ключевую мысль романа, скрыты как его мировоззренческие установки, так и воззрения современных коми писателей.

Итак, время обретений, время потерь – период поисков, когда неузнаваемо осложнились отношения современника с миром, запечатлелось и в творчестве коми писателя, получившего известность в России начала XX в., и в коми прозе стыка XX и XXI вв. Родство типологического характера органично порождает и связи реминисцентные. Близость к бесценному художественному опы-

ту Жакова позволяет утвердиться в мысли о том, что коми проза конца XX – начала XXI в. в своих художественных поисках переживает вечный путь к истине.

## Примечания

[1] В 1912 г. в письме к Л. Андрееву А. М. Горький писал: «Знаешь, в России есть интересный писатель Жаков, зырянин. Любопытнейшая фигура». – Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Лит. наследство. М., 1965. Т. 72. С. 346. В 1914 г. в письме к А. Н. Тихонову А. М. Горький отмечал: «Жаков был, оставил книги свои. II и III томы "Сквозь строй" – это, батенька, тоже глубоко интересно, до жути!» – Архив А. М. Горького при ИМЛИ АН СССР. Ф. 56766, ПГ – рл 44-10-46. Подробнее об этом см.: История коми литературы. Сыктывкар, 1980. Т. 2. С. 88–89.

[2] Характеризуя особенности духовной атмосферы Серебряного века, И. Г. Минералова считает нужным отметить: «Это время, когда, подобно пушкинской эпохе, рождается много "синкретических" дарований – творческих личностей, сочетающих в себе поэта и прозаика, писателя и ученого, поэта и живописца и т. д. (А. Белый, Вяч. Иванов, М. Волошин и др.). Примером может послужить и Каллистрат Жаков – профессиональный философ, математик и плодовитый писатель, создавший немало художественных произведений явно "синтетического" облика (различные варианты скрещивания стиха и прозы). В Серебряный век он был известен как автор учения о так называемом "лимитизме". Объясняя этот свой термин, К. Жаков пишет, что "познание – переменная величина, идущая к своему пределу"… <…> Лимитизм значит философия предела». – *Минералова И. Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма : учеб. пособие. М., 2004. С. 19.

[3] О личности и исследовательской деятельности П. Сорокина см.: *Зюзев Н. Ф.* Философия Питирима Сорокина. Сыктывкар, 2005 ; *Он же.* Философия любви Питирима Сорокина. Сыктывкар, 2000.

[4] Такой ореол был создан вокруг имени известного писателя. См.: *Подоров В. М.* Очерки по истории коми (зырян и пермяков). Сыктывкар, 1933. Т. 2. С. 54–56 ; *Безносиков Я. Н.* Культурная революция в Коми АССР. М., 1968. С. 49, 104.

[5] *Жеребцов И. Л.* Каллистрат Жаков, «зырянский Фауст» // Молодежь Севера. 1988. 27 марта. С. 2–3 ; *Канев С.* Каллистрат Жаков: жизнь и судьба. Сыктывкар, 1990 ; *Латышева В. А.* К.Жаков да политссыльнцйяс? // Югыд туй. 1988. 27 февр. С. 2–3 ; *Петрицкий В.* Зырянский подвижник науки // Красное знамя. 1988. 20 авг. С. 3 ; *Шабунин А.* «Любопытнейшая фигура!..» // Лит. Россия. 1988. 1 июля. С. 24 ; и др.

[6] См.: Тр. Ин-та языка, литературы и истории Коми науч. центра УрО РАН. Вып. 55 : К. Ф. Жаков: проблемы творчества. Сыктывкар, 1993.

[7] *Жаков К. Ф.* Под шум северного ветра : рассказы, очерки, сказки и предания. Сыктывкар, 1990.

[8] *Жаков К. Ф.* Сквозь строй жизни : роман. Сыктывкар, 1996.

[9] *Жаков К. Ф.* Биармия : коми лит. эпос / сост., предисл., коммент. А. К. Микушева ; пер. на коми М. В. Елькина. Сыктывкар, 1993.

[10] На близость новеллистики Жакова с литературой конца XX в. и необходимость изучения коми писателями его наследия указывала Г. К. Лисовская: «Новеллистика К. Ф. Жакова – цельная эстетическая система. Она является итогом многолетних философских, социальных, этических и эстетических поисков писателя. Она отражает как экзистенциальный опыт личности с ее поисками Бога, смысла жизни, устремленностью к запредельному, так и исторический опыт народа с его чувством космической гармонии, чувственно-пластическим, поэтическим мироощущением. Художественное мышление, сформированное сочетанием этих начал, – это, по сути, художественное мышление конца XX века. Современным коми писателям, чтобы сделать новый шаг в своем росте и подняться до уровня культурно-духовных требований времени, необходимо освоить художественные достижения своего



великого предшественника Каллистрата Жакова». – *Лисовская Г. К.* Новеллистика К. Ф. Жакова // Тр. Ин-та языка, литературы и истории Коми науч. центра УрО РАН. Вып. 55. С. 63. Л. В. Лыткиной отмечен опыт осмысления творчества коми писателей начала XX в. современной коми прозой: «Понимание того, что К. Жаков, Д. Попов, А. Чеусов, А. Истомин, А. Старцев, В. Чисталев и др. ввели в коми литературу особую тему, связанную с размышлениями о национальном характере, своими вновь для нас обретенными произведениями подвели сегодняшнее поколение писателей к осмыслению его сути, существует в границах публицистики. Но вместе с тем влияние традиции, может быть, не до конца осознаваемое, уже проявляется на ином уровне. Художественные открытия коми-зырянских писателей начала XX века начинают постигаться современными прозаиками и находят свое выражение в поисках формальных». – *Лыткина Л. В.* Современная коми-зырянская проза // Чужан кыв. 1997. № 1. С. 3–4.

[11] *Жаков К. Ф.* Лимитизм. Единство наук, философий, религий. Рига, 1929. С. 6.

[12] *Эпштейн М.* Debut de siecle, или От пост- к прото- // Знамя. 2001. № 5. С. 180–181.

[13] «…В творчестве Каллистрата Жакова мы находим практически весь спектр "пограничных" явлений, характерных для "поисковой" литературы его времени: от верлибра до стихотворения в прозе, лирической, графической, строфической, метрической прозы», – отмечено Ю. Б. Орлицким. – *Орлицкий Ю. Б.* Стихи и проза К. Ф. Жакова в контексте художественных поисков русской культуры начала XX века // Тр. Ин-та языка, литературы и истории Коми науч. центра УрО РАН. Вып. 55. С. 33.

[14] Проза этого периода была нами охарактеризована как переживающая состояние художественных поисков. См.: *Кузнецова Т. Л.* Коми повесть конца XX века в поисках художественных концепций // Финноугроведение. 1999. № 2–3. С.117–119 ; *Она же.* Осмысливая пережитое… (некоторые тенденции развития современной коми прозы) // Арт. 2000. № 3. С. 87–92.

[15] *Басинский П. В., Федякин С. Р.* Русская литература конца XIX–XX века и первой эмиграции. М., 2000. С. 10–11.

[16] Подробнее об этом см.: *Кузнецова Т. Л.* Автобиографический роман «Сквозь строй жизни» // КНЦ УрО. Сер. препринтов «Науч. докл.». Творчество К. Ф. Жакова. Вып. 269. Сыктывкар, 1991. С.23–32 ; *Она же.* Из первобытной жизни к царству идей Платона // Север. 1996. № 8–9. С. 139–143.

[17] Сравнительная связь, соединяющая произведения И. Белыха с творчеством Жакова, проведена Г. К. Лисовской: «Герой произведений И. Белыха, как когда-то герои К. Жакова, обращается к детству, как к "золотому веку" человека, модели идеального национального образа мира, и ищет в настоящем следы, знаки прошлого для восстановления разрушенной связи времен, разрушенной модели – образца народного бытия». – *Лисовская Г. К.* Коми рассказ 90-х гг. XX в. // Тр. Ин-та языка, литературы и истории Коми науч. центра УрО РАН. Вып. 64 : Современная коми литература: проблематика, герой, стиль. Сыктывкар, 2004. С. 26.

[18] *Жаков К. Ф.* Лимитизм. Единство наук, философий, религий. С. 97.

[19] См. об этом: *Кузнецова Т. Л.* Коми проза второй половины XX – начала XXI в.: тенденции развития // Фольклор и эпос финноугорских народов : материалы 8 Междунар. конгр. финноугорских писателей. Ханты-Мансийск, 2006. С. 119–126.

**© Т. А. Снигирева,**
**А. В. Снигирев**
*Екатеринбург*

## ПРОЗА РУССКОГО РОКА В РЕГИОНАЛЬНЫХ И ЖАНРОВЫХ ПРОЕКЦИЯХ*

Локально-географическая принадлежность и способы ее проявления в творчестве отечественных рокеров – проблема, которая обнаружила себя не столько в ныне уже многочисленных работах, посвященных этому феномену советской и постсоветской культуры, сколько в неформальных и стихийно возникших определениях и самоопределениях: питерский рок, московский рок-клуб, уфимский «след» в русском роке, уральский рок. Само существование их свидетельствует о значимости локусной привязанности рок-групп к культуре определенного места.

Так, творческое становление рок-движения на Урале, формирование рок-групп «Урфин Джус», «Наутилус Помпилиус», «Чайф», «Агата Кристи», «Апрельский май», «Настя» происходило, во-первых, в территориальной удаленности, а значит, и некой суверенности от столиц, во-вторых, под большим и безусловным воздействием двух культурных героев музыкально-поэтического уральского андеграунда советских семидесятых – И. Кормильцева и А. Пантыкина. В-третьих, уральский рок – явление, уже имеющее свою историю, в которой условно можно выделить три периода: 1) 1976–1986 гг. – период становления, период рокерских «тусовок» и полуподпольных концертов, период автономинаций групп и определения их составов, время поисков и объединения, закончившегося созданием уральского рок-клуба в 1986 г.; 2) 1986–1991 гг. – пятилетие раскола по традиционному для России принципу «столица – провинция»: «Наутилус» – «Чайф» = Петербург – Екатеринбург; 3) с 1991 г. по сегодняшний день – период, характеризующийся, с одной стороны, определением своего места в постсоветской культуре, с другой – активным позиционированием себя в качестве именно *уральского* рока, как самодостаточного явлении отечественного рок-движения. Фраза «Пока в Москве и Питере тусовались, в Свердловске работали», которую приписывают разным представителям уральского рока – от А. Пантыкина до В. Бегунова – весьма отчетливо свидетельствует, по какому вектору идет самоопределение: это отталкивание от столичных кругов. Отсюда происходит и создание В. Шахриным своеобразной мифологии уральцев как «горцев» со своей кулинарией («национальное уральской блюдо – из куры шашлык»), стилем жизни («Псы городских

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



окраин») и тяжелой работой («Я видел металл, что плавится в наших ладонях») вплоть до актуализации «пограничья» уральцев как их особого и чуть ли не национального маркера: «Это пограничный подвид россиянина, когда он еще не сибиряк, точно не житель Поволжья и, безусловно, не житель средней полосы <…> …мы, в общем-то горцы, просто Уральские горы – это низкие горы. Некая наивность присуща человеку с гор, но и обостренное чувство собственного достоинства <…> …мы немножко национальность. Результат сплава вольного казачества, татарских и башкирских племен, ссыльных каторжан, начиная с уголовников и заканчивая декабристами»[1].

Материалом данной статьи стала проза безусловных авторов русского рока: А. Макаревича, коренного москвича, В. Бутусова, чье творческое становление происходило на Урале, но получило своеобразную прививку «петербургским текстом», В. Шахрина, оставшегося на Урале и позиционирующего себя как «крепкого уральского мужичка», создающего «позитивный рок».

Синтетическая природа русского рока (поэтический текст / музыка / исполнитель[2]), традиции, находящиеся в разных видах и сферах искусств (от первобытных ритуальных действий до русского скоморошества, от фольклора до блатной и уличной песни), провоцируют его авторов на эксперименты не только в рамках самой сцены (работа Б. Гребенщикова с рэпом), но и на выход за ее пределы. Рокеры могут «пробовать» себя в качестве актеров (В. Цой, Ю. Шевчук), сценаристов и режиссеров (Г. Сукачев), художников (А. Макаревич). Не случайна в этом ряду и их попытка расширения жанрово-родовых параметров творчества. В последнее время вышло несколько прозаических книг известных российских рок-исполнителей: А. Макаревич «Сам овца» (2001, 2007), А. Макаревич «Занимательная наркология» (комментарии Марка Габера) (2006), В. Бутусов, Н. Якимчук «Антидепрессант. Со-искания» (2007), В. Шахрин «Открытые файлы» (системный администратор А. Матвеев) (2006). Уже названные издания обнаруживают стремление к соавторству, к совместному проектированию, к если не ансамблю, то дуэту в пределах одного текста.

«Открытые файлы» и «Занимательная наркология» – книги малого формата, как бы и не претендующие на серьезную прозу. Двойное авторство / комментирование, по-разному заявленное, также воспринимается как знак их некоей маргинальности. «Системный администратор» А. Матвеев «открывает», приводит в порядок и комментирует файлы. Марк Гарбер работает как «комментатор», что заявлено на обложке и на второй странице книги, но его имени нет в библиографическом описании. Таким образом, «комментарии Марка Гарбера» прочитываются как подзаголовок. Заметим сразу: если «Открытые файлы» с точки зрения креолизации (характер совмещения и соотнесения вербального и визуального кодов) оформлены очень традиционно: фотографии ЧАЙФ и хэд-лайнера группы в различные периоды жизни Шахрина (с детства лидера и начала истории группы), то «Занимательная наркология» сделана иначе, что обусловлено характером ее двойственной структуры. А. Матвеев

видит свою роль очень определенно: открыть, привести в порядок и систематизировать файлы с минимумом личностного присутствия. Стиль Макаревича (непринужденный рассказ, болтовня, воспоминания) и стиль «научно-популярной» брошюры Гарбера, соединяющий специальные медицинские термины и почти всегда слабо мотивированный дружеский сленг, – продуманный (но, думается, не очень органичный) ход. Отсюда и прямая игра со шрифтами, спровоцированная существованием в ней двух стилевых потоков. Текст Макаревича набран обычным шрифтом, комментарий Гарбера – курсивом. Отсюда и принцип креолизации: «лобовой» (можно сказать – грубый) монтаж полотен известных мастеров с фотографиями предметов из советского алкогольного повседневья. Такое оформление книг настраивает на восприятие их как некоего совместного проекта, по аналогии с популярной екатеринбургской телепередачей «ЕКБ эпохи КГБ» или «СМАКом», что вновь отсылает нас к театральной, игровой природе творческого поведения героев русского рока, не исключающей и установку на коммерческий успех. Однако тексты этих книг не «наговорены» и не «литературно обработаны», наконец, не «написаны за / вместо знаменитости» с его слов (за исключением особого жанра интервью), но являются авторским опытом в сфере прозаического волеизъявления.

Книга В. Бутусова и Н. Якимчука «Антидепрессант. Со-искания» сделана по иной модели. Она издана не как совместный проект, но именно как совместная книга, что специально оговаривается в аннотации и являет себя в ее сложной структурной организации. В преамбуле обращает на себя внимание позиционирование В. Бутусова и как рок-музыканта, и как писателя, а книга репрезентирована следующим образом: «Эта книга иронична, серьезна, легка, фантастична, полна парадоксов и неожиданных образов, тихо-эпатажна и пронзительно-лирична»[3]. Состав ее и название частей весьма показательны: «Совместная проза Вячеслава Бутусова и Николая Якимчука», «Проза Вячеслава Бутусова» (в расширенном варианте эта часть издана отдельной книгой: *Бутусов В.* Виргостан. Екатеринбург: У-Фактория, 2007), «Проза Николая Якимчука», «Стихи и песни Вячеслава Бутусова», «Проза Николая Якимчука, версия (редакция) Вячеслава Бутусова» (Бутусов присутствует в скупых сносках-комментариях, объяснениях, вопросах). Наконец, самый странный финальный раздел книги: «Совместные стихи Вячеслава Бутусова и Николая Якимчука», странный, если помнить трудно оспариваемый тезис Бродского о том, что можно многое разделить (хлеб, женщину и т. д.), но не стихотворение. А как разделить даже не чтение, но написание? Так, при восприятии строчек: «Но мне по душе влажноватый Питер. / Здесь сны о жизни пройдут мгновенно» – не может не возникнуть вопрос, чьи они: бывшего екатеринбуржца (точнее – свердловчанина) Бутусова или нынешнего царскосельца Якимчука? Как не может не возникнуть вопрос вновь любопытствующего свойства: для чего нужна была совместность? Среди напрашивающихся внелитературных причин (Бутусов «не тянет» на книгу; Якимчуку нужна была «раскрутка» не только питерского, но и общероссийского характера, и т. д.), думается, были важнее причины литературного и общекультурного характера, связанные со спецификой рок-культуры, не любящей уединения: это всегда диалог, реализующийся «здесь и сейчас», произнесение вслух и вместе на публику. На этом фоне книга А. Макаревича «Сам овца», выдержавшая два издания и имеющая подзаголовок «автобиографическая проза», выглядит спокойно-традиционно, она и оформлена как все воспоминания: текст + фотография автора-героя на первой обложке + серия фотографий внутри книги (родители, детство, юность, друзья, герой сегодняшний и т. д.).



Было бы странно, если бы рокеры не включали в свои книги стихотворные тексты. Жанрово-родовая мозаичность, пестрота – отличительная черта названных книг. Так, в книге Вл. Шахрина «Открытые файлы» уже на уровне аннотации заявлена жанровая и жанрово-родовая полифония: «Заметки, записи, байки, сценарии, тексты песен, интервью складываются в целостный образ судьбы». Далее в оглавлении: «От системного администратора. Байки.doc. Тексты.doc. Слова.doc». Кроме того, редактор и своеобразный соавтор книги, А. Матвеев, пишет: «Это не автобиография и не проза, это всего лишь какие-то файлы, касающиеся самых разных сторон жизни лидера *ЧАЙФа* и самой группы, в разное время, с начала восьмидесятых и по нынешнюю пору. <…> Наброски, фрагменты, тексты, самые удачные интервью. Документальность и спонтанность – вот в чем, на мой взгляд, изначально заложенное преимущество идеи Шахрина…»[4] Или иначе: «…странное литературное произведение…»

Собрание «открытых файлов» в полной мере подтверждает заявленное в самом начале жанровое смешение. Сценарий фестиваля «Старый новый рок» с Дедом Отморозом в роли ведущего, выстроенный в узнаваемых традициях студенческого капустника (или лейтмонтажа советских времен), соседствует с мемуарным фрагментом «В детстве я был мальчиком очень влюбчивым…», притча «О естественной среде обитания, или Жизнь болотного карася» с травологом «Поездка в Париж», жанр публичного письма (Ю. Шевчуку, А. Чубайсу по поводу проведения рок фестиваля, открытое письмо «Чистая река этно») вновь со сценариями концерта, клипа и рецензиями, которые время от времени пишет сам Шахрин под разными псевдонимами. Подготовленные тексты в питерскую антологию «Поэты русского рока» предваряют развернутые интервью, в которых объем «сплошного авторского текста» чрезвычайно велик.

Для В. Бутусова и Н. Якимчука характерна еще большая мозаичность. Концептуальный «микс» произведен как в рамках прозы, так и в поэзии, драматургии («Садовник Камаль. Актуальная пьеса») и даже в «литературоведческих портретах» («Андрей Белый», «Вампилов» и др.). Результат «со-исканий» с точки зрения жанрового сознания авторов очень любопытен. С одной стороны, это проза профессионального филолога, работающего в русле постмодерна с его установкой на игру, в том числе и с жанрами, повышенной интертекстуальностью, открытой фрагментарностью, активным использованием прин-

ципа палимпсеста. Например, в части «Проза Николая Якимчука, версия (редакция) Вячеслава Бутусова», выполненной на грани пародии и / или традиции «путешествий» Радищева, Гоголя, Ерофеева (более всего), возникает устойчивое впечатление, что автор очень хорошо знает работу «Петербургский текст» В. Топорова и, руководствуясь основными принципами известной концепции, пишет «поверх» литературоведческого свой, уже литературный, текст. Все великие авторы «петербургского текста», так или иначе, присутствуют в «Антидепрессанте» (известно, что Петербург – самый депрессивный город России), причем их присутствие «опосредовано» или Хармсом, или Топоровым. Прежде всего, Пушкин и Гоголь (в этом случае чаще всего «работает» Хармс), как являющие себя не только именем, но и творческим поведением. Достоевский – путем активно вводимой поэтики тождеств подпольного парадоксалиста: «Ведь я идеалист… человек несуразный»; «Я, в сущности, очень легкий человек»; «Я – человек простодушный» – и поэтикой масок: «2793 версии “моего я”». Набоков, так и не побывавший в Москве. Мандельштам: «Я – человек развитого социализма. А когда-то жили поэты эпохи “Москошвея”» и т. д. На фоне игровой «питерской» прозы соавтора фрагмент «Проза Вячеслава Бутусова», с жанровой точки зрения представляющий собой собрание главным образом традиционных малых форм (сказка, притча, зарисовка, дневник, рассказ с сильными сказовыми элементами), интонационно (несколько угрюмый и серьезный «уральский акцент») отсылает к известному сценическому имиджу рок-музыканта.

Книга А. Макаревича «Сам овца. Автобиографическая проза» структурно и смыслово более целостна. Три ее главы так или иначе связаны с «играми с памятью»: «Сам овца» – воспоминания о детстве и рассказ о семье, «Все очень просто» – история создания и существования группы «Машина времени», «Дом» – разрозненные воспоминания и впечатления, частично вошедшие потом в другую книгу – «Занимательная наркология». Важно авторское позиционирование: не мемуары, но проза, что позволило А. Макаревичу существенно разнообразить внутренний жанровый реестр. Его автобиографическое повествование естественно включает в себя лирическую прозу (размышления о смерти, о любви, о смене поколений), жанр «диалогов» (например, имплицитный, но непрекращающийся диалог с отцом, структурирующий всю первую часть), трактат-разыскание, («что же такое пошлость?»), «рассказы о животных» (например, о собаке Линде), эссе «Пельменная» (эстетика советской повседневности). Обозначенные микрожанры объединяются в художественное целое благодаря единой непринужденной интонации, интонации разговора с читателем, который, конечно, все понимает, поскольку, скорее всего, принадлежит к его поколению и «вырос на его песнях» (неоднократно не без горькой иронии цитируемое Макаревичем восклицание его почитателей), поэтому моментально слышит и в прозе голос автора «Поворота» или строчек «Не стоит прогибаться под изменчивый мир, / Пусть лучше он прогнется под нас»:



«Нет, не ревность душила, клянусь вам, а жуткая обида за зрителя, которого мы вчера считали своим…»[5] «Сам овца» пишется для своего поколения, для своего соседа во времени: «Когда-то еще, давно, я вывел для себя определение, по которому человека можно отнести к старым. Старый человек тот, кто перестает воспринимать и начинает вспоминать. Что ж, судя по тому, чем я в данный момент занимаюсь, меня смело можно отнести к этой категории. Недавно я видел девочку, грудью вставшую на защиту ее любимого “Ласкового мая”, и вспомнил себя. Все, конечно, течет. Ничто не бывает вечным. Если только не забывать, что Битлы и “Ласковый май” стоят чуть на разных ступеньках. С точки зрения искусства, что ли. Или духа. Или я ошибаюсь?»[6]

Книге А. Макаревича также присущ тот принцип фрагментарности, который в высшей степени характерен для книг «Открытые файлы» и «Антидепрессант», что в случае с автором «Сам овца» обусловлено особенностями памяти, всегда избирательной, а в случае с прозой российских рокеров возможно и еще одно, достаточно гипотетичное объяснение. Поэтика фрагмента, поэтика «из», безусловно, – свойство постмодернистского сознания, но и свойство клипа. Более того – структурный элемент выступления, альбома, концерта, когда целое складывается из отдельных, самостоятельно значимых единиц.

С большей степенью уверенности можно обозначить еще одну черту прозы русского рока – ее мемуарный характер. Правда, Вл. Шахрин решительно отказывается от этого жанра: «Мне кажется, что я никогда не буду писать мемуары. Мое местообитание и моя жизнедеятельность этого не предполагают»[7]; «Мемуаров я писать не буду! Про вечера и ночи после концертов со снесенной начисто башней тоже писать как-то неловко. Это же был порыв сквозняка в наших головах, это же стихийное бедствие, в конце-то концов!»[8] Однако буквально через пять страниц появляется классический мемуарный фрагмент с традиционным композиционным зачином «здесь и сейчас» и «там и тогда»: «Город сменил имя. Это не могло не поменять его образа жизни – сейчас вполне современный и респектабельный Екатеринбург живет по привычным правилам среднестатического европейского города. Не столица и не мегаполис, но уже и не глухая патриархальная провинция. <…> Я родился совсем в другом городе – другое имя, другие названия улиц, другие фасады и, конечно, другой взгляд на окружающий мир»[9]. Весьма характерны и ностальгические финалы некоторых «файлов»: «Давно это было…»; «Куда все это ушло, кто во всем этом виноват?»; «Мне почему-то невероятно грустно…». Отречение Шахрина от мемуаров связано с проблемами его личной идентификации (о чем будет сказано чуть позже).

А. Макаревич не стесняется своей любви к пребыванию скорее в прошлом, нежели в настоящем, в результате чего создает мемуары с густой достоверной предметностью коммунального московского повседневья, характерологическими чертами «места и времени» своего детства и детства своего поколения: от детсада до Гоголевского бульвара, от того, что входило в продуктовый на-

бор семидесятых, до качества музыкальной техники. Типичны, а посему узнаваемы, выписанные им психологические портреты тех людей, что остались в его памяти (от ближнего круга семьи, соседей общих мест коммунальной квартиры и – далее – все расширяющиеся круги сознания, связанные с познанием людей, мира и себя). Оправданы повторы («пластинки», по терминологии А. Ахматовой, с отточенными и апробированными историями), точно обозначена временная дистанция – «тогда, когда деревья были большими»: «Наш двор на Волхонке, начинавшийся за окнами кухни, тянулся в три стороны, был необъятен, загадочен и манящ. Недавно (совсем недавно – лет десять назад), зайдя туда, я поразился – до чего же он, оказывается, маленький. Так вот, двор был необъятен»[10]. Характерно упорное использование прошедшего времени и по отношению к тем, кто связан с молодостью, особенно – с молодостью русского рока: «Ефремов мне нравился. Был он молчалив, играл плотно и правильно. (Он, собственно, таким и остался.)»[11]. Здесь важны скобки, в которых происходит сегодняшняя жизнь, а за скобками – юность, т. е. жизнь настоящая. Рассказывая о легендарном питерском битломане Коле Васине в прошедшем времени, Макаревич рефлектирует особенность своего мышления, отразившуюся в манере письма: «Да что я все “был” да “был”. Жив Коля Васин…»[12], но одновременно прекрасно понимает, что нельзя дважды войти в одно и тоже время и место: «Я не поеду больше в Гурзуф. Нет больше того Гурзуфа, и постоянное сопоставление картин, бережно хранимых памятью, с реальностью вызывает мучительное чувство <…> дух ушел, умер, стал другим»[13].

Категория времени – категория чрезвычайно обостренная, даже болевая для прозы, создаваемой героями русского рока, поскольку она связана не только с естественной грустью зрелого возраста по ушедшей юности, но и с узловой проблемой судьбы рокеров: насколько возможно их искусство, точнее – насколько возможны они в искусстве, принципиально рассчитанном на максимализм молодости.

В. Шахрин не случайно вспоминает высказывание и судьбу Вишеса: «...панком можно быть до 24-х лет, потом ты должен перестать быть панком или умереть. Сам он умер»[14]. В «Открытых файлах» автор предлагает точное самонаблюдение: ныне ЧАЙФы играют роли «реальных рокеров» и «реальных парней» из тех, 1980-х: «Конечно, с каждым годом наши концерты и другие публичные появления все больше и больше похожи на театр. Мы выходим на сцену и играем роли молодых героев рок-н-ролла. И если зритель нам верит, значит, мы не плохие актеры, значит, эта роль нам по зубам. Если мы верим сами, значит, мы реальные парни с гитарами»[15]. Играть тех парней непросто, поскольку тот имидж брутален, ограничен определенным возрастом, принадлежностью к определенному географическому месту и поведением. ЧАЙФы всегда позиционировали себя очень жестко. О концерте в Чехословакии в 1988 г.: «Мы противопоставили им брутальных помятых мужиков в потертых



кожанках и строительных ботинках…»[16] О концерте в Давосе: «И вдруг взрослые респектабельные дядьки слышат вполне позитивный рок. И эту музыку играем мы – уральские мужички»[17]. О своем мироощущении в рок-искусстве: «Мы на сцене крепко стоим. Как стоят матерые люди»[18]. Однако за четверть века ситуация стала кардинально иной: «Мы изменились очень сильно. И не только физиологически, взгляды на многие вещи изменились. Я часто испытываю некий дискомфорт. Да, и сейчас мы играем песню про кота, но очень редко. Вот 20-летие было, и мы играли про кота, и я очень старался. Но я понимаю, что когда пою, что “Я ободранный кот, я повешен шпаной на заборе!” – ну ни фига я не ободран. И не поверит мне никто, вот в чем дело. Лоснящийся такой котяра с сытой рожей»[19]. Из этой ситуации автор «позитивного рока» находит вполне приемлемый выход: «мы, конечно, обуржуазились, но не обуржуились». Культурный смысл русского рока Шахрин видит в пафосе свободы, которая допускает не только агрессию по отношению к миру (это – для молодых), но и гармонизацию его (это – для взрослых рокеров).

Но, что естественно, и Макаревич, и Шахрин романтизируют вплоть до героизации период «штурма и натиска» русского рока, эпоху андеграунда и гонений. Во второй части «автобиографической прозы» «Все очень просто», которая является развернутым ответом на вопрос «Как начиналась “Машина времени?”», ключевым словом становится слово «легендарный»: легендарные годы (1970-е), легендарные музыканты («нас встретили как героев»), легендарный концерт: «В воздухе витал могучий дух единения. Все собравшиеся (включая самих музыкантов) ощущали, что происходит что-то запрещенное, добытое с таким трудом, самое дорогое на свете, словом – сокровенное. С того момента, когда рок-н-ролл стал доступен всем, как, скажем, футбол, этот дух навсегда исчез. Я не тоскую по тем временам, но вот этого состояния коллективного просветления мне очень жаль»[20].

В такой же сентиментальной тональности вспоминается Шахриным история возникновения школьно-дворовых групп, «золотая гитарная пора»: «И, как следствие этой струнно-щипковой армии, плодились, как котята у подвальной кошки, сотни ансамблей, таких же бездомных и никому не нужных, но таких же смешных и свободных»[21].

В своих прозаических книгах рокеры «золотой поры» не могли не отрефлектировать весьма любопытное, возможно, чисто российское явление: ощущение болезненного характера проблемы соотношения рока как свободного искусства и коммерции. А. Макаревич считает, что нет свободного / несвободного искусства, но есть талантливое и никакое (именно этому его учил отец): «Советская власть сдохла, и вдруг стало ясно, что никаких индульгенций в плане искусства борьба с режимом не дает. И что фронт – не един, а есть там художники хорошие, а есть – разные. Это, оказывается, очень тяжело – когда не с кем бороться. Продвинутые, не мысля себя вне борьбы, принялись бороться с формой. (Это проще, чем с советской властью, – она не дает сда-

чи.)»[22]. Вл. Шахрин развивает эту тему путем дальнейшего противопоставления «буржуазности» (со знаком +) и «буржуйства» (со знаком –): «Заканчивалась эра, что называется, “советского рока”, и началось время “шоу-бизнеса”. В этом есть что-то хорошее и что-то плохое, но времена изменились примерно с того времени. <…>. У нас есть родители, которые вдруг стали старыми, и им нужно помогать, у нас есть дети, которых нужно поднимать, воспитывать… Поэтому меня слово “шоубизнес” не пугает!»[23]

Вопрос о соотношении прозы и поэзии отечественных рок-музыкантов может стать предметом отдельного исследования. Дадим лишь несколько предварительных замечаний о взаимосвязи прозы и поэзии авторов-рокеров и о том, насколько темы и образы, важные в поэзии, «проникают» в прозу и какую интерпретацию они получают в новой жанрово-родовой ипостаси.

Для В. Шахрина важна тема человека «от рок-н-ролла», впрямую связанная с проблемой самоидентификации. Не случайно в его творчестве много песен, в которых доминантной является номинация лирического героя (группы лиц): «Псы городских окраин», «Ты сказала не скотина», «Ковбои», «Рок-н-ролл – это я». При этом автор на протяжении долгих лет и в поэзии создает образ «уральского здорового рок-н-ролльного мужика»: «И не так уж я страшен», «Не гони нас, дядя, из подъезда, мы не будем больше громко петь», «Он не предатель, не жертва идей», «Я похож на новый “Икарус”», «Белая ворона» и т. д. Отсюда – превалирование личных местоимений, особенно первого лица: из 52 стихотворений, опубликованных в книге «Открытые файлы», в 31 употреблена форма «я», в остальных встречается «мы» или «нас». Иногда весь текст может быть построен на самоопределении: «Ты моя крепость, я камень в кирпичной стене» («Крепость»). Любопытно, что прецедентные тексты в творчестве Вл. Шахрина обычно ограничены именами собственными: для «включения» себя в мировую рок-н-ролльную традицию («Боб Дилан») или для отделения от других отечественных исполнителей: «Ты вчера ходила на “Агату Кристи”, я пинал по скверу золотые листья». Заостренность на собственном «я» и творчестве как вариант самоидентификации является знаковым как для поэзии, так и для прозы Вл. Шахрина.

В. Бутусов, особенно в период позднего творчества в рамках группы «Наутилус Помпилиус» и далее, с выходом на сольную карьеру (и даже во взаимосвязи с группой «Юпитер»), охотно идет на разнообразные эксперименты: со звуком (альбом «Яблокитай», в котором активно использовались кельтские национальные инструменты), с соавторством (альбом «Незаконнорожденный доктор Фаустус»), с текстами, для которых характерна откровенная интертекстуальность, – «Бибигон 2», «Три поросера». Именно эту линию – эксперимента и работы с разными сферами мировой и отечественной культуры – можно проследить в его прозе. Прозаическую книгу открывает фрагментарный текст «Ал-чи», который знающего читателя самим названием направляет к знаменитой песне «Алчи, Алчи». Но если песня посвящена диалогу «трудного подростка» («…у тебя в кармане рюмка, у тебя в ботинке нож, от тебя табачный запах крепких взрослых папирос») и его матери («Алчи, Алчи, что ж ты, мальчик…») и исполняется она на два голоса, то проза (одновременно В. Бутусова и Н. Якимчука) посвящена встрече Александра Блока и Александра Блога при участии нескольких Альбертов Эйнштейнов. Данные тексты совпадают только фонетически (Алчи и Ал-чи) и по принципу со-творчества – исполнения песни вдвоем и диалога внутри текста между героями, в остальном – это совершенно разные художественные стратегии: лирико-драматическая песня и экспериментальная проза. Далее линия обращенности к прецедентным текстам и именам прослеживается во всей книге, вплоть до рассказа «А снег был бел», который является интерпретацией «Сказки о спящей царевне и семи богатырях». Список же имен, к которым обращается В. Бутусов, почти точно совпадает с теми историческими и художественными образами, которые так или иначе фигурируют в его песнях: Ленин, Бибигон, Дед Мороз, Господь, Иисус и связанные с уральским локусом образы горы, Хозяйки, таинственных обитателей подземных недр. Иногда тексты прозаически продолжают стихотворения. Например, «Мысли налегке» – частичная расшифровка песен из альбома «Овалы». В конечном счете, с точки зрения поэтики, проза остается для В. Бутусова тем же, чем и поэзия – полем экспериментов при непременном обращении к уже существующим культурным текстам.

Для творчества А. Макаревича в целом присуща интенция честности и прямоты в отношениях человека и человека, человека и власти, человека и общества. Любопытно, что не только проза, но и многие стихи лидера группы «Машина времени» обращены в прошлое: «Старый рок-н-ролл», «Герои вчерашних дней». Даже самая знаменитая песня группы «Поворот» начинается с личного местоимения («мы» у Макаревича – всегда знак поколенческой общности) и глагола прошедшего времени: «Мы *давали* себе слово». Поэтическое сознание Макаревича – сознание, обращенное к людям: «Мой друг лучше всех играет блюз», «Он играет на похоронах и танцах», «Она идет по жизни, смеясь». Думается, можно найти прототипов героев песен «Машины времени» в прозаической книге ее лидера. Конечно, мемуарно-прозаическое и песенно-поэтическое восприятие и осмысление жизни не могут совпадать по определению. Показателен в этом смысле фрагмент, связанный с детскими воспоминаниями о нелюбви к макаронам, который первоначально был обыгран в песне «Люблю я макароны». Проза кое-что объясняет в имидже гурмана и гедониста Макаревича, который немало настрадался в советском детсаде: «Избавившись от котлеты, я обреченно сидел над макаронами, с которыми ничего уже нельзя было поделать: всех уводили на мертвый час, а я должен был очистить тарелку, я набивал макароны за щеки, как хомяк, и запросто мог прийти домой с полными от обеда защечными мешками. Иногда, оставаясь в столовой один, я пел – от ужаса и безысходности. Благодаря высоким сводам в столовой была потрясающая акустика – как в церкви»[24]. Прозаический эпизод

обнаруживает характерный для Макаревича, автора песен, прием: возведение повседневной детали до символа, перевод бытового события, предмета в бытийный статус. Так детские воспоминания о странном «соседстве» музыки и макарон вновь гротескно явили себя в песне: «Люблю я макароны. / Любовью к ним пылаю неземною. / Люблю я макароны. / И что хотите делайте со мною!» – с ее знаменитыми строчками, отрицающими пошлую и тяжелую «сытость», которая в песне обретает не физиологическую, но духовную коннотацию: «Потом вам станет худо, / Но это уж потом», «Люблю я макароны, / Хоть говорят, они меня погубят».

Марина Цветаева просила Вл. Ходасевича: не пишите прозы. От стихов к прозе, от прозы к молчанию, от молчания – к смерти. Переход к прозе является показателем качественного изменения в мировоззрении и в самом типе, характере художнического отношения к миру. Переход русских рокеров к прозе связан с целым кругом проблем. Возможно, узловым из них является вопрос последних лет: есть ли русский рок, или он умер? А производные можно обозначить следующим образом. Возможен ли русский рок, который возник и всегда воспринимался как контркультура в условиях не идеологического, но коммерческого диктата? Каково соотношение разных художественных кодов (проза – стихи – музыка – сцена) в творчестве носителей классического отечественного рока? Характер диалога рока и поп-культуры. Тип творческого поведения отечественного рокера и характерологические черты его аудитории.

Именно в прозе, где являет себя аналитическое сознание, авторы проговаривают (выговаривают) названные и другие проблемы, связанные с современной рок-культурой и ее историей.

### Примечания

[1] *Шахрин В.* Открытые файлы. Екатеринбург, 2006. С. 311.
[2] См. об этом подробнее: *Снигирева Т. А., Снигирев А. В.* О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. Тверь, 1999. Вып. 2. С. 42–47.
[3] *Бутусов В., Якимчук Н.* Антидепрессант. Со-искания. М., 2007. С. 4.
[4] *Шахрин В.* Указ. соч. С. 7.
[5] *Макаревич А.* «Сам овца» : автобиогр. проза. М., 2007. С. 14.
[6] Там же. С. 212.
[7] *Шахрин В.* Указ. соч. С. 130.
[8] Там же. С. 131.
[9] Там же. С. 135.
[10] *Макаревич А.* Указ. соч. С. 34.
[11] Там же. С. 191.
[12] Там же. С. 172.
[13] Там же. С. 187.
[14] *Шахрин В.* Указ. соч. С. 302.
[15] Там же. С. 113.
[16] Там же. С. 138.
[17] Там же. С. 288.
[18] Там же. С. 295.



[19] *Шахрин В.* Указ. соч. С. 240.
[20] *Макаревич А.* Указ. соч. С. 167.
[21] *Шахрин В.* Указ. соч. С. 17.
[22] *Макаревич А.* Указ. соч. С. 67.
[23] *Шахрин В.* Указ. соч. С. 242.
[24] *Макаревич А.* Указ. соч. С. 41–42.

**© Л. С. Кислова**
*Тюмень*

## «ВЫХОДА НЕТ»: ЗАМКНУТОЕ ПРОСТРАНСТВО «ДРУГОГО МИРА» В ДРАМАТУРГИИ Г. АХМЕТЗЯНОВОЙ И Ю. КЛАВДИЕВА

*Уральская* и *тольяттинская* драматургические школы, существующие в дискурсе «новой драмы» рубежа XX–XXI вв., концептуально соотносятся друг с другом: героев пьес уральцев и тольяттинцев объединяет стремление к самоидентификации, желание доказать собственную самостоятельность любым путем в связи с отчетливым кризисом идентичности, поиск каких-либо точек соприкосновения с окружающим миром, попытки преодоления абсолютной аутентичности и – как следствие – драматические столкновения с реальностью. Однако образы насилия, ставшего своеобразным контекстом конфликта героев с социумом, полярно представлены в драматургии *уральской* и *тольяттинской* школ. В произведениях уральских авторов (Г. Ахметзянова, А. Богачева, О. Богаев, В. Сигарев) насилие, бытовой характер которого обусловливает особую специфику текстов, становится нормой, своеобразной «формой коммуникации» (М. Липовецкий). В провокационных же пьесах тольяттинцев (Ю. Клавдиев, В. Леванов, В. и М. Дурненковы) в противоборство с враждебным миром вступают, как правило, «рассерженные молодые люди», проявления жестокости сопряжены с очистительным пафосом возрождения, насилие не является стихийным и имеет четкие функциональные характеристики. «Новая драма», по мысли М. Липовецкого, «представляет собой практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики – *изнутри*, а не извне. <…> В ее произведениях коммуникативное насилие, во-первых, выступает в качестве фундаментального социального и культурного опыта не только героев, но и авторов; а во-вторых, она оформляется как универсальная метафора всех прочих социальных языков и любой иной коммуникации, порождая не только “свою” экономику и политику, но и свою сферу сакрального»[1].

Действие в текстах Гульнары Ахметзяновой (*уральская* школа) и Юрия Клавдиева (*тольяттинская* школа) разворачивается в пространстве провинциального локуса, и именно периферийность окружающей действительности формирует особую депрессивную атмосферу «другого мира».

В пьесе Гульнары Ахметзяновой «Выхода нет» три подруги Аля, Надя и Мила попадают в западню своего бессмысленного существования в небольшом провинциальном городке. Каждый следующий день похож на предыдущий: монотонные ссоры с родителями и родственниками, торопливые глотки разведенного спиртного за баней, вечера в дискоклубе. Эта однообразная жизнь развращает подруг, однако изменить ее они не в состоянии. Разорвать порочный круг не удается никому, поскольку покинуть город и переехать в другое место (как это сделала Мила) недостаточно, необходимо принять решение и выбрать иную жизнь осмысленно. Выхода нет именно оттого, что его никто не ищет. Все три героини сами выбирают свое будущее. Они поддерживают друг друга (тема нетрадиционных отношений), но спонтанно вспыхнувшее чувство Али и Нади вряд ли что-либо изменит. Подруги вдруг пугаются новых непонятных ощущений, но не сопротивляются им, поскольку вдвоем существовать на *обочине* легче, чем по одиночке. Выхода нет, и бег по кругу продолжается. Таким образом, покинуть маргинальное пространство оказывается практически невозможно, и для того, чтобы сделать это, необходимо идентифицировать себя с собой («А л я. <…> Выхода нет, придется терпеть»[2]).

Гиблое место, каковым является маленький провинциальный городок, постепенно «затягивает» героев. В текстах Г. Ахметзяновой провинция гибельна по определению, и настоящая жизнь в ней невозможна. Персонажам предлагается лишь некая имитация «живой жизни» в пустеющем пространстве умирающего города. Замкнутость провинциального мира не позволяет героям внутренне совершенствоваться, поскольку беспросветность настоящего и бесперспективность будущего не способствуют духовному движению. Таким образом, в пьесах Г. Ахметзяновой явлена катастрофа внутренняя, глубинная. Чувствуя себя абсолютно бесправными и ущербными, персонажи ее пьес вынуждены скрывать свою несостоятельность, выбирая агрессию и натиск в качестве доминантной линии поведения.

Героини Г. Ахметзяновой существуют словно в двух параллельных измерениях. Мир иллюзий, в который они погружаются, спасаясь от безысходности и перманентной тоски, выбирается ими осознанно. Три подруги, Надя, Мила и Аля («Выхода нет»), каждый вечер проводят в дискоклубе, заменяющем им прекрасную сверкающую вселенную. Спасительная иллюзия между тем опасна и разрушительна, поскольку действительность, в которую вынуждены возвращаться персонажи, представляется еще более жестокой, и они уже не способны адекватно ей противостоять. В пьесах Г. Ахметзяновой закрытое пространство провинциального города явлено средоточием всех человеческих пороков и слабостей, и значительный внутренний потенциал героев в провинции оказывается невостребованным. Маргинальные жители *обочины* не совершают благородных поступков и не испытывают глубоких чувств, однако столь типичным и в то же время незаурядным героиням, формирующимся в жесточайших условиях борьбы за выживание, удается время от времени де-



монстрировать истинные человеческие качества. Единственная вечная, по мнению Али («Выхода нет»), ценность в мире насилия – это дружба: «…Надя, нельзя друзей забывать, нельзя, мужиков много, а подруга одна, она никогда не предаст. Мать не предаст, отец, и подруга не предаст»[3]. И хотя реальность, в которой существуют героини пьес, способствует самым негативным проявлениям человеческой сущности, подруги осознанно никогда не предают друг друга.

В пьесе «Прекрасное далеко» конфликт идентичен, и ситуация, по сути, повторяется. Три студентки, живущие в одной комнате общежития ПТУ № 93, на самом деле уже лишены будущего. Подруг окружает тотальное равнодушие, их существование бессмысленно, они ни о чем не мечтают, не стремятся вырваться из того гиблого места, в котором выросли и без которого себя не мыслят. Жестокая действительность не оставляет героям выбора, и выхода для них нет. Ощущение безысходности отчетливо проявлено в пьесе: убогие развлечения, дружба-соперничество, враждебность окружающих заставляют героинь слишком рано отказаться от романтических иллюзий и выработать приемлемую линию защиты. Самая красивая из трех подруг Лариса собирается после окончания училища идти работать конвоиром («Я на вышку работать пойду»[4]), Света и Аля вообще не думают о завтрашнем дне. И лишь их друг Валек надеется вырваться из западни провинциальной жизни, поступив в школу каскадеров («В а л е к. А я, если ответ придет, сразу поеду»[5]), но в финале герой трагически погибает, и мечта о школе каскадеров так и остается мечтой.

Герои пребывают в состоянии детства, затянувшегося на неопределенное время, им всего по пятнадцать – шестнадцать лет, но все они живут так, словно взрослая жизнь не наступит и жуткое общежитие с комендантом-мучителем навсегда останется их домом. Молодые люди словно существуют в каком-то странном фантастическом мире, где всякое духовное усилие заранее обречено, прошлое забыто, будущее невозможно и есть лишь безрадостное настоящее. Зомбированные подростки-роботы, поющие бессмысленную песню-пародию:

Все. Повсюду панки в американском свете,
А мы не янки, мы плановые дети,
Мы любим манку, варенье и конфеты,
И на Таганку мы не берем билеты,
Предпочитая вино и дискотеки…[6]

Провинциальный мир в пьесах Г. Ахметзяновой – это мир женщин. Мужчины в ее произведениях не бывают прекрасными принцами: они либо выполняют функции статистов, либо олицетворяют собой абсолютное зло. Героини, как правило, одиноки, нелюбимы и лишены надежды на лучшее, они находятся в глухой провинциальной западне, покинуть которую невозможно, поскольку провинциальность, периферийность становится неотъемлемой частью их со-

знания. Спастись им не удается, и они постоянно возвращаются в серое монотонное настоящее. Люди *обочины,* смирившиеся со своей маргинальностью и не стремящиеся к самосовершенствованию, предъявляют к себе минимальный нравственный счет и все глубже погружаются в замкнутый, отгороженный от жизни в «большом историческом времени» маргинальный локус – «другой мир».

Женщины в пьесах представителя *тольяттинской* драматургической школы Ю. Клавдиева всегда креативны и самодостаточны, но их энергетика может быть как созидательной («Анна»), так и разрушительной («Пойдем, нас ждет машина»).

Героини Ю. Клавдиева не готовы мириться с жестокостью, доминирующей в мужском пространстве, на проявление насилия они отвечают насилием, поскольку не видят другого способа доказать свою состоятельность в маскулинно ориентированном социуме. Героини, как правило, молоды, энергичны, агрессивны, умны и способны противостоять предлагаемым обстоятельствам. Их основная цель – заставить мужчин считаться с собой. В пьесе «Пойдем, нас ждет машина» обезумевшая от ненависти девочка Юля заявляет: «Все! Весь мир должен бояться женщин! А в особенности таких вот молодых девушек, как мы. Потому что мы не имеем ни малейшего понятия о мире. Мужчины не оставили его. Ни капельки»[7] . Стремясь создать свой собственный корпоративный мир, героини прибегают к реальным убийствам, носящим символический, ритуальный характер. Существуя в жестоком мужском контексте, женщина, призванная дарить жизнь, вынуждена отнимать ее, она сопротивляется своей маргинальности, не соглашается быть человеком второго ряда и вершит собственный суд, поскольку утрачивает надежду на помощь извне. Девочки Юля и Маша создают свою теорию, обосновывают и оправдывают жестокость, не принимая дискриминационных законов, созданных специально для женщин: «Ю л я. …я представляла, как пойду по улице и буду убивать еще. И брать все, что хочу. И убивать. Убивать снова. Как будто весь мир существует только для меня одной. А они все будут ложиться под мой прицел. И умирать, и ничего не соображать – как всегда. <…> Время обалдеть, глядя в дуло винтовки. Или пистолета. Который держит в руках такая вот девочка, как я, которую очень хочется трахнуть. Просто трахнуть, и ничего больше, она ведь ни на что не годна больше, она ни к чему больше не нужна, у нее и мозгов-то нет – одна система жизнеобеспечения для полового органа»[8]. Героини Ю. Клавдиева мечтают провести один день своей жизни «как две смертельно опасные оторвы. Сучки. Стервы, которым плевать на все и на всех»[9]. И если в драме «Анна» героиня бунтует против канонов Домостроя, воюет с Кодексом Отцов, защищая права женщин («У меня есть имя. Понял, председатель? Не какую-то там Женщину, субъекта местного права, отхерачили вожжами ночью на скамье, а Анну. Меня»[10]), то Юля и Маша восстают против гламурной повседневности, диктата глянцевых журналов и вечного культа Барби. Оружие



становится альтернативой безобидных, неопасных и легкомысленных игрушек для девочек: «М а ш а. …не надо пытаться. Надо делать. Будешь пытаться – будешь всю жизнь делать только то, чего хочет твой boyfriend и мобильник с космополитеном. <...> Это так просто – взять и переломить свою жизнь. Не сломать. Именно переломить. В ту сторону, которая тебе нужна. Просто страшно. И все. И никто тогда тебя не найдет, и тебе не придется никого просить, чтобы за тебя отомстили, потому что ты сама будешь и месть, и закон, и весь мир»[11].

Пьесы Ю. Клавдиева отчетливо кинематографичны: драма «Анна» пародирует американский вестерн, в пьесе «Пойдем, нас ждет машина» узнаваемы сюжетные линии культового фильма Ридли Скотта «Тельма и Луиза». Героини подражают персонажам вестернов, отождествляют себя с героями боевиков, играя в «плохих девчонок»: «Ю л я. Ты замечала, как популярны вестерны? …истории о том, как бравые парни скачут по прериям и сначала стреляют, а потом спрашивают “сколько время”, если кто и не любит, то никто не ругает. Все мы хотим быть свободными…»[12] Анна существует в реальном пространстве вестерна и ненавидит «свободу», о которой грезят Юля и Маша.

В пьесе Ю. Клавдиева «Анна» отчетливо объективирован хронотоп порога – Анна пересекает свой личный рубеж и совершает все возможные «преступления», которые только может совершить женщина в агрессивном мужском анклаве. Столкнувшись с кризисом идентичности, героиня начинает создавать новую реальность: отношения с председателем, дружба с Леной «До свидания», убийство Того-Кто-Слушает-Спящих и, наконец, дуэль с Серегой Вяземским. Все эти события происходят в течение одного дня, и Анна осознает, что именно этот день, возможно, станет последним в ее жизни, но он уравновешивает годы, прожитые ею в страхе и повиновении. Она впервые пытается идентифицироваться как личность и взывает к Божьему суду («Ордалии <…> Я – стрелок, и я требую Божьего суда»[13]). В финале пьесы звучит композиция Егора Летова «Невыносимая легкость бытия», символизирующая возможное обретение Анной, защищающей свое будущее, истинной безграничной свободы.

Героини Ю. Клавдиева существуют, как правило, в закрытом, агрессивном пространстве, обладающем особой аурой псевдосвободы, абсолютной раскрепощенности и вседозволенности. Ограниченные миры мистической деревни стрелков («Анна») и странного города Тольятти – «Нового Вавилона» («Пойдем, нас ждет машина»), построенного на месте затопленного поселения (Ставрополя на Волге), наполнены энергетикой разрушения, атмосферой хаоса и неукорененности, бездомности и бесприютности. В Тольятти («городе над городом») отсутствуют поколенческие традиции и концентрируется «энергия чужих»[14]. Рассматривая свой дом как временное пристанище, героини Ю. Клавдиева стремятся к какой бы то ни было стабильности, уверенности в завтрашнем дне, а потому безжалостно уничтожают все мгновенное и сиюминутное.

Однако разрушительный пафос их борьбы, безусловно, обладает и иными смыслами: отмщение, освобождение, победа. М. Липовецкий отмечает, что перформативность языка насилия удвоена или даже утроена «в эстетической рефлексии авторов “новой драмы”»[15]. В замкнутом, корпоративном пространстве, автономно существующем провинциальном локусе, не приспособленном для жизни (там, где разворачивается действие пьес Гульнары Ахметзяновой и Юрия Клавдиева), насилие становится не просто нормой, страшной абсурдной обыденностью, оно превращается в способ самореализации. Жизнь «за линией» позволяет героям воспринимать насилие как извращенную эстетизацию действительности.

В текстах уральских и тольяттинских драматургов демонстрируется последовательное уничтожение стереотипов путем доведения до абсурда типичных ситуаций и обыденных обстоятельств, которые на самом деле не только не являются нормой, но даже и противоречат ей. Оборотной стороной любви становится ненависть, идиллическая красота обесценивается трагедией, внешняя гармония скрывает глубокий внутренний дисбаланс. Провокационная и эпатажная эстетика «новой драмы», воплощая бесконечный кошмар повседневности и создавая реальность, вторгающуюся «в сердце и чувства тем правдивым и болезненным ожогом, который несет с собою всякое истинное ощущение»[16], обнажает глубокую сущностную дисгармонию, царящую в странном алогичном пространстве «другого мира».

Таким образом, в произведениях представителей двух «нестоличных» центров «новой драмы» – Екатеринбурга и Тольятти – пространственные образы являются отчетливо доминантными. В пьесах Г. Ахметзяновой и Ю. Клавдиева отсутствует зримая граница между живым и мертвым мирами. Героини имитируют жизнь в пустеющем безжизненном пространстве, играют в «русскую рулетку», сознательно подвергая себя опасности. Они легко пересекают грань между бытием и небытием, поскольку не укоренены в жизни: «М а ш а. Юля, милая, я хочу умереть не потому, что меня мужчина бросил, и не потому, что достало за прилавком стоять кажен день. <…> Я хочу посмотреть, есть ли еще где-нибудь хоть что-то…»[17] Однако жажда новых неизведанных ощущений, стремление почувствовать власть над другим живым существом и прикоснуться к смерти не способствуют решению главной проблемы – поискам выхода из безнадежного тупика: персонажами Гульнары Ахмедзяновой и Юрия Клавдиева выход по-прежнему не найден.

Рефлексирующие герои «новой драмы», вступившие в неразрешимый конфликт с социумом, изначально пространственно не свободны, а значит, являются вечными аутсайдерами и пленниками «другого мира», что по сути идентично глубокой духовной анемии. Они способны выйти из состояния оцепенения, нравственной летаргии только в том случае, если осознают всю глубину кризиса (Ю. Клавдиев «Анна», Г. Ахметзянова «Прекрасное далеко») и под воздействием шока попытаются подняться на новый уровень отношений с самыми близкими людьми (Г. Ахметзянова «Выхода нет», Ю. Клавдиев «Пойдем, нас ждет машина»).



## Примечания

[1] *Липовецкий М. Н.* Перформансы насилия*:* «Новая драма» и границы литературоведения // Новое лит. обозрение. 2008. № 89 (1). С. 200.

[2] *Ахметзянова Г.* Выхода нет // Нулевой километр : пьесы молодых уральских драматургов / сост. Н. В. Коляда. Екатеринбург, 2004. С. 54.

[3] Там же. С. 47

[4] *Ахметзянова Г.* Прекрасное далеко // За линией : пьесы уральских драматургов. Екатеринбург, 2008. С. 48.

[5] Там же. С. 47.

[6] Там же. С. 67.

[7] *Клавдиев Ю.* Пойдем, нас ждет машина // Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии. М., 2006. С. 109.

[8] Там же. С. 111.

[9] Там же. С. 112.

[10] *Клавдиев Ю.* Анна // Клавдиев Ю. Указ. соч. С. 181.

[11] *Клавдиев Ю.* Пойдем, нас ждет машина. С. 120.

[12] Там же. С. 107.

[13] *Клавдиев Ю.* Анна. С. 201.

[14] *Угаров М.* Красота погубит мир! // Искусство кино. 2004. № 2. С. 95.

[15] *Липовецкий М. Н.* Указ. соч. С. 200.

[16] *Арто А.* Театр и жестокость // Арто А. Театр и его двойник: Театр Серафима / пер. с франц., комм. С. А. Исаева. М., 1993. С. 93.

[17] *Клавдиев Ю.* Пойдем, нас ждет машина. С. 101.

# ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ РЕГИОНА

**© Е. К. Ромодановская**
*Новосибирск*

## ПЕРЕВОДНЫЕ СБОРНИКИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА*

*Памяти академика А. М. Панченко*

К концу 70-х гг. XVII в. на Руси были переведены с польского три из наиболее известных западноевропейских средневековых сборников – Великое Зерцало (первый перевод – 1675–1676 гг., второй – не позднее 1680-х гг.), фацеции (1679) и Римские деяния (Gesta Romanorum) (точная дата неизвестна, самый ранний датированный список, 1681 г., значительно отклоняется от первоначального перевода, который выполнен, скорее всего, в 1660–1670-х гг.[1]).

Практически единовременное перенесение такой массы западной новеллистики, несомненно, вызывалось нуждами меняющейся русской литературы. Необходимо помнить, что, как писал Б. М. Эйхенбаум, «иностранный автор (или явление. – *Е. Р.*) прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову», в те периоды, когда было необходимо тяготение «к *чужим литературам* (курсив автора. – *Е. Р.*) в поисках за поддержкой, за помощью»[2].

Все эти сборники имели на новой почве разную судьбу. Наиболее популярным, несмотря на объем (в двух переводах более 800 рассказов), оказалось Великое Зерцало, которое, по сути, продолжило традицию нравоучительных сборников типа Пролога – списки его насчитываются сотнями. Фацеции впервые принесли на Русь неизвестный до того тип беллетристического сборника, содержащего чисто развлекательные сочинения. Судьба Римских Деяний (далее – РД) складывалась сложнее, и их место в новой для них литературной системе определилось далеко не сразу.

Нельзя сказать, что не было основы для быстрого усвоения этих памятников. А. М. Панченко в этой связи особо подчеркивал значение в переводных

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



сочинениях сюжетных мотивов и ситуаций, сходных с исконно русскими сочинениями[3]. Так, в Деяниях не только отдельные мотивы, но целые повести вторично появились на Руси: вместе со всем кодексом были переведены в новых редакциях давно известные жития Алексея человека Божия и Евстафия Плакиды, повести о папе Григории, о пустыннике и ангеле, о юноше Папирии. Ряд впервые появившихся произведений как бы оттеняет новой гранью их важнейшие сюжетные линии. Так, «Приклад о рыцаре и слуге» не только несет те же идеи непременной веры в божественную справедливость, что и «Приклад о пустыннике и ангеле», но и действующие лица их сходны: усомнившийся в справедливости пустынник и ангел, разъясняющий ему странные события, которые, впрочем, происходят без его участия. В «Прикладе о Гвидоне и Тирусе», так же как в Житии Алексея человека Божия, рыцарь Гвидон возвращается из Святой земли в родной дом «в нищетном образе», живет, не признаваясь и никем не узнанный, во дворе в жалкой лачуге, и лишь после его смерти жена узнает его по кольцу, которое дала ему в дорогу. Впрочем, это сходство не способствует широкому распространению упомянутых прикладов в русской книжности; они, как правило, встречаются лишь в составе кодекса.

Если Великое Зерцало и фацеции практически сразу нашли свое место в русской литературе, то перевод Деяний поставил перед русскими книжниками проблему осознания специфики этого сборника. Наблюдения над рукописной традицией РД на Руси свидетельствуют о том, что постоянно идут попытки приспособить весь кодекс к тем или иным видам традиционной словесности.

Практически сразу после появления перевода РД их постарались вписать в контекст сочинений по всемирной истории[4]. От последней четверти XVII в. до нас дошли рукописи, где новый кодекс соседствует с уже существовавшими на Руси произведениями: «Описанием вин и причин, которыми к погибели и к разоренью всякие царства приходят…» («О причинах гибели царств»), включающим подборку примеров из античной истории и сведения, в частности, о римских царях[5], и Хронографом.

Включение в контекст происходило различными путями. В рукописи РНБ, F.XV.21, «Описание» как бы продолжено Деяниями, которые примыкают к нему (всю рукопись составляют лишь два этих памятника). Всборнике РНБ, собр. Погодина, № 1604, «Описание вин и причин» включено в оглавление РД как глава № 42. Не менее важно то, что в составе «Описания» обнаруживаются отдельные тексты из РД или близкие им (Приклад о невдячности, Приклад о нищетной ризе).

Не менее интересны попытки соотнести тексты РД и Хронографа. Кодекс прежде всего просто приписывается к Хронографу, о чем свидетельствует рукопись РНБ, F.XVII.21. Здесь РД помещены как продолжение Хронографа, с продолжающейся нумерацией глав, а Приклад о юноше Папирии соотнесен с соответствующим текстом Хронографа. Хронограф в этой рукописи представляет особую редакцию, использующую как традиционно встре-

чающиеся в переводных хрониках рассказы-exempla, так и дополнительные сюжеты-выписки из «Неба нового», Великого Зерцала и других сборников XVII в. По-видимому, и РД в данном случае встают в контекст рассказов типа exempla, которые, как показал Е. Г. Водолазкин[6], известны уже в самых ранних хрониках.

Связь с историческими текстами вполне оправдана первоначальной историей Gesta Romanorum. Как известно, они были созданы в среде францисканцев[7] и отразили их понимание письменной истории как свода нравоучительных примеров и случаев из жизни[8]. Такой подход совершенно не противоречил той форме, какую разные по происхождению и жанру рассказы (исторические предания, рыцарский роман, народные анекдоты, античные мифы и т. п.) приобрели в составе кодекса. Почти все они при включении в латинские Gesta получили символическое толкование, преобразившее их в жанр «примера» (в польско-русской версии – «приклада» или «притчи»).

Бульшая часть «прикладов» по структуре двучастны: собственно рассказ и сопровождающий его «выклад», т. е. толкование. Если мы сопоставим их с наиболее типичными для жанра притчами из Повести о Варлааме и Иоасафе, которая еще на Западе послужила одним из источников Gesta[9], то увидим их сходство по целому ряду параметров:

1. ***Терминология:*** слова *притча* и *приклад* означают одно и то же: *приклад* – от польского *przyklad*, в соответствии с латинским *exemplum* означает *пример* или *случай*; *притча* – при всем разбросе значений, какие дают исторические словари и словари современного русского языка, одно значение отмечено всеми: **СЛУЧАЙ,** который М. Фасмер связывает с исконным праслово[10]. Следы этого значения сохранились в поговорках типа «эка притча приключилась».

2. ***Генезис.*** И притча, и приклад имеют устное происхождение. Сборники exempla создавались как тексты примеров для проповедников, т. е. для устной речи. О зарождении притчи и басни в речевой ситуации писали М. Л. Гаспаров[11] и И. Ш. Левин[12].

3. ***Структура:*** важнейшей приметой нарративной притчи является деление текста на две части – рассказ о каком-либо случае, как правило, сопровождается его толкованием, где раскрывается символический смысл события, причем, в отличие от басни, дающей лишь общую мораль, подобному толкованию подвергается каждый элемент повествования[13]. Точно так же приклад обычно сопровождается «выкладом», т. е. аллегорическим толкованием этого же типа[14].

4. ***Героем*** притчи, в отличие от басни, всегда является человек; даже в тех случаях, когда там действуют животные и их участие подчеркнуто заглавием, человек остается в центре внимания автора. Так, притча «Об инороге» из Повести о Варлааме и Иоасафе[15] на самом деле повествует *о человеке, убегающем от инорога*; «Повесть душеполезная по чину притчи о дворе и о змии», надписанная именем Иоанна Златоуста[16], рассказывает *о человеке, не убившем змия* и погубленном им. Сходным образом в «Прикладе о неблагодарности человеческой»[17] звери (лев, обезьяна, змей) необходимы для контраста с человеком. Точно так же и в притче, и в прикладе число героев не ограничено, в чем опять же их отличие от басни, где, по наблюдениям Я. Абрамовской, характерно наличие не более двух героев, а увеличение их числа связано с дублированием ситуации или же с появлением третьего лица лишь для произнесения морали[18].

5. ***Источники.*** Притча может использовать любые источники – фольклорные, книжные, повествовательные, бытовые, анекдотические. Притча «всеядна», она втягивает в сферу своего притяжения любой текст. По наблюдениям В. И. Крекотня, «параболою (т. е. притчей. – *Е. Р.*) может стать любое повествование, вне зависимости от его собственной жанровой природы. Параболою его делает не внутреннее качество содержания, образов, сюжета, а параболическая функция, для исполнения которой приспосабливает его повествователь»[19]. Любой текст делается притчей, как только приобретает описанную выше структуру, почему и необходимо видеть в ней важнейшую черту притчи как жанра. Сходным образом источниками текстов в Римских деяниях, как уже говорилось, являются миф, легенда, народный анекдот, историческое предание и т. п., получившие символическое толкование и через него – параболическую функцию.

Таким образом, можно говорить едва ли не о тождестве притчи и приклада в жанровой системе XVII в. Однако к моменту появления прикладов древнерусская притча прошла определенную эволюцию[20]. К XVII в. притча не только получает теоретическую трактовку в появившихся курсах поэтики и риторики, но и проявляется в обильных текстах, характеризующихся «притчеобразностью»; приклады не могли заменить ее в русской жанровой системе. Отрыв приклада от близкой ему по жанровым приметам притчи объясняется как временем его появления в русской литературе, так и спецификой бытования. Главная функция сборников прикладов – дать материал проповеднику – оказывалась не востребованной на Руси из-за неразвитости публичной проповеди; учительную же, дидактическую функцию, которую exempla играли в западной литературе, у нас давно и с успехом выполняли статьи Пролога и в особенности притча, несущая, помимо всего, память о высшем образце жанра в живом тексте Евангелия. Для того чтобы «слиться» с притчей, приклады появились слишком поздно.

Имело значение, по-видимому, и то, что целый ряд символов в толкованиях РД противоречил сложившейся на Руси метафорической системе. Наиболее характерны два – *змий* и *пес*.

В древнерусской литературе змий всегда был символом коварства, обмана и вреда для человека. Такое понимание навеяно библейской традицией, где змий – страшный враг, виновник грехопадения Адама и Евы; подобная симво-

лика прослеживается от Кирилла Туровского до Повести о Горе-Злочастии[21]. Но в РД едва ли не впервые для Руси появляется «положительный» образ змия – одного из благодарных зверей в Прикладе о невдячности. Именно змей приносит дровосеку драгоценный камень «трех видов»[22], который невозможно продать. В «выкладе» этого рассказа змей толкуется как символ священника, «пралата», а камень – как символ Иисуса Христа[23]. Такое приравнивание змия к иерею совершенно невозможно в литературе Древней Руси.

Сходные оценки можно отметить и в символике пса. Как отмечала В. П. Адрианова-Перетц, русская повесть пользуется эпитетом «пес, собака» исключительно в применении к врагу («пес бесный» в хронографах, «собака смрадной пес ваш турской царь»)[24]. В РД картина иная. Так, в Прикладе «яко не верити женам» пес не только традиционно изображается верным другом (в отличие от жены), но и в толковании получает роль «ангела добраго или каплана, которой имать хранити душу его» (л. 48), что также невозможно в литературе Древней Руси.

Положительная характеристика пса в толковании Приклада напоминает некоторые метафорические уподобления Симеона Полоцкого. И. П. Еремин считал характерным примером его сближений стихотворение «Суд сна прежде», «где Симеон предлагает читателю подражать собаке и овце»[25].

При сравнении уподоблений Симеона с теми, которые пришли к нам с переводом РД, ясно видно, на какой почве выросла его стилистика. Как и в РД, «и зеркало, и лев, и птица Феникс, и море, и сосуд, и камень, и виноградная лоза могли обозначать у него одно и то же (Христа)»[26] (в этом перечне, приведенном И. П. Ереминым, особо хочется отметить те концепты, что встречаются в РД в том же значении – лев и камень).

Стилистика Симеона связана с барокко, которое, несомненно, основано на традиции западного Средневековья, не известной на Руси и пришедшей к нам в XVII в. двумя путями – с творчеством крупнейшего поэта русского барокко и с современным ему переводом западных средневековых сборников.

Обладая всеми признаками притчи, переводные приклады на Руси тяготеют не к этому дидактико-аллегорическому жанру, а к беллетристике. С этим тяготением связано и включение прикладов из РД в другие переводные сборники (обратного процесса – тексты Зерцала или фацеций в составе РД – до сих пор не отмечалось).

Первой можно считать попытку объединить Деяния с Великим Зерцалом. Уже в 1680-е гг. пять прикладов вошли в состав Зерцала, при этом они лишились толкований и сблизились с жанром *exempla*, характерным для Зерцала. Учитывая, что четыре из выявленных прикладов сохранились в редакции Никифора Симеонова, крупнейшего книжника этого времени, можно предположить работу с текстами РД если не самого Никифора, то других редакторов из круга деятелей Печатного двора.

Обращение к Зерцалу вполне закономерно, Зерцало исконно было связано



с Деяниями общими сюжетами как в латинской версии, так и в различных переводах. Особую роль здесь, несомненно, играла близость ряда рассказов РД к жанру *exempla* – прежде всего тех пяти рассказов (из 38), которые в РД не получили характерного «выклада». Это тот случай, когда, по выражению А. М. Панченко, текст лишь иллюстрирует тезис, чаще всего обозначенный в заглавии. Все они представляют типичные нравоучительные повести и не имеют ни исторического, ни фантастического антуража. Существенно то, что сюжеты всех этих прикладов без «выкладов» известны на Руси в несколько отличных версиях по Прологу и Великим Четьим минеям, а «Приклад о страшнем последнем суде всем грешным» (о трубе смерти) в другой версии был переведен и в составе Великого Зерцала[27].

Попытка объединить РД с Великим Зерцалом свидетельствует о стремлении на их основе начать формирование нового типа сборника, не известного до той поры в русской словесности. Однако подобный сборник не состоялся. Зерцало не слишком для этого подходило – оно продолжало традицию нравоучительных, духовных книг, известных с древнейшего периода. Деяния же предлагали русскому читателю повествования иного характера, более светского – на основе исторических преданий, народных анекдотов, античных мифов, сказочных сюжетов и т. п., а если житий святых, то наиболее романизированных.

Новый тип сборника появляется, когда повести из РД начинают объединяться с фацециями, что происходит уже в начале XVIII в.

Всего в сборниках фацеций встречается от 3 до 17 прикладов. Их включение в эти сборники ставит перед исследователями несколько вопросов, ждущих своего решения: какие именно тексты выбирались русским редактором? Почему они объединялись именно с фацециями, если в более близком к РД по своей направленности Великом Зерцале число вкраплений ограничено? Наконец, какова же судьба всего кодекса на Руси?

Мне думается, что объединение РД и фацеций связано с созданием нового типа сборника, какой впервые появляется на Руси с новыми переводами. Сборники, как известно, – основной тип книги Древней Руси, но чаще всего до этого времени они носили другой характер: были связаны прежде всего с историей (летописи, хроники), с церковной службой (минеи, прологи) и поучением (Изборник, Измарагд, Златая цепь и т. п.). Беллетристического сборника Древняя Русь не знала. Фацеции и представляют, по-видимому, первый (или один из первых) образец сборника беллетристического типа. Сам характер новеллистического повествования, анекдота не позволяет воспринимать тексты фацеций как исторические сведения или поучения.

РД на первых порах не попадали в разряд беллетристики. Однако отмеченные попытки поставить их в контекст исторического повествования или чистого поучения оказались несостоятельными. Было установлено, что, обладая всеми признаками притчи, сохраняя внешнее «прикрепление к истории»[28], пе-

реводные приклады на Руси тяготеют не к этим жанрам, а к беллетристике. Недаром Е. М. Мелетинский рассматривал Gesta Romanorum прежде всего как источник «сюжетного материала» для литературы: «Это движение сопровождается отрывом от проповеди… усилением общеэтического пафоса по сравнению со специфически христианским… сближением с фольклорной традицией, нарративным усложнением <…> При этом остаются оценка не столько людей, сколько отдельных поступков, изображение людей как поля применения абстрактных моральных принципов. Живой процесс взаимодействия фольклорной традиции с развивающейся литературой, в сочетании с некоторыми другими более или менее случайными источниками, дал жизнь светской новелле в литературе»[29].

РД и другие сборники появились вовремя, чтобы дать толчок развитию беллетристических жанров, потому что, потеряв свои исконные функции – проповедническую и дидактическую, они превратились прежде всего в сборники занимательного и одновременно поучительного чтения, действительно обогатив русскую литературу новым сюжетным материалом. Одним из первых, кто активно использовал легенды средневековых сборников, был Симеон Полоцкий. О. А. Державина отмечает в его «Вертограде многоцветном» по крайней мере пять стихотворных переложений из Великого Зерцала[30]; семь сюжетов заимствованы им из Римских деяний. Впрочем, Симеон вполне мог пользоваться не русским переводом, а польскими или латинскими изданиями того и другого кодекса.

Из Римских деяний пришли к нам средневековые пересказы мифов о Минотавре, о льве раба Андрокла, новый вариант сюжета о благодарных зверях: если до этого в основном был распространен сюжет «Заноза в лапе», то в XVII в. популярным стал сюжет «Звери в яме» – в новой литературе он известен по сказке Т. Габбе «Город мастеров». Из Великого Зерцала баснописцы XVIII–XIX вв. использовали сюжет, наиболее известный по басне И. А. Крылова «Откупщик и сапожник»; мотивы его отмечаются в рассказе Н. С. Лескова «Скоморох Памфалон». Сюжет Великого Зерцала о монахе, заслушавшемся пения райской птички и не заметившем, как прошло 300 лет, обрабатывался Н. М. Карамзиным и И. А. Буниным; оттуда же происходит и сюжет пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный…», и мотивы «Власа» Н. А. Некрасова[31]. Этот перечень, скорее всего, будет продолжен, поскольку исследование всех сборников в контексте литературы Нового времени только начинается.

Западные сборники принесли на Русь и новую оценку беса (он оказывается не только врагом, но и помощником), а волшебство, магия (не связанные с церковью) могут как губить, так и спасать героя. Это тоже одно из явлений новой литературы, отходящей от средневекового типа словесности.

На почве «беллетризации» литературы происходит объединение Римских деяний и сборников фацеций. Создается новый тип беллетристической книги,



которая получит широчайшее распространение в литературе XVIII в., книги, вобравшей различные малые жанры прозы и повлиявшей на только-только зарождающуюся журналистику. Важно отметить, что в переходную эпоху между древней и новой литературой новые явления далеко не сразу получали воплощение в печатной книге. Как русский роман формировался, используя опыт развития древнерусской беллетристической повести и переводного романа, распространенного в рукописном виде[32], так и позднейшие «антологии» опирались на традицию русифицированных переводных сборников.

## Примечания

[1] Этим временем Л. В. Соколова датирует перевод Повести об Аполлонии Тирском, входящей в состав Деяний, см.: *Соколова Л. В.* Литературные обработки XVIII в. Повести об Аполлонии Тирском // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 279–280. Но если впервые повесть переведена «в составе сборника Римские деяния» (Там же. С. 279), то, следовательно, и весь сборник датируется так же.

[2] *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 161–162.

[3] *Панченко А. М.* Чешско-русские литературные связи XVII века. Л., 1969.

[4] См. подробнее: *Ромодановская Е. К.* Римские деяния и историческое повествование Древней Руси // ТОДРЛ. СПб., 2008. Т. 57. С. 645–654.

[5] См.: *Салмина М. А.* «О причинах гибели царств», сочинение начала XVII века // ТОДРЛ, М. ; Л., 1954. Т. 10. С. 332–352.

[6] *Водолазкин Е. Г.* О жанровых особенностях ранней русской хронографии // Литература, культура и фольклор славянских народов : XIII Междунар. съезд славистов (Любляна, авг. 2003) : докл. росс. делегации. М., 2002. С. 56–72.

[7] *Weiske B.* Gesta Romanorum. Tûbingen, 1992. Bd. 2. S. 183–192.

[8] *Гене Б.* История и историческая культура средневекового Запада. М., 2002. С. 66.

[9] *Кирпичников А. И.* Греческие романы в новой литературе: Повесть о Варлааме и Иоасафе. Харьков, 1876; *Weiske B.* Gesta Romanorum.. Bd. 2. О сюжетной перекличке Повести о Варлааме и Иоасафе и РД см.: *Ромодановская Е. К.* Римские деяния и притчи Варлаама // Вспомогательные исторические дисциплины. СПб., 2007. Т. 30. С. 369–373.

[10] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1971. Т. 3. С. 368.

[11] *Гаспаров М. Л.* Басни Эзопа // Басни Эзопа. М., 1968. С. 241.

[12] *Левин И.* Введение // Свод таджикского фольклора. М., 1981. Т. 1. С. 24.

[13] Создавая символическую картину соотношения мирского и божественного, показывая, какой сокровенный смысл имеет любое человеческое деяние в приведенном «жизненном» примере, притча (парабола) формирует у христианина представление о высоком, но скрытом от непосвященного смысле каждого поступка и каждого слова. Присущее христианству противопоставление материального и идеального, временного и вечного, тела и души определило символический характер новой религии с самого ее возникновения. В христианстве символично как поведение человека (см. о символике поведения: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992 ; *Иванов С. А.* Византийское юродство М., 1994), так и тем более литература. «Для средневекового человека символ был средством раскрытия смысла, обретения истины» (*Кусков В. В.* Жанры и стили древнерусской литературы XI–XIII вв. : автореф. дис. ... д-ра филол.наук. М., 1980. С. 6). Именно поэтому над литературой раннего средневековья «господствует фундаментальный поэтический принцип **“пара-болы”** и **“пара-фразы”**», т. е. слова, не прямо называющего вещь, а «загадывающего» ее, одновременно перекладывающего смысл из одних слов в другие (см.: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 114, 145).

[14] В русском переводе Деяний 38 статей, 29 из них сопровождаются «выкладом».

[15] Древнерусская притча. М., 1991. С. 44–45. Ср.: Там же. С. 54–55.

[16] Древнерусская притча. С. 90–94.
[17] Римские деяния. СПб., 1879. С. 142–152.
[18] *Abramowska J.* Polska bajka ezopowa. Poznan, 1991. S. 14–20.
[19] *Крекотень В. І.* Оповідання Антонія Радивиловського: З історії українськоі новелістики XVII ст. Київ, 1983. С. 143.
[20] См.: *Ромодановская Е. К.* К вопросу об эволюции жанра притчи в русской литературе // Ars interpretandi : сб. ст. к 75-летию проф. Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 200–207.
[21] *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947. С. 94.
[22] *Ромодановская Е. К.* Опыт текстологического исследования «Приклада о невдячности человечестей» из «Римских деяний» (международный сюжет «Благодарные звери») // Исторические и литературные памятники «высокой» и «низовой» культуры в России XVI–XIX вв. Новосибирск, 2003. С. 246.
[23] Там же. С. 250–251.
[24] *Адрианова-Перетц В. П.* Указ. соч. С. 93.
[25] *Еремин И. П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Еремин Е. П. Литература Древней Руси (Этюды и характеристики). М. ; Л., 1966. С. 222.
[26] Там же. С. 223.
[27] См.: *Державина О. А.* «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965. С. 218–219.
[28] В. П. Адрианова-Перетц писала по поводу его русской версии: сборник «лишь внешне, и то не всегда, прикреплен к истории. Исторический элемент ограничивается несколькими именами римских кесарей, императоров, консулов, средневековых императоров, рыцарей» (см.: История русской литературы. М. ; Л., 1948. Т. 2, ч. 2. С. 402).
[29] *Мелетинский Е. М* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 52, 60.
[30] *Державина О. А.* Указ. соч. С. 141–143.
[31] Там же. С. 144–150.
[32] *Калашникова О. Л.* Жанровые разновидности русского романа 1760–1770-х гг. Днепропетровск, 1988. С. 10–12.

**© К. В. Анисимов**
*Красноярск*

## ИЗ ИСТОРИИ РАННЕЙ УРАЛО-СИБИРСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОЛЕМИКА КАК АСПЕКТ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

### (П. А. Словцов vs Г. И. Спасский)*

Ю. М. Лотман справедливо полагал, что по характеру своей литературной деятельности в 90-е гг. XVIII столетия Словцов-поэт принадлежал к особой генерации стихотворцев, определивших своим творчеством ключевой для русской литературной истории период – 1790–1810-е гг. Примечательно, что речь

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



идет именно о *поколении* писателей, а не о каком-то доминирующем типе поэтики: не очень заметные литераторы этой поры своими разрозненными ученическими усилиями участвовали тем не менее «в резком подъеме среднего уровня духовной жизни»[1], пришедшемся на рубеж веков. Одной из особенностей литературного движения этих лет, исподволь готовившего появление крупнейших фигур 20–30-х гг., было усиление интереса к изящной словесности «в образованных недворянских кругах», располагавших «органической» связью «с церковной культурой»[2]. Именно эта социокультурная среда сформировала П. А. Словцова и обусловила важные особенности его текстов – как относящихся к концу столетия, так и тех, которые будут созданы много лет спустя. При этом она не исключила усвоение молодым писателем передовых идей времени, отразившихся в решающих для литературного и биографического опыта Словцова тобольских проповедях 1793 г., которые, по замечанию Ю. М. Лотмана, «несут на себе бесспорный след знакомства с идеями Руссо и Радищева»[3], а также в оде «Древность», написанной между 1793 и 1796 гг. и некоторое время назад даже атрибутировавшейся А. Н. Радищеву.

Другой составляющей культурного облика П. А. Словцова было его сибирско-уральское происхождение и с весны 1808 г. практически безвыездное пребывание на восточных окраинах империи. Выдворение Словцова из Петербурга «в штат сибирского генерал-губернатора»[4] не имело под собой идеологических оснований (чиновник министерства коммерции Словцов был облыжно обвинен в коррупции), однако несправедливость репрессий, конфликт молодого литератора как с петербургским официозом, так и с тобольским обществом, один раз, в 1794 г., уже отправившим его в руки Тайной экспедиции, сделало биографию поэта слегка «облегченной» версией судьбы А. Н. Радищева и – в перспективе – декабристов. Противоречивое сочетание участи ссыльного, предпринявшего множество попыток выбраться из Сибири, с самоощущением местного уроженца, изменившего поэтической музе в пользу тщательного наукообразного воспроизведения природных и исторических реалий своего края, при этом первым поднявшего странный по тем временам вопрос о местной литературе, заставляет уделить эстетическим приоритетам П. А. Словцова самое пристальное внимание. Осознавая, что в рамках небольшой статьи решить эту проблему во всей ее полноте невозможно, мы постараемся осветить лишь один из множества ее аспектов.

Прожив в Сибири до самой смерти, последовавшей в 1843 г., Словцов сумел сделаться одной из крупнейших фигур русского востоковедения первой половины XIX в. Рядом с ним – особенно по вопросам изучения Сибири – можно поставить только издателя журналов «Сибирский вестник» и «Азиатский вестник» Г. И. Спасского. Обоих ученых, никогда не встречавшихся, связывала переписка, в основном посвященная участию Словцова в журналах Спасского, а также полемика, организованная Вольным обществом любителей российской словесности по поводу «Летописи Сибирской», найденной

Г. И. Спасским во время его 14-летних странствий за Уралом и изданной в 1821 г. За пределами весьма официального по своей тональности эпистолярия и упомянутой ученой дискуссии оказались пристрастные эскапады Словцова о своем петербургском коллеге, которые мы находим в письмах автора «Исторического обозрения…» к его ученику и другу И. Т. Калашникову. Иногда непростые повороты в отношениях двух крупнейших знатоков Зауралья позволяют обнаружить рефлексию о перспективах становления культуры и литературы в Сибири, о сущности и предназначении писателя, живописующего реалии восточного колониального мира Российской империи.

Система эстетических приоритетов, которых придерживался зрелый Словцов, была сложна сама по себе и, кроме того, изменялась во времени. Стилистическая доминанта его главных сочинений («Писем из Сибири», «Прогулок вокруг Тобольска» и «Исторического обозрения Сибири») восходила к традиции семинарской учености с ее тягой к замысловатой украшенности речи. По замечанию А. Н. Пыпина, «Словцов ничего не скажет спроста; напротив, он старается обыкновенно придумать фигурный, необычный оборот, изысканное употребление и т. д.»[5]. Однако церковно-риторические корни образованности ученого сочетались с ярко обнаружившими себя в 90-е гг. антиклерикальными взглядами, затем, в период зрелого творчества 10–40-х гг., сменившимися философским провиденциализмом, который был созвучен поэтам-романтикам, хотя восходил все к тому же корню – образованию, полученному в Александро-Невской семинарии, сдружившей Словцова на всю жизнь с М. М. Сперанским, носителем тех же настроений. Тем не менее требование к художественности слога было неизменной составляющей эстетических воззрений писателя, который, несмотря на академизм большинства своих работ, тщательно развивал художественное в*и*дение мира. Непростой баланс художественности, подразумевающей вымысел, нелинейность композиции текста, стилистические ухищрения, и научного мировоззрения, предполагающего в идеале описание и анализ действительности «как она есть», лучше всего виден в оценках Словцовым научно-литературных трудов своих современников – Н. М. Карамзина, Н. А. Полевого и, естественно, ближайшего к нему соратника Г. И. Спасского.

Особый интерес, с которым встретило все русское общество «Историю» Карамзина, был присущ также и сибирскому писателю. Впрочем, свою оценку Словцов сопровождает оговорками. Во-первых, применительно к Сибири его не устроила источниковая база Карамзина, опиравшегося при описании деяний Ермака на Строгановскую летопись, предоставленную ему в 1820 г. Г. И. Спасским[6]. «Также без строгого рассмотрения, – пишет Словцов И. Т. Калашникову 14 сентября 1821 г., – он (Н. М. Карамзин. – *К. А.*) по части Сибири предпочел Летопись Сибирскую, Спасским изданную, именуя ее в прибавлениях Строгановским списком»[7]. Во-вторых, Словцов остался недоволен беллетристическо-повествовательной установкой Карамзина, излишней, по мнению сибирского автора, в ученом труде. В 1830 г., хваля поначалу «Историю русского народа» Полевого, Словцов противопоставляет его Карамзину именно как историка – беллетристу. «Чтобы почувствовать лучше бедность Карамзина, прибегающего в повествовании к искусству красноречия, надобно только по прочтении Полевого повторить какое-нибудь княжение из Карамзина. Я для сравнения прочитал Владимира, и вполне понял, что Карамзин изображает вел<и-ких> князей также в коронах и во всех регалиях, как эти бродяги изображаются на выдуманных слепках, то сургучных, то оловянных»[8].



Впрочем, позднее отношение к Полевому изменится: в письме от 12 августа 1833 г. Словцов назовет автора «Истории русского народа» «лжеименным публицистом» и упрекнет его в том, что «вся идея его Истории есть идея – перечить Карамзину: вот идея у него – собственная, а прочее собирается из разных лоскутьев»[9].

Любопытно, однако, что, укорив Карамзина за излишества в «искусстве красноречия», Словцов противопоставляет себя Спасскому именно как художника – скучному академическому педанту. Ситуация осложняется еще и тем, что сам Спасский, благодарный Карамзину за признание аутентичности его, Спасского, находки – Строгановской летописи, – отзывался об изящном стиле Карамзина с подчеркнутым пиететом. Так, комментируя публикуемый манускрипт, Спасский противопоставляет сибиреведов прошлого Г. Ф. Миллера и И. Э. Фишера Карамзину и отмечает: «Но оба сии Историка опустили… многие подробности Летописей, важные и любопытные для нас Русских, и которые столь искусно и столь трогательно умеет изображать отечественное перо нашего знаменитого Историографа»[10]. Таким образом, получалось, что один сибирский писатель проповедовал необходимость художественных красот в историческом повествовании, но упрекал Карамзина за злоупотребления ими, а другой, демонстрировавший в собственных писаниях сухой и прагматический стиль науки XVIII в., за то же самое выдающегося историографа хвалил.

Несомненно, что в отношении Словцова к Спасскому было немало элементарной профессиональной ревности: тобольский ученый отлично понимал, что в вопросах истории Зауралья мало кто мог сравниться с ним и с хозяином «Сибирского вестника». Однако положение последнего как столичного издателя, весьма вероятно, уязвляло провинциального, да еще и опального чиновника Словцова. Тем не менее характерно, что для борьбы с конкурентом Словцов избирает не только собственно академическое оружие (о нем см. ниже), но и эстетические оценки. Так, Н. К. Чернышова уже публиковала одну сентенцию Словцова из письма к И. Т. Калашникову от 8 июня 1822 г.: «Тетради мои можете отдать в Сибирский Вестник. <…> Впрочем, приходит на мысль и то, что за связь между моими тетрадями и Сибир<ским> Вестником, где язык и слог топорный?»[11] Позднее последовала более жесткая инвектива. 17 апреля 1825 г. ученый пишет Калашникову о своей обиде на Спасского за чрезмерное, на взгляд Словцова, редактирование его рукописей: «…но я недоволен,

что такой ремесленник, как он (Спасский. – *К. А.*), мечтает выправлять мой слог, уже и без того потерпевший от руки пробирного мастера. Цензор есть этот мастер, и как эти рабочие смеют поправлять формы *художнические* (здесь и далее курсив наш. – *К. А.*)? <…> Я право не сердит на них, не чувствую в себе честолюбия авторского, но нельзя и смолчать всего»[12].

А за всем этим – давняя обида на Спасского, кажущегося Словцову монополистом сведений о Сибири в русской печати тех лет: «…в июне (1821 г. – *К. А.*) было мною послано опровержение на Лет<опись> Спасского. Вероятно, [нрзб.] что-нибудь упомянет по сей части в Соревнователе просвещения в июле или в августе. Мое намерение тогда было только то, чтобы воздержать Спасского от излишнего себе присвоения услуги для Сибири. Мне показалась такая с его стороны уверенность, что будто бы никто из Сибиряков ничего не знает»[13].

В марте 1821 г. Словцов становится почетным членом Вольного общества любителей российской словесности[14]. Летом он высказался с критикой только что опубликованной летописи, а 2 августа Спасский получил от Общества приглашение откликнуться на замечания историка[15]. Если документ, принадлежащий перу Спасского, опубликован недавно, то разбор текста летописи Словцовым известен давно: основные его положения были включены в «Письма из Сибири 1826 г.» (гл. XII) и остались в истории сибиреведения первым прецедентом «научной критики Строгановской исторической повести»[16]. Столкновение Спасского и Словцова по поводу летописи имело не только узкоакадемическое значение: современному исследователю оно демонстрирует то, что в 20-е гг. XIX в. отдаленная от культурных центров периферия обрела свой голос в решении спорных интеллектуальных и культурных вопросов. Пусть на первых порах этот голос принадлежал одному только Словцову, но сама тенденция восставать против «излишнего себе присвоения услуги для Сибири» обозначилась довольно четко. Не случайно в научной литературе, посвященной Словцову, его творчество часто рассматривается как первый пример локального самосознания, а сам он – как предтеча сибирских областников второй половины XIX в.[17] Разумеется, областническая доктрина 60–70-х гг., стань она каким-то образом известной Словцову, была бы им отвергнута, однако «в противоположную сторону» эта закономерность срабатывала с точностью до наоборот: Г. Н. Потаниным и Н. М. Ядринцевым наследие Словцова было, по сути, присвоено в качестве фундамента их собственной теории – в такой степени, что имя тобольского историка зазвучало даже в следственных показаниях по известному делу «об отделении Сибири от России» 1865 г.[18]

Любопытным фрагментом эстетических исканий «позднего» Словцова являются его попытки выработать жанровую стратегию своего творчества. И. Т. Калашникову принадлежит меткое замечание о жанрово-стилистической организации большинства писаний своего учителя. «…Сочинения его не имели взаимной систематической связи и состояли из разнообразных статей, из



отрывчатых приливов мысли, произведений случайных, обнимающих разнородные предметы. Они скорее были беседами умного и просвещенного человека, чем серьезными занятиями ученого или литератора»[19]. При всем том, что Калашников явно недооценивает серьезности текстов Словцова, «отрывчатость», «случайность», «разнородность» его произведений, создававшихся по большей части как ученые письма, затем группировавшиеся в циклы, отмечены справедливо. При этом на приведенную оценку Калашникова, которая прозвучала в позднейшем его сочинении, у Словцова давно был заготовлен своего рода ответ, удачно характеризующий синтетический жанровый идеал самого Словцова. 14 января 1822 г., просматривая очередной ученический опус своего молодого корреспондента, ученый посоветовал ему выработать адекватные для писателя-сибиряка авторскую позицию и предмет описания: «Возвращаю продолжение вашей фантазии, до половины выправленное, советую вам с тех пор, где поправки прежние, снова приняться за перо и пополнить сочинение беглым взглядом на всю полосу от Витима или Тунгусок до Урала. Вы тут будете иногда физическим Географом, иногда Созерцателем земледелия, иногда Естествословом, иногда судьей жителей [нрзб.] зол и пр. Только надобно помнить общую тему, что Сибирь несет печать отвержения»[20].

Словцов явно хочет от Калашникова соединения научного и литературного начал в одном повествовательном контуре, который, судя по всему, должен соответствовать популярному в конце XVIII – начале XIX в. жанру литературного путешествия. При этом наверняка «Фантазия» будущего романиста, заглавие которой содержало пояснение «*меланхолический* взгляд на Сибирь», не устроила Словцова своей сентиментально-пафосной манерой, проникшей через год и в путевые записки Калашникова, рукопись которых испещрена нелицеприятными для автора пометами его ментора[21].

Среди литераторов-ученых, к которым относился Словцов, установка на синтез наукообразия и художественности высказывалась и реализовывалась нередко[22]. Тем более типологически значима она в связи с творчеством автора, находящегося на колониальной периферии, ибо залог его успеха, согласно распространенному мнению, – не столько в беллетристичности сочинения, сколько в познавательной ценности последнего. И если Калашников-романист будет впоследствии стремиться к первому, за что навлечет на свою голову суровую критику Белинского[23], то Словцов трезво и прагматично будет следовать второму, последовательно выдерживая баланс позитивного знания и эстетических красот. Преобладание вымысла, сюжетности, занимательности делало возможным рождение под пером Калашникова первого – пусть и весьма неоднозначного – опыта «сибирского» романа; напротив, тяготение к «созерцанию» и «естествословию» оставляло Словцова в пределах рожденных предшествующей эпохой жанров писем, путешествия и прогулки. Обращение к беллетристическим приемам было в случае с Калашниковым тем более объяснимым, что, живя в Петербурге, он занял по отношению к своей родине внешнюю

позицию, которая открывала простор для мифологизации и идеологизации Сибири. Живший в Иркутске и Тобольске Словцов был этой возможности лишен, так как прекрасное знакомство с восточными окраинами империи делало его не падким на экзотику «экскурсантом» (таким был столичный читатель романов Калашникова), а скорее компетентным «экскурсоводом» по различным местностям Урала и Сибири. Эта «погруженность» в мир сибиряков, настойчиво выстраиваемая позиция наблюдателя местной жизни «изнутри» и подсказали впоследствии областникам мысль ретроспективно причислить Словцова к лагерю местных «патриотов».

В этом смысле любопытна влияющая как на художественное, так и на историографическое творчество Словцова рефлексия о самой Сибири. Иногда, особенно на дальних подступах к своей главной теме, писатель позволял себе замечания в сентименталистском духе, невольно совпадая со словоупотреблением Калашникова. Например, в письме от 1 сентября 1823 г. сказано, что «Сибирь всегда будет представлять *меланхолический* взгляд для душ чувствительных»[24]. Однако в 1836 г., обосновывая свою авторскую позицию как историографа, ученый предельно дистанцировался от самой возможности привнести художественные тенденции в итоговый для себя текст. Мифологизаторская установка, свойственная историческим нарративам иногда даже в большей степени, чем художественным, Словцовым была решительно отвергнута. Столь рельефно выраженный в многочисленных произведениях XVIII – начала XIX в. фактор отдаленного пространства, навевающего «меланхолические» чувства, явно уступал место восприятию Сибири как скучного захолустья. «…Занимаюсь Обозрением историческим Сибири, делом довольно трудным, где требуется строгость, а не фантазия»[25]; «Я занимаюсь обозрением Сиб<ирской> истории только после обеда, и не спешу. Вы (И. Т. Калашников. – *К. А.*) полагаете, что писать здешнюю историю есть наслаждение, напротив в ничтожной ткани ничтожных происшествий одна скука <…> Поэтому Миллер и Фишер, кажется, бросили ее. Я принялся за эту работу за тем, что не нашел других занятий, а читать книги не достает у меня зрения. Посмотрим, далеко ли уеду»[26].

Словцов здесь снова находится в явном раздражении и невольно лукавит: книг через И. Т. Калашникова он получал немало, читал несмотря на проблемы со зрением интенсивно и даже порицал своего петербургского корреспондента за нерасторопность в отсылке необходимых источников. Нарочитый прозаизм и отказ от «литературности» – это именно авторская позиция, обусловившая в конечном счете некоторые пассажи самого «Исторического обозрения», напоминающие, вообще говоря, литературно-эстетические заявления. «Признаюсь, у меня нет счастливого дара оживлять обыкновенные житейские хлопоты простого быта, ни выдумывать лучшую историю, как поэму»[27]. Так в конце жизни, создавая главную свою книгу, Словцов снова проблематизировал прежде не раз выражавшийся им приоритет художественного, нечувствительность к которому он ставил в вину Спасскому. В соответствии с этим выстроилась и система литературных предпочтений позднего Словцова. Так, в письме от 23 февраля 1834 г. под горячую руку попадает любимый Калашниковым Вальтер Скотт: «Для меня всех Русских романов, всех В. Скоттов любезнее повести Тика и Цшокке. Вот поэзия, которая долго теплится в душе моей, не знаю почему»[28]. Подобные ориентиры писателя и ученого недвусмысленно указывают на осознанный отход от «занимательной» вариации исторического повествования в сторону провиденциализма и дидактизма.



В заключение позволим себе несколько замечаний методологического характера. В современной научной дискуссии о сибирской словесности необходимо учитывать две тенденции. С одной стороны, исследователь должен понимать, что родившаяся в пылу идеологической полемики областников с их противниками во второй половине XIX – начале XX в. идея сибирской литературы является звеном в долгой истории концептуализации самой Сибири как особой геокультурной реальности. Оснащение прежде начисто лишенного исторических смыслов и культурной традиции, едва заселенного и практически не освоенного пространства некими новыми историко-политическими ролями, выстраивание «сюжета» его отношений с имперским центром предполагало, в числе прочего, создание образа местного интеллигента-«патриота», обладающего специфическими интересами в области эстетики и производящего на свет особую «локальную» словесность. Воображение пространства рано или поздно привело бы (и в конечном счете привело) к воображению литературы. Этим обстоятельством объясняется тот очевидный факт, что, подобно головастику, словесность областников состоит из огромной «головы», включающей в себя политическую публицистику, критику, эпистолярий, и едва заметной художественной традиции (показательна история единственного романа Потанина и Ядринцева «Тайжане», не состоявшегося в 1870-е гг., а ныне усилиями исследователей отыскиваемого в архивах и по частям публикуемого[29]). В этом отношении помещение в областнический контекст наследия П. А. Словцова является эпизодом в череде попыток самих областников отыскать в толще местной истории своих предшественников – носителей похожих идей, духовных ценностей и нюансов психологии.

С другой стороны, безотносительно к позднейшим примерам конструирования литературной истории Сибири, культурные импульсы, посылаемые центром на отдаленную восточную периферию империи, стали в начале XIX в. заметно сильнее – и личность П. А. Словцова в этом отношении исключительно интересна. Некоторые принципиальные особенности культурного «лика» образованного русского человека на окраине национального мира, его ценностных, философских, художественных, эмоциональных ориентиров могут быть изучены на примере Словцова весьма результативно. И здесь, как представляется, работает несколько иной механизм, нежели тот, который был задействован в столь присущем областничеству «воображении» Сибири. Феномен Слов-

цова едва ли был бы возможен без всеобъемлющего взаимодействия (вплоть до раздраженно-личностных и обостренно-конкурентных чувств) с ближайшими соратниками в «центре», неизменного впитывания образцов столичной журналистики и изящной словесности. Культурное донорство, постоянное реципирование текстов, сюжетов, идей, а со временем (в случае с декабристами) и людей – вот что определяло становление пишущего человека, литератора окраины России. Собственно, возникновению продуманной областнической программы должен был предшествовать период накопления культурного потенциала как такового, создания самого прецедента культурной работы на окраине. Характерно, что Словцов продемонстрировал чрезвычайно широкий диапазон своих творческих практик: от политической проповеди до природоописания, от поэзии до историографии – культурный вакуум периферии потреблял, в общем, все. Деятельность живущего в столице Спасского оказалась гораздо более профессионализирована – напротив, лишенный насыщенного местного «контекста» Словцов при всей его личной замкнутости и аскетизме, при его старомодном желании публиковаться анонимно, при странном решении забрать тираж «Исторического обозрения» из Петербурга назад в Тобольск, не оставив в продаже ни экземпляра, превратился в историко-культурной перспективе не просто в ученого профессионала, но в бесспорного просветителя Сибири. И в этом отношении феномен Словцова категорически не может быть описан в методологической парадигме современной регионалистики с господствующей в ней тенденцией созидать в угоду конъюнктуре «свои», изолированные, ни на что не похожие литературы (и истории[30]) края, области, города – вплоть до предельно дискретных, местечковых, а в сущности – искусственных образований.

## Примечания

[1] *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х годов // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 329.

[2] Там же. С. 355.

[3] *Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 430.

[4] ОР РНБ. Ф. 702. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 2об.–3; 3 об.

[5] *Пыпин А. Н.* Сибирь и исследования ее // Вестн. Европы. 1888. Кн. 7, т. 4. С. 661.

[6] Об отношениях Спасского и Карамзина см.: *Янушкевич А. С.* Письма Г. И. Спасского к Карамзину // Николай Михайлович Карамзин. Юбилей 1991 года : сб. науч. тр. М., 1992. С. 164–169 ; *Анисимов К. В.* Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX века: Особенности становления и развития региональной литературной традиции. Томск, 2005. С. 125.

[7] РО ИРЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 45об.–46. Отношение П. А. Словцова к трудам Карамзина и Полевого уже рассматривалось Н. К. Чернышовой. См.: *Чернышова Н. К.* Словцов и книга // Русская книга в дореволюционной Сибири. Читательские интересы сибиряков. Новосибирск, 1990. С. 27–47.

[8] РО ИРЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 36 об.

[9] Там же. Ед. хр. 103. Л. 9.



[10] Летопись Сибирская, содержащая повествование о взятии Сибирския земли Русскими при Царе Иоанне Васильевиче Грозном; с кратким изложением предшествовавших оному событий. Издана с рукописи XVII века. СПб., 1821. С. 83.

[11] *Чернышова Н. К.* Словцов и книга. С. 44.

[12] РО ИРЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 1. Ед. хр. 101. Л. 49–49 об. В письме к Словцову от 8 февраля 1825 г. Спасский просил у него прощения за «старания Г<осподина> Цензора» и «маленькие со стороны моей замечания». См.: Из рукописного наследия Г. И. Спасского. Публ. А. С. Янушкевича и К. В. Анисимова // Пространство культуры и стратегии исследования: Статьи и материалы о русской провинции : XX Фетовские чтения. Курск, 2006. С. 127. Однако, судя по приводимой здесь раздраженной реакции Словцова, разъяснения со стороны Спасского должного эффекта не возымели.

[13] РО ИРЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 46–46 об.

[14] Письмо председателя общества С. П. Салтыкова Словцову с известием об избрании см.: ОР РНБ. Ф. 702. Оп. 1. Ед. хр. 36.

[15] Из рукописного наследия Г. И. Спасского. Публ. А. С. Янушкевича и К. В. Анисимова. С. 120.

[16] *Мирзоев В. Г.* Историография Сибири (домарксистский период). М., 1970. С. 172.

[17] *Степанов Н.* П. А. Словцов (у истоков сибирского областничества). Л., 1935.

[18] Дело об отделении Сибири от России / публ. А. Т. Топчия, Р. А. Топчия ; сост. Н. В. Серебренников. Томск, 2002. С. 175.

[19] *Калашников И. Т.* Записки иркутского жителя // Записки иркутских жителей. Иркутск, 1990. С. 385–386.

[20] РО ИРЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 1. Ед. хр. 101. Л. 9.

[21] См.: Там же. Ед. хр. 5, 7.

[22] См. об этом на примере творчества О. И. Сенковского в недавней работе Е. А. Тозыяковой: *Тозыякова Е. А.* О. И. Сенковский – барон Брамбеус: Принципы художественного миромоделирования : автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007.

[23] Отзывам Белинского о сибирских писателях посвящена специальная работа О. Г. Постнова: *Постнов О. Г.* Белинский о литературе Сибири первой половины XIX в. // Сибирь. Литература. Критика. Журналистика: Памяти Ю. С. Постнова. Новосибирск, 2002. С. 40–64.

[24] РО ИРЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 1. Ед. хр. 101. Л. 27 об.

[25] Там же. Ед. хр. 103. Л. 19 об.

[26] Там же. Ед. хр. 103. Л. 21 об.

[27] *Словцов П. А.* Историческое обозрение Сибири : в 2 кн. СПб., 1886. Кн. 2. С. VI.

[28] РО ИРЛИ РАН. Ф. 120. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 11.

[29] *Потанин Г. Н.* Тайжане: историко-литературные материалы / сост. Н. В. Серебренников. Томск, 1997 ; *Ядринцев Н. М.* Из романа «Тайжане» / публ. И. Ф. Юшина, коммент. Н. В. Серебренникова // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2007. Вып. 2. С. 232–255.

[30] См.: *Миллер А.* Империя Романовых и национализм: эссе по методологии исторического исследования. М., 2006. С. 24–27.

**© Р. А. Шаяхметов**
*Уфа*

## МИФОЛОГЕМА НЕБЕСНОГО ЛУЧНИКА И УРАЛ-БАТЫР

Я подождать могу,
Пока взойдет за жертвенным Тельцом
Немыслимое чудо Ориона,
Как бабочка безумная, с купелью
В своих скрипучих проволочных лапках,
Где были крещены Земля и Солнце.

*Арсений Тарковский.*
*Телец, Орион, Большой Пес*

Одной из наиболее древнейших мифологем человечества является комплекс верований о Небесном Охотнике и его жертве, самке крупного животного.

Выдающийся исследователь мифов Ю. Е. Березкин подробно определял рефлексы мифологемы[1] и, в частности, в отдельной работе, посвященной ей, писал: «Мифологический мотив космической охоты (F59.2 по указателю С. Томпсона[2]) определяется так: в некоторых звездах и созвездиях видны фигуры охотников, их собак, убегающих или убитых животных. Этот мотив лежит в основе сюжета, характерного для Северной и Центральной Евразии и Америки, но слабо выраженного, если известного вообще, на других континентах <…> Центрально-азиатский вариант космической охоты распространен от Южной Сибири до Индии. В центре внимания находятся три звезды Пояса Ориона, обозначающие антилоп или оленей – как правило, трех маралух»[3].

В европейской традиции миф Небесная охота сохранился в звездных космонимах Орион, Меч Ориона, Пояс Ориона, Плеяды, Большой и Малый Пёс, Большая и Малая Медведица. Можем предположить, что в хуннскую эпоху (начиналась на рубеже III–II вв. до н. э.) пратюрки видели в звездном небе сцену охоты. 1. **Üč arqar* «Орион», букв. «три архара», **Ürker* «Плеяды» (дериват глагола **ürk* / **ülk-* – об скучившихся от страха стаде). 2. Охотник **Mergen*, **Alp* «(меткий) Лучник» (каз. *üš mergen* «Меч Ориона», букв. «три стрелка-охотника», пра-тюрк. **alp* «мифический герой среднего мира», общетюрк. *Алп– Маңаш*, *Алпамыш* «герой», ездящий на бело-сером коне[4]). 3. Волшебный Конь-оборотень, помощник Лучника, пратюрк. **аδγyr* «жеребец; Сириус», диалект. **aqbozat* «белая звезда в Большой Медведице (которую преследуют семь волков / разбойников и т. д.)» (тюрк. астронимы (Малая и Большая Медведица): к-балк. *saryajγyr* букв. «золотистый жеребец», *toryajγyr* «гнедой жеребец»; каз. *aqbozat* «белый конь», *kökbozat* «сивый конь»[5]; башкир. *акбузат* «бело-серый конь». Одновременно *Акбузат*, он же *Бузат* – конь Урал-батыра, причем той же масти, то белой, то бело-серой, конь-звезда у алтайского богатыря *Алып-Манаша*. В литературе специально отмечалось, что «масти



*ак* [белый] и *буз* [серый] взаимозаменяемы», поскольку «в эпических строчках кличка *Акбузат* не встречается постоянно в одной и той же форме, но упоминается то в виде *Акбуз*, то *Бузат*»[6]. Звездный Конь по функции «помощник Охотника» сравним с латин. *Canis* «собака; созвездие Пса», *Canicula*, *Sirius* «Сириус», связанные в мифе с охотником Орионом, а также с античными названиями Малой Медведицы: латин. *Canes Laconicae* букв. «спартанские собаки»; греч. *Cynosura* букв. «песий хвост», также «звезда б Umi». 4) Наконец, в звездах оказалась и стрела (каз. *Ürker'ding oğy* «α и β Ari, Стрела Плеяд, парная звезда в созвездии *ürker*»).

Безусловно, реконструкция мифологемы завершается, по сути, рамочно. Но определенное суждение о характере пратюркских нарративов можно сложить, например, по алтайскому эпосу «Маадай-Кара».

В устной литературе нет единого, общего текста, а есть множество вариативных проекций синхронно-диахронных образов. Былое наследие сохраняется на периферии культурной общности. И потому порой так получается, что географически далекие народы оказываются более близки друг другу своими культурами – по сравнению с их непосредственными соседями в центре культурного ареала.

Такова ситуация с алтайской и башкирской устной культурой. Так, В. М. Жирмунский анализировал предания об *Алпамыше*[7], опираясь на архаику сказаний башкир «Алпамыша и Барсын-хылуу» и алтайцев «Алып-Манаш». В них возможно видеть пратюркский сюжет катабасиса: «Лучник» снисходит в царство мертвых за невестой – дочерью владыки нижнего мира. К нему возводим сюжетную линию женитьбы *Урал-батыра* на дочери *Катила* (араб. «палач») из царства (змея) *Аждахи*. В сказе П. П. Бажова «Золотой волос», основанном на башкирском фольклоре, четко прослеживается архетип катабасиса и анабасиса. У *Великого Полоза*, властителя недр, золота, есть дочь по имени *Золотой волос* (возможно, калька имени *Алтынчеч* у башкирок, татарок) – невеста *Айлыпа* (<**alp* ?), удалого охотника-лучника. Вместе они сбегают от ее отца и находят прибежище там, где власть *Великого Полоза* кончалась, – на озере Иткуль.

Окрестности водоема известны памятниками иткульской культуры (она существовала в 7–3 вв. до н. э.). «И деревнешечки при озере есть. Башкирские деревнешечки бедные» (сказ «Демидовские кафтаны»). Их жители до недавнего времени сохраняли древние легенды и обычаи. Верили, что в озере живет гигантская змея – аждарха, на горе Карабайка раз в год приносили в жертву *белую лошадь*, «молились и просили бога, чтобы лошади были жирными и не брал их никакой мор», а на вершине Шайтан-камня, стоящем в озере недалеко от берега у подножия г. Карабайка, резали барана – если лето дождливо и небо затянуто тучами, то белого, если засуха, нужен дождь, то черного[8]. Обращает на себя внимание противопоставление *белый*, *верх*, дождь, доброе божество: *karabay* букв. «черный бай (правитель)», *низ*, Шайтан-камень. Возможно, это

соотносится с поверием, что у входа в пещеру Шульген-таш (*Шульген*, брат-антипод Урал-батыра, *таш* – камень) на склоне горы появляется дух *Акбузата*, белый всадник или только конь; ему приносили жертвы, читали молитвы. Оппозиция *белая лошадь, гора* : *черный, низ, камень, нижний правитель* типологически соответствует славянскому *Перун, верх, вершина горы* : *Велес, низ, подножие горы*.

В 1956 и 1984 гг. записаны нарративы об Урал-батыре. Их текст «представляет собой этиологический миф об образовании Луны и Уральских гор. В старину на небе светили якобы два солнца. Когда одно заходило, другое восходило <…>. Однажды он <бай> объявил: кто поразит одно из солнц – тому выдаст свою дочь. Только Урал-батыр сумел справиться с задачей. От попадания его стрелы солнце раскололось на две части. Из одной образовалось Луна. Другая упала на Землю и превратилось в горный массив, названный в честь батыра Урал-тау»[9]. Сюжет, уникальный для тюрков, находит ближайшую параллель в монгольском фольклоре и выделен Ю. Е. Березкиным в мифологический мотив *Несколько солнц опаляют землю*[10]. Проследим за его описанием.

«*Мир был или будет (почти) сожжен, когда несколько солнц зажглись или зажгутся одновременно*. У монголов: <…> было три солнца; Эрхэ-мэргэн сбил два, в третье не попал, тогда отрубил себе большой палец, превратился в сурка – тарбагана <…> было три солнца; Эрхэ-мэргэн поспорил с Бурханом, что уничтожит их всех, стреляя из лука, либо отрубит себе большой палец; Бурхан прикрыл одно солнце, Э. отрубил себе палец, превратился в сурка <…> монголы, ойраты, тувинцы, алтайцы: <Эрхий-мерген (“стрелок Большой палец”), Тарбаган-мерген (“Стрелок-сурок”) в мифологии монголов и ойратов, иногда также тувинцев и алтайцев сбивает выстрелом из лука лишние солнца, которых было первоначально два, три, четыре и т. д.; не попав в последнее, превращается в тарбагана>».

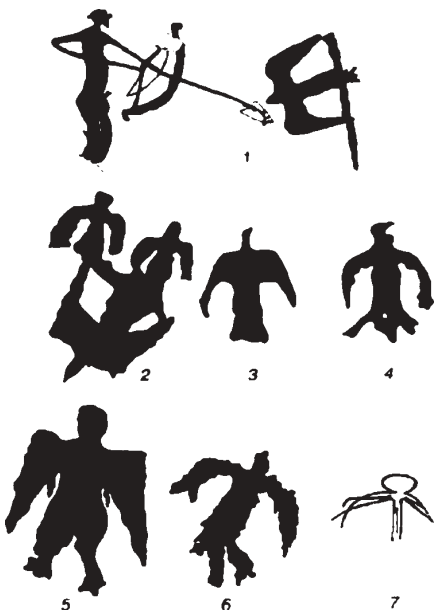
Цитируемая Ю. Е. Березкиным статья С. Ю. Неклюдова[11] продолжается дальше так: «В вариантах мифа, где отсутствует объяснение выстрела необходимостью уничтожить лишние солнца, мишенью Э.-м. является единственное солнце. <…> Иногда снимается и космический масштаб события: герой стреляет не в светило, а в птицу, обычно – в ласточку, но промахивается, задев стрелой лишь кончик ее хвоста, с тех пор оставшийся расщепленным». Ср.: *Ек-Мэргэн* из одноименного башкирского сказания, «отважный воин и несравненный стрелок», стрелял так, что смог «сбить с лебеди три его самых толстых пера».

Можно представить происхождение этих двух сюжетных линий из одной точки. Стрелой, выполнявшей функцию атрибута мужского пола, Лучник попадает в птицу (лебедь?) – солнце, что в семасиологическом плане означает коитус, шире – брачный союз. Птица становится Великой Матерью, Лучник – родоначальником людей, мироустроителем. Позднее, с утратой сакрального значения, мифологема распалась на два понятных образа: Лучник стреляет в



солнца, за что получает в награду (волшебную) жену, и Лучник стреляет в птицу, которая оказывается девушкой-оборотнем (дочерью владыки верхнего или нижнего мира). Здесь отчетливо прослеживаются сюжетные линии из кубаира «Урал-батыр»: женитьба *Урал-батыр*а на *Хумай*, белой лебеди, птицы *aq guš*, легенды о которой относятся к древнейшим генеалогическим пластам древнетюркской мифологии[12]. Но при этом функция первопредков (таких как *Янбирда* и *Янбика* – первое поколение в кубаире) перенесена на третье поколение (*Яик*, *Хакмар*, *Идель*, *Нугуш* «собрали они свой народ, / Между четырьмя батырами разделился он, / 4 500. Вдоль четырех рек / Расположили жилища <свои> – / И стали отдельными <родами> жить»). В кубаире передан весь цикл этиологического мифа: от разрушения первобытного Хаоса *Урал-батыром* до происхождения Уралтау, наведения Порядка, Закона.

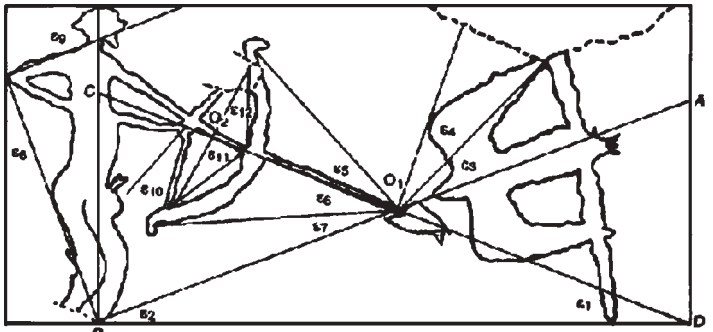
Подтверждение бытования мифологемы мы находим в исследованиях Е. П. Маточкина, выдвинувшего впечатляющую расшифровку карагемских петроглифов[13]. Писаницы, рисунки на камне Е. П. Маточкин сравнил с находками на уральской горе Азов наиболее часто встречающихся артефактов иткульской культуры – орел или ястреб в полете, см. изображение из его статьи и комментарий:




*1 и 2 (3/4 натуральной величины); 5–7 – петроглифы Карагема (натуральная величина). Восточная скала; 3 и 4 – находки на горе Азов на Урале*

«В отличие от реалистической трактовки птицы, изображение лучника сильно стилизовано. Его ноги и туловище уподоблены изгибу лука, да и условно изображенные руки тоже образуют подобие лука. Обращает на себя внимание фаллический характер образа. По-видимому, древние архаические представления о птице-матери, связанной с солнцем, и нашли свое отражение на скалах Карагема. Действительно, ниже под композицией с лучником находится еще один рисунок с птицей, у которой на концах левого крыла и хвоста изображены птенцы. Надо полагать, это то потомство, которое возникло от брака небесного стрелка с женщиной-птицей»[14].

Далее Е. П. Маточкин проводит анализ композиции карагемского петроглифа (см. рис. ниже), придя к выводу, что перед нами – «синкретич-




ное явление культуры древних алтайских племен, в котором воплотились не только художественная одаренность мастеров, но и их незаурядные знания законов мироздания», что это «арифметически-геометрическая структура, отражающая и жизненные реалии, и глобальные астрономические феномены».

Главные линии: АВ – эклиптика (21 марта – 21 декабря), ВД – линия горизонта, СД – линия восхода солнца. Птица-солнце поднимается с 21 марта до 22 июня, тогда ее поражает Лучник, что «означает… постепенное угасание и уменьшение склонения до нуля».

Здесь можно вспомнить строчки из статьи Д. В. Ерошкина: «Небесный охотник убивает оленя-Солнце, и оно медленно “умирает на западе”, погружаясь в царство теней. Орион-Когульдей движется к своему зениту – наступает “утро магов”, время шаманов и прорицателей будущего»[15].

В сущности, есть третий «персонаж» – Лук. «У лучника не только руки образуют лук, но и ноги, и спина, и живот – все как бы является частью дуги лука. <…> Сам человек создан по образу и подобию лука. Лук управляет движением светил и круговоротом в природе»[16]. В классическом издании «Мифы народов мира» на s.v. *Лук* находим подтверждения выводам Е. П. Маточкина и Д. В. Ерошкина: «…у сибирских шаманов до появления бубна главным орудием культового действа был Л.; в некоторых традициях обнаруживается прямая этимологическая связь между словами “бубен” и “лук”, колотушка для бубна и стрела; в джагатайском, шорском, алтайском языках шаман одновременно означает “стрелок”, “лучник”. Мифологема Л. как таковая теснейшим образом связана с шаманской космологической схемой (вертикальной моделью мира), запечатленной, в частности, на шаманских бубнах. Нижним фрагментом этой идеограммы является “космический Л.” с антропоморфной стрелой. Тетивой Л. (алт. кириш) называется горизонтальный диаметр рисунка на бубне, соответствующий проекции плоской дискообразной земли (среднему миру в трехчастной вертикальной модели мира, две другие части которой – верхний мир, небо, и нижний, подземный мир). Точки прикрепления тетивы к корпусу



Л. отождествляются с восточными и западными воротами горизонта и соответствующими им фазами суточного солнечного цикла, восходом и закатом, с чем связан, например, такой мотив алтайского фольклора, как натягивание тетивы богатырского Л. “с утра до вечера” или “с вечера до утра”»[17].

Близость элементов искусства и времени создания алтайского петроглифа («время создания карагемского рисунка следует отнести к IV в. до н. э.») и артефактов иткульской археологической культуры («датировка – сер. 1 тыс. до н. э.»)[18] позволяет соотносить их с так называемыми оленными камнями (датируются VIII–III вв. до н. э.). Эти каменные изваяния, находимые по всему Великому поясу евразийских степей, включая Южный Урал[19], наряду с петроглифами Сибири, Монголии, связываются исследователями с космической охотой, «образом космического охотника и насильника, истребителя всего живого»[20], осмысляются как изображение Ориона и / или Лучника[21]. И. В. Астрелина и С. А. Комиссаров, дав обобщающее описание почти 800 находок оленних камней, приходят к выводу, что «в основе семантики этих изваяний лежит образ воина, вождя-первопредка, связанного с небом и солнцем, находящегося в сакральном центре мира, обладающего значительной мужской силой и организовывающего пространство, включая социальное. Это – обобщенный образ, который в каждом конкретном случае значительно дорабатывался и изменялся; некий универсальный архетип, хорошо понятный кочевникам в любом районе евразийских степей»[22]. Как видим, этот образ прекрасно взаимодополняем с Лучником из рассматриваемой версии Е. П. Маточкина.

***Выводы.*** Мы осуществили реконструкцию мифологемы, относимой (параллельно или генетически) к мифосистеме в пратюрско-монгольском этноязыковом континууме: Лучник стреляет в Птицу-солнце («лебедь?), что равнозначно в мифологическом плане коитусу, оплодотворению, Небесному браку. Птица-Матерь выполняла функцию прародительницы, была связана с оппозицией *смерть – рождение*, главенствовала над шаманскими путешествиями в мир предков. Возможно, что Лучник – это Громовник, Небесный Отец. При дивергенции общности происходила десакрализация, бифуркация и переосмысление устаревшего мифа о Лучнике и Птице-солнце. Разветвление: 1) охотник стреляет в солнце или сбивает лишние солнца; 2) герой запускает стрелу в птицу: 2.1 – в волшебную птицу, 2.2 – в девушку-птицу, будущую невесту, которая может быть дочерью божества нижнего мира или солнца. Отсюда монгол., тюрк. *mergen* «(меткий) стрелок»[23], апеллятив и композит прозваний эпических героев, таких как алтай. *Когюдей-Мерген*, *Адучи-мерген*; калмыц. *Зальта-Мерген-Баатр*, башкир. *Ек Мэргэн*; якут. *Эриэдэл Бэргэн*, *Хаадыат Бэргэн* и др. Демифологизация Лучника из верховного персонажа – Громовника в так называемого героя среднего мира дала пратюрк. **alp* «меткий стрелок; герой, богатырь», обще-тюрк. *Алпамыш*. У Лучника помощник – волшебный белый (бело-серый) конь-оборотень (башк. *Акбузат*, конь *Урал-батыра*, также астроним; безымянный серо-белый конь-звезда у алтайского *Алып-Манаша*). Ар-

хаичная структура мифа Небесной охоты сохранилась в тюркской астронимии, показывая нам, какой пратюрки видели картину звездного неба.

Перерождаясь из поколения в поколение, устная литература башкир сохраняла общеалтайские нарративы о Небесном Лучнике / Охотнике. Таковы сказки об *Урал-батыре*, стреляющем в небесные светила, с мифологическим мотивом *Несколько солнц опаляют землю*[24]. В кубаире *Урал-батыр* выполняет функцию Лучника, культурного героя; его женитьба на *Хумай* – лебеди, дочери Солнца, и обустройство порядка после Хаоса на земле людей представляет собой глубокую переработку архаичной мифологемы. Функция первопредка перешла на сыновей *Урал-батыра*, третье поколение героев. *Айлып* в сказе П. П. Бажова «Золотой волос», основанным на башкирском фольклоре, *Алпамыш* в сказке «Алпамыша и Барсын-хылуу» представляют собой рефлексы общетюркского наследия об *Алп-Маңаше* – «Лучнике», уходящим в царство мертвых за невестой – дочерью владыки нижнего мира (или им похищенной).

### Примечания

[1] См. мотив *Космическая охота* в: *Березкин Ю. Е.* Аналитический каталог мифологических мотивов [Электронный ресурс]. URL: starling.rinet.ru. Здесь и далее URL проверены 25.10.2008.

[2] *Thompson S.* Motif-Index of Folk Literature. Vol. 1–6. Copenhagen, 1955–1958.

[3] *Березкин Ю. Е.* Космическая охота: варианты сибирско-североамериканского мифа // Археология, этнография и антропология Евразии. 2005. № 2. С. 141–150 [Электронный ресурс]. URL: ruthenia.ru/folklore/berezkin16.htm.

[4] Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка. М., 2006. С. 583–585.

[5] Там же. С. 343–349.

[6] Исследования по башкирской диалектологии и ономастике. Уфа, 1986. С. 134.

[7] См.: *Жирмунский В. М.*Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.

[8] *Фонотов М.* Священное озеро // Челяб. рабочий. 2002. 19 нояб. [Электронный ресурс]. URL: chrab.chel.su/archive/19-10-02/3/A130122.DOC.html

[9] Цит. по: Башкирское народное творчество. Т. 1 : Эпос. Уфа, 1987. С. 500.

[10] *Березкин Ю. Е.* Аналитический каталог…

[11] *Неклюдов С. Ю.* Эрхий-мерген // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 170–174.

[12] См.: Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. С. 706.

[13] *Маточкин Е. П.* Лучник и птица петроглифов Карагема // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Археология и этнография. Новосибирск. № 3. 1997 [Электронный ресурс]. URL: philosophy.nsc.ru/journals/humscience/3_97/09_MATO.HTM/. С усилением аргументации: *Маточкин Е. П.* Архетипические образы в скифском искусстве Горного Алтая. Барнаул, 1999. [Электрон. ресурс]. URL: new.hist.asu.ru/skif/pub/skep/MATOCHKIN.HTML

[14] Там же.

[15] *Ерошкин Д. В.* Созвездие Ориона в традиционной культуре народов Южной Сибири: (опыт сравнительного анализа) // Древности Алтая. 2002. № 9. С. 58–62 [Электронный ресурс]. URL: biysk.secna.ru/jurnal/n_10_2002/kultura/eroshkin.doc.

[16] *Маточкин Е. П.* Лучник и птица…

[17] *Ерофеева Н. Н.* Лук // Мифы народов мира. Т. 2. С. 75–77.

[18] Две цитаты из: *Маточкин Е. П.* Лучник и птица…

[19] *Исмагил* (*Исмагилов*) *Р. Б.*, *Султанова А. Н.*, *Сунгатов Ф. А.* Оленные камни Валитовского (Кизяташского) святилища в Башкирском Зауралье // Южный Урал и сопредельные территории в скифо-сарматское время. Уфа, 2006. С. 105–113.

[20] *Окладников А. П.* Петроглифы Монголии. Л., 1981. С. 40.

[21] *Дэвлет М. А.* Изображения шаманов и их атрибутов на скалах Саянского каньона Енисея // Международная конференция по первобытному искусству. Кемерово, 1999. Т. 1 ; *Ерошкин Д. В.* Созвездие Ориона… ; *Кубарев В. Д.* Древние изваяния Алтая (оленные камни). Новосибирск, 1979 ; *Шерстобитова О. С.* Шаманские мотивы в петроглифах Центральной и Северо-Восточной Азии // Вестн. Омск. ун-та. 2003. Вып. 4.

[22] *Астрелина И. В., Комиссаров С. А.* Оленные камни Сибири и Синьцзяна как памятники искусства // Искусство народов Сибири : сб. материалов Всерос. конф. (Омск, 19–20 окт. 2004 г.). Омск, 2004.

[23] Этимологический словарь тюркских языков. М., 2003. Т. 7. С. 61–62.

[24] См.: *Березкин Ю. Е.* Аналитический каталог…



**© М. Х. Надергулов**
*Уфа*

## БАШКИРСКИЕ НАРРАТИВНЫЕ РОДОСЛОВИЯ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

Известно, что в древности у многих народов и племен бытовала традиция составления генеалогий родоплеменной знати и правителей. Эта традиция была широко распространена и у древних тюрков. Об этом свидетельствуют самые ранние из ныне известных тюркских письменных памятников – орхоно-енисейские эпитафии, которые датируются V–VIII вв. нашей эры. Следуя этой традиции, башкиры также издревле занимались составлением родословий.

К настоящему времени в различных архивах и библиотечных фондах хранятся более 150 башкирских родословий, которые сам народ именует словом «шежере», т. е. «древо». В основном они составлены в XVIII – начале XX в., но некоторые из них являются списками шежере, созданными еще в XV–XVI вв.

По формальным, внешним признакам башкирские родословия делятся на два основных вида: номинальные и нарративные. Первый вид представляет из себя список имен, расположенных в хронологической последовательности по разным направлениям и исходящих из одного общего корня. Внешне он напоминает дерево с многочисленными ветками. Второй вид также имеет разветвленную цепь имен, но в нем, в отличие от первого, содержатся и повествовательные тексты. Внимание литературоведов, естественно, привлекает второй вид, т. е. нарративные родословия, ибо некоторые из них представляют ценность не только как исторические, лингвистические источники, но и как памятники художественной литературы.

Одним из древнейших башкирских нарративных родословий, сохранившихся до наших дней, считается шежере рода Юрматы. Оно записано во второй половине XVI в. из уст родоначальника юрматинцев – Тетегеч-бея, затем

переписано в XIX столетии. Начальные строки этого письменного памятника состоят главным образом из древних мифов, легенд и преданий. Они написаны живым, эмоциональным языком и придают сочинению художественно-эстетическую окраску. Вот отрывок из текста в переводе на русский язык:

«В давние времена на этой земле жили ногайцы (досл.: был ногай). (Они) кочевали во все стороны земель (по долинам рек) Зяй и Шешма. Потом на этой земле неожиданно появился дракон. Находился он на расстоянии одного дня и одной ночи (ходьбы). С тех пор прошли многие годы, с ним боролись. Много людей погибло. После этого дракон исчез. Народ остался в спокойствии. В то время пребывали под властью хана Амата Хамата, затем ханы стали (между собой) соперничать. Став врагами, (они) подняли меч один на другого. В те времена Джанибек-хан с Аксак Тимером были ханами. От них для страны были великие бедствия, на всех (досл.: на все стороны) совершались набеги…»[1]

Дальнейшие строки этого родословия носят сравнительно более объективный, достоверный характер. Здесь повествуется также об истории присоединения юрматинских башкир к русскому государству и указывается точная граница занимаемых ими земель.

Шежере карагай-кипчакского рода также относится к числу древнейших. По определению академика Р. Г. Кузеева, его начальная часть, в которой отражены взаимоотношения кипчаков и бурзян, хранит следы XIV–XV столетий. Данное родословие интересно главным образом тем, что содержит в себе мотивы увлекательнейшего башкирского народного эпоса «Кусяк-бей». Отрывок из рукописи:

«…Булат-бея сын – Бабсак-бей, он сидел с правой стороны хана, а отец Бурзяна Каракулумбет сидел с левой стороны хана. “Если хан умрет, ханство достанется Бабсаку, я останусь ни с чем; пока Бабсак жив, не быть мне ханом”, (– подумал последний). Завидуя его месту (около хана), Каракулумбет пришел на празднество, где сидел Бабсак, и вероломно убил его, выстрелив в него из лука. (У Бабсака) был сын по имени Шыкманай. (Каракулумбет) погнался за ним. Он убежал. “Если он останется живым, – думал, преследуя (его) Каракулумбет, – когда-нибудь он может потребовать возмездия за отца и отомстить за его кровь”. Догнав (Шыкманая) у верховья Алакуян – сейчас (это место) называют полем Шыкманая – (Каракулумбет) убил его. “Теперь, – радовался он, – из рода Бабсака никого не осталось”.

Бабсак-бей когда-то взял в жены дочь Тура-хана. Жена его (после смерти Бабсака) ушла в юрт отца. Каракулумбет домогался того, чтобы взять ее в жены, но она не пошла, сказав: ”Не пойду, ты враг моего мужа; если я пойду за тебя, что я отвечу мужу, когда встречусь с ним на том свете?” Она вернулась в юрт отца, а сама была беременна. Она скрыла это от Каракулумбета.

Настало время и вскоре родился ребенок. Родился сын. Тура-хан назвал его Кусяк-беем. Когда мальчик достиг двенадцати лет, он, узнав о том, как



погиб отец, попросил у Тура-хана воинов. “Хочу отомстить за кровь отца”, – сказал он. Тура-хан, видя храбрость и смелость внука, дал ему сто человек. Двенадцатилетний Кусяк-бей, придя сюда, стал преследовать Каракулумбета. Каракулумбет не нашел сил против (Кусяк-бея), бежав со своими воинами, он скрылся в пещере (досл.: в отверстии) Шульган. Там одну ночь прятались дочь Каракулумбета и юноша, которые затем бежали на гору Базал. Кусяк-бей погнался за ними и догнав – увидел их. “Пусть погибнет Каракулумбет, – сказал он и отпустил обоих, – но роду его не причиню зла”. Дед его Тура-хан говорил: “Если с божьей помощью ты победишь, не уничтожай совсем его рода”. Почитая слова деда своего, он отпустил (девушку и юношу). Весь бурзянский род идет от них. Поймав Каракулумбета, (Кусяк-бей) убил его без всякой пощады. Он отрезал у Каракулумбета оба уха, а его самого умертвил, сварив в кипящем котле. Эту расправу он учинил на поле Тарагы…»[2]

Подобное повествование имеет также место в генеалогических записях башкирских родов Мин, Усерган, Тамъян, Юмран Табын, Иракте, Мамбет, Ялан Бурзян и Айле.

Интересно заметить, что в некоторых родословиях прозаический текст часто чередуется с поэтическим. По тем или иным случаям составители нередко обращаются к пословицам и поговоркам, приводят отрывки из народных песен. К примеру, в шежере рода Мамбет есть такие строки:

«…Кочевья наши прекратились в 14–15-м годах. В результате у деревенского башкира не осталось земли; раз не осталось земли, то кончился скот; раз кончился скот – разорвалась душа башкира, он лишился достоинства, потерял уважение. Мы стали свидетелями верности выражения “У кого больше земли – у того страна богаче”. Ваш покорный слуга (по этому поводу) скажет:

Не продавайте землю, башкиры,
Лучше земли богатства нет.
Все растет и исходит из земли,
У нас же ей почета нет»[3]
(перевод подстрочный).

Некоторые же башкирские родословия полностью написаны в поэтической форме. В этом отношении наибольший интерес представляют шежере родов Усерган и Иракте. Стихотворный вариант усерганского родословия по своему внешнему строению и формальным признакам напоминает кубаир – эпический жанр башкирского фольклора. Его поэтические строки, состоящие в большинстве своем из семи слогов, рифмуются в строфах по схеме: ааба. Оно похоже на кубаир и по своему содержанию. Как и в кубаирах, в нем преобладают патетика и хвалебный тон. Для возвеличивания родоначальника Муйтен-бея составитель использует много высокопарных слов и словосочетаний, таких как «знатный», «достойный», «снискавший славу», «обладающий сердцем героя» и т. п. Вот подстрочный перевод фрагмента этого родословия:

Могущество Бога великодушного,
Упоминаю (всегда) род (свой).
Прошли (времена) детей Адама,
Наступила эпоха Чингиз-хана.
Предок башкирского народа –
Сын бея Туксабы,
Называем его Муйтеном
С того дня, как Бог создал его.
Славлю его:
(Бог) создал его стройным,
Стал (он) львом среди мужчин.
Человек, увидевший его лик,
Почитал его.
Пусть Бог во всем будет
милостив к нему.
Сделал (он) род знатным
В свое время, говорят.
Таков дар, данный ему Богом.
Энергия его неустрашимого сердца
Почиталась в народе…[4]

Далее в тексте называются имена потомков Муйтен-бея, которые сопровождаются небольшими, но метками характеристиками. Личные качества продолжателей рода составитель преподносит в основном в ярких и светлых красках. При этом на первый план ставит храбрость, отвагу, богатство и высокий чин:

…Его сын – Джурек-бей,
Быстрый конь, терпеливый бей,
Подданных своих не давал
(В обиду) врага, вольный бей…
Четвертый сын – Кадыр,
Прошел он семь стран.
Если найдется еще такой человек,
Скажете, что это пророк Хызыр…

Однако не всем поется хвала в шежере. Об отдельных представителях рода говорится с едким сарказмом и иронией:

…Его сын – Уралбай,
Обед у него обильный,
Тело его жирное,
Если ляжет – не может встать…
Шестой сын – Махди,
(Успехи) в делах у него средние,
За Яиком лежит (его кочевка),



Конь его скакал рысью.
Седьмой сын – Кинзябулат,
К нему невозможно подойти,
Виски у него узкие,
А злоба большая
И язык (часто) злословит…

Родословие же иракТинских башкир, которое составлено в 1852–1853 гг. поэтом Гали Сокрыем, построено на повествовании об общей истории рода. Оно написано размером аруза хазадж четырехстрочными строфами, рифмованными по схеме: аааб. Причем все строки имеют по восемь слогов. В восточном литературоведении такая строфическая форма именуется «мураббой». Отрывки из сочинения:

…Предки мои проживали (в древности)
На долинах Тоболя, Иртыша,
Какой религии придерживались –
арцев или черемисов,
Никто не знает, мой дорогой.

Один из них был очень мудрым,
Вышел странствовать с бодрой душой,
Нашел много земли, оставил (богатое) наследие,
Когда ушел из жизни, мой дорогой…

Этот наш предок-путешественник
Достиг и Уральских гор,
Обосновавшись, жил какое-то время
На долине Миасса, мой дорогой.

Оставив затем и Уральские горы,
А также долину реки Миасс,
Вышел на эти северные края
На лодке своей, мой дорогой…[5]

Много внимания автор уделяет описанию сложных взаимоотношений иракТинцев с соседними родами и племенами. В конце сочинения он призывает все башкирские роды и племена жить в дружбе и согласии «как одна семья»:

…Дорогие единоутробные (братья), сейчас
Посмотрите вы друг на друга.
Если этот муж – иракте,
Значит, он – твой брат, мой дорогой.

Быть хулящим единоутробного (брата)
Всегда будет низостью.
Право его (на уважение) нерушимо,
У него есть все права на это, мой дорогой…

Единство (нашего) народа
Обязывает уважать (друг друга).
Да будем же жить вместе
И заботиться о нуждающихся, мой дорогой.

Как видно, у башкир поэтическое изложение истории рода (племени) опиралось на традиции как устного народного творчества, так и письменной литературы. Но в связи с тем, что родословные записи обычно составлялись не единичными авторами, а представителями нескольких поколений, предпочтение отдавалось общеизвестным и близким простому народу произведениям устно-поэтического творчества. Наверное, поэтому шежере, написанное в форме кубаира, воспринимается как классический образец стихотворного описания истории предков. По всем признакам оно соответствует традиционным повествовательным родословиям, тогда как сочинение Г. Сокрыя стоит несколько особняком: ему больше присущи признаки произведений письменной поэзии, индивидуализм языка и стиля. К тому же оно имеет заключение, что нехарактерно для жанра родословий. И тем не менее это сочинение поэта не что иное, как родословная запись.

Таким образом, нарративные родословия занимают особое место в синкретической литературе прошлого и являются конкретными примерами того, что в отдельных жанрах башкирской письменной литературы вплоть до последней четверти XIX в. элементы словесного искусства продолжали бытовать в нерасчлененном виде с элементами других областей человеческого познания.

**Примечания**

[1] Науч. арх. Уфим. науч. центра РАН. Ф. 3. Оп. 93. Ед. хр. 1. Л. 70 об.–75 об.
[2] Там же. Оп. 12. Ед. хр. 36. Л. 66–66 об.
[3] Башкирские шежере : филол. исслед. и публ. Уфа, 1985. С. 144–145 (на башк. яз.).
[4] Башкирские шежере / сост. пер. текстов и коммент. Р. Г. Кузеева. Уфа, 1960. С. 81–82.
[5] Отд. рукоп. и редких книг науч. б-ки Казан. гос. ун-та. Рукопись 632 т. (старый № 3780).

**© С. М. Хусаинов**
*Уфа*

## БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА В XVIII ВЕКЕ

Жанр народной публицистики вырос на фундаменте внелитературной деятельности – деловой и бытовой переписки[1]. Важнейшей задачей произведений публицистики было не удовлетворение эстетических потребностей, а выполнение идейно-политических, организационных и практических задач. Но исполнение публицистикой этой роли зависело от ее способности убеждать



массы. А этого, в свою очередь, можно было достичь лишь знанием нужд и потребностей народа, логичностью повествования, аргументированностью положений и выводов, четкостью, ясностью и красотой формы изложения. Одним словом, произведения публицистики должны были обладать способностью затрагивать чувства народа, пробуждать его разум и вызывать желаемую ответную реакцию. Это и привело к тому, что произведения публицистики получили вид особого литературного жанра.

Произведения публицистики используют зажигательную силу слова. «Нацеленное на призыв к действию или вбирающее в себя накопившуюся для выступления энергию масс, оно [слово] становилось социальным, публицистическим актом. Произведения, создававшиеся в самой гуще бурных эпох, отмеченных многочисленными народными движениями в Европе, крестьянскими войнами в России XVII–XVIII вв., в научной литературе принято объединять термином “народная публицистика”»[2]. Говоря о русской литературе, академик Д. С. Лихачев не раз подчеркивал, что именно публицистика – плоть и душа словесности[3].

Все великие публицисты в истории человечества были выдающимися политиками, народными трибунами, самоотверженными революционерами. Они стремились преобразовать действительность, приблизить ее к гуманным идеалам, к установлению социальной справедливости. Публицистика – необходимое средство политического действия, политической борьбы.

Большой вклад в правильную оценку духовного наследия прошлого внесли теоретики революционного движения в России. Особое их внимание привлекали произведения, навеянные публицистическим пафосом и внесшие вклад в развитие общественно-политической мысли народов России. Одним из таких исследователей был Г. В. Плеханов – глубокий мыслитель и талантливый публицист. Плеханов подчеркивал первостепенную важность идейного фактора в оценке литературного произведения. «Без идеи искусство жить не может», – утверждал он[4]. Основным же смыслом произведений публицистического жанра является именно проведение определенной идеи. Поэтому при изучении народной публицистики обойти ее идейное содержание просто невозможно.

Г. В. Плеханов писал: «В известные исторические эпохи публицистика неудержимо врывается в область художественного творчества и распоряжается там, как у себя дома»[5]. Такой эпохой в истории башкирского народа были конец XVII и XVIII вв., когда достигли небывалого размаха противоречия между метрополией и национальными окраинами России.

Эпоха конца XVII – первой половины XVIII в. была отмечена систематическим нарушением Русским государством условий подданства, которые не удовлетворяли требованиям дальнейшего естественного развития башкирского этноса. Это время мощного народного пробуждения, борьбы различных идей, крупных национально-освободительных движений. Для раскрытия характера

и тенденций развития зарождающейся башкирской народной публицистики необходимо выяснить подлинный смысл массовых выступлений башкирского народа.

Как известно, дворянско-буржуазная историография негативно оценивала выступления на национальных окраинах. Подобная оценка восстаний народов сохранялась зачастую и после Октябрьского переворота. Восстания на окраинах рассматривались как реакционные движения, направленные на отрыв этих регионов от более развитой России. Такая точка зрения отказывает народам в праве на борьбу с национальным угнетением, обесценивает памятники духовной культуры, созданные в годы восстаний. Многие из современных исследователей, отмечая активизацию колониальной политики царизма в тот период и связывая восстания с ухудшением политического положения башкир, умаляют или вовсе не придают значения другой проблеме – исторически закономерному появлению у этноса потребности в решении определенных внутриэтнических, национальных задач. Без раскрытия этой сложной проблемы нельзя объективно оценить духовное наследие прошлого. Немало интересных мыслей о природе колониализма, о значении антиколониальной борьбы народов в национальном и социальном освобождении высказали в свое время представители материалистической школы. Их труды помогают понять особенности политической истории народов, находящихся в колониальной зависимости, своеобразие развития их духовной культуры. Так, К. Маркс говорил, что народ, будучи скован колониальным гнетом, не в состоянии бороться за социальное освобождение. Все свои физические и духовные силы он тратит на борьбу с этим гнетом.

Несмотря на то, что негативные стороны деятельности ханов очевидны, в народе довольно долго сохранялась вера в созидательную силу ханской власти. Как отмечает Г. Б. Хусаинов, это отражено в поговорке – «страна без хана не проживет!». Таким образом, идея организации своей государственности путем возведения на престол хана довольно долго жила в народном сознании, то затухая, то вспыхивая с новой силой в переломные периоды истории. Горячие споры и дискуссии о формах и путях осуществления государственности находили отражение в многочисленных письменных памятниках, определяя основную идею башкирской народной публицистики. Вместе с тем на арену общественной жизни закономерно выдвигались образованные люди своего времени – абызы, ахуны и т. п.

К сожалению, по причине сложных исторических условий многие памятники письменности, которые отражали горячее дыхание той эпохи и обращались в среде самого башкирского народа, до нашего времени не дошли. Сохранились лишь те из них, что случайно, несмотря на тщательное сокрытие, попали в государственные учреждения или же были специально адресованы туда.

В ряде писем конца XVII – начала XVIII в., адресованных в местную администрацию или к самому царю, содержалось требование сохранить первона-



чальные условия подданства башкир, их вотчинные права на земли и право на самоуправление. Усиление колонизации Башкирского края и притока крестьян из разных районов России и Поволжья стало причиной увеличения различных земельных тяжб. Поэтому на первый план в памятниках народной публицистики выдвигалась проблема земли. Это показывает, например, грамота из приказа Казанского дворца уфимскому воеводе Д. Н. Головину «об ограждении вотчинных прав башкир и о запрещении отдавать их земли и угодья русским пришлым людям в оброк, в тягло и в службу» от 1694 г. Башкиры жалуются, что пришлые люди «бьют челом великим государям, и свозят на Уфу великих государей грамоты, а на Уфе берут владенныя памяти, будто у них (у башкир) де в Уфимском уезде порожжее дикое поле и чтоб отдать в службу и в ясаки»[6].

Башкиры доказывали, что никаких «диких», «порожжих» земель у них нет, что все земли находятся в вотчинной собственности различных родов и используются ими в различных целях, что они дают им условия пропитания и платежа ясака. Они отвергали утверждения местной администрации о наличии в крае пустующих, свободных земель, оправдывающие захват земли, осуществляемый властью.

Помня, к каким волнениям приводили возмущения башкир и сколько сил отнимало их усмирение у государства, царизм вынужден был подтвердить их вотчинные права и ограничить произвол местных властей.

Таким образом, башкирская народная публицистика, откликаясь на животрепещущие проблемы своего времени, помогала облегчить положение народа. Она складывалась на основе наиболее актуальной в ту пору идеи сохранения вотчинных прав башкирского народа на свои земли и являлась действенным средством противостояния колонизаторской идее, направленной на захват земель окраин.

С начала XVIII в. в результате реформ Петра I сильно укрепилось феодально-крепостническое государство, органы власти в центре и на местах. Назревшие внутренние и внешнеполитические задачи требовали пересмотра политики и укрепления позиции правительства в Башкирии, перехода к широкому хозяйственному освоению этого обширного региона страны. Это подталкивалось также растущим процессом развития капиталистических отношений в России, интересами зарождавшейся буржуазии. Немаловажным было также стремление «своевольный башкирский народ на вечное время обуздать», высказанное еще Петром I, и превратить Башкирию в плацдарм для наступления на Казахстан и Среднюю Азию.

Трудные годы Северной войны требовали напряжения всех сил страны. Нужны были людские резервы, возрос спрос на лошадей, была постоянная нужда в деньгах. Правительство искало выхода из этих затруднений и усиливало налоговый гнет.

Башкиры-полукочевники имели большое количество лошадей, и поэтому

именно к ним было обращено требование правительство о доставке лошадей в кавалерийские полки. В 1704–1705 гг. с башкир потребовали 5 тыс. лошадей и 1000 человек для пополнения кавалерийских полков. В это же время в Башкирии появилось двое прибыльщиков – Андрей Жихарев и Михаил Дохов, положившие на башкир «тягости, которых на отцах и дедах их положено не было». Наряду с взиманием дополнительных сборов, в «прибылых статьях» содержались требования, задевавшие религиозные чувства мусульман. Все это привело к тому, что башкирское восстание 1705–1711 гг. проходило под знаменем отложения от русского подданства. Был найден претендент в башкирские ханы. Среди башкирской феодальной верхушки появился некий Мурат, называвший себя сыном Кучука, хана казахов и каракалпаков, убитого в бою с калмыками. Башкирские «лучшие люди» провозгласили его султаном и развернули широкое освободительное движение.

Усиление размаха восстания вынудило правительство задуматься о методах его усмирения. Война со Швецией, восстание в Астрахани и усилившееся недовольство в других районах страны привели к решению воздействовать на движение башкирского народа без опоры на военную силу. На фельдмаршала Б. П. Шереметева была возложена обязанность успокоить повстанцев путем обещания «милости» от имени царя.

Узнав об этом, башкиры разделились на две группы. Одна часть по-прежнему продолжала борьбу против правительства, а вторая выбрала путь донесения царю своих жалоб. Жалоба была составлена в начале 1706 г. на «тюрки» и переведена на русский язык в Уфе переводчиками приказной избы.

26 марта 1706 г. восемь башкирских представителей во главе с Тимербулатом Якшивановым приехали в Астрахань и передали эту челобитную Шереметеву. Шереметев отправил их с челобитными в Москву. Но поездка оказалась неудачной: Петр I, заковав представителей в кандалы, отправил их в Казань в распоряжение казанских властей, где одного из них повесили, а остальных посадили в тюрьму. Таков был «справедливый» суд царя.

В жалобе башкир Уфимского уезда Петру I большое место занимает повествование о злоупотреблениях лиц царской администрации. В небольшом по объему тексте авторы сумели передать все страдания народа, вызванные усилением колониального наступления царизма. Представляя повесть о народных бедах, это сочинение является своего рода энциклопедией людского горя и отчаяния. Кажется, что каждая его строка несет в себе воспоминания о ранах на теле и душе народа.

Авторы надеялись, что, напоминая царю о добровольном приходе башкир в подданство, они сумеют подтвердить прежние условия. «Наши деды, многие годы назад добровольно, со всей землей и водой, лесами и горами, скотом придя по своей воле, взяли на себя ясак»[7], – писали они. Башкиры просили Петра I, чтобы сохранялось все, что было при прежних царях, все дела «вести так, как раньше, платить ясак как прежде»[8].



Таким образом, основным смыслом памятника является попытка сохранить прежние условия подданства при усиливающемся давлении со стороны центра. Наивная мечта о сохранении прежних вольностей в крепостнической России стала одним из побудительных мотивов создания этого памятника. Он представляет собой яркий образец народной публицистики, которая, давая конкретные примеры безудержного деспотизма власти, стремится внушить читателю мысль о безнравственности такой формы правления башкирским народом, применяемой Россией с начала XVIII в. Произведение явилось мощным идеологическим оружием восставших, не случайно колониальная администрация так жестоко обошлась с людьми, доставившими эту жалобу в Москву от имени народа.

Новое колониальное наступление царизма на Башкирию относится к 30-м гг. XVIII в. В 1730 г. казанский губернатор А. П. Волынский представил «Записку о башкирском вопросе в Российской империи». Он предлагал целую программу мероприятий, которая должна была способствовать наиболее успешному осуществлению колониальной политики царизма в Башкирии. Но осуществление этой программы не было завершено вследствие организации в 1734 г. Оренбургской экспедиции. Во главе ее был поставлен обер-секретарь Сената И. К. Кириллов. Кириллов считал, что Башкирию следует окружить сетью крепостей и использовать в качестве плацдарма для дальнейшего наступления на Казахстан и Среднюю Азию. Более полное хозяйственное освоение Башкирского края, использование его богатых природных ресурсов – вот экономическая основа активизации политики царизма в Башкирии в 30-е гг. XVIII в.

Экспедиция И. К. Кириллова встретила в Башкирии бурное противодействие. Башкирский народ увидел в этих планах угрозу своей самостоятельности и поднялся на вооруженную борьбу. В самый разгар башкирского восстания указом от 11 февраля 1736 г. были определены основные линии политики царизма в Башкирии: во-первых, наказать башкир за их участие в восстании и, во-вторых, создать в Башкирии такие условия, которые исключали бы самую возможность повторения восстания.

Указ наметил и специальные меры по укреплению обороны края и усилению притока русского населения. До 1736 г. сохраняло свою силу запрещение продавать и покупать башкирские земли. Теперь это запрещение отменялось. Русским дворянам и мишарям было разрешено свободно покупать башкирские земли. Намечались различные меры по ограничению местного самоуправления Башкирии и усилению контроля царской администрации за его деятельностью.

Кильмяк-абыз становится вождем и идеологом восстания 1735–1736 гг. Используя свое ораторское искусство и мастерство народного публициста, многочисленными призывами, обращениями и письмами он добивается расширения круга восставших. Он пользуется всеми средствами, которые были в арсенале башкирской публицистики того времени, – это составление пись-

менных обращений, рассылка агитаторов, собственные выступления перед народными массами. Деятельность Кильмяка Нурушева достигла определенных результатов. Народ осознал, что строительство города Оренбурга приведет к усилению колонизации Башкирии.

Вновь возрождается идея отложения от Русского государства. В письме башкирского батыра Кыдряса капитану П. А. Батову с «укоризнами» на действия русских властей говорилось, что власти этих жителей «Ногайской дороги обманули». Башкирский батыр на фактах доказывает совершенное русской администрацией вероломство. Он пишет: «После того как государыня простила и в дом мы въехали… и после Курану много народных вырубили»[9]. Он отмечает, что одной из причин приглашения ханов было разочарование, угасание веры в русского царя: «Наша государыня… нас башкирцев отставила, и Куран наш ни во что (не ставила)… и своих холопей вырубили не повинных…»[10]

От имени башкирского народа Кыдряс-батыр выражает упрек царской власти за унижение священной книги мусульман Корана, за окружение Башкирии крепостями, за допущенные беззакония властей по отношению к поверившим в их обещания башкирским повстанцам.

Таким образом, в башкирской народной публицистике эпохи начала широкомасштабного освоения края возникают ноты пессимизма, утраты веры в справедливость русского царя. Это явилось началом кризиса царистских иллюзий и прежних идеологий национально-освободительных движений.

К середине XVIII в. Башкирия стала многонациональной. Втягивание Башкирии в товарно-денежные отношения и общероссийский рынок привело к тому, что «время, обозначившее резкую классовую дифференциацию в башкирском обществе и обнаруживавшее во взаимоотношениях колонии и метрополии общие и для башкир и татар, мишарей… проблемы, потребовало лозунгов, которые бы учитывали эти требования». Как отмечает Р. Амиров, прогрессивную роль сыграло выдвинутое в то время «знамя религиозного единства»[11]. По мнению А. Ю. Другова, Россия входит в число стран, в которых «исторически сложилась ситуация, когда ислам традиционно выступает как символ духовного суверенитета»[12]. Ущемленное положение ислама в России воспринималось мусульманскими народами Урало-Поволжья как часть национального угнетения. Открыто враждебная позиция царизма в отношении ислама сопровождалась различными злоупотреблениями и ущемлением религиозных чувств народов. Бурное негодование вызывало осквернение и разрушение мечетей.

В итоге целый комплекс исторических причин привел к зарождению в Урало-Поволжском регионе в середине XVIII в. мусульманской реформации.

В западноевропейской Реформации, развернувшейся в XVI в., основной идеологией было раскрепощение индивидуума, освобождение личности от жестких рамок церкви. Реформация освободила личность от посредничества священников в обращениях к Богу. В отличие от западноевропейской, мусульманская реформация в Урало-Поволжье выдвигает идеологию освобождения всего общества. Деятели мусульманской реформации – ахун Батырша и мулла Мурат – понимали, что это является условием достижения личной свободы.



Твердая уверенность в собственной правоте двигала деятелями мусульманской реформации в их упорном стремлении убедить правительство в необходимости проведения реформ. Батырша напоминал, что «рабы различных религий под властью его величества падишаха равны в своем рабстве»[13]. Исходя из этого он требовал равенства и самих конфессий. Предложение о необходимости установления конфессионального равенства означало появление требований о свободе совести в Российской империи. Это было прогрессивное для того времени явление. Необходимость проведения реформ подталкивалась участием в реформационном движении широких слоев мусульманских народов. Первоначально правительство пыталось использовать всю мощь государственного аппарата – армию, суды, тюрьмы – для подавления этого движения, но затем вынуждено было пойти на уступки. «Острота социально-политической обстановки в Урало-Поволжском регионе, а равно провал политики христианизации мусульманских восточных регионов России толкают самодержавие на признание относительного равноправия двух главных конфессий страны – православия и ислама. Вскоре, в начале 70-х гг. XVIII в., принимается указ “О терпимости всех вероисповеданий”, через шестнадцать лет после описываемых событий (дела Мурата) императрица учредит в Уфе муфтиат, в 1788 г. и Духовное управление мусульман России, введет институт мулл»[14].

Таким образом, башкирская народная публицистика XVIII в., находясь в гуще событий, одновременно служила средством отражения основных идей своей эпохи и помогала решению назревших задач, стоявших перед народом.

### Примечания

[1] См.: *Лукина М. М.* Эпистолярный жанр публицистики : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1988. С. 7.

[2] *Амиров Р.* Летопись современности. Уфа, 1985. С. 15.

[3] См. об этом: *Ученова В. В.* От вековых корней: (Становление публицистики в русской культуре). М., 1985. С. 6.

[4] *Плеханов Г. В.* Соч. М. ; Л., 1928. Т. 14. С. 77.

[5] *Плеханов Г. В.* Литература и эстетика. М., 1958. Т. 1. С. 582.

[6] Материалы по истории башкирской АССР. М. ; Л., 1936. Ч. 1. С. 82.

[7] Агидель [журн.]. 1966. № 12. С. 85.

[8] Там же.

[9] Материалы по истории… С. 315.

[10] Там же.

[11] *Амиров Р.* Указ. соч. С. 82.

[12] Национально-освободительные движения и идеологическая борьба. М., 1987. С. 235.

[13] Письмо Батырши императрице Елизавете Петровне / сост. Г. Б. Хусаинов. Уфа, 1993. С. 108.

[14] *Хусаинов Г. Б., Гвоздикова И. М.* История одного проповедника // Литература и наука. Уфа, 1998. С. 575.

**© Е. А. Полетаева**
*Екатеринбург*

## РУКОПИСНЫЕ СБОРНИКИ XVIII ВЕКА НА УРАЛЕ

Рукописные памятники XVI–XX вв. древлехранилища ЛАИ УрГУ[1] содержат интересный материал о книжных миграциях, среде бытования, «четьем» репертуаре, богослужебной практике и о многих процессах размеренной и недалеко ушедшей от средневековья жизни крестьян Зауралья.

Из всего многообразия рукописей, бытовавших на Урале, мы обратили внимание на сборники XVIII в., именно эти памятники, на наш взгляд, можно было бы отнести к региональным текстам, так как вероятность их составления на Урале весьма велика.

Восемнадцатое столетие характеризуется активным горнозаводским освоением региона. Известно, что среди насельников уральских заводов было немало старообрядцев, для которых книга являлась едва ли не основным атрибутом их религиозных убеждений. Староверы, как правило, имели хорошие домашние библиотеки, в которых рукописным книгам отводилась особая роль – поддержания «идеологических» установок староверия. Многие рукописные сборники были составлены самими владельцами, подбиравшими на свое усмотрение репертуар чтений.

Что же представляет собой книжность Зауралья XVIII в. на общем фоне рукописной культуры России предыдущих столетий? Известно, что «книгописная» деятельность в России XVI в. была сосредоточена по преимуществу в крупных центральных монастырях, а сами книги составлялись и оформлялись профессиональными книжниками. В это время создаются «грандиозные комплексы древнерусской книжности»[2] (среди них немало «лицевых» фолиантов) исторических, агиографических, законодательных, нравоучительных памятников, например, «Стоглав», «Лицевой летописный свод», «Домострой», «Великие Четьи минеи» митрополита Макария, «Степенная книга» и другие памятники. Глубокий интерес в эпоху «второго монументализма»[3] проявляется к осмыслению исторической роли православной Руси, делаются попытки составления различных концепций Российской государственности во всемирном масштабе. Из этого периода на Урале обнаружены: агиографический кодекс середины XVI в.[4], содержащий пространные редакции жития святых Евфимия Великого, Саввы Освященного, Феодосия Великого, Иоанна Златоуста, мученика Мартиниана, Антония Великого; Евангелие Апракос[5] с вкладной записью 1540 г. Новгородского архиепископа Макария в придел св. Архистратига Михаила Софийского собора[6], Патерик Синайский[7], Пролог мартовской половины[8] и др.

В следующем столетии на рукописную традицию сильнейшим образом начинает влиять книгопечатание, которое стало лидером книжного производства. Дальнейшее развитие рукописной традиции конца XVII–XX вв. было связано с повсеместным распространением «староверия». Церковный раскол второй половины XVII в. не только разделил людей на два лагеря, но и повлиял на распределение книжных памятников. К приверженцам старой веры стали стекаться издания, выпущенные при царе Михаиле Федоровиче и ранее, а также древние манускрипты. Среди старообрядцев возникает своя рукописная традиция, развивающаяся локально в местах, плотно заселенных раскольниками (Поморье, Выг, Пинега, Вятка, Печора, Поволжье, Зауралье, Сибирь и др.).

Если в XVI – первой половине XVII в. – в эпоху центростремительных общественных тенденций книжные интересы и вкусы формировались столицей, являя собой, в известной степени, идеологическое оформление власти (государевой и патриаршей), то после раскола (когда власть, по мнению «ревнителей древлего благочестия», отпала от подлинного православия) в обществе включаются в действие центробежные силы – рукописная книжность начинает активно развиваться на периферии, в том числе и на Урале.

Среди сборников XVIII в. древнехранилища ЛАИ УрГУ можно выделить два типа рукописной книги – с относительно устойчивым репертуаром чтений и с составом нестабильным. На рубеже XVII–XVIII вв. в староверческой среде еще появляются сборники, представляющие цельные памятники с устойчивым составом, продолжающие традиции древнерусской рукописной книжности[9]. В предыдущие века эти образцы «высокой литературы» входили лишь в состав библиотек интеллектуальной элиты русского общества, а в XVIII в. становятся популярным среди демократических слоев населения – посадских людей, крестьян, мещан. К первому типу рукописей относятся Патерик Синайский[10], Александрия[11], литературный сборник Пчела[12] и др.

Неизменным составом отличаются и уставные, богослужебные сборники, такие как Псалтирь, Часослов, Месяцеслов, книги Священного Писания, особенно популярными среди старовериа Апокалипсис. Иногда стабильность состава сборника может свидетельствовать о том, что рукопись была переписана с какого-либо издания (жития св. Василия Нового, святителя Николая Чудотворца, Цветник аввы Дорофея) или с широко распространенного в списках старообрядческого сочинения, например Поморских ответов[13].

Старообрядческие сборники XVIII в. смешанного состава, на наш взгляд, представляют особый тип книги[14]. Это – «апологетический» («защищающий веру») тип сборника, поддерживающий взгляды хранителей «древлеправославных традиций» опорой на авторитетные источники. Рукописные сборники XVIII в. относятся в большей мере к «четьим» (предназначенным для душеполезного чтения) книгам и представляют собой разноликую мозаику выписок из традиционных древнерусских чтений (Пролога, Измарагда, Златоуста, Стоглава, Кормчей и др.) на самые разные темы (богословские, догматические, нравственно-поучительные). Например, речь в них идет о спасении в последние времена, признаках пришествия антихриста и кончины времен (выписки

из Священного Писания, из книг Ефрема Сирина, Палладия мниха, папы Ипполита Римского, Кирилла Иерусалимского и других святых отцов), о таинствах брака, исповеди, причащения.

Главной особенностью старообрядческих сборников являются их тематические компиляции (см. пример состава одного из сборников в прил. 1). Из сочинений, наиболее популярных в раскольничьей среде, можно назвать эсхатологические, характеризующие пришествие антихриста, его царство в последние времена. Такие сборники часто именовались цветниками[15], содержали антологию старообрядческих воззрений о спасении «в кончину времен». Например, рукопись начала XVIII в.[16], названная ее владельцем Кириллом Шутовым «Чветником» («сия святая книга Чветник»), содержит не только эсхатологические тексты, канон-молебен Богородице, но и хозяйственные записи, и несколько синодиков.

Почему возникает новый тип книги? Тексты древнерусской книжности, как правило, были четко регламентированы во времени, имели определенную календарную привязку, потому что были напрямую связаны с богослужебным циклом, предназначались для церковного чтения в определенный день года. Старообрядческие сборники составляются уже не по календарному, а по тематическому принципу, хотя могут носить календарные «рудименты» в виде колонтитулов и заглавий (к примеру: «Месяца апреля в 7 день. Поучение отцем и князем…» и т. д.). Несомненно, особое отношение старообрядцев ко времени (когда «время куплено»[17]) и пространству («антихристово царство») повлияло и на круг используемой староверами богослужебной литературы, лишенной полноты литургического служения, постепенно утрачивающей богослужебную традицию, которую отстаивали их деды и прадеды.

При просмотре 24 собраний книг и рукописей ЛАИ УрГУ[18] нами было выявлено 280 сборников XVIII в., из них 48 рукописей первой половины XVIII столетия и 232 рукописи второй его половины (см. прил. 2). Увеличение количества рукописных книг к концу XVIII в. обусловлено, на наш взгляд, не только прекращением гонений (во время которых «раскольничьи» книги изымались и уничтожались), но и наступлением при правлении Екатерины II периода «благодатного затишья»[19], когда старообрядцам стало дозволено молиться по своим книгам в своих «моленных». Открытость исповедования старовериа, без сомнения, повлияла на всплеск рукописной традиции, характеризующейся особенным крестьянским колоритом (упрощенной манерой письма и примитивным книжным оформлением).





## Описание состава старообрядческого сборника «цветникового типа» конца XVIII в.[20]

Л. 1–5 – пустые;

л. 6–13 – [Слово о Кресте и о крестном знамении]. Без начала, со слов: «…многих мучеников Христовых мучиша злочестивии царие, возбраняющие им веровати во Христа…»;

л. 13–15 об. – «О том же крестным знамении, еже кладем на лица своя, Максим Грек пишет в своей книзе сице». Нач.: «Ведомо да убо есть тебе, что якоже в Божественном крещении…»;

л. 15 об.–54 об. – «Книга Маргарит. Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустаго, архиепископа Константьтиня града. Слово о лжепророках (так!) и ложных учителех». Нач.: «Болезнно (так!) слово, занеже последнее якоже является, но многия радости исполнена…»;

л. 54 об.–98 об. – «Книга Соборник. Блаженнаго Ипполита, папы Римскаго и мученика. Слово в неделю мясопустную о скончании мира и о антихристех, и о Втором Пришествии Господа нашего Исуса Христа…». Нач.: «Понеже убо блаженнии пророцы очи нам быша…»;

л. 99–102 об. – «Книга Иоанна Златоустаго. Вопросы преподобнаго Антиоха. Ответа св. Епифания». Нач.: «Вопрос: Господь Бог чесо деля попустил есть воевати дияволу на человеки…»;

л. 102 об.–104 об. – «Слово о умирающих внезапу свв. отец и утопающих». Нач.: «Убо что хощет глаголати о утопающих внезапу…»;

л. 104 об.–109 об. – «Книга Тропник. О Втором Пришествии Христове и о некончаемом Царствии Его. Сложение вопросы и ответы». Нач.: «Вопрос 14. Какова убо знамения будут пред Пришествием Христовым…»;

л. 109 об.–110 – «Месяца августа в 9 день. Слово о ядении, како хранят ангели ядущих брашно без хуления и без срамных глагол». Нач.: «Ходя святый Нифон, виде человека седяща и обедающа…» [Из Пролога];

л. 110–111 – «Книга аввы Дорофея». Нач.: «Аще вкупе ядый с братиею…»;

л. 111–113 – «Выписано из Книги Кирилла Иерусалимскаго. Десятое Мелетиево Послание. Лист 567». Нач.: «Дойде к нам глас плачевный…»;

л. 113 об.–117 – «Месяца апреля в 7 день. Поучение отцем и князем, к епископом и попом, и ко всем християном, еже не упиватися». Нач.: «Благословение Отца Духовнаго о Господе к детем…»;

л. 117–117об. – «Месяца того же в 5 день. Слово от Патерика о молитве». Нач.: «Егда убо речет ти в сердце Твоем или в день, или в нощь мысль…»;

л. 117об.–118 – «Маия в 10 день. Поучение о животе и смерти, и о Суде». Нач.: «Попечемся, братие, покаятися преже смерти грехов своих…»;

л. 118–120 – «Марта в 24 день. Слово Иоанна Златоустаго о играх и о плясании». Нач.: «Земленая вся отвергшее, злая смышления…»;

л. 120–120 об. – «Книга Потребник. Лист 203. Яко са[м]ими делы избыти грехов». Нач.: «Первое покаяние, еже к тому не согрешити…»;

л. 120 об.–126 – «Святаго и преподобнаго отца нашего Ефрема о недели, како не подобает християном глумитися поганскими делы». Нач.: «Яко не подобает играти…»;

л. 126 об.–135 об. – «Того же святаго и преподобнаго отца нашего Ефрема. Слово о Страсти Спасове». Нач.: «Боюся г[лаго]лати языком…»;

л. 136–138 – «Выписано с листа печатнаго Киевскаго от жития святых отец. Сказание, како претерпе Христос Господь ношего (так!) ради спасения». Нач.: «Святому Пафнотию, иже всегда размышляющу Страдание Христова…»;

л. 138–141 об. – «Слово о милостыне. Даяй бо нищему Христу дает и сторицею примет(е)». Нач.: «Бе некая христианина жена…»;

л. 141 об.–144 об. – «Месяца декабря в 4 день. Святой великомученицы Варвары». Нач.: «В царство нечестиваго Максимияна царя бысть некто Диоскор богат зело…»;

л. 145–150 – [Евангелие Толковое]. Без начала, со слов: «…Богослов днешним Евангелием представити иматъ…»;

л. 150 об.–162 об. – «Евангелие Толковое. Слово повседневное». Нач.: «Евангелие от Матфея. Глава 24. Зачало 97. Изшед Исус идяше от церкве…»;

л. 163–168 об. – без текста;

л. 169 – «О брадах». Без начала, со слов: «…над ним пети, ни просфиры, ни свещи по нем в церковь приносити, с неверными да причтется…»;

л. 169 об. – «Потребник Большой о том же». Нач.: «Проклинаю Богоненавидиму блудолюбнаго образа…»;

л. 170–317 – [Григориево видение]. Без начала, со слов: «…избирающе святии Ангели и мериста на мерилех с моими грехи…» [Из Жития Василия Нового];

л. 317 об.–320 об. – «Выписано из книги Руно Орошеннаг[о] Пречистыя Владычицы». Нач.: «Близ Лавры святаго Саввы старец велик, именем Анфим имяше келию свою…»;

л. 320 об.–324 – «О исповедании жены». Нач.: «Жена некая славна по смерти мужа своего собравши в свои помыслы вся грехи своя…»;

л. 324–327 об. – [О иерее Павле]. Нач.: «Во странах Персидских бе некто иерей, именем Павел…»;

л. 328–329 – без текста.





**Таблица рукописей XVIII в. ЛАИ УрГУ с устойчивым составом**

| Название рукописи | Общее количество | 1-я пол. XVIII в. | 2-я пол. XVIII в. |
|---|---|---|---|
| Псалтирь | 17 | 1 | 16 |
| Канонник | 17 | 1 | 16 |
| Часовник | 13 | – | 13 |
| Месяцеслов | – | 1 | – |
| Обиходник на крюках[21] | 1 | – | 1 |
| Азбука и Обиходник на крюках | 1 | – | 1 |
| Азбука знаменного пения на крюках | 1 | – | 1 |
| Ирмологий | 1 | – | 1 |
| Праздники на линейных квадратных нотах | 1 | – | 1 |
| Минея общая | 1 | 1 | – |
| Цветник аввы Дорофея | | 1 | |
| Зерцало Мирозрительное | 1 | | 1 |
| Поморские ответы | 3 | 1 | 2 |
| Житие Василия Новаго | 5 | – | 5 |
| Житие святителя Николая | 3 | 1 | 2 |
| Житие Кирика и Иулиты | 2 | – | 2 |

## Примечания

[1] Лаборатория археографических исследований (ЛАИ), базирующаяся на историческом факультете УрГУ, как и другие отечественные археографические центры, формировала свою книжно-рукописную коллекцию на основе археографических полевых работ, по преимуществу в старообрядческой среде. Территориальные собрания древлехранилища ЛАИ УрГУ насчитывают около 6 тыс. книг и рукописей XV–XX вв., собранных на Урале и в Западной Сибири. За последние три десятилетия описана часть книжных собраний старообрядцев, изданы каталоги книг и рукописей ЛАИ УрГУ, изучены и опубликованы документы, касающиеся истории староверия на Урале.

[2] *Кукушкина М. В.* Книга в России в XVI веке. СПб., 1999. С. 13.

[3] *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVI вв. Л., 1973. С. 133.

[4] ЛАИ УрГУ. IX (Свердловское). 329а р/4862.

[5] *Полетаева Е. А.* Вкладное Евангелие архиепископа Новгородского и Псковского Макария «в дом Святому Собору Архангела Михаила вь Ерусалимь Святый на полатехъ…» // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбург, 2000. С. 206–214.

[6] ЛАИ УрГУ. VI (Невьянское). 253 р/5162.

[7] Там же. XII (Тюменское). 192р/4672.

[8] Там же. XVII (Кировское). 15 р/719.

[9] Древнерусская книжность характеризуется, как правило, стабильным составом четьих сборников (Пролог, Торжественник, Златоуст, Четьи минеи, Евангелие Учительное, Пчела, Измарагд и т. п.).

[10] ЛАИ УрГУ. VI (Невьянское). 115р/842.

[11] Там же. 198р/4033.

[12] Там же. III (Далматовское). 5р/1916. Сборник, составленный в 1712–1713 гг., первоначально принадлежал Григорию Оловеннишникову, ярославскому посадскому человеку, а о бытовании рукописи на Урале (с. Беркут) говорит запись XX в.

[13] ЛАИ УрГУ. V (Курганское). 86р/1175.

[14] *Полетаева Е. А.* «Цветник» как тип старообрядческой книги в круге чтения староверов Зауралья в конце XVII – второй половине XVIII вв. // Седьмые Татищевские чтения : В. Н. Татищев и культурное наследие Урала в исторической динамике. Екатеринбург, 2008. С. 489–493.

[15] Такое самоназвание рукописных книг встречается нередко в сборниках XVIII–XIX вв. «Охарактеризовать в целом содержание и состав “цветника” как типа книги представляется довольно затруднительным. Как правило, эти рукописи представляют собой сборники различных, чаще (но не всегда) небольших по объему сочинений и выписок». – *Грицевская И. М., Черторицкая Т. В.* «Цветники» в русской рукописной традиции (к постановке вопроса) // Российское государство XVII – начала XX вв.: экономика, политика, культура : материалы конф., посвящ. 380-летию восстановления росс. государственности. Екатеринбург, 1993. С. 43.

[16] ЛАИ УРГУ. IV (Красноуфимское). 1р/5.

[17] Из письма М. И. Галанина к С. И. Тюменскому от 2 октября 1774 г. // Памятники литературы и письменности крестьянства Зауралья / сост., подгот. текстов, коммент. : В. И. Байдин, А. Т. Шашков. Свердловск, 1991. Т. 1, вып. 2. С. 43.

[18] Памятники литературы и письменности крестьянства Зауралья / сост., подгот. текстов, коммент. : В. И. Байдин, А. Т. Шашков. Свердловск, 1993. Т. 2, вып. 1.

[19] «Когда настало время тишины с воцарением императрицы Екатерины II. С 1762 года нам дарована свобода … великая радость – молимся открыто», – писал расколоучитель Мирон Галанин к Стефану Тюменскому в 1774 г. (См.: Письмо М. И. Галанина к С. И. Тюменскому от 2 октября 1774 г. // Памятники литературы и письменности крестьянства Зауралья. Т. 1. С. 43).

[20] ЛАИ УрГУ. VI (Невьянское). 216 р/4421.

[21] Крюковой Обиходник последней четверти XVIII в. с записью: «Сия книга Обители Казанския Богородицы Шарташского селения».

**© Л. М. Слобожанинова**

*Екатеринбург*

## О НЕКОТОРЫХ МОТИВАХ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА 1900-х гг.

Суди волка, суди и по волку.

*Пословица*

Эта пословица часто встречается в произведениях Мамина-Сибиряка. Она имеет отношение к изучению его творчества: критики чаще сравнивают Мамина с кем-то другим и значительно реже прислушиваются к нему самому.



В последнее десятилетие своей жизни и творческой деятельности Д. Н. Мамин-Сибиряк отдает предпочтение малым и средним жанрам. Он определяет их по-разному: рассказ, очерк, повесть, этюд, эскиз, святочная фантазия и т. п. Чаще других встречается определение «очерк», несмотря на то, что в произведении может не быть характерной для очерка фактической достоверности. Однако средние и малые жанры, как прежние, так и новые, тщательно отработаны, в то время как в отдельных романах дает о себе знать структурная несобранность (П. П. Бажов говорил «о не совсем удачной композиции»). Достоинства маминских рассказов, где каждая деталь подчиняется самой строгой художественной логике, отмечал И. А. Дергачев: «...большая часть рассказов Мамина-Сибиряка пришла к читателю с газетных листов. Отсюда и энергия сюжетного действия, и концентрированность характеристик, и яркость речевых красок – малая территория, которая отводится рассказу в газете, требовала превратить жизненное впечатление в законченный художественный образ, избегая длиннот»[1].

В самом выборе тем и сюжетов писатель по-прежнему независим – обстоятельство, сближающее Мамина-Сибиряка с Чеховым. По наблюдениям современного екатеринбургского журналиста, «и тот, и другой не ориентировались на преобладающие в ту пору темы народничества, не обольстил их, слава богу, марксизм с его интернациональными посулами»[2]. Что касается литературной науки, то прочно утвердившийся в советское время идеологический подход к творчеству «певца Урала» заметно уступает пристальному вниманию к самой личности писателя, к логике его художественного мышления, к обнаружению связей между произведениями, создававшимися в разные периоды творчества.

Есть все основания утверждать, что в 1900-е гг. Мамин-Сибиряк далеко не исчерпал себя как художник. Возможно, он более аналитичен, раздумчив, озабочен не столько сиюминутными социальными проблемами, сколько вопросами общезначимого характера. В этом смысле «поздний» Мамин «договаривает до конца» самые устойчивые мотивы своего творчества, в первую очередь темы золота, бурсы, старообрядчества, семейного и школьного воспитания, религии и церкви.

Лишь на первый взгляд может показаться неожиданной асоциальная интерпретация темы золота: судьбы старателей определяются в конечном итоге не столько общими процессами «капитализации» и «пролетаризации», характерными для послереформенной России, сколько необъяснимыми понятиями: «фарт», «удача», «везение», «легкая рука на золото» и т. п. Собственно, так было в романе «Дикое счастье» (1884), где месторождение золота указывает Гордею Брагину умирающий Маркушка; в романе «Золото» (1895) старатели верят, что запрятанную в земле золотую свинью отыщет невинная девица. Поиски золота связываются в народном сознании со множеством слухов, легенд и поверий. Это «дикое счастье» непредсказуемо: может улыбнуться бед-

няку и разорить богатого. Золото порождает в человеке неуправляемые страсти, сводит с ума, разрушает семью и налаженный быт, становится источником преступлений.

В произведениях 1900-х гг. (повесть «В последний раз», 1903, рассказ «Злой дух», 1899) губительная сила золота персонифицируется в образе человека, обладающего магической властью над другими людьми. «Купеческий сын» Катаев шаг за шагом втягивает разумного содержателя постоялого двора Поршнева в разработку золота на южно-уральском прииске Кочкарь, доводит его до разорения и сам погибает от руки отчаявшегося Поршнева. Катаев – «хитрый змей», «колдун», «старый дьявол», «темная копейка» – губит молодую, красивую Татьяну, которая остается по его вине «ни девкой, ни бабой, ни вдовой». На вопрос «обижает он тебя?» следует ответ:

«– Нет, никогда не обижал… А только боюсь я его до смерти. Он ласково-ласково заговорит, а я трясусь как осиновый лист… Теперь зовет меня на Кочкарь – там у него новый прииск: а я ему: не поеду! Ну, а он смотрит на меня и улыбается. Вот это самое мне нож вострый, когда он улыбается. Взяла бы его и на мелкие части растерзала <…> Вот и сейчас я его ругаю, а он рукой повел – я и пошла за ним, как овца. Нету моей волюшки, точно связал он меня, старый хрен…»[3]

«Поздний» Мамин более чем когда-либо внимателен к «неустанной работе, творящейся в неведомых глубинах души человека» (из очерка «Старая Пермь», 1889). В 1900-е гг. пишутся «трудные» рассказы: «Душевный глад» (цикл «Медовые реки»), «Пустынька» (1908) и др. В первом – прокурор и подсудимый после обсуждения дела об убийстве, к великому изумлению присутствующих, от души пожимают друг другу руки. Во втором – Дарья Семеновна, сожительница питерского трубочиста, из ложных подозрений отравила бездомную Аннушку, да и не смогла найти себе место: «Бог простит, суд не осудит, да я себе не прощу». Сапожник Митрич, оказавшийся в той же компании бедняков на Пустыньке (местность под Петербургом), косвенно комментирует ситуацию: «– Ты вот человек могутный и с кем угодно справишься, – обращается он к другому члену этой своеобразной “коммуны”. – Так? К примеру говорю… А вот справься, попробуй, сам с собой. Самый-то страшный враг человеку он сам. И справиться с этим врагом труднее всего, все равно что поднять самого себя за волосы…»[4]

«Забытые» произведения открывают читателю незнакомого Мамина. В иных случаях они позволяют восстановить границы состоявшегося, однако не обозначенного писателем цикла. К примеру, читатель, с детства знакомый с рассказом «Зимовье на Студеной» (1892), вряд ли сможет уловить связь этого рассказа с очерком «Старая Пермь», с одной стороны, и рассказом «Старый шайтан» (1903) – с другой. Вроде бы и неважно, что грустная история Елески Шишмаря и его верной собаки по кличке Музгарко рождена теми же впечатлениями о путешествии в Усолье, Березники и Чердынь 1888 г., которые изложены в очерке «Старая Пермь» и «вогульском» рассказе «Старый шайтан». Между тем, если мы хотим знать истинного, а не условно-литературного Мамина, имеет значение и эта «связка».



Рассказ «Старый шайтан» стилистически неоднороден. Легко ощутима авторская ирония в адрес земских чиновников, которые предпринимают слабую попытку оживить глухой край прокладкой дороги «на Печору». Скорее всего, речь идет о той глухомани, где когда-то стояло зимовье Елески Шишмаря и где обозы, проходившие по трудному зимнику, находили кратковременный отдых. Подлинный герой для Мамина – столетний вогул, который живет в Чердынской парме жизнью первобытного человека и мечтает о возвращении своего народа. Он называет себя «князем» и как хозяин стережет ту землю, на которой обитали его предки и вместе с другими аборигенами края храбро сопротивлялись когда-то новгородцам и московитам. Рассказ «Старый шайтан» прочитывается как грустное размышление писателя-демократа о судьбе маленького исчезающего народа, с давних времен населявшего земли Перми Великой.

Не исключено, что замысел этого рассказа мог появиться не только под воздействием давней поездки Мамина-Сибиряка по Чердынскому краю, но также благодаря его дружбе с писателем-путешественником К. Д. Носиловым. Развернутый цикл этнографических очерков Носилова «У вогулов» был издан в Петербурге в 1904 г.

На рубеже XIX–XX вв. Мамин-Сибиряк удивляет и радует читателя автобиографическими очерками «Из далекого прошлого» (при жизни писателя издавались в 1902, 1908, 1911 гг.). Однако исследователи советского времени восприняли тот же цикл как лебединую песню Мамина, ссылаясь главным образом на него самого: «…устал от многолетних трудов, разучился писать большие вещи зараз… испортил руку, как говорят маляры, и почувствовал потребность отдохнуть на менее напряженной работе над автобиографическими произведениями»[5]. Стоит ли, однако, полностью доверять авторским суждениям? «Устал», «испортил руку», «разучился писать большие вещи» – все это не что иное, как варианты того самоуничижительного мифа, который идет от древнерусского книжника и так или иначе проявляется в писательской ментальности[6]. Как правило, самокритический миф опровергается творчеством самого писателя.

В осторожном отношении советской критики к автобиографическим произведениям Мамина-Сибиряка есть и другие причины: писатель идет «против течения», разрушая стойкую традицию критического отношения к действительности, заложенную в данном случае «Очерками бурсы» Н. Г. Помяловского. И. А. Дергачев подмечает у Мамина «смягчение красок» в картинах бурсацкой жизни (главы «Отрезанный ломоть», «Болезнь», «Казнь Фортунки»): «…фигура инспектора Сорочьей Похлебки… такая яркая в одноименном очерке

начала восьмидесятых годов, теперь рисуется в примирительных тонах, деятельность его на воспитательном поприще почти совсем реабилитируется <…> Сняты упоминания о зверских издевательствах бурсаков над товарищами, которые иногда завершались убийством, о кощунстве, пьянстве и разврате»[7].

Какое-то смягчение есть, хотя дореформенная бурса (имеются в виду реформы в области образования второй половины 60-х гг.) остается в очерках «Из далекого прошлого» все той же вечно голодной, тупеющей от бессмысленной зубрежки и беспощадной к слабому. Однако, в отличие от «Сорочьей Похлебки», в очерках 1900-х гг. с большей отчетливостью обозначается дистанция между автобиографическим героем и самим повествователем. Еще до отъезда в Екатеринбург подросток Митя знал, что «бурса признавала только один закон – силу и больше ничего не хотела знать <…> Я несколько раз прочитал “Очерки бурсы” Помяловского и знал приблизительно, что меня ожидает в недалеком будущем»[8].

Жизненный опыт повествователя в поздних очерках много полнее. Прежде всего он представляет бурсу как некое относительно замкнутое мужское сообщество, где при разнице возрастов и физических возможностей культ силы неизбежен. Любопытно, что вне стен духовного училища самые жестокие из его воспитанников становятся обыкновенными и вполне симпатичными людьми. Из рассказа о поездке на рождественские каникулы: «Как только наша кошевка выехала за город, Александр Иваныч с необыкновенною солидностью достал папиросу и закурил ее, улыбаясь собственной безнаказанности. Я смотрел на него и не мог в нем узнать того хихикавшего Александра Иваныча, который наслаждался мальчишеским зверством. Да, это был совершенно другой человек, как были совершенно другими и все другие, ехавшие сейчас к себе домой» (72).

Более того, Мамин-Сибиряк находит момент, когда старая бурса по-настоящему радовала своих учеников. Это был день «рекреации» (освобождения от занятий): в первый по-настоящему летний день «вся бурса» вместе с инспектором и учителями выезжала «на природу». «Это была трогательная картина того, чем должна быть школа. Все было забыто ради счастливого дня: и инспекторские “субботы”, и зубренье, и строгие порядки дореформенной духовной школы. Эта старая школа умела на один день быть действительно гуманной, выкупая этим именно счастливым днем все свои педагогические вольные и невольные прегрешения… Все были людьми – и только» (87). В том числе «злодей Палька», обязанностью которого была ежесубботняя порка бурсаков.

В день рекреации не состоялась «казнь» мальчика по прозвищу Фортунка. Несмотря на устрашающие приготовления, старший по возрасту Ермилыч не приводит в исполнение обещанного. «Когда мы вернулись на квартиру и улеглись спать, Ермилыч, завертываясь в свое одеяло и отвечая на мой немой вопрос, проговорил с добродушной улыбкой:

– Черт с ним, с Фортункой, не мог я на него рассердиться!..» (88). Напом-



ним, что в «Сорочьей Похлебке» было совсем иначе: маленький беззащитный бурсак, заподозренный в ябедничестве, был поднят за волосы («на воздусях») и погиб от удара о железную койку.

Автор очерков «Из далекого прошлого» обнаруживает значительно большую осведомленность в области духовного образования в России, нежели автор «Сорочьей Похлебки». Уже в конце 80-х – начале 90-х гг. XIX в. Екатеринбургская бурса (в те годы в ней учился П. П. Бажов) не была тем мрачным учебным заведением, воспитанники которого не имели представления об истории и географии, не верили тому, что в России жил писатель Гоголь, потому что гоголь – это дикая утка и никак не человек. О жертвах схоластической бурсацкой науки Мамин-Сибиряк вспоминает в рассказе «Старая реформа», создававшемся в одно время с очерками.

В 1900-е гг. Мамин-Сибиряк больше, чем когда-либо, озабочен вопросами воспитания. В рассказах «Профессор Спирька» и «Кусочек черного хлеба» осуждается система воспитания, оторванная от национальной почвы. Педагогическая «программа» писателя достаточно широка. Он высоко оценивает роль книги, особенно первой «книжки с картинками»: «...это была та живая нить, которая выводила из детской комнаты и соединяла с остальным миром <…> Дети, благодаря именно этой книжке, сливаются в одну громадную духовную семью, которая не знает этнографических и географических границ» (94). Он пишет о любимой игрушке («История одного пильщика»); о детской дружбе («в ней заложена какая-то таинственная сила, которая проходит через всю жизнь»); о добрых людях, окружающих маленького человека.

Идея строгой и разумной доброты полнее всего выражена в фигуре отца. Наркис Матвеевич Мамин присутствует в очерках под своим именем и со своей собственной биографией. Вместе с тем это образ в самом полном значении этого понятия, вызывающий целый ряд ассоциаций. Прежде всего автор не допускает какой-либо иронии по адресу рядовых священнослужителей. Воспитанный в семье священника, сохранивший на всю жизнь благодарную память о своих глубоко верующих родителях, Мамин не соблазняется анекдотами «про попа, попадью да попову дочку». Он хорошо представляет роль священника в жизни простого человека: при рождении священник благословляет младенца на долгую жизнь; через предсмертное покаяние и отпущение грехов дает оправдание его жизни, и тем самым умирающий человек как бы приобщается к великой гармонии Вселенной. По большому счету, отпущение грехов – одна из самых гуманных традиций в христианстве.

Особым расположением Мамина-Сибиряка пользовался тот «симпатичнейший тип батюшек, который специально выработался на уральских горных заводах, где священники обеспечены известным жалованьем, а потому вращаются в более развитой среде, чем простые деревенские попы». Они меньше зависели от церковной иерархии и могли всецело посвятить себя своей пастве, «ее семейным делам, разным напастям и невзгодам интимного характе-

ра»[9]. К этому «типу батюшек» принадлежал Наркис Матвеевич, который в очерках «Из далекого прошлого» одновременно несет другую «нагрузку»: этот «человек самой жизни» – отец, опора семьи и безусловный нравственный авторитет для детей. По Мамину, родственные отношения «отец и сын», «отцы и дети», свободные от каких-либо мировоззренческих и классовых конфликтов, носят вневременной всечеловеческий характер. Горько, что в жизни они нередко искажаются самым жестоким образом. Автор разделяет трагедию одинокого о. Ивана, преданного своим разбогатевшим сыном (рассказ «Ранний батюшка», 1902).

В одном ряду с образом отца в очерках «Из далекого прошлого» поставлен еще один человек: «Мне кажется, что со мной вместе по зеленым горам ходит тень дорогого когда-то человека, память о котором неразрывно связана вот с этими зелеными горами, где он являлся единственным хозяином. Без этого странного человека в горах чего-то недостает, и я иногда на охоте невольно вздрагивал и пугался, когда слышался его голос и осторожные, крадущиеся шаги» (106). Это висимский дьячок Николай Матвеич, тот самый, что каждое воскресенье читал на клиросе «совершенно непонятным говорком» и пел «дребезжавшим старческим голосом», однако неузнаваемо менялся в лесу. Здесь он, как заботливый хозяин, «приводил в порядок буйную горную растительность – тут сухарина (сухое дерево) пала и придавила молодую поросль, там снегом искривило, там скотина поломала. Надо помочь молодым расти, а то зря погибнут. У старика были тысячи знакомых молодых деревьев, которым он спас тем или другим образом жизнь. Он заходил навестить их, как своих воспитанников, и торжествующе любовался» (123).

Изумляет писательская щедрость Мамина-Сибиряка. Казалось бы, после дьячка Служной слободы Арефы трудно было бы нарисовать впечатляющую фигуру какого-либо другого дьячка. Арефа неповторим в своей жизнестойкости, словно Колобок из народной сказки. В самом деле, из подземной каторги заводчика Гарусова ушел, чудом выжил в башкирском плену, вернулся к дьячихе и кобылу свою сохранил. Николай Матвеич совсем другой: философ – говорит о нем Наркис Матвеевич. Слова отца повествователь понял много позднее: бедный дьячок, с трудом содержавший большую семью, умел подняться над бытом. Это был «созерцатель, живший широкой жизнью всей природы. Она наполняла его существование, заслоняла все остальные интересы, до дьячковской нужды включительно. <…> Дома он был только так, временным гостем, как и всякий из нас» (127).

Человек в мире природы – не единственная из числа общечеловеческих тем, на уровень которых поднимается писатель Мамин-Сибиряк в последнее десятилетие своей творческой деятельности. Его внимание привлекают вопросы воспитания в семье и школе, религия как основа народной жизни и вечная тема в искусстве – губительное для человека пристрастие к золоту, денежному мешку, богатству.



## Примечания

[1] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Сибирские рассказы / подгот. текста и коммент. И. А. Дергачева. Свердловск, 1991. Т. 1. С. 360.

[2] *Молчанов Э.* Уральские встречи // Молчанов Э. П. Пути-перепутья. Эпизоды и судьбы. Екатеринбург, 2006. С. 15.

[3] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* В последний раз : повесть // Мамин-Сибиряк Д. Н. Сибирские рассказы. Т. 1. С. 324.

[4] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Пустынька : рассказ // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч. Пг., 1917. Т. 12I С. 403.

[5] Цит. по: *Боголюбов Е. А.* Комментарии // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 12 т. Свердловск, 1951. Т. 12. С. 361–362.

[6] Об истоках древнерусского автобиографического мифа см.: *Соболева Л. С.* Культурные гнезда Строгановского региона (XVII–XVIII вв.) // Литературный процесс на Урале в контексте историко-литературных взаимодействий: конец XIV – XVIII вв. : колл. моногр. Екатеринбург, 2006. С. 126.

[7] *Дергачёв И. А.* Очерки Мамина-Сибиряка о бурсе // Мамин-Сибиряк Д. Н. Худородные. Свердловск, 1958. С. 242.

[8] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Из далекого прошлого // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 12 т. Т. 12. С. 47. Далее очерки цитируются по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

[9] *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Дикое счастье // Мамин-Сибиряк Д. Н. Дикое счастье : роман. Золотая лихорадка : очерки и рассказы. Свердловск, 1981. С. 40–41.

**© Ю. Б. Орлицкий**
*Москва*

## СВОБОДНЫЙ СТИХ ВАСИЛИЯ КАМЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ВЕРЛИБРА РУССКИХ ФУТУРИСТОВ

Особая приверженность футуристов к свободному стиху – факт, казалось бы, общепризнанный, по крайней мере, сами поэты этого направления неоднократно ее провозглашали. Например, во втором выпуске знаменитого «Садка судей» говорится: «Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер – живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках – всякое движение рождает новый свободный ритм поэту»[1].

Конечно, если понимать под «свободным» любой нетрадиционный несиллаботонический стих (как это и делали многие современники «будетлян» – например В. Пяст, целую главу в своем «Современном стиховедении» назвавший «Свободный стих Маяковского»[2]), то можно согласиться с футуристами. Однако реально свободным стихом в современном понимании этого термина, т. е. самостоятельным типом стиха, строящимся на сознательном отталкивании от силлаботонического канона и принципиально отказывающимся от всех вторичных признаков стихотворной речи: рифмы, изотонии, изосиллабизма, стопной и строфической упорядоченности[3], написано не так уж много футуристических

стихотворений. К тому же понимаемый таким образом свободный стих не является на русской почве изобретением и исключительной собственностью футуристов: в конце XIX – начале XX в. им писали Гиппиус, Добролюбов, Сологуб, Блок, Кузмин и многие другие поэты отнюдь не футуристической ориентации[4].

У футуристов наибольшее количество верлибров создают Гуро, Каменский, Хлебников, Д. Бурлюк, Крученых; отдельные опыты можно обнаружить также у Боброва, Петникова, С. Вермеля, Вечорки и Петровского. Напротив, практически не встречается свободный стих у Маяковского, Асеева, Пастернака.

При этом по своей природе свободный стих Каменского ближе всего верлибрам Хлебникова и Крученых, постоянно балансирующим между чистыми формами[5] этого типа стиха и различными переходными вариантами, в том числе и так называемым гетероморфным стихом[6].

У Каменского верлибры появляются сначала в «Садке судей» и альманахе «Весна», а потом с незначительными изменениями входят в состав его ранней прозиметрической повести 1910 г. «Землянка»; здесь свободным стихом написано восемь из тринадцати вставных стихотворений: «Жить чудесно…», «Я в дремучем лесу…», «В полдень», «Звенит и смеется…», «Серебряные стрелки…», «Эй, кто молод и весел…», «В утреннем поле…» и «Ясное солнышко…».

О переходной специфике ранних верлибров поэта дает представление стихотворение «Жить чудесно», появляющееся уже на первой странице второй, идиллической части повести (характерно, что первая, представляющая собой инвективу против современной городской цивилизации, стихотворных фрагментов не содержит):

Жить чудесно! Подумай:
утром рано с песнями
тебя разбудят птицы –
о, не жалей недовиденного сна –
и вытащат взглянуть
на розовое, солнечное утро.
Радуйся! Оно для тебя!
Свежими глазами
взгляни на луг, взгляни!
Огни! Блестят огни!
Как радужно! Легко!
Туманом розовым
вздохни. Еще вздохни,
взгляни на кроткие слезинки
детей-цветов.
Ты эти слезы назови:
**росинки-радостинки!**
И улыбнись им ясным
утренним приветом.



Радуйся! Они для тебя.
Жить чудесно! Подумай:
в жаркий полдень
тебя позовут гостить
лесные тени.
На добрые протянутые
чернолапы садись и обними
шершавый ствол, как мать.
Пить захочешь –
тут журчеек чурлит –
ты только наклонись.
Радуйся! Он для тебя.
Жить чудесно! Подумай:
вечерняя тихая ласка,
как любимая сказка,
усадит тебя на крутой бережок.
Посмотри, как дружок
за дружочком отразились
грусточки в воде.
И кивают. Кому?
Может быть, бороде,
что трясется в зеленой воде.
Тихо-грустно. Только шепчут
нежные тайны свои
шелесточки-листочки.
Жить чудесно! Подумай:
теплая ночь развернет
пред тобой сине-темную глубь
и зажжет в этой глуби
семицветные звезды.
Ты долго смотри на них.
Долго смотри.
Они поднимут к себе,
как подружку-звезду,
твою вольную душу.
Они принесут тебе
желанный сон о возлюбленной.
И споют звездным хором:
Радуйся! Жизнь для тебя.
Радуйся! Радуйся! Радуйся![7]

По сравнению с публикацией в «Садке», в повести добавлена одна строка, последняя. Особенность этого стихотворения, в основном написанного свободным стихом, – окказиональные рифмы, которые связывают 12 строк из 59, т. е. примерно четверть текста (они выделены полужирным шрифтом). При

этом стихотворение написано примерно равными по слоговому и акцентному объему короткими строчками, так что на некоторых участках текста неизбежно возникает «случайная» изотония или изосиллабизм, а иногда и метр[8]. Интересно, что в повести, в отличие от отдельной публикации, строки, не являющиеся самостоятельными предложениями, начинаются со строчной буквы (как в прозе), что также особенно характерно именно для свободного стиха.

Подобного рода частичная (причем неупорядоченная, иногда через несколько строк) рифмовка встречается и в других стихотворениях «Землянки»: «Я в дремучем лесу….» (в повести названо по первой строчке; в «Садке» – «Зеленые деды»), «Звенит и смеется…» (в «Садке» – «Чурлю-Журль») и финальная песня героини Марийки «Ясное солнышко…»; встречаются отдельные рифмы и в стихотворениях «Эй, кто молод и весел!..», «Беритесь все за руки…», «В утреннем поле лучистом…». И только стихотворение «Ах, Май, Май!..» (в «Садке» имевшее заглавие «Серебряные стрелки» и начинавшееся, соответственно, со второй строчки) написано без рифм, т. е. чистым свободным стихом:

Ах, Май, Май!..
Серебряные стрелки, серебряные стрелки
В полдень,
на речушке Извивушке,
на дощатом плотике,
под зелеными грусточками,
схоронившись от жары,
я лежу.
И, прислонившись
носом к самой воде,
я гляжу на зеленое дно,
и мне все ясно видно.
Вот из-под плотика
выплывают две остроглазые
рыбки и,
сверкнув серебром, убежали.
Из-под камешка
вдруг выскочили пузырьки,
бусами поднялись наверх
и полопались. Кто-то
прошмыгнул в осоку
и оставил мутный след.
Где-то булькнуло.
И под плотик пронеслась
стая серебряных стрелок.
Успокоилось.
Рука течения снова



спокойно стала гладить
зеленые волосы дна.
На солнечном просвете
сквозь кусты в воде
что-то – не видно что –
беленькое, крошечное,
заиграло радужными лучами,
как вечерняя звездочка.
У! Из-под плотика выплыла
целая туча рыбешек.
И вот потянулись вперед,
рассыпались, зашалили,
точно только что выпущенные
школьники из школы.
Ужо подождите учителя –
старого окуня,
или учительницу –
зубастую щуку –
они вам зададут!
Ого! Все разбежались.
То-то. Кто куда?
Потом все – откуда?
Снова столпились
и побежали дальше.
Над головой веретешко
пролетело, за ним кулик.
Ветерок подул,
Закачались кроткие,
зеленые грусточки
над речушкой
Извивушкой.
Хлюпнула вода под плотиком.
Стрельнула серебряная
быстрая стрелка
и запуталась в шелковых
ленточках осоки.
Ну, вот… Ах ты!..
Вот напугала дикая:
чуть не в нос стрельнула
шальная стрелка.
Я даже отскочил.

Характерно, что почти все вставные стихотворения повести так или иначе ориентированы на песню; в ряде случаев герои прямо поют их как свои «песенки». Это позволяет сказать, что в ранних верлибрах Каменский опирается

на один из наименее изученных источников русского свободного стиха – фольклорный, который также использовали в своих верлибрах этого времени Добролюбов, Кузмин, Есенин, Бунин.

Вторая книга Каменского «Танго с коровами. Железобетонные поэмы» (М., 1914) более всего известна благодаря включенным в ее состав визуальным стихотворениям поэта, во многом определившим дальнейшее развитие этого искусства в России. Однако большую часть книги составляют типографские опыты, обычные для русских футуристов. В начале книги помещено и несколько вполне вербальных стихотворений с выразительным шрифтовым набором; первое из них – заумное, остальные, если читать их как вербальный текст, представляют собой верлибры (именно так эти стихотворения позднее и печатались).

Самое знаменитое стихотворение в книге, ставшее заглавным, – «Танго с коровами», замечательный образец русского свободного стиха.

ТАНГО С КОРОВАМИ

*К. И. Славоросову*

Жизнь короче визга воробья.
Собака, что ли, плывет там –
На льдине по весенней реке?
С оловянным веселием
Смотрим мы на судьбу.
Мы – Открыватели Стран –
Завоеватели Воздуха –
Короли апельсиновых рощ
И скотопромышленники.
Может быть, выпьем
Чарку вина
За здоровье Комет,
Истекающих бриллиантовой кровью.
Или лучше – заведем граммофон.
Ну вас – к черту –
Комолые и утюги!
Я хочу один – один плясать
Танго с коровами
И перекидывать мосты –
От слез
Бычачьей ревности
До слез –
Пунцовой девушки.

Кроме того, к числу верлибров в этой книге следует отнести также стихотворения «Вызов», «Босиком по крапиве», «Детство» и «Кинематограф».



В «привольном романе» «Разин» (1916) Каменский продолжает эксперименты с использованием прозиметрии, что в сочетании с версейной[9] графикой создает в ряде моментов вполне, видимо, запланированный Каменским эффект неразличения прозы со сверхкраткой строкой, к тому же располагаемой нередко с большим отступом от правого края, и лишенного внешних примет стиха верлибра. Всего очевиднее этот эффект проявляется в лирических фрагментах романа[10].

В 1914 г. в сборнике «Футуристы. Рыкающий Парнас» Каменский печатает еще два стихотворения, носящих переходный к верлибру характер: «Странник Василий» (с несомненной ямбической основой) и знаменитое «Перед беременными львицами…», где также важную роль играют окказиональные (явно не случайные) рифмы, захватывающие более половины строк:

Перед беременными львицами
Я грязь за когтем,
Я пахну дегтем,
Зевая локтем волосатым,
С невинными девицами
Из кирпичей любви
Построил башню вавилонскую.
Голубем египетским
На север прилетел,
Палевый, по ночам гурливый.
Теперь с чумными псами
Скитаю одиночество
И сплю в дырах
С обрюзгшими усами
Смердящих скотобоен.
Мычу, спокоен
Перед убоем.

В двух первых собственно стихотворных книгах Каменский демонстрирует безусловное пристрастие к наиболее раскованным стиховым формам, входящим в оборот в его время: с одной стороны, это радикальная тоника, освоенная им вслед за Маяковским, а с другой стороны – свободный стих. Так, в сборнике «Девушки босиком. Стихи» (Тифлис, 1917) девять верлибров, включая уже публиковавшиеся: «Письмо домой», «Ю», «Мементо», «Блондинка», «Танго с коровами», «Девушки босиком», «Кишановская 8», «Я – в цирке»», «Тосты друзьям».

Вот один из характерных верлибров в этой книге:

ПИСЬМО ДОМОЙ

Барамза – абб – хаба
37 верст от Перми

По Сибирскому тракту
До моей святой Каменки
До часовни соснового счастья.
А я далеко –
На Кавказии – в Азии.
Запах сена в промежках
На Каменке чую
Подождите еще.
Переночую.
Утром увидимся.

Ах Алеша – Сон – Маруся.
Жить очень странно.
Ну ничего.
Будто так нужно.
Утром увидимся.
До соснового счастья.
(Чай. Покосы. Обед.
Коровы. Собаки. Козы.
Вечером вальдшнепы).

Я еще все такой же.
Верю. Мечтаю. Пишу стихи.
Жду чудес.
Ваш рыцарь Василий.
Утром.

Еще больше верлибров находим в следующей, самой большой стихотворной книге Каменского «Звучаль веснеянки» (М., 1918). Это двенадцать стихотворений и несколько частей в цикле «Детство мое».

В нескольких стихотворениях, написанных свободным стихом, активно используются элементы зауми и другие характерные для Каменского приемы экспериментальной работы со словом («Кто Я», «Камень», «Звездолины», «Смотрите ясно», «Печаль творит красоту», «Персидская», Именины», «Солнцегреюсь»):

КТО Я

Я – КТО – я –
Я – вроде утроветра
по втуманах долине
будь березкой я обниму – покачаю.

Я – КТО я –
Я – вроде небожаворонка
над втишине полями
СЛУШАЙ ЧУТКО



Я звеню солнцелучами.

Я – КТО я –
Я – вроде яркоплатка
на с ягодами девушке
пой со мной
Я ПЕСНЕПЬЯНСТВУЮ.

В этой книге мы встречаем и вполне традиционные в смысле работы со словом лирические стихотворения, написанные верлибром («Смена событий», «Счастье», «Каторжная», «Осенью»), в том числе и миниатюры:

СМЕНА СОБЫТИЙ

Парижанка в жемчужном манто
В смокинге негр –
Боксер и любовница.
Ницца
Море
Цветы
Карнавал.
День качающий солнце
Ночь в черношелковом платье –
Плясун и печальница.

СЧАСТЬЕ

Счастье жизни –
Это разинуть рот с утра.
Днем сто раз
Перевернуться
Через голову.
Вечером скакать
В костер.
А ночью
Ловить
За хвост кометы.

В отличие от большинства других ранних русских верлибристов, Каменский, как мы уже видели, нередко обращается к рифме. В этом смысле особый интерес представляет его стихотворение «Акафист», каждый их девяти строфоидов основной части которого начинается со строки, рифмующейся с восемью остальными: моноритм образуется при этом с помощью рифм – авторских неологизмов, созвучных слову «печаль», использованному в первой строке; последний двухстрочный строфоид рифмы не содержит:

АКАФИСТ

О поэтическая печаль
Поэта-пророка непризнанного на родине
В своем родном городе
На Каме в Перми.

О поэтическая венчаль
Поэта-пророка увенчанного далекими
Чужими нездешними
Тысячами людей.

О поэтическая молчаль
Поэта-пророка ушедшего в мудрости
От славы к бесславию
От суеты к созерцанию.

О поэтическая звучаль
Поэта-пророка открывшего жизни
Звучальные радости
Расцветающим дням.

О поэтическая встречаль
Поэта-пророка встречавшего девушек
Стройных и нежных
Подруг и невест.

О поэтическая ярчаль
Поэта-пророка ярчайшего в творчестве
Разливно-напевного
В российской Поэзии.

О поэтическая раскачаль
Поэта-пророка в исканиях бурного
В скитаньях мятежного
Всегда бесшабашного.

О поэтическая началь
Поэта-пророка взнесенного крыльями
К океанским возможностям
Воли без берегов.

О поэтическая скончаль
Поэта-пророка вернувшегося на Каменку
Домой для постройки
Часовни с лампадами.

Господи сохрани и благослови.
Аминь.



В автобиографической книге «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918) принципиальным оказывается не только обильное цитирование стихов (в том числе и верлибров, например, «Детство», «Ю»), чаще всего – собственных (как ранее опубликованных, так и специально написанных для книги). Так, в книгу вошла разбитая на части прозаическим комментирующим текстом небольшая поэма Каменского «Детство мое». Но кроме того, в повести регулярно используется версейная строфа, в ряде случаев создающая для интерпретатора проблему: к прозаической (версе) или стихотворной (верлибр) речи следует относить сверхкраткие строки, как, например, в таких отрывках:

Глаза мая на море цвели бирюзовно до изумруд кости.
Он проводил дни на приморском бульваре у самой воды
на камнях – на солнце.
Лениво кричали качаясь чайки.
Корабли проходили виденьями важно-бесшумно.
Где-то в порту громыхало железо.
Около играли дети, бросали в воду.
Поэт жил стихами – повестью о любви;

Все к – лучшему.
Дальше.
Поэт задумал написать давно заветную книгу –
роман Стенька Разин.
И чтобы раздольно вдохновиться по истинному,
по весеннему, по распутному.

Разумеется, контекст заставляет сделать окончательный выбор в пользу прозы, однако для нас важно другое: здесь, как и в ряде других приведенных выше примеров, Каменский делает акцент на переходности, гетероморфности используемой им формы (проза / стих; рифмованный / нерифмованный стих и т. д.).

Эту переходность прекрасно передал в свое время Александр Ширяевец в пародиях на стихи Каменского:

ПЕСНЯ ПЕРСИДСКОЙ КНЯЖНЫ

*Вольное подражание В. Каменскому*

Ай!
Ой!
Ой! Ай!
Тр-р-рах!
Чебур-р-рах!
Чарн-чалы!
Ах!..

Ай, нынче плов!
Завтра плов!
Ай! – совсем джюда-якши!
Чарн-чалы!
Чарн-чалы!
Буза и виноград –
Кто этому не рад!
– Прощайте, тятенька с маминькой,
И все персидские сродственнички!
Начхать мне на все!
Чарн-чалы!
Чарн-чалы!
Можете писать: до востребования
Ташкент, Арскому,
Для передачи мне –
Персидской княжне.
Так и быть, пришлю вам дыню бухарскую,
А вы мне персидского порошку
И нюхательного табаку.
Чарн-чалы!
Ай! Ой-Ай!
Не гневайтесь:
Дело наше бабье известное…
Ай, жизнь моя прелестная!
Нынче плов,
Завтра плов,
Шашлык, виноград –
Кто этому не рад!
Не шайтан ли расставил мне сети?
Шайли! – разберут на том свете!
Чарн-чалы!
Ах!
Ох!
Ух!
Эх!
Ах![11]

Характерно, что и в стихотворном творчестве, а прежде всего в поэмах, советского периода Каменский время от времени использует вкрапление отдельных строк сводного стиха в традиционную силлаботонику или тонику. Так, в поэме 1937 г. «Север» непосредственно в тексте помещены две авторские «справки», написанные верлибром и изображающие, по замыслу автора, прозаические комментарии, отчетливо перекликающиеся ритмически со вставками свободного стиха в поэмах Маяковского и Сельвинского:



Первая справка

Это сюда, в село Ныроб,
Борис Годунов, в борьбе за династию,
сослал боярина Михаила-Романова,
заковал его в трехпудовые цепи
и посадил соперника в яму.
Через год в яме помер Михайло.

Вторая справка

Это сюда, в село Ныроб,
правительство царское
сослало Клима Ворошилова.

Несколько неметрических вставок, которые можно интерпретировать как свободный стих, можно обнаружить также в поэме того же года «Колхозная честь» (верлибр выделен полужирным шрифтом):

Дружный буфетный спор
Вырос в обильный хор.
**Бывших божьих рабов** –
**Ныне во здравии**
**И благоденствии пребывающих**
**Колхозников**
Сталинского света
На многие лета[12];

Ну, и хлебная жизнь –
Знай, покрепче держись.
Эта жизнь –
Большевистская власть
**Ну и Сталин,**
**Иосиф свет – Виссарионович.**
Отец родной
И друг,
И сват,
И брат.
С ним мы на ноги встали,
С ним и живем,
Как в саду виноград,
**А солнце в саду –**
**Сталин**[13].

Подводя итоги, можно констатировать, во-первых, устойчивый интерес Каменского к свободному стиху практически во все периоды его прихотливой

творческой эволюции; во-вторых, что используемые им варианты свободного стиха весьма разнообразны: от «чистых» форм, встречающихся в основном в лирике 1910-х гг., до разного рода гибридных и переходных (в первую очередь – частично рифмованных, причем как системно, так и несистемно). Особый интерес представляет активное использование Каменским свободного стиха в его прозиметрических произведениях и книгах, а также применение его для имитации прозаических вставок в поздних поэмах. Это обусловливает особое положение верлибров Каменского в ряду гораздо менее разнообразных опытов со свободным стихом большинства русских футуристов.

### Примечания

[1] Предисловие к книге «Садок судей 2» цитируется по электрон. ресурсу. Режим доступа: http://www.futurism.ru/manif+est/sadok.htm.

[2] *Пяст В.* Современное стиховедение. Ритмика. Л., 1931. С. 294–314.

[3] Такого понимания свободного стиха придерживается большинство современных стиховедов. См.: *Гаспаров М.* Современный русский стих. М., 1974. С. 29–31; *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 321–408.

[4] См., напр.: *Орлицкий Ю.* Русский верлибр: итоги XX века // Некалендарный XX век. В. Новгород, 2003. Вып. 2. С. 107–118.

[5] См.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 83–87.

[6] Подробнее см.: *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73. С. 187–202.

[7] В дальнейшем стихотворения В. Каменского приводятся без указания страниц по изд.: *Каменский В.* Стихотворения и поэмы. М. ; Л., 1966; «Землянка» цит. по изд.: *Каменский В.* Землянка. СПб., 1911.

[8] Понятие «случайные» метры введено в научный обиход В. Холшевниковым (*Холшевников В.* Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Холшевников В. Стиховедение и поэтика. Л., 1991. С. 75–84). Нам представляется, что в данном случае его уместно экстраполировать и на другие явления традиционной стиховой культуры, которые можно обнаружить в прозе или верлибре.

[9] О версе см.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–218.

[10] См. подробнее: *Орлицкий Ю.* Василий Каменский как первооткрыватель новых форм в русской поэзии начала XX века // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : Материалы III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)» : в 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 2. С. 318–332.

[11] См.: *Ширяевец А.* Подражания «великим» / публ., вступ. заметка Ю. Орлицкого // Вопр. лит. 1992. Вып. 2. С. 361–369.

[12] *Каменский В.* Колхозная честь : поэма. М., 1937. С. 19.

[13] Там же. С. 10–11.



**© И. В. Козлов**
*Екатеринбург*

## КНИГА СТИХОВ П. УРАЛЬСКОГО «МГНОВЕННОЕ И ВЕЧНОЕ» (1916)*

Судьба поэта иногда причудливо переплетается с его путем в литературе. Петр Иванович Заякин-Уральский (1877–1920) не был профессиональным поэтом. Судя по всему, он не имел большой возможности подготовить себя к этой нелегкой «профессии». Тем не менее его поэзия заслуживает внимания не только потому, что это был еще один заурядный поэт Среднего Урала, который печатал свои стихотворения в уральской прессе (например, в газетах «Урал», «Уральская жизнь»). Он целенаправленно продвигался по литературному пути, и если от него нельзя ожидать больших откровений, «прорывов» в области поэтической формы или в области создания целостного и уникального поэтического мировоззрения, то точно также нельзя и вовсе лишать его права существования на карте литературы Урала. Ему не очень «повезло» после революции: в книге, изданной в 1935 г.[1], в основу его поэтического творчества была положена революционная и «производственная» тематика. Сам автор, как будет видно из дальнейшего, отдавал предпочтение темам, связанным с культурой, с историей литературы. Его поэзия в лучшем смысле этого слова традиционна. Его стихотворения в очень большой степени «повторяют» то, что уже создано в поэзии великих предшественников (Пушкина, Некрасова неизбежно влияние Кольцова, а с другой стороны – практически нет влияния Лермонтова и модернистской поэзии), но графоманом П. Заякина-Уральского назвать нельзя: он умел отбирать и редактировать свои произведения.

Мы обратимся не к посмертному изданию произведений поэта, а к его прижизненной книге стихов, составленной им самим и озаглавленной «Мгновенное и вечное». В нее вошли стихотворения 1901–1915 гг. Эти годы были довольно насыщенными в жизни П. Заякина-Уральского: с 1899 по 1903 г. он служил в царской армии, с 1900 г. был сотрудником газеты «Уральская жизнь», в 1906 г. переехал в Екатеринбург, в январе 1909 г. в Перми издавал и редактировал газету «Урал и Кама», затем стал служащим Русско-Азиатского банка, был переведен на службу в Санкт-Петербург, позже – в Орел, в 1915 г. мобилизован в армию. Постоянные переезды, смена мест работы почти никак не отразились на его стихотворениях, помещенных в книге. Только в предисловии он говорит о сложностях, которые ему приходилось преодолевать в редакциях газет и журналов. Не это главное. Книга стихов «Мгновенное и вечное» задумывалась автором не просто как автобиография, а именно как «куль-

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

турная автобиография». Предисловие начиналось воспоминаниями: «Десять лет назад я в дневнике писал: “Если было что светлое, так это – литература. Любил и люблю ее и каждый миг общения с Музой благословляю. Хотя за нее мне много горького пришлось испить. Но люблю ее и считаю светлым, незаменимым в жизни”»[2]. Поэзия для него – не отражение жизненных неурядиц, а особая часть жизни. Затем автор вкратце формулирует свое литературное кредо: «Всякое творчество должно быть свободным. Я не принадлежу к ретроградам, считающим незыблемыми установившиеся правила и формы, но стою за такую свободу, которая не нарушает логичности и естественности форм» (VII–VIII). На деле это «теоретическое положение» обернулось некоторой вторичностью его поэтики (возможно, оно служило также и ее оправданием). Эта «традиционность» поэтики была тем более видна, что книга Заякина попадает в контекст стихотворных книг, выпущенных в 1916 г., среди которых – «Колчан» Н. Гумилева, «Камень» О. Мандельштама, «Радуница» С. Есенина, «Автомобильная поступь» В. Шершеневича и многие другие.

Заканчивалось предисловие к книге П. Уральского оптимистично, взглядом в будущее: «Меня еще не давит бремя прожитого. Я встречаю хороших, чутких, добрых людей. И это дает мне новые силы и веру, немеркнущую радость и любовь, хочется жить, мыслить, чувствовать прекрасное. Я верю в новые зори и грядущий свет. И я говорю: “Благословенная жизнь!”» (VIII). По предисловию видно, что книга стихов была для поэта этапной – он подводил итоги определенному периоду своего творчества. Она оказалась и последней авторской книгой[3].

Если посмотреть только на содержательную сторону его стихотворений, то они действительно вторичны. Все основные темы, характерные для русской поэзии конца XIX в., присутствуют здесь. Есть и описание природы, пейзажи: «Расцветали ландыши лесные / В море тихих шелковистых трав. / Грезили, что есть цветы иные / В крае солнцем залитых дубрав» («Ландыши и розы», 2–3). Есть и нравоучительные притчи («Волны и утес», 2; «Орлы», 16–17), есть изображение смены времен года и переживаний лирического героя, связанных с течением жизни. Вот примечательные строки из стихотворения «Август и сентябрь»: «Август светлый, август знойный / К нам пришел стопой спокойной. / Наступила вновь пора – / Зашумела детвора / Перед дверью храма знанья». В сентябре настроение меняется: «Не верится, что к осени идем, / Хотя задумчивость в природе, / Усталость в томном небосводе, / Поблекшие листы нам с каждым днем / Яснее говорят все об одном, / Что нет для лета возвращенья. / Неуловимы настроенья / Души, почуявшей, что смерть кругом / Витает, как незримый темный дух, / И каждое ее дыханье / Несет в мир сон и увяданье» (6; см. также: «Зимние грезы», цикл из 3 стихотворений, 12–13).

Часто встречаются следы ученичества, поданного как перекличка-беседа с собратьями по перу («Сонет», 16), поэтическая деятельность «встраивается» в литературный контекст (посвящения, стихотворения на случай, в память о комто: «У великой могилы», 8 – о Л. Н. Толстом; «А. П. Чехов», 90; «М. Ю. Лермонтов», 89). Добавляется немного экзотики, выявляющей в авторе поэта-эрудита («Из индийской поэзии», 26–29 – перевод из Р. Тагора).



Поэт использует те формы поэтического выражения, которые уже устоялись в русской литературе, стали традиционными. Но если даже он и ученик, то очень прилежный и «разносторонне образованный». Так, например, в своих переводах из «индийских стихов» он пытается передать размер подлинника, правда, не всегда удачно. Разнообразны устойчивые образы-символы, воспринятые из мировой литературы: улыбка солнца, дарящая привет полям; орел, олицетворяющий мужество и способность противостоять буре; романтическое противопоставление города и деревни (предпочтение, конечно же, отдается деревенской природе).

Очень разнообразны двух- и трехсложные стихотворные размеры; разнообразна строфика. Заякин-Уральский играет с ней, по-разному графически располагая строки в строфах, использует нечасто встречающиеся пятистишия, октавы. В целом он тяготеет к «элитарной» поэтической культуре, особенно в жанровом отношении: создает элегии, сонеты, стихотворные легенды. Достаточно разнообразна в книге субъектная организация разных стихотворений: от «собственно автора» или лирического героя до героя ролевой лирики (см., например, «Обреченная», 70).

Подобная творческая свобода (о которой автор говорил и в предисловии к книге стихов) позволила П. Заякину-Уральскому создать единое художественное целое, объединенное общими мотивами и композицией: в начале книги стихов – лирические переживания автора, иногда очень настойчиво провозглашаемые моральные установки, нравоучения; в конце – эти лирические переживания «уравновешиваются» зарисовками социальных типов. В цикле «В чайной» (72–77) перед взором лирического героя проходят уволившийся актер, читающий в чайной монологи из забытых им ролей; неплохой работник, но «мот и пьяница» Карп, крестьянский поэт, приехавший покорять столицу, и т. д. (см. также: «Рассказ босяка» (78), «Старшина» (80–81) и др.). А между этими двумя крайностями (напряженная духовная жизнь – раздумья о «внешней», социальной жизни) находятся стихотворения, посвященные поэтическому творчеству.

Эта книга стихов выполняла сразу несколько функций для самого поэта: она провозглашала его право на жизнь в большой литературе (одно дело – газетные публикации и журнальная работа и совсем другое – собственная книга, изданная в столице, книга, позволяющая отразить не какие-то отрывочные взгляды на жизнь, а целостное мировоззрение). Оказалось, что это была последняя книга стихов поэта, и она подводила итог всему его творчеству. Поэт постарался сделать ее разнообразной и в содержательном, и в формальном планах; на это указывают и достаточно уверенное владение богатым метафорическим арсеналом русской поэзии XIX в., и переклички с творчеством великих русских поэтов, ритмическая и строфическая организация стихотворе-

ний (здесь важно подчеркнуть ориентацию поэта на культурную традицию в противовес новаторским поэтическим практикам, весьма характерным для начала XX в.). Наряду с творчеством Е. Гадмер и Ф. Филимонова[4], «Мгновенное и вечное» П. Уральского – один из первых в уральской поэзии рубежа XIX–XX вв. опыт собирания стихотворных книг с собственным лирическим сюжетом и единой композицией.

### Примечания

[1] *Заякин-Уральский П. И.* Избранные произведения. Свердловск, 1935.

[2] *Уральский П.* Мгновенное и вечное : стихотворения. 1901–1915. Пг., 1916. С. V. Далее цитаты приводятся по данному изданию в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

[3] Другие книги вышли из печати до 1916 г. См., напр.: *Заякин-Уральский П.* Рассказы и песни уральца. Варшава, 1903 ; *Он же.* Северная муза. Екатеринбург, 1908 ; *Он же.* Облачко. СПб., 1909.

[4] Им принадлежат стихотворные книги: *Гадмер Е.* Птицы небесные. СПб., 1904 ; *Она же*. Вечерний звон. Липецк, 1911 ; *Филимонов Ф.* Стихотворения. СПб., 1898 ; *Он же*. За прошлые годы: Песни сибиряка. СПб., 1913.

**© Т. А. Арсенова**
*Екатеринбург*

## БОРИС РЫЖИЙ: ОБРАЗ ПОЭТА В ЧИТАТЕЛЬСКОЙ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

> И я был богом и боксером,
> а не поэтом.
> То было правдою, а вздором
> как раз вот это.
>
> *Борис Рыжий*

> После его смерти романтизированный и драматизированный образ поэта и человека утвердился, во-первых, в представлении читателей, людей, *сейчас* его искренне любящих, но все же *тогда* (теперь уже – никогда) не знавших, и во-вторых – в суждениях литературоведов.
>
> *Евгения Изварина*[1]

«Он говорил языком шпаны и зэков…»[2] – так звучит заголовок одной статьи о Борисе Рыжем, опубликованной в известной российской газете в день седьмой годовщины гибели поэта. Вот что первым бросается в глаза, когда знакомишься с творчеством Б. Рыжего: его язык. И кажется, сам его язык, стилистика и тематика поэзии уводят нас туда, где рождается ставшее расхожим



определение: «Уральский Есенин». Вышеназванная статья с привычным для газет «зазывающим» заголовком также не обходится без упоминания этого стереотипа, несмотря на все желание избавиться от него: «Мы попытались уйти от штампованного образа “уральского Есенина, пьяницы и хулигана”». Приведенная цитата с очевидностью свидетельствует, что образ поэта Б. Рыжего в сознании многих читателей и критиков ассоциируется с классическими в русской культуре образами поэтов, выразителей национального менталитета: Есенина, Лермонтова, Пушкина… Рыжий удивительно хорошо «лег» на образ Поэта вообще, который существует в читательской рецепции, и осуществить «разъединение» их теперь достаточно сложно.

Однако было бы самонадеянностью думать, что мы можем «очистить» образ Б. Рыжего от стереотипных читательских представлений, накладываемых на личность поэта. Наша задача – попытаться понять процесс своего рода мифологизации фигуры Рыжего, при этом не ставя под сомнение его возможную закономерность и неизбежность.

Проследить формирование *образа автора* в читательском сознании непросто в связи с зачастую невербальным характером данного процесса («витание в массах»). Мы восстанавливаем источники отдельных черт, характеристик феномена Бориса Рыжего на материале публицистических, критических, мемуарных и, косвенно, литературоведческих статей – тех из них, где так или иначе есть выход к обозначенной теме и делается попытка прочертить *образ поэта*. Для «сверки» мы будем использовать художественные тексты Рыжего.

Практическим «путеводителем» по основным, самым ярким характеристикам образа поэта Бориса Рыжего, существующим в читательском сознании, для нас стала статья газеты «Комсомольская правда», упомянутая в самом начале нашего повествования.

*Образ автора в его читательской рецепции* пересекается с более широким понятием, предложенным М. В. Загидуллиной, – *«литературный феномен»*. Исследуя функционирование классических литературных феноменов в современной культуре, она пишет: «…литературный феномен – синтетическая проекция личности писателя и созданных им произведений, возникающая по закону стяжения и редуцирования фактов»[3]. Редукция и искажение происходят в ходе восприятия текстов и фактов биографии автора «среднестатистическим сознанием». При этом, отмечает исследователь, «понятие “среднестатистическое сознание” ассимилирует оппозицию “элитарное” – “массовое” и обозначает зону глубинного тождества сознания профессиональных и непрофессиональных реципиентов одной нации»[4], «носителями массового сознания оказываются не отдельные социальные группы, а вся национальная общность»[5].

Несмотря на то, что исследования М. В. Загидуллиной посвящены русским писателям-классикам (А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, А. А. Блок и др.), ее методология видится нам вполне применимой и к современному мате-

риалу, поскольку механизмы формирования литературных феноменов в основе своей универсальны.

Как уже было сказано, *образ поэта* и *литературный феномен* находятся в привативных отношениях. Суть в том, что литературный феномен, будучи понятием широким, может включать в себя образ и поэта, и писателя. Но для нас принципиально важно, что в истории культуры образ поэта более подвержен мифологизации, нежели образ писателя. Это связано с тем, что поэзия издавна мыслится как высшая форма словесного творчества, а поэт наделяется особым статусом – избранничеством, нередко мессианством. Ю. М. Лотман писал: «Творчество поэта не считалось в России XVIII века ремеслом и резкой гранью было отделено от остальных искусств. Поэзия – “язык богов”, благородное занятие. <…> Поэт выступает в роли носителя высшей истины, а поэтическое слово получает ценность слова, дарованного свыше, наделенного особой авторитетностью»[6]; он отмечал особую миссию поэта – «способность подкрепить авторитет слова мученическим подвигом», самопожертвованием (см. у К. Рылеева: «Ему неведом низкий страх; / На смерть с презрением взирает...»). Беря свой исток в античности, на русской почве эта традиция становится особо актуальной в XVII–XVIII вв., когда «переложения псалмов вырабатывают образ поэта-пророка, обличителя земных властей»[7], продолжается в творчестве Г. Р. Державина (поэт – служитель Творца) и позже подпитывается культом поэта в романтизме. Имея большую историю и глубоко укоренившись в читательском сознании, она жива в нашем сознании по сей день.

*Образ поэта* рождается постепенно и «синтетически»; своего рода «сырьем» для него являются неродственные друг другу по природе факты, сведения и представления. Постепенность этого процесса объясняется тем, что читательская публика формирует представление о поэте далеко не с первых его шагов на литературном поприще, а возможно – и чаще всего – после ухода автора. Смерть автора биографического знаменует собой первый шаг к осмыслению и переработке его творческого наследия как некоего целого[8], по-своему завершенного «метапроизведения»: определяются состав, объем и периодизация творческого наследия, соотношение опубликованного и «архивов», составляется библиография авторизованных текстов. Таким образом, научная среда определяет границы поля последующей работы с художественными произведениями. Результаты же филологического «возделывания» этого поля через критические статьи различной степени серьезности и глубины попадают в зону рецепции массового читателя, причем в редуцированном, упрощенном виде. Отходя по времени все дальше от вышеупомянутой точки отсчета (смерти автора биографического), читательское сознание моделирует все более общий, устойчивый и лаконичный *образ поэта*, который при этом может мифологизироваться и обрастать дополнительными (как правило, вымышленными) характеристиками. Подобные напластования неизбежны (а скорее, и закономерны), потому что происходят из взаимосмешения разнородных понятий и явлений:



• лирического героя, голос которого наивное читательское сознание склонно воспринимать как голос самого пишущего человека;

• биографического автора (т. е. суммы отрывочных знаний об основных событиях его биографии, круге общения, месте проживания, перипетиях личной жизни поэта, чаще всего прошедших сквозь призму взглядов современников, мемуаристов);

• образа автора, стоящего за лирическим героем и проявляющего себя в тексте неявно для читателя – через систему формальных, поэтологических средств;

• субъективных образных ассоциаций, рожденных общей рецепцией совокупности текстов автора;

• традиционного в России восприятия поэта как жертвы века, рока, обладателя правом говорить от лица Истины, которое завоевывается самопожертвованием.

Вернемся к газетной статье «Он говорил языком шпаны и зэков…», вышедшей в день памяти Бориса Рыжего. Задача, которую поставил здесь журналист, – рассеять «штампованный образ» поэта, т. е. пойти по пути от мифа – к реальности, в каждом из пунктов статьи сталкивая черты *образа поэта* и факты его биографии, за которыми автор статьи обратился к людям, непосредственно знавшим Рыжего[9].

«Ведь многие знают не его, а только образ – уральский Есенин, поэт, пьяница и хулиган. <…> Брат (Борис Рыжий. – *Т. А.*) такие сборища на дух не переносил. Но ведь говорят, что знали его, выпивали с ним, рассказывают, что он компанейский парень, хоть и хулиган. Пусть так, но хулиганом он не был», – приводит автор статьи, Семен Чирков, слова сестры Б. Рыжего[10]. Источник подобного расхожего представления найти, оказывается, несложно: *алкогольную» тему* сам Б. Рыжий продуцирует из стихотворения в стихотворение: «Прошел запой, а мир не изменился…» (г, 224)[11], «В сырой наркологической тюрьме, / куда меня за глюки упекли…» (г, 226), «В ларьке на любой остановке / на деньги двух честных зарплат / возьмем три заморских литровки, / окажется – злой суррогат. / Заката на розовом фоне, / как статуи вдруг побледнев, / откинем мятежные кони, / едва на скамейку присев» (б), «Когда я выпью и умру, / сирень качнется на ветру…» (а, 46), «Зеленый змий мне преградил дорогу / к таким непоборимым высотам…» (г, 300), «Я помню все, хоть многое забыл, –/ разболтанную школьную ватагу. / Мы к Первомаю замутили брагу, / я из канистры первым пригубил» (г, 246) и др.

В. Радзишевский в рецензии на посмертный сборник стихотворений Б. Рыжего «Стихи. 1993–2001» отмечает: «Водка и вино, на худой конец, пиво поглощаются, скажем осторожно, лирическим двойником автора и его кентами

жадно и повсеместно: от случая к случаю – в разлюбезном Ленинграде-Петербурге, заносчивой Москве, неприветливой Тюмени, щедром и бестолковом Пушкиногорье, смутном фестивальном Роттердаме, разбойном приисковом поселке Кытлым…»[12]

Воспоминания, посвященные Рыжему, также довольно часто содержат в себе сюжеты, связанные с выпивкой. Приведем лишь некоторые из них. К примеру, короткая заметка из дневника Алексея Кузина: «31 марта 2000. Встретил Ирину Князеву (жена Б. Рыжего. – *Т. А.*), она сказала, что Б. Р. живет у родителей, так как пил, потом неделю не пил, а сейчас снова пьет. У нас не был давно, с 4 марта»[13].

В прозе non-fiction «Премия “Мрамор”» поэта и друга Б. Рыжего Олега Дозморова встречаем такую историю: «Через два часа звонит Кушнер и спрашивает у Миши официально: “Михаил Евсеевич? Добрый день, говорит Кушнер. Вы курируете Рыжего?” – “Да, вроде как я, Александр Семенович”, – отвечает слегка обалдевший Миша. “Вы не могли бы приехать, – голос стал тревожным и тонким. – Видите ли, Боря, по-видимому, где-то выпил и пришел уже, так сказать, на взводе или, что называется, под мухой. А я купил бутылку водки, не предполагая… В общем, тут нужны двое крепких мужчин, нам с Леной не справиться”…»[14]

Все приведенные выше цитаты являются примером того, как мотив выпивки в творчестве поэта и некоторые факты его биографии, сопрягаясь и «сворачиваясь», становятся одной из «формул»[15] образа поэта, а также – что важно – возможной «точкой соприкосновения» читательской аудитории с автором: Б. Рыжий не воспринимается как некто недостижимый, возвышенный, наоборот – для читателя он «свой парень», эдакий простецкий, приблатненный дворовый пацан, с которым всегда можно было выпить. Это и есть показательный пример «формулы, до которой “сворачивается” в общенациональном сознании творчество автора»[16]. Подобная возможность «сближения» с автором, которой, естественно, жаждет адресат, априори является источником мистификаций, «правдоподобных» вымыслов, тех самых напластований, постепенно формирующих *образ поэта*, ибо «в основе каждого мифа (а феномен Б. Рыжего устремлен к мифотворению. – *Т. А.*) лежит искажение фактов по законам редукции и упрощения, а также их подгонка под определенные сценарии и схемы»[17].

Не менее важным (а скорее всего, и основным) фактором стирания дистанции между поэтом и публикой должно назвать *особый поэтический язык* Б. Рыжего: «Для него было органично говорить языком низов – шпаны и зэков», – цитирует автор газетной статьи слова Алексея Кузина, вслед за которыми приводит реплику Ольги Рыжей: «Мой брат описывал жизнь, какая она есть. <…> Он любил, действительно любил простых людей, которых можно встретить на улице или во дворе. Ему было интересно их отношение к миру…»[18] Что



бросается в глаза уже при знакомстве с лирикой Бориса Рыжего и что часто отмечается в различных отзывах: он «приводит» в поэзию лексику сниженную (просторечную и разговорную), часто и бранную, включает в свои стихотворения жаргонизмы и даже воровское арго (см., к примеру: «Только справа соседа *закроют*, *откинется* слева…» , «В том доме жили *урки*…» и др.). Поэтический дискурс Рыжего строится на стилистическом и жанрово-стилистическом контрастах, на контрасте интертекста с собственно текстом. Дабы не быть голословными, приведем некоторые цитаты из стихов Б. Рыжего.

Пример стихотворения, включающего в себя яркий стилистический контраст (возвышенная лексика и тематика – и два сильных в данном контексте сниженных слова): «Я музу юную, бывало, / встречал в подлунной стороне. / Она на дудочке играла, / я слушал, стоя в стороне. / Но вдруг милашку окружали, / как я, такие же юнцы. / И, грянув громом, заглушали / мотив прелестный, *подлецы* (здесь и далее в стихах курсив наш. – *Т. А.*). / И думал я: небесный Боже, / узрей сие, помилуй мя, / ведь мне тобой дарован тоже / осколок твоего огня. / дай *поорать*!» (г, 159).

Контраст жанрово-стилистический, т. е. основанный на конфликте формы (жанра, обозначенного в заглавии) и содержательного и лексического наполнения – стихотворение «Почти *элегия*»: «Под бережным прикрытием листвы / я следствию не находил причины, / прицеливаясь из рогатки в / разболтанную задницу мужчины…» (а, 45).

Примеры контрастного вписывания интертекстуальных единиц в текст Рыжего: «…пьет пиво из литровой банки, / как будто в пиве есть покой…» («У памяти на самой кромке…» – в, 244) – «А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!» (М. Ю. Лермонтов); «Ты оденешь меня в серебро? / Я на пидора буду похож…» (г, 114) – «Ты оденешь меня в серебро, / И когда я умру, / Выйдет месяц – небесный Пьеро, / Встанет красный паяц на юру…» (А. А. Блок).

При всей столь явной и смелой игре на различных контрастах автор не теряет чувства вкуса и знания нормы: Б. Рыжему не свойственна вычурность, спорящие друг с другом форма и содержание в его лирике выливаются в гармоничное целое, чего способен достичь действительно талантливый автор. Это свойство поэзии Рыжего отмечено в критике: «…вообще очень мало кому удавалось сделать “сниженную” лексику в стихе сколько-нибудь выразительной. Примеры неудач здесь – бесчисленны, удач – единичны. <…> Добавляя к языковому снижению яркую образность и музыку, Рыжий, кажется, набрел на новую гармонию» (Алексей Кокотов)[19].

Говоря о существовании Б. Рыжего внутри культурного, интертекстуального пространства, внутри литературного быта предшественников[20], в статье «Последний советский поэт: О стихах Бориса Рыжего» А. Машевский пишет: «…в своих вкусовых пристрастиях <Борис Рыжий> гораздо шире, тоньше, образованнее, искушеннее. Стихи Рыжего существуют не только за счет пря-

мого обращения к жизни… но и за счет достаточно сложной литературной игры, целой системы культурологических и исторических реминисценций. Последнее очень важно, поскольку включает поэзию Бориса в смысловой и стилистический контекст русской лирики»[21].

Также приводя примеры включения «бандитом» (как он называет лирического героя Рыжего) ненормативной лексики, арго и провинциализмов в состав стихов, А. С. Собенников спешит сказать, что «суть языковой игры лирического героя не в разговорных интонациях, не в ненормативной лексике, не в арго. Все это было и есть в русской поэзии. Суть в том, что составляет тайну творчества, в пропорциях и размерах, в той гармонии стиха, которая остраняет знакомое»[22]. Такова поэтическая реальность мира Рыжего и его языка, угаданная и проанализированная иными из критиков и ученых.

Однако массовое сознание требует уплощенности, однолинейности толкований и единого, непротиворечивого смысла, поэтому в выявленной оппозиции «высокого» и «низкого» оно стремится запечатлеть прежде всего сниженное (сниженное вообще обладает большей маркирующей способностью, нежели высокое). Языковые единицы со сниженной окраской выступают маркерами социальной принадлежности. Общность языка поэта и толпы в данном случае создает иллюзию того, что Б. Рыжий – «один из». Такое стремление к стиранию дистанции, как указывала М. В. Загидуллина, объясняется «скрытой или явной потребностью масс “обладать”» объектом мифологизации, потребностью «всемерного “приближения” его к себе»[23].

Но сближение поэта с толпой оказывается мерцающей иллюзией: Рыжий со всеми – и ни с кем. Как пишет Л. П. Быков, Борис Рыжий бравирует знанием дворовой лексики, «тут опять-таки не модное ныне стремление к эпатажу – просто дворовый сленг связует того, кто *в натуре поэт* (курсив автора. – *Т. А.*), с теми, кто иных слов, кроме “чмо”, “шобла”, “мочи его”, не знает, не понимает. Это общий язык автора с теми, с кем его уже ничего не роднит – кроме памяти и языка. Языка памяти. Памяти языка»[24]. Поэт как бы одновременно находится по обе стороны оппозиции – это замечает иркутский исследователь А. С. Собенников: «Первое, что бросается в глаза, – раздвоение личности лирического героя. Граница – культура. В первом случае он укоренен в культуре, во втором – принципиально антикультурен»[25]. В статье «Вербальные знаки уральской идентичности в поэзии Бориса Рыжего» Н. А. Купина пишет о неразрывных в поэзии Рыжего «презумпции взаимности (истинности незыблемого единения с родным уральским краем) и презумпции отчуждения (истинности изоляции, отстранения от родного, “своего” пространства)»[26] . И. Шайтанов отмечает еще одно противоречивое единство в поэзии Рыжего: «привязанность крепко-накрепко к быту, к его прозе, внутри которой предстоит услышать “музыку жизни”»[27]. Таким образом, двуликость, внутренняя противоречивость пронизывает сверхтекст Рыжего на множестве его уровней, задает яркую его особенность.



Объединяя вышерассмотренные формулы, существующие в среднестатистическом сознании читателя, – формулы дворового пацана-хулигана, но в то же время говорящего на двух языках и живущего в разных культурах, – мы выходим к вопросу о формировании в поэзии Рыжего «авторской маски»[28], послужившей основой для создания мифа о поэте в массовом сознании.

Будучи мастером мистификаций и творческих перевоплощений, вживаний в придуманную им «шкуру» героя, Рыжий постоянно творил свой поэтический образ, в чем признавался сам неоднократно: «Мой герой ускользает во тьму. / Вслед за ним устремляются трое. / Я придумал его потому, / что поэту не в кайф без героя. / Я его сочинил от уста- / лости, что ли, еще от желанья / быть услышанным, что ли, чита- / телю в кайф, грехам в оправданье. / Он бездельничал, “Русскую” пил, / он шмонался по паркам туманным. / Я за чтением зренье садил / да коверкал язык иностранным» (г, 183); «Городок, что я выдумал и заселил человеками, / городок, над которым я лично пустил облака, / барахлит, ибо жил, руководствуясь некими / соображениями, якобы жизнь коротка» (г, 333). Но кроме того, известны случаи «мифотворчества в жизни», когда Борис Рыжий намеренно распространял о себе выдуманную информацию, которая прочерчивала и довершала его образ дворового пацана-хулигана. Такова, например, история со шрамом на лице, якобы полученным в очередной драке: в различных источниках она всплывает в различной интерпретации – где-то воспринимается как правда, где-то опровергается, как и в нашей газетной статье-«путеводителе»: «…В другом интервью он сказал, что шрам на лице получил после драки с зэком, который бросился на него с ножом, хотя это было совсем не так»[29], – говорит Ольга Рыжая; или как в воспоминаниях «К нам приехал Боря Рыжий» Михаила Окуня: «Через всю левую щеку Бориса шел крупный рваный шрам. Борис Петрович (отец Б. Рыжего. – *Т. А.*) посетовал: пишут теперь всякие журналисты, что получил он его в бандитских разборках, а на самом деле трехгодовалым малышом тащил стеклянную банку, упал, банка разбилась…»[30]

Автомифотворчество Б. Рыжего в жизни и тексте (здесь мы имеем в виду создание лирического героя – alter ego автора), естественно, не остается без внимания критиков, постоянно подвергается попытке быть истолкованным, оцененным профессиональным читателем. По сути, в осмыслении «взаимоотношения [Бориса Рыжего] с собственным виртуальным двойником… совершенно серьезно претендующим на индивидуальную свободу»[31], иные из критиков как раз и выходят к понятию «маски». Действительно, «маске» Рыжего есть откуда родиться: она подтверждается особым – ярким и броским – поэтическим языком с его социальной маркированностью и контрастами, о которых мы писали выше, и собственно содержательным уровнем (хронотоп, тип героя, сюжеты), где «герой нашего автора – молодой житель провинциального города с его заводскими окраинами, неприкаянностью, разборками дворовой шпаны. У него и повадки такие, и чувства, и желания»[32].

Можно предположить, что актуальность применения по отношению к творчеству Рыжего понятия «маска» объясняется заведомой, напрямую нигде не обозначенной установкой поэта говорить не столько от собственного имени, высказывать не свое частное мнение, а выразить (стать им) голос эпохи, времени и места, в котором он вырос. Здесь он и создает своего *двойника*, как выразился цитируемый выше В. Ковалев, – лирического героя (героя времени), которого читатель склонен отождествлять с поэтом Борисом Рыжим. «Рыжий пишет не о себе – он себя пишет. <…> Свою миссию он видит именно в этом: личную ностальгию представить как мифологию куда более общего порядка», – говорит Л. Быков[33], помогая нам понять авторскую целеустановку, а Руслана Ляшева так подытоживает тему «маски» Б. Рыжего: «Антиэстетическая “маска” на самом деле оказалась лицом нашей эпохи»[34].

«Маска» способна обмануть рядовое читательское сознание, ввергнуть его в заблуждение. Субъективную оценку подобного свойства «маски» (в частности – «маски» Б. Рыжего) приводит Евгения Изварина, цитируя критическое мнение о поэте, прозвучавшее в 2000 г. (т. е. еще при жизни Рыжего): «Все-таки язык поэта должен точно соответствовать его сути: образу мыслей и речи. Иначе сам язык поглотит своего создателя… Борис, заговорив на языке воров и пьяниц, как бы надел на себя маску. И в этой маске его пустили на современный литературный карнавал. Честнее было бы иметь открытое лицо»[35].

Как мы уже говорили, литературоведческие и критические работы служат одним из источников формирования *образа поэта* в массовом сознании. Взгляд читателя автоматически выуживает из данного материала именно то, что наиболее легко сворачивается в формулу. Так, черты и наименования лирического героя Бориса Рыжего, данные критиками, явились основой для того, что мы называем *феноменом* Б. Рыжего. «Поэт-хулиган» как единство противоположностей (условно говоря, сочетание небесного и земного) зиждется на представлении о Рыжем как о пацане-«бандите» и представлении о нем как о «настоящем поэте» – возвышенно-печальном юноше с трагической судьбой. «…Городская окраина 80-х предстает в этой лирике ландшафтным двойником *вечного мальчика*», – пишет Л. Быков, выделяя курсивом то, что впоследствии как раз и станет составляющим *образа поэта*[36]. Вслед за этим примером в поэтическом обзоре Майи Кучерской находим такие строки: «…В конце 1990-х, расслышав в Рыжем поэта, литературное сообщество обеих столиц буквально бросилось на этого *худого голубоглазого юношу* (курсив наш. – *Т. А.*)…»[37] Причем М. Кучерская совсем не оговаривает субъективность данного представления о Рыжем, и поэтому мы можем предположить, что Рыжий мог быть именно таким. К тому же через несколько строк она приводит цитату из его стихотворения «Писатель»: «...чуть не плачет, идет / прочь из дома: / на волю, на ветер – *синеглазый худой идиот*, / переросший трагедию Вертер / – и под грохот зеленой листвы / в захламленном влюбленными сквере говорит полушепотом: “Вы, там, в партере!”», – которая, в свою очередь, подталкивая к отождествлению автора с изображенным персонажем, уводит читательскую рецепцию как раз в ту сторону, где Рыжий видится «страдающим юным Вертером», натурой тонкой, поэтической и трагической – т. е. наделенной всеми теми чертами образа Поэта, что живут в сознании русского человека не одно столетие. Актуальное для эпохи романтизма противопоставление, когда Поэт осознавался медиатором, посредником между двумя мирами, постоянно находящимся на грани, порой просматривается и в оценке Рыжего – вот, например, мнение В. Ковалева о сборнике его стихов: «Книга Бориса Рыжего – это взгляд, погруженный в многомерное пространство зазеркального мира»[38].



В целом же читательское восприятие склонно игнорировать масочность и отождествлять голос лирического героя или лирического персонажа с голосом пишущего субъекта. При этом неизбежны редукция отдельных черт образа поэта, сгущение и концентрация других – приведение их к некоему общему знаменателю, которым и выступают ряды «общих формул». В применении к Рыжему сравнение с Есениным оказывается настолько подходящим и распространенным, что из формы устного слова переходит в форму слова напечатанного, публичного – и мы встречаем его уже на газетной полосе – в той самой статье «Комсомолки», которую мы цитировали неоднократно. В итоге о*браз поэта* Бориса Рыжего получает схожие очертания с *образом поэта* Сергея Есенина: это скандалист и хулиган, автор «Москвы кабацкой», но в то же время – мальчик-поэт, печальный и остро чувствующий трагизм жизни, границу двух миров: мира земного и мира идеального. Читатель улавливает сходство образов и спешит вписать нового поэта в заданную парадигму. Теперь уже литературоведение и критика (граница между ними часто бывает размыта) пытается развеять это стереотипное, узкое представление о Борисе Рыжем и «выписать» его из общества Есенина. Попытка «счистить» «есенинский налет» была сделана, к примеру, в статье А. Машевского «Последний советский поэт»: «Первое и, сразу замечу, ложное впечатление от стихов Рыжего – есенинщина…»[39] Но она сродни «борьбе с ветряными мельницами», ибо сложившийся феномен определенного автора бывает сильнее справедливого мнения специалиста.

Что же все-таки закрепляет, фиксирует *образ поэта* Б. Рыжего и по-своему упрочивает за ним высокое звание Поэта? По всей видимости – его трагическая смерть, которой во множестве критических материалов отводится немало внимания. Смертью своей он поставил точку, окончательно вписав себя в число Поэтов.

Трагическая гибель Бориса Рыжего (7 мая 2001 г. он покончил с собой) в свое время не только не осталась незамеченной, но и породила массу публикаций (разного характера – от небольших заметок до критических статей), посвященных ему. Смерть автора вывела его фигуру из тени для тех, кто раньше по каким-либо причинам ее не замечал или недооценивал. Помимо глобаль-

ного вопроса об определении места Б. Рыжего в современной русской литературе, читатель начал размышлять о том, почему поэт ушел из жизни добровольно, есть ли в этом некая закономерность.

Мы встречаем этот, не всегда напрямую проговариваемый, вопрос не в одной публикации, посвященной жизни и творчеству Рыжего. Можно даже сказать, что чаще всего с него и начинается повествование о поэте. Риторическим вопросом такого рода открывается статья О. Хлебникова «Поколение, выбравшее петлю»: «Почему же многие поэты кончают с собой? Или если что-то мешает исполнению назначения, ценность собственной жизни кажется пренебрежимо малой?»[40] В. Радзишевский также заводит разговор о Рыжем с темы его самоубийства: «Он и раньше пытался свести счеты с жизнью. Тянулся на антресоли за оставшимся от деда пистолетом ТТ. Резал вены, забравшись в ванну с водой. Подробно описал, как это было. А было так. Наотмашь полоснул лезвием чуть выше запястья. В предсмертном бреду твердил стихи Набокова, привычно выслушивал технические объяснения отца с цифрами и ссылками на японских ученых, переворошил детские воспоминания матери. На мыслях о жене и сыне из последних сил перевалился через борт ванны и рухнул на пол»[41] (см. об этом в дневниковых записях А. Кузина: «Борис показал нам два шрама на левом запястье от попытки перерезать вены лезвием безопасной бритвы. Говорит, что надел на себя джинсы и рубашку, лег в теплую ванну, полоснул два раза, расслабился, уснул. Но – проснулся от стука входной двери. Мы его ругали»[42]).

В голосе критиков появляются ноты почти отчаяния: как уберечь поэта от трагического финала? кто виноват, что такое случилось? почему это повторяется? Ретроспективный взгляд опытного читателя убеждает, что гибель поэта в истории отечественной литературы становится уже «чудовищной закономерностью», как выразился Д. Бавильский. «…Когда такое случается, хочется кого-нибудь обвинить, призвать к ответу, наказать. А кого наказывать-то? Великую русскую литературу с ее варварскими традициями? <…> Мрачный город Екатеринбург? Недодавленную когда-то Бухариным “есенинщину”?» – пишет А. Агеев, выводя смерть Бориса Рыжего в парадигму смертей великих поэтов (вновь возникает аналогия с Есениным), а сам факт трагической гибели Поэта вписывая в «традиции русской литературы»[43].

Итак, довление рока, жизненный путь, полный сложностей признания и неминуемо завершающийся неестественной, «не своей» смертью автора, является одной из составляющих общего образа Поэта, берущего свои истоки по меньшей мере из XVII столетия, если не раньше. Свой «высокий сан певца», выражаясь слогом Рылеева, Борис Рыжий закрепил смертью, добровольным уходом из жизни.

Смерть поэта, как известно, заставляет его стихи звучать по-новому. Как говорит Юрий Казарин в эссе «Борис Рыжий. Постижение ужаса красоты», «Могучий интертекст смерти, ее влияние на тексты, на восприятие, на оценку – очевидны. Смерть возбуждает жизнь во всех и во всем, что пока не умерло»[44]. Со смертью Рыжего его творчество обрело новые смыслы, ранее, возможно, не прочитываемые или не выходящие на первый план. Теперь, обращаясь к поэзии Рыжего, читатель остается в контексте биографии автора: постоянно помнит о факте гибели поэта, подспудно пытается угадать ответ на то самое «почему?», ищет его в художественных текстах.

Идея избранничества наделяет Поэта особым даром предвидения, предчувствия судьбы. Не случайно читательское сознание пытается разгадать: А знал ли, чувствовал ли Поэт скорую трагическую смерть? Как пишет С. Гандлевский, «…размышляя над безвременной и, по всей видимости, случайной кончиной какого-нибудь поэта, задним числом обнаруживаешь в его стихах тайное, дополненное смертью, содержание. <…> И неуютная мысль приходит на ум, что задолго до реальной гибели смерть уже поселилась в поэте, велела сводить с жизнью последние счеты, наделяла ясновидением»[45].

Простое чтение стихов поэта показывает: лирический герой Рыжего всегда говорит о смерти. И в ранний период творчества, и – особенно – в поздний. В. Радзишевский вспоминает: «Лариса Миллер отметила, что Борис Рыжий был зачарован смертью. Его стихи, без всякого преувеличения, одушевлены ее неотступным присутствием»[46]. «Знаешь, страшно / жить и петь. / Только ты, мой друг, ведь ты не дашь мне / умереть?» (1995; б, 32); «…я в Риме не бывал и город свой, увы, / не видел. Только смерть покажет мне дорогу» (1996; б, 60); «Убить себя? Возможно, не кошмар, но / хоть повод был бы, такового нет» (1996; г, 30); «…обхвативши руками коленки, / размышляю о смерти всерьез, / тупо пялясь в больничную стенку / с нарисованной рощей берез» (2000–2001; б, 352); «Погадай мне, цыганка, на медный грош, / расскажи, отчего умру…» (2000–2001; б, 333) – вот лишь некоторые примеры.

Тема смерти, проходящая сквозь все творчество Б. Рыжего, из состояния *memento mori* к 2000–2001 гг. предельно сгущается до полной уверенности автора в ее скором приходе, присутствует почти в каждом его стихотворении. Он словно играет со смертью, кличет ее – и в этом он видится критикам не просто певцом смерти, но поэтом из числа «настоящих артистов, которые исполняют свои смертельные номера под открытым небом»[47], когда предчувствие скорого конца из ощущения лирического героя перерастает в ощущение автора биографического, собственное жизнетворчество оборачивается тем, что уже не жизнь, а художественный мир диктует правила бытия. «Мы можем сколько угодно делать вид, что играем в слова, – пишет В. Губайловский в обзоре литературы за 2001 г., – но вдруг эти слова напоминают нам, что они обладают самостоятельной сущностью, и нельзя их беспечно и легкомысленно выкликать… иногда эта их жизнь становится человеческой смертью. И гибель Бориса Рыжего – это еще одно напоминание живым о реальности слова и языка»[48].

Осознание своего высокого предназначения и провидения выделяет Поэта из массы, из толпы: «поэт-хулиган» оказывается «чужим среди своих», живу-

щим и среди нас, и не с нами. Так, болезненное ощущение Рыжим несоответствия должного (в которое входит тоска по «освещенному памятью» прошлому) и настоящего, а также позиция медиатора лирического героя рождают в его творчестве тему одиночества и отчуждения, даже более того – изгнанничества, как это было у его предшественников, например, у самого яркого поэта русского романтизма М. Ю. Лермонтова[49]: «И скучно и грустно, и некому руку подать...», «Никто моим словам не внемлет… я один», «Живу – как неба властелин – / В прекрасном мире – но один», «Выхожу один я на дорогу…», «Дума», «Узник», «Сосед», «Пленный рыцарь», «На севере диком...», «Пророк» и др. Ср. у Рыжего: «Хочется поболтать / с кем-нибудь, но серьезно, / что-нибудь рассказать / путано, тихо, слезно. / Тютчев, нет сил молчать <…> “Я умираю тоже, / здравствуй, товарищ Блок…”» (в, 44); «В стране гуманных контролеров / я жил – печальный безбилетник <…> Родной страны вдыхая воздух, / стыдясь, я чувствовал – украл» (в, 30–31); «Прости меня, мой ангел, просто так – / за то, что жил в твоей квартире. / За то, что пил. За то, что я – *чужак* – / так горячо, легко судил о мире» (б, 37); «Какие там судьба, эпоха, рок, / я просто человек и *одинок* / насколько это вообще возможно» (г, 30).

Давая периодизацию творчества Б. Рыжего и говоря о его последнем (весна 2000 – весна 2001) – «музыкальном» – этапе, Юрий Казарин пишет: «Природа катастрофы поэта выражается в его духовном пути. У Бориса Рыжего, как у Пушкина, постоянно осуществлялся духовный рост – от текста к тексту, основанный на яростном и жестоком самопознании. Поэт Борис Рыжий – это сплошное самопознание, беспощадная работа над собой, это “саморост”, приведший к трагическому самовыражению»[50]. Тем самым он дает свое объяснение скорости жизни и ухода поэта, один из множества ответов на проклятый вопрос «почему?», мучающий читателя.

Трагизм осмысления и постижения жизни, выраженный Рыжим в стихотворении «Прощание с юностью»: «…Так, принимая многое умом, / я многое душой не принимаю, / так, вымотавшийся в бою пустом, / теперь я сух и сухо созерцаю / разрозненные части бытия – / но по частям, признаюсь грешным делом, / наверное, уже имею я / больное представление о целом» (б, 54), – также является одним из возможных вариантов ответа на вопрос «почему?». Думается, поэтому Р. Ляшева завершает свою заметку о Борисе Рыжем такими словами: «На Востоке популярна поговорка: утром узнал истину, вечером можешь умереть. Смысл жизни реализовался»[51].

Итак, образ Бориса Рыжего в читательском сознании включает в себя наиболее яркие черты его лирического героя, авторской маски: это своеобразный «ангел-бандит» с печальными голубыми глазами Вертера, поэт-хулиган из «той страны голубиной, что делится тыщу лет на ментов и воров», вечный мальчик из советских «восмидесятых-усатых». Как писал он сам, «А мы, наступая на брюки / и крылья с трудом волоча, / всей шоблой пойдем по округе, / по-матери громко крича» (б, 175). Истоки такого, несомненно редуцированного, представления, не проявляющего всю глубину и многомерность художественного мира Б. Рыжего, мы находим как в творческом наследии самого поэта, преобразованного в массовом сознании в «выжимку» из ассоциаций и наиболее запоминающихся образов, так и в материалах, посвященных Рыжему, в процессе читательской рецепции, в свою очередь, также сворачиваемых в «формулы». Кроме того, на создание *образа поэта* Б. Рыжего оказали большое влияние его «жизнетворчество» и «авторская маска» – в традициях уже классического представления о фигуре Поэта.

По сути же, *образ поэта* – это всегда целостное единство «высокого» – «низкого», что обусловлено, как считает Ю. Казарин, двойственной природой трагического характера русского гуманизма: «…высокое и низкое, поэт и “маленький человек” – все это оппозиции пушкинские, достоевские, отчасти ницшеанские…»[52] Таким образом, в данной ситуации оказываются одинаково верны и актуальны, казалось бы, противоположные утверждения: «В русском варианте мифотворчество Нового времени, как и Древней Руси, связано с персонификацией, главной мифотворческой моделью здесь остается “возведение в святые”»[53] и – в то же время – «…массовое сознание по отношению к любому виду гениальности реализует примерно одну и ту же схему: принизить гения до своего уровня понимания»[54].

Формирование *образа поэта* динамично и длительно. Поэтому образ поэта Б. Рыжего, намеченный нами в данной работе, можно назвать лишь этапом в процессе его мифологизации; возможно, более обобщающие результаты ждут нас в будущем – а материала для этого более чем достаточно.

### Примечания

[1] *Изварина Е.* Версия духовной биографии [отзыв на книгу Алексея Кузина «Следы Бориса Рыжего: Заметки из дневника»] // Урал. 2004. № 6. С. 245.

[2] *Чирков С.* Он говорил языком шпаны и зэков… [о поэте Борисе Рыжем] // Комсомольская правда (Екатеринбург). 2008. 7 мая. С. 16.

[3] Цит. по: *Загидуллина М. В.* Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема (творчество А. С. Пушкина в рецептивном аспекте) : автореф. дис. … д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2002. С. 36.

[4] Там же. С. 13.

[5] Там же. С. 22.

[6] *Лотман Ю. М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 368.

[7] Там же.

[8] См. мнение А. Машевского: «Борис Рыжий, которому… исполнилось двадцать шесть лет, трагически погиб этой весной. Следовательно, то, что он написал, уже обрело завершенную форму, как бы слилось с автором, стало им навсегда» (*Машевский А.* Последний советский поэт: О стихах Бориса Рыжего // Новый мир. 2001. № 12. С. 174).

[9] Сестра – Ольга Рыжая, «друг и старший наставник» – Алексей Кузин.

[10] *Чирков С.* Указ. соч.

[11] Стихи Б. Рыжего цит. по изд.: *Рыжий Б.* И все такое… : стихотворения. СПб., 2000 – с указанием в тексте страницы и литеры «а»; *Рыжий Б.* Стихи. 1993–2001. СПб., 2003 –

с указанием литеры «б» ; *Рыжий Б. Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004 – с указанием литера «в» ; *Рыжий Б. Б.* Типа песня. М., 2006 – с указанием литеры «г».

[12] *Радзишевский В.* «...Я в мир пришел, чтоб навсегда проститься» [рецензия на сборник «Стихи. 1993–2001»] // Дружба народов. 2004. № 11. С. 214.

[13] *Кузин А.* Следы Бориса Рыжего: Заметки из дневника. Екатеринбург, 2004. С. 88.

[14] *Дозморов О.* Премия «Мрамор». Non-fiction // Знамя. 2006. № 2. С. 147–148.

[15] Термин используется в значении, приданном ему М. В. Загидуллиной.

[16] *Загидуллина М. В.* Указ. соч. С. 12.

[17] Там же. С. 26.

[18] *Чирков С.* Указ. соч.

[19] *Кокотов А.* A Sverdlovshire Lad: О книге Бориса Рыжего «И всё такое…» // Октябрь. 2000. № 11. С. 155.

[20] Подробнее об этом см.: *Казарин Ю.* Поэт Борис Рыжий. Постижение ужаса красоты // Рыжий Б. Б. Оправдание жизни. С. 706–730 ; *Машевский А.* Указ. соч. С. 175–177 ; *Шайтанов И.* Борис Рыжий: последний советский поэт? // Дело вкуса: книга о современной поэзии. М., 2007. С. 251–522.

[21] *Машевский А.* Указ. соч. С. 176–177.

[22] *Собенников А. С.* Поэзия Бориса Рыжего: образ лирического героя // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : в 2 т. Екатеринбург, 2008. Т. 1. С. 98.

[23] *Загидуллина М. В.* Указ. соч. С. 30.

[24] *Быков Л. П.* «Лица не пряча, сердца не тая» // Быков Л. П. От автора: Книга не только о стихах. Екатеринбург, 2007. С. 211.

[25] *Собенников А. С.* Указ. соч. С. 91.

[26] *Купина Н. А.* Вербальные знаки уральской идентичности в поэзии Бориса Рыжего // Семантика и прагматика слова в художественном и публицистическом дискурсах : материалы IX Всерос. науч. семинара (25–26 апр. 2008 г.) ; под ред. проф. Н. С. Болотновой. Томск, 2008. С. 8.

[27] *Шайтанов И.* Указ. соч. С. 252.

[28] Авторская маска – в постмодернизме образ автора, намеренно разыгрывающий читателя и высмеивающий условности литературы. Подробнее см.: Зап. литературоведение XX века : энцикл. М., 2004. С. 24.

[29] *Чирков С.* Указ. соч.

[30] *Окунь М.* К нам приехал Боря Рыжий: Попытка литературных воспоминаний // Проза Ру [Электронный ресурс]. URL: http://www.proza.ru/texts/2007/07/06-161.html

[31] *Ковалев В.* Идентификация лиричности // Лит.-худож. проект «Folio Vergo» [Электронный ресурс]. URL: http://folioverso.spb.ru/imena/1/identif.htm

[32] *Машевский А.* Указ. соч. С. 174.

[33] *Быков Л. П.* Указ. соч. С. 211.

[34] *Ляшева Р.* Крылья с трудом волоча // Лит. Россия. 2004. № 1, 9 апр.

[35] *Изварина Е.* Указ. соч. С. 246.

[36] *Быков Л. П.* Указ. соч. С. 212.

[37] *Кучерская М.* Постскриптум: мой милый. Русская поэзия тоскует по большому поэту [обзор новых поэтических сборников] // Рос. газ. 2005. № 3678, 21 янв.

[38] *Ковалев В.* Указ. соч.

[39] *Машевский А.* Указ. соч. С. 174.

[40] *Хлебников О.* Поколение, выбравшее петлю // Новая газета. 2002. № 52, 22 июля.

[41] *Радзишевский В.* Указ. соч. С. 214.

[42] *Кузин А.* Указ. соч. С. 84.

[43] *Агеев А.* Голод 29 // Рус. журн. [Электронный ресурс]. URL: www.russ.ru

[44] *Казарин Ю.* Указ. соч. С. 696.

[45] *Гандлевский С.* Опыты в прозе : сб. М., 2007. С. 284.

[46] *Радзишевский В.* Указ. соч. С. 214.

[47] *Хлебников О.* Указ. соч.



[48] *Губайловский В.* Поверх барьеров: (Взгляд на русскую поэзию 2001 года) // Арион. 2002. № 1. Журн. зал [Электрон. ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/gubail.html

[49] См., напр.: *Муравьев Д. П.* Одиночество. Мотивы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 295.

[50] *Казарин Ю.* Указ. соч. С. 703.

[51] *Ляшева Р.* Указ. соч.

[52] *Казарин Ю.* Указ. соч. С. 702.

[53] *Юмов В.* На пушкинском рынке. В. М. Загидуллина. Пушкинский миф в конце XX века // Знамя. 2002. № 12. С. 210.

[54] *Загидуллина М. В.* Пушкин и Достоевский как народные герои (к вопросу о массовом восприятии личности и судьбы гения) // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер. 2 : Филология. 1999. № 1. С. 84.

**© Н. В. Барковская**

*Екатеринбург*

## ТВОРЧЕСТВО Т. ТРОФИМОВА В КОНТЕКСТЕ МОЛОДЕЖНОЙ «ГОРОДСКОЙ» ПОЭЗИИ

Достаточно заметное явление в современной литературе – молодежная «городская» поэзия, наиболее ярким представителем которой является Андрей Родионов (его книга «Игрушки для окраин» стала пятисотой книгой издательства «Новое литературное обозрение»[1]). В том же 2007 г. в серии «Поколение» вышла книга стихов екатеринбургского автора Тараса Трофимова «Продавец почек»[2]. Попробуем определить региональные особенности в мотивной структуре стихотворений уральского поэта, рассмотрев его творчество на фоне поэзии общероссийской.

В творчестве молодых поэтов выражено неприятие потребительского общества («Но тесен офис для меня», – говорит Александр Беляков из Ярославля), ощущение постисторического периода, своего рода «мертвого сезона»: «конец сезона костей конец революций» (Родионов, 30). Действительность абсурдна (на город «обрушился бум», как пишет А. Родионов, «в крови универсального растворителя растворился универсальный ум» – Родионов, 102) и безобразна («прыщи пятиэтажек», «фурункул супермаркета», «все вонючее, неразумное, чужое» – Родионов, 30). К некрасивости города в уральской поэзии добавляется отчетливый мотив вымороченности, когда стирается граница между миром живых и мертвых, как, например, в стихотворении В. Кальпиди о Челябинске:

…Тут наши матери погружены
по ватерлинию раннего климакса
то ли в озера своей седины,
то ли в туманы уральского климата.

И под землею у нас благодать:
там, насекомых пуская на курево,

мертвые учатся не воскресать,
что очевидно, но недоказуемо[3].

Блеклая тональность седины, дыма, тумана окутывает и исчезающих из поля зрения полуутонувших матерей, и странно видимых глазу покойников, которые курят, как «братки» или «кореша»; взаимообратимость живых и мертвых наблюдается и в пьесе О. и В. Пресняковых «Половое покрытие», напоминая повесть «Бобок» Ф. Достоевского. Так и в стихах Т. Трофимова: город-зубило, город-дрянь, загадка города-расчески, оспяные стены домов, бездарные памятники, бабник-завод – эти штрихи создают образ бесчеловечного, железно-механичного города-Молоха.

В таком безобразном и безумном мире позиция лирического героя молодых авторов – это в основном позиция маргинала, аутсайдера, бомжа, т. е. человека, пытающего избежать попадания в мясорубку мегаполиса и тюрьму офиса. Герой украинского поэта Сергея Жадана предпочитает роль дебила, отказываясь идти в военкомат:

<…>
Но мама говорит: малой, я уже старая. Вот я умру,
и кто о тебе, уроде, позаботится?
А армия сделает из тебя человека.
Посмотри, малой: дом без ремонта стоит,
ты, сука, весь клей вынюхал,
обои нечем приклеить. Давай, малой,
сходи в военкомат.

Ну, почему, – говорит она, – ты не хочешь пойти?
Почему не поговоришь с их начальником?
Ну, как почему, – говорю я, – ну, ма, ну как почему?
Как это почему?
Да потому что я дебил!
Ты понимаешь – дебил!
А дебилов в армию не берут!
Даже в нашу, украинскую![4]

Нарочитая инфантильность, нежелание взрослеть и действовать в мире взрослых побуждают молодых уйти в свой мир либо наркотических грез, либо компьютерных игр, либо в ролевые игры субкультур (типа «готов», «растаманов» и пр.). Тридцатилетний Антон Очиров восклицает:

ура нам хватит материнских плат процессоров мобильных телефонов
дверей билетов самолетов домофонов
конкретно ты ни в чем не виноват а жизнь бессовестна и снова будет
фоном[5]

Постсоветская жизнь несет приметы деградировавовшей системы (бараки, хрущевки, пустыри и свалки). Примитивность, упрощение будят «дух охотника и первобытнообщинную организацию досуга» (Родионов, 70). Агрессивность и жесткость отношений ярко отразились в пьесах уральских драматургов «школы Коляды», например, у В Сигарева. То же – и в Киеве, судя по стихам С. Жадана:



Каждый вечер веселые ватаги подростков
выбираются на очередные боевые вылазки,
в праздничных спортивных костюмах,
взяв с собой лишь бритвы и мобильники…[6]

Новая агрессивность иронически отстраняется от воинской доблести советских солдат. Эдуард Розенштейн в цикле «Как умирает пафос» пафосную риторику снижает в убого-бытовой план, заставляющий вспомнить приговские стихи о битвах с тараканами:

Никто не забыт и ничто не забыто.
Это официально, а между нами –
отбита атака, закончен бой,
но все полегли, не осталось тех, кто бы вспомнили,
как горела под божьим перстом трава.

– И передайте своим, –
я говорю муравьям, давя их, давя, –
чтоб в эту комнату ни ногой[7].

У Э. Розенштейна декларируется отсутствие «человека» в прежнем, гуманистическом смысле – «стройка века» становится пустырем, напоминающим о местах заключения, а герой груб, как «бесконвойник»:

ты чего тут шастаешь по моей стройке века
ищешь что бы стибрить или еще чего что?
ищешь человека?
ну я за него.
что, брат, не признал?
ну так пошел ты отсюда на
только случайно не вступи вот в это
это моя поднятая целина
и не плюй
по-хорошему говорю
в мой персональный беломорканал

В этом стихотворении отразилось не только эхо сталинских репрессий, но и криминальная атмосфера 90-х гг., и обилие в городах деклассированных лиц в результате значительного сокращения числа ИТК. В последних стихах А. Белякова переплетение грустной иронии с блатным жаргоном, травестирование старого романса на слова Л. Трефолева также создают ощущение жизни на «Титанике»:

Из центрального в спальный район
На руины опальных времен

Это было в эоне другом
Я на почве служил сорняком

Ничего за душой не имел
Кроме вечно отложенных дел

Вот о ком расцветает тоска
Васильком изнутри колоска

И ползут корешки на поклон
Из центрального в спальный район[8].

Как видим, доминирует чувство окраинности жизни: на краю мегаполиса, на краю истории, на краю жизни.

Чьи традиции можно заметить в творчестве молодых авторов рассматриваемого течения? Кроме влияния городского романса, воровской песни, можно отметить трансформацию таких древних жанров, как былички и сказки, иногда – «готической» баллады. Из непосредственных предшественников следует назвать В. Высоцкого и Олега Григорьева – автора «бандитских» стишков (про электрика Петрова и т. п.). Можно предположить знакомство молодых авторов с творчеством С. И. Чудакова: книга стихов «Колер локаль», публикующая недавно найденные тексты, вышла из печати в 2007 г.[9] О. Михайлов назвал Чудакова «русским Вийоном», «юродом больного века». С. И. Чудаков родился в 1937 г. в Магадане, в семье начальника лагеря, что и определило его детские впечатления. Он был выгнан с 3-го курса журфака МГУ за проведение собрания, потребовавшего отстранения наиболее бездарных преподавателей. Постепенно Чудаков опустился на самое дно жизни, впитав все его пороки. В 1973 г. замерз пьяный в чужом подъезде – И. Бродский откликнулся стихотворением «На смерть друга». Но тогда Чудаков выжил:

В пальто с какого-то покойника
Приехал полумертвецом
Наверно, соловья-разбойника
Напоминаю я лицом

И лагернику несознанку
Придется раз попался в сеть
Надвинуть шапку-невидимку
И свистом внутренним свистеть[10].

Фигура С. Чудакова, как считает О. Михайлов, развенчивает миф о единстве поколения «шестидесятников»:

С милицейских мотоциклов
Документы проверяют



По наклонной по наклонной
По наклонной я качусь
Я законный я исконный
Ультралюмпенпролетарий
Кроме секса кроме страха
Я лишен гражданских чувств[11].

(Обратим внимание на шестую строчку: четырехстопный хорей с тремя пиррихиями, аналогичную форму для ямба сконструировал Г. А. Шенгели как теоретически возможную, но в поэтической практике не встречающуюся.)

Итак, в актуальной «городской» поэзии герой существует в молодежной субкультуре при отсутствии культуры базовой: эта «уличная культура», по словам А. Родионова, дает «возможность обратить на себя внимание / если плохая фигура / и среднее образование» (Родионов, 101).

Вместе с тем можно обнаружить различия между поэзией А. Родионова и поэзией екатеринбуржца Т. Трофимова: у них различные «мифы» и разные «игрушки».

В стихах А. Родионова рисуется мир московских окраин, пригородов, бараков, пустырей и свалок. Ф. Сваровский так характеризует его творчество: «В книге “Игрушки для окраин” расширенное сознание мытищенского поэта заводит его в окраинные районы Москвы, на пустыри ближнего Подмосковья, заставляет изучать жизнь представителей малого бизнеса, бомжей и алкоголиков. Сочетание красочных описаний житейских ужасов, остраненный взгляд автора и небольшие дозы фантастики делают истории Родионова чрезвычайно зрелищными»[12]. Герой Т. Трофимова, напротив, обитает в центре брутально-индустриального города, претендующего на звание «третьей столицы». Сравним одну деталь – образ уличного фонаря – у того и другого поэта. В книге А. Родионова старый желтый фонарь освещает те безобразия, что творятся ночью в комнате, например, убийство жены женоненавистником: «он светит когда сажают в тюрьму / и светит когда выходят из нее» (Родионов, 17); таков же и отстраненный взгляд на «истории» автора-повествователя (свидетеля, наблюдателя). Фонарь у Родионова напоминает блоковский фонарь из цикла «Пляски смерти» («Ночь. Улица. Фонарь. Аптека…»). В стихах Трофимова главный предмет изображения – лирический герой, погруженный в самого себя, это герой-романтик, хотя и еще более иронически сниженный, чем у Блока, сравним:

Я жалобной рукой сжимаю свой костыль.
Мой друг – влюблен в луну – живет ее обманом… (А. Блок).

Ах извините я влюблен в фонарь
Но у меня свиданье с электричкой (Трофимов, 31).

Герой Трофимова «бросает мир» «с последним фонарем», возвращаясь «в берлогу и тревогу». В стихотворении «Бабник-завод в облако лезет трубой…»

появляется образ «фонарей фаготов», напоминающий «фонарей одеяла» и «флейту водосточных труб» у раннего Маяковского. Вообще, влияние урбанистической поэзии Маяковского очень ощутимо в экспрессионизме образов и в мотивах насилия, боли, обмана, например, в следующем стихотворении:

Дурная новость – мой город дрянь.
Узнал об этом последним.
Змеей проводов бегу, корячась,
В площадь, тонкую от жующих ног… (Трофимов, 34).

В. Чепелев отмечает «элегантный футуризм» Трофимова; в стихах молодой екатеринбургской поэтессы Юлии Подлубновой чувствуется привкус «эго-футуризма» Игоря Северянина: город «серебра и верже», «мускулистое авто», бистро и бисквит, чай с мелиссою и торт, «королевской драмы / в блеске ариоз / ждут, припудрив – дамы – / кокаином мозг…»[13], хотя и окрашенный изрядной долей самоиронии. Наверное, отголоски урбанистической поэзии футуристов не случайны – они формируют подчеркнуто-индустриальный образ города заводов (как и писал о Екатеринбурге-Свердловске Маяковский). В поэзии молодых уральских авторов чувствуется влияние городской субкультуры, например, рокабилли, сочетающей агрессивность и вычурность, претенциозность. Если у Родионова «даже скрипач со скрипкой / плавает в общем борще» – в подземном переходе (Родионов, 102), то у уральских авторов музыкальные мотивы сохраняют свою романтическую тональность: «Так над коробкою трубач с надменной внешностью бродяги, с трубою утонув во мраке, трубит для осени и звезд. И выпуклый бродячий пес ему бездарно подвывает. И дождь мелодию ломает» (Б. Рыжий[14]); «звонкий скрипач» знает, что «лучше всего вены / режутся смычком» (Ю. Подлубнова). У Т. Трофимова: «Идеальная штырка мертва»[15] – музыка не растворяется в «общем борще», а умирает. Характерно различие ритмико-интонационное: стихи А. Родиона – рэп (речитатив), стихи Трофимова сохраняют силлаботонику и мелодизм (не мелодичность, а подобие того «мелодизма», который провозгласил А. Белый в «Берлинском песеннике» 20-х гг.) и, по словам автора, ориентированы на психобилли, психоиндустриальную музыку. Вообще, молодежная городская поэзия – часть синкретичной клубной субкультуры, лирике возвращается ее изначальная форма существования – устно-музыкальная. (О «новой устности» в актуальной поэзии писал Д. Давыдов[16].) Оставляя данный вопрос пока без рассмотрения, приведем стихотворение Т. Трофимова:

Синий лен синий-синий иней на ресницах а
Волосы рыжи как злоба рыжие злоба
Вечером лекари быстро-быстрей вот и мы погодите чтоооо вы
Замечательно где она – эта а с носиком как она чтоооо вы
А было? не было? вот и мы поможем поможем чтоооо вы
Носик бантик четвертинка ушей пакетик да как нам не выжить



Давай давай девочка синяя синяя прорубью синяя
Вы ка раб ну давай да да вай давай выживай
Замечательно ну выдавай что вы да вы ты выдавливай да ну да
Надо надо вы ка раб кивай ся все нет да вот давай – вы то тут как?
давай Нет
нет
а что
ну чтоооо вы (Трофимов, 42).

Весьма отличаются образы героев в книгах Родионова и Трофимова. Подзаголовок стихотворения А. Родионова «Синий эльф» – баллада: два деклассированных элемента, автор и его друг Вольдемар, натыкаются на помойном пустыре на мистический ритуал эльфов – эльфы, клевер (ирландский символ Св. Троицы), чаша вина, дружинники на поляне – все это знаки оссиановской традиции, но воспринятой не всерьез, как было у О. Мандельштама в «Я не слыхал рассказов Оссиана…», а в комическом ключе, чему способствует и сниженная лексика. Увиденный друзьями ритуал можно истолковать как черную мессу (что будет отвечать духу «готов», над которыми, вероятно, иронизирует Родионов). Черная месса – пародия на богослужение и таинство причастия, Ж. Батай пишет, что ничто светлое не касается нижнего мира, колдовские обряды – это религия угнетенных, завоеванных, крепостных, порабощенных господствующим порядком вещей; шабаш – последняя попытка народа ответить на свои мечты посредством обрядов, потом остался только *черный смех*[17]. В отличие от романов В. Брюсова («Огненный ангел»), Д. Мережковского («Юлиан Отступник»), М. Булгакова («Мастер и Маргарита»), стихотворение Родионова изображает черную мессу именно как «пир» бомжей, хотя финал баллады неожиданно трогательный: утром друзья вернулись на пустырь, чтобы найти эльфийскую чашу, «но нашли только кусочек базальта с углублением, а в нем капелька росы» (Родионов, 99).

Другой ритуал составляет основу жизненной линии героя Трофимова – мистерия, посвящающая его в число избранных, пророков:

Надежда русского дурдома –
Пальто, цигарка на губе –
В слова пускаясь, напиваясь,
Я вычислил такие штуки,
Что и не снилось нашим му…
Все по уму. Пустоголовый,
Гуляю в городском горбе,
Под трубный запах грею руки,
И трехпрограммный инвалид
На перепутье мне велит (Трофимов, 6).

Если в балладе Родионова сатанинское причастие – водочное питие – способно убить, то в шутливом стихотворении Трофимова выпивающие друзья

отдают пустые бутылки «бабкам»: «Бутылка стоит бабки. Ergo: / Опять мы делаем добро. / …Такое нужное добро» (Трофимов, 23), разумеется, двусмысленность слова «добро» не снимается. Герой Трофимова даже ощущает себя богом:

Мне внове – богом.
Зябко на душе.
Однако бог.
И надо что-то сделать.
Допустим, мор…
Нет, слишком уж банально.
Кому-то счастья?..
Тоже вроде было.
Придумать сложно.
Надо покурить (Трофимов, 18).

Посвятительная мистерия требует принесения в жертву житейского «я» поэта («священная жертва», по выражению В. Брюсова). Комплекс жертвы отчетливо просматривается в личном мифе екатеринбургских авторов. Книга Трофимова уже заглавием – «Продавец почек» – указывает на жертвоприношение детей «золотому тельцу». Нередки в стихах «кладбищенские» детали: «знаю кладбище / где похоронены супруги Ящер» (Трофимов, 19), в приведенном выше стихотворении «городской горб» вызывает ассоциацию с гробом, а «трубный запах» – с трупным, тогда заводские трубы неотличимы от трубы крематория. Характерное положение лирического героя – ночью, на крыше: «Лишь под ногами кровельная жесть, – / Иду, полупьяный» (Трофимов, 11): как романтический герой, он над бытом, он, как лунатик, управляем неземными силами, и он, наконец, постоянно рискует сорваться.

В какой-то степени присутствие комплекса жертвы можно объяснить исторической памятью города, запечатленной в памятниках (у Трофимова: «бестелесные памятники» – Трофимов, 19; «бездарные памятники» – Трофимов, 5). Самое знаменитое место в Екатеринбурге – Храм-на-Крови, возведенный на месте расстрела царской семьи; памятник убиенным перед храмом как-то странно «рифмуется» с расположенным напротив, на Вознесенской горке, памятником комсомолу Урала. Широкореченское кладбище знаменито не только мемориалом на месте расстрела жертв сталинских репрессий, но и аллеей жертв «криминальных разборок» 90-х гг.: «братки» изображены на мраморе в полный рост, нередко с сигаретой и ключом от «мерседеса» в руке. Через город проходит Сибирский тракт, на Сибирском кладбище захоронен один из ссыльных декабристов. На севере области сконцентрированы места заключения, через город издавна шел поток осужденных и только что освободившихся, на заводах была военизированная охрана – все это, конечно, формировало специфический «менталитет». Так, картина дождя в стихотворении Трофимова напоминает избиение («маяту») и оборванный крик заключенного:



А дождь был острым так,
Что мой табачный дым к земле прибило.
И ло-
Мающийся тополь закричал:
Не надо, гражданин начал!.. (Трофимов, 47).

Вероятно, есть и другие причины, побуждающие молодых чувствовать себя «жертвами». Как указывал Ж. Батай в цитировавшейся выше работе, жертвоприношение консервативно, кроме того, оно отмечает чистоту и благородство жертвы, если шабаш – праздник бессмыслицы, то в жертвовании сплетены отчаяние и надежда[18], оно имеет искупительный смысл.

Вместе с тем кажется, что герои молодых поэтов лукавят, они *играют* роль жертвы, слишком картинны позы, как, например, в стихотворении двадцатидвухлетнего Евгения Чемякина:

Пройду по улице Свердлова
В одноименном городке,
В уме прокручивая слово,
Куплю черешню на лотке.
Давя во рту кислинку ягод,
Махну рукой на все дела
И планы на день или на год –
Лишь бы судьба не подвела!
Лишь бы дала еще пол-лета
На Вознесенке постоять
И, глядя в дуло пистолета,
Черешней в сторону плевать[19].

Герой, стоя рядом с памятником комсомолу Урала и напротив места, где стоял Ипатьевский дом, рисуется, как и его литературный образец – блистательный граф из повести А. С. Пушкина «Выстрел». По-своему удивительно точным кажется название самой известной пьесы братьев Пресняковых – «Изображая жертву», давшей яркий портрет современника.

Комплекс жертвы можно объяснить и как «ролевую игру» молодых екатеринбургских авторов, и как подсознательное усвоение идеи «запасной жизни» из компьютерных игр. В наборе «литературных игрушек» (аллюзий и реминисценций) у героев Родионова и Трофимова также наблюдаются заметные отличия. Приведем один пример – «жук в коробочке».

На диске, приложенном к книге «Игрушки для окраин», только одно стихотворение автор читает не в стиле рэп, а спокойно-грустным голосом:

Все когда-нибудь ломается
Потерялся автомат
Жук в коробочке болтается
Жук ни в чем не виноват

Все солдатики и гоночки
Все игрушки для окраин
Деревянный жук в коробочке
В пригороде популярен (Родионов, 18).

С одной стороны, вспоминается рассказ М. Горького «Страсти-мордасти» (цикл «По Руси»): у ребенка-калеки, сына безобразной пьяницы (вполне в духе историй Родионова!), умирающего от чахотки в подвале, одно жалкое утешение – «зверильница». Напомним, что герой-рассказчик, уходя от Леньки, стиснул зубы, чтобы не заплакать от ненужной, бесполезной жалости. С другой стороны, можно усмотреть скрытую полемику с трогательным рассказом К. Паустовского «Похождения жука-носорога», в котором солдат через всю войну пронес жука, подаренного сынишкой. В стихотворении Родионова отсутствуют мотивы верности Родине, семье, дому – китайская безделушка, столь легко ломающаяся, только усугубляет грусть об ушедшем и, вероятно, не очень-то счастливом детстве.

Другие интертекстуальные связи у стихотворения Трофимова «Букварь»:

А жук жужжал. А ящик был из досок.
А жук сердился – панцирь ему жал.
А ящик тень бросал – всю из полосок.

А мальчик книгу по ночам читал,
Раскрыв страницы до размеров ночи.
Под утро удивлялся, что устал.

Ложился он. С ним в темноте лежал,
Как тень от ящика.
Столбец
Зеленых
Строчек.

Автобус первый, словно жук, жужжал (Трофимов, 5).

В данном случае речь не об ушедшем детстве, а о начале всего – о «Букваре». Если жук-носорог – мифологический символ мужественной воли, боевой доблести, то тут, скорее, жук-скарабей – символ нетленной сущности души, истины и возрождения; скарабей – эмблема философа на пути к мудрости, символ вечного поиска смысла (в стихотворении Трофимова жужжащий ящик можно истолковать как радиоприемник – источник информации; в букваре буква «Ж» и соответствующая картинка помещаются неподалеку от начала книги; об идее поиска истины напоминает и строфическая форма стихотворения – терцины Данте). Маленький герой стихотворения Трофимова очень похож на Егора из сказки А. Платонова «Железная старуха»: мальчик, решивший победить смерть, пытается добраться до истинного смысла вещей и явлений. («Он поднял жука, ползшего по траве домой на ночлег, и посмотрел в его маленькое неподвижное лицо, в черные добрые глаза… – Ты кто? – спросил Егор у жука. Жук не ответил ничего, но Егор понимал, что жук знает что-то, чего не знает сам Егор, но только он притворяется маленьким, он стал нарочно жуком и молчит, а сам не жук, а еще кто-то – неизвестно кто»).



Итак, в отличие от «окраинности» (выброшенности из системы) героев Родионова, герой Трофимова, романтик по характеру, существует в центре города – в плену жесткой капитализированной действительности, но и в центре культуры. Пафос неприятия, агрессивные порывы героя «уравновешиваются» чувством юмора и сохранением традиционной стиховой формы. Яркая особенность мироощущения героя в стихах Трофимова – комплекс жертвы и, соответственно, идея искупления царства зла. Образ города в книге Родионова – это отнюдь не Москва, а деревня или поселок, и жизнь там по-деревенски примитивна и убога, но другой быть и не может (вспомним повесть И. Бунина «Деревня»), а автор-рассказчик со стороны наблюдает истории других людей, т. е. он-то занимает позицию вненаходимости по отношению к «окраине». В книге Трофимова лирический герой – гораздо более элитарный, занятый саморефлексией, выбором собственной роли в жизни, и он чувствует себя заложником системы.

## Примечания

[1] *Родионов А.* Игрушки для окраин. М., 2007. Далее страницы указываются в тексте статьи в скобках.
[2] *Трофимов Т.* Продавец почек. М., 2007. Далее страницы указываются в тексте статьи в скобках.
[3] Воздух : журн. поэзии. 2008. № 1. С. 157.
[4] Там же. С. 170–171.
[5] Там же. С. 114.
[6] Там же. С. 165.
[7] Там же. С. 116.
[8] Там же. С. 36.
[9] *Чудаков С. И.* Колер локаль. М., 2007.
[10] Там же. С. 36.
[11] Там же. С. 22.
[12] Поэт Федор Сваровский – о новом популяром способе писать стихи [Электроный ресурс]. URL: http://www.bg.ru/article/7250.
[13] Урал. 2007. № 9. С. 214–216.
[14] *Рыжий Б.* На холодном ветру : стихотворения. СПб., 2001.
[15] Вавилон : вестн. молодой литературы. 2002. Вып. 9 (25).
[16] *Давыдов Д.* Внесистемный элемент среди зеркал и электричек // Новое лит. обозрение. 2003. № 62.
[17] *Батай Ж.* Литература и Зло. М., 1994. С. 56.
[18] Там же. С. 55.
[19] Урал. 2007. № 9. С. 251.

**© В. В. Блажес**
*Екатеринбург*

## ПОЭТИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА ЕЛЕНЫ ХОРИНСКОЙ

У нее два имени. Первое по судьбе и крещению – Елена Евгеньевна Котвицкая. Все славянские этимологические словари отмечают только одно значение ее фамилии – якорь, значение имени Елена – свет, отчества – благородная, таким образом, смысловое наполнение первого имени благоприятно во всех отношениях. С этим именем она прожила 99 лет и приближается к своему столетию. Второе имя – поэтическое Елена Хоринская – она выбрала сама для общественного высказывания.

Елена Хоринская – автор десятков сборников, адресованных детям и взрослым, автор массы стихов, опубликованных в сибирских, уральских, столичных газетах и журналах. Эту статью ей будут читать Ида Власьевна Очеретина, или Людмила Александровна Каминская, или еще кто-нибудь из друзей, потому что Елена Евгеньевна давно потеряла зрение. При подготовке статьи я позвонил ей, чтобы уточнить некоторые биографические детали, и услышал: «Пожалуйста, перезвоните позже, ко мне только что пришел редактор» – эта мужественная писательница продолжает трудиться. Она, родившаяся в январе 1909 г., вошла в двадцать первое столетие своими поэтически сборниками «Прощай, мой век!» (2001), «Вечер» (2004) и осталась участницей современного литературного процесса.

О ее творчестве в разные годы писали Г. Устинов, Е. Долинова, Л. Татьяничева, И. Дергачев, Л. Сорокин, и еще можно назвать до десятка авторов, но все без исключения писали о ее сборниках лирических и детских стихов, а она начинала и много десятилетий выступала в жанре поэтической публицистики, которая, конечно, осталась в своем времени и лишилась эстетической ценности. Зато приобрела значение документа эпохи, приобрела историческую ценность. Речь идет о ситуативных стихах, т. е. стихах, посвященных какой-либо общественно-политической ситуации общегосударственного, республикан-ского или местного, локального значения. Ситуативные стихи всегда затрагивали актуальную, даже злободневную тему и были основным жанром поэтической публицистики Елены Хоринской. Без этой публицистики ее творчество выглядит каким-то дистиллированным, адаптированным к началу девяностых годов, когда рухнул Советский Союз и некоторые известные личности начали публично рвать или сжигать свои партийные билеты, начали демонстративно плевать в свое прошлое, в отечественную историю. Я не собираюсь защищать коммунистические идеи, мне было просто интересно объективно взглянуть на творческий путь писательницы, которая своими глазами видела живого жандарма и солдата в красных революционных штанах, слушала Максима Горького, общалась с Верой Инбер, Павлом Бажовым, да мало ли чего она не видела за почти сто лет земной жизни.



В 1920-е гг. советская поэзия имела исключительный статус: она занимала заметное место во всех газетах – от городской до «Правды», она звучала по радио, с эстрады, на школьных уроках, рабочих собраниях, праздничных демонстрациях – она была атрибутом повседневности. Елена Котвицкая взросла в атмосфере массовой советской поэзии, утверждавшей социалистические идеалы и безоглядную веру в то самое «прекрасное будущее», мировое братство народов, которое надо своим трудом приближать и утверждать. Может быть, поэтому у нее с молодых лет была тяга к открытому политическому высказыванию: не к интимному, лирическому, а именно общественно-политическому. С 1925 г. она работала учительницей в селах Бурятии, была активной участницей преобразований, которые коммунисты проводили в деревне, и считала социальную тему главной в литературе. Эта тема требовала прямого обращения к широкому кругу читателей не от имени какой-то учительницы, а от имени социально маркированной личности, поэтому свои первые стихи она публикует в 1930 г. в газете «Бурят-Монгольская правда» под псевдонимом «Колхозница Маша». Например, стихотворение «Тринадцатый» – об очередной годовщине Октябрьской революции, стихи «Трактора», «Груня-трактористка», «Посевная», «Хлебозаготовки», «Ханда» (о судьбе бурятской женщины)… Сельская учительница пишет о новой жизни с искренней верой в деятельную силу слова, с верой в живоносную энергию стихотворной строки. Она убеждена, что если с помощью рифмы рассказать об «установках партдиректив по животноводству», то крестьяне сразу все поймут, засучив рукава, возьмутся за дело, и очень скоро «запестреют в колхозах луга и поляны стадами холмогорских коров» (стихотворение «Очередная задача») – такая вера в силу произнесенного слова свойственна только юным поэтам-романтикам или язычникам.

Псевдоним «Колхозница Маша» был, конечно, вербальным знаком гордой отреченности от своего родового имени и сознательного приобщения к новой классовой общности; в нем также присутствует молодая наступательность: не Мария, а Маша, но ощутима и наивность, даже детскость.

В 1931 г. она написала небольшую повесть «За центнеры!», в которой отражаются факты жизни забайкальского села: сдача крестьянами хлеба, собрания «пятнадцатидворок», сопротивление зажиточных мужиков, активность сельской молодежи… Первая книжка, по признанию автора, была «робкой и неумелой», но достоверной, в ней нет вымышленных героев, об одном сельском активисте она вспоминала через несколько десятилетий: «Школа. Класс. На сдвинутых скамейках под белой простыней лежит совсем юный белокурый Коля Стрельцов. Его убили прямо в школе. На вечере»[1]. Повесть вышла под новым псевдонимом – Елена Хоринская, поскольку в ней описываются колхозные события Хоринского района, где учительствовала молодая писательница. Этот псевдоним вбирает разные смыслы, поэтому он стал ее литературным именем. Во-первых, в нем четко обозначена связь с Бурятией: она не чужая, не пришлая, она свой человек – Елена из Хоринского аймака, кото-

рая написала то, что видела, в чем участвовала, – псевдоним был гарантом истинности документальной повести «За центнеры!»; во-вторых, в нем присутствует восточная знаковость, явленная также в топонимике тех мест, где она родилась, училась, работала почти десять лет в школе и газете – Бичура, Верхнеудинск (ныне Улан-Удэ), Хасурт, Унэгэтэй, и в-третьих, семейно-родовая фамилия – Котвицкая и поэтическая – Хоринская не только рифмуются, но и соотносятся своим обликом. В драматургии жизни Елены Евгеньевны они сыграли равновеликие роли, придав ее бытию завидную устойчивость и временную протяженность.

Когда комсомолка Елена Котвицкая брала себе псевдоним «по месту жительства», она думала, что будет постоянно жить в Бурятии, писать о ее людях и новой жизни. И она писала об этом стихи, публиковала их не только в «Бурят-Монгольской правде», но и в журнале «Будущая Сибирь», в сборнике «Поэты Бурят-Монголии», в альманахе «Весна республики». В Бурятии заметили Елену из Хоринского аймака и на республиканском съезде выбрали делегатом Первого Всесоюзного съезда писателей, который проходил в августе 1934 г. в Москве. По ее словам, это был «первый праздник жизни». Она слушала М. Горького, других известных писателей и воспринимала это как подарок судьбы. В 1935 г. она переехала на Урал, в Свердловск, начала заочно учиться в Литературном институте, институте иностранных языков, поступила работать в Областной дом художественного воспитания детей.

По ее первым уральским публикациям видно, что она приняла все требования М. Горького к советским писателям, изложенные в выступлениях на съезде и в статье «Литературные мечтания», что она усвоила канон соцреализма и то, каким должно быть творческое поведение писателя в рамках этого метода. Она принимала все идеологические установки, поскольку они вполне соответствовали ее представлениям о «месте поэта в рабочем строю», сформировавшимся во времена комсомольской юности, и кроме того, после съезда писателей у нее еще более утвердилась вера в общественную силу стихотворного слова. Она прожила на Урале почти два года до первой заметной публикации. Произошло это как бы случайно: написала стихотворение, принесла в «Уральский рабочий» и сразу попала на первую страницу праздничного номера – 7 ноября 1936 г. Вся страница – это подборка статей к 19-й годовщине «Великой социалистической революции в СССР» (любопытно, что слово «Октябрьская» еще считалось не обязательным. – *В. Б.*). Помещено также обращение к «пролетариям всех стран» Исполнительного комитета Коммунистического интернационала, в нем речь идет об успехах социализма, стахановском движении и т. п., а затем о борьбе с фашизмом в Европе и конкретно в Испании: «Освобождение Испании от гнета фашистских реакционеров не есть частное дело испанцев, а общее дело всего передового и прогрессивного человечества». И рядом напечатано большое стихотворение Елены Хоринской «No pasaran!» («Они не пройдут»). Оно сразу привнесло новый



смысл: к материалам официального характера присоединился индивидуальный голос. Стихотворение написано от лица женщины, прошедшей Гражданскую войну и в настоящее время работающей на заводе; она вспоминает девятнадцатый год, Россию в огне войны и соотносит это с ситуацией в Испании; она готова ехать на помощь «подругам» Антонии Санчес, Долорес Ибаррури: «Они идут, испанские подруги, / Они идут и падают в бою. / О, как хочу пожать я сестрам руки / И рядом стать с винтовкою в строю!» Лирическая героиня уверена в победе: «Пусть воет в Гвадарраме / Войны буран. / Товарищи, мы с вами / No pasaran!» Благодаря стихотворению Елены Хоринской вся страница приобрела определенную структуру с очевидным тематическим единством, но и с композиционным контрастом прозаического и поэтического, официально-политического и личного, женского. Журналистами «Уральского рабочего» позже неоднократно использовался этот прием включенности поэтического слова Елены Хоринской в официально-прозаический газетный текст. И ее стихи всегда звучали актуально, остро, по-настоящему публицистично.

Как и в Бурятии, в Свердловске газета стала ее домом, хотя она печаталась и в других изданиях. По ее стихам видно, что она стремится уловить современное в общечеловеческом и осветить это так, чтобы войти в политический контекст – она пишет о любви молодых людей, о материнстве, о женских раздумьях и т. п. всегда в духе социалистической актуальности. В стихах, написанных на Урале, она не отошла от прежнего способа выражения авторского сознания – говорить от имени социально значимой личности, – но значительно разнообразила его, привнесла выразительность общественных и эстетических характеристик. Этот прием позволял поручать повествование различным героям, точнее, героиням, и стихи могли звучать в любой тональности, но всегда несли печать публицистичности. Например, в «Уральском рабочем» Елена Хоринская публикует стихотворение «Песня»: лирическая героиня – молодая мать, участница Гражданской войны, поет маленькой дочке песню и мечтает, чтобы она выросла и стала летчицей или строителем каналов в пустынях Средней Азии. В стихотворении «До свидания», написанном в форме частушечных куплетов, рассказ ведет девушка-трактористка: она проводила в армию любимого, верно его ждет, готова пойти на фронт, если вдруг война («Я подруге сдам свой трактор, / Сброшу черный комбинезон»). Но время – мирное, и девушка уверена, что ее любимый скоро будет дома: «Завяжу я ленту бантом, / Все друзья пойдут со мной… / Ты вернешься лейтенантом… / Возмужалый и родной»[2]. И рядом напечатано стихотворение «Ложь» от лица матери-одиночки, если употреблять советский термин: когда сын подрастет и спросит про отца, она скажет, что он служил пограничником и был убит в неравном бою, или скажет, что он был полярным летчиком, погибшим при освоении Арктики. Мать уверена, что сын вырастет «смелым» и «хорошим» и простит ей ее ложь. Героини стихов – трактористки, рабочие, участницы Гражданской вой-

ны – готовы защищать Родину, они трудятся с полной отдачей и живут вполне комфортно, потому что ощущают себя включенными в мир братского единства и отеческой заботы, товарищества и всемерной помощи – этот социалистический мир предстает в стихах Елены Хоринской уже как вполне реальный. Хотя был он, конечно, идеализирован. Но в тридцатые годы все идеализировалось, особенно вожди. И здесь необходимо пояснение.

Выступая на I съезде ССП, М. Горький утверждал, что пришла эпоха свободы и расцвета народного творчества, что в ближайшее время появятся фольклорные произведения, воспевающие советскую жизнь и партийных руководителей. В свою очередь, партийные лидеры попытались руководить фольклорным процессом, ввести его, как и литературу, в нужное идейно-тематическое русло. Поэтому по всей стране были созданы Дома народного творчества, которые должны были активизировать и направлять в партийное русло массовое творчество. Считалось, что если советскую сказку, частушки про колхоз, былину про Клима Ворошилова широко опубликовать и постоянно передавать по радио, то народ подхватит и запоет про то, что нужно. Поэтому в Домах народного творчества проводились практические занятия по созданию советских песен, сказов, былин… Народных певцов и сказочников «подталкивали» к сочинению, и они сочиняли соответствующие новины-былины про Ленина, Сталина, Чапаева, Буденного… В Свердловском областном доме народного творчества штатным методистом работал поэт Николай Куштум, проводил соответствующую работу с народными певцами. О некоторых результатах «Уральский рабочий» сообщал: 78-летняя Марфа Таскина в Лялинском районе сложила былину «О колхозном житье и товарище Сталине», ирбитский колхозник Шильников создал «песни и сказы» о событиях у озера Хасан, мастер Богословского химлесхоза Мыльников сочинил былины «О Ворошилове» и «О трусливых польских панах и храбрых красных воинах» (1940, 24 марта). Писатель Алексей Бондин сочинил былину, в которой Сталин проходит все испытания и, как настоящий эпический богатырь, добывает «волшебную книгу», которая принесет счастье всем народам Советского Союза, – Сталинскую конституцию. Конечно, все эти советские сказки и былины-новины были художественно анемичными. И если в фольклоре вожди выступали в идеализированно-гиперболическом плане, то в литературе было сильно влияние агиографической традиции. Это влияние хорошо изучено, о нем можно сказать кратко.

По мере утверждения принципов социалистического реализма развивалась сакрализация Октябрьской революции, при этом для моделирования образов партийных вождей и в целом советской действительности привлекались традиционные христианские аналогии. В частности, из национального культурного багажа был извлечен жанровый канон жития и введен в практику художественного творчества. Постепенно возникла своеобычная советская агиография, в которой первое место среди руководителей революции занимал, конечно, В. И. Ленин. Например, в известной поэме В. Маяковского он предста-



ет как канонизированный учитель-проповедник, мученик и чудотворец. К середине 1930-х гг. в советскую литературную агиографию включается И. В. Сталин. И если попытка Алексея Бондина войти в фольклор оказалась неудачной, то Елена Хоринская очень органично вписалась в советскую нормативную агиографию. В «Уральском современнике» (1938, № 2) она публикует объемное сюжетное стихотворение «Сын»: «завьюженная зимовка» на Лене, ночь, мороз, пурга, сотни верст до ближайшего селения, а на руках у молодой женщины умирающий сын – нет спасения, и обезумевшая от безысходного горя женщина обращается к вождю, «самому близкому, самому светлому, самому дорогому», к нему «летят» ее слова: «Товарищ Сталин, сын мой умирает, / Один он, вся надежда на тебя». И утром вдруг «пурга утихла», послышался шум самолета, и прилетевший профессор-хирург спас мальчика. Верующая женщина всегда молит Бога о спасении сына, и в стихотворении мать обращается к вождю, как к Богу, – на «ты», и не по имени-отчеству, а «товарищ Сталин»: именно так было принято. Для своего времени у Елены Хоринской получилось очень сильное стихотворение, несомненно, оно должно войти в историю литературы Урала как колоритный образец соцреализма. У других уральских поэтов нет таких стихов о Сталине-чудотворце.

В фольклорно-агиографическом плане написано ее стихотворение «Наш Серго». Г. К. Орджоникидзе покончил жизнь самоубийством в обстановке массовых репрессий, но в правительственном сообщении было объявлено, что 18 февраля 1937 г. он «скоропостижно скончался от паралича сердца». В день похорон – 21 февраля – «Уральский рабочий» напечатал стихотворение Елены Хоринской, которое напоминает плач-причеть: «Слезы горло сжимают мне комом, / Слышу трубы печально поют, / Что не стало родного наркома, / Что упал командир наш в бою». Лирическая героиня, как плачея на похоронах, оповещает присутствующих о делах умершего с рефреном «Он любимый, он близкий, он наш», говорит о нем как святом, безмерно любившем людей и пострадавшем ради их счастья. Она готова его «застывшее» сердце «своим сердцем горячим сменить». В стихах молодой Елены Хоринской даже маленькие дети входят в мир через знакомство с портретом Сталина. По крайней мере, мать умиляется, что дочка, едва научившись говорить, узнает вождя: «У окна вчера с тобою стали, / Ты забавно жмурилась на свет / И сказала: Мама, это Сталин! / Показав ручонкой на портрет».

С началом Великой Отечественной войны в поэтической публицистике Елены Хоринской главной темой стала борьба с фашизмом до полной победы. Нападение фашистской Германии сразу же вызвало ее поэтический отклик. Уже 24 июня 1941 г. в «Уральском рабочем» было напечатано ее стихотворение «Отчизне», в котором она впервые говорит от имени всего народа – и это верный путь: от имени соотечественников обратиться с клятвой верности не к государству или вождям, а к Отчизне, т. е. к родине, ведь фашисты поставили задачу уничтожить именно Отечество, превратить русскую нацию и в целом

всех славян в людей второго сорта, в рабочее быдло. Она уловила то, что чуть позже, 3 июля, прозвучит в речи Сталина, – мотив всеобщей родственной связи, мотив «братьев и сестер». А после выступления Сталина по радио Елена Хоринская напишет стихотворение «В бой», как поэтический отклик-призыв на речь вождя, и оно сразу же, 5 июля, появится в «Уральском рабочем»: «Голос вождя / Звучит над страной, / На битву с врагами зовет. / Слитый / Единою волей стальной, / Каждому слову / Внимает народ…» Стихотворение помещено на странице с подборкой материалов о единодушной поддержке вождя – названия статей говорят сами за себя: «Выполним любое приказание Родины», «Каждый центнер хлеба – удар по врагу», «На речь вождя горняки отвечают сотнями тонн угля сверх плана»…

П. П. Бажов обратил внимание на стихи Е. Хоринской и включил их в первый военный выпуск альманаха «Уральский современник», главным редактором которого он был назначен осенью 1941 г. Открывался альманах текстом выступления председателя Государственного комитета обороны И. Сталина от 3 июля 1941 г., далее шли статья Всеволода Вишневского «Урок истории», статья Ильи Эренбурга «Гитлеровская орда» (обе перепечатывались из «Красной звезды») и стихи Елены Хоринской «В бой» и «Песня о победе». Елена Хоринская оказалась в очень авторитетной компании, и ее стихи звучат вполне достойно. Следует подчеркнуть, что опытный журналист П. П. Бажов выстроил вступительную часть «Уральского современника» как первую страницу газеты: программная речь вождя тематически продолжена в статьях В. Вишневского, И. Эренбурга – в них речь идет о том, как фашисты, забыв уроки истории, вероломно напали на нашу страну и бесчинствуют, уничтожая города и поселки, культурное достояние народа, мирное население и т. п. То же самое в стихах Елены Хоринской. В форме призыва в стихотворении «Песня о победе» изложено одно из ключевых положений речи И. Сталина: сейчас страна превратилась в единый фронт, он везде – в забое шахты, в заводском цеху, в колхозном поле: «Будем фронтом единым мы биться – / Выходи, точно в бой, на поля; / Больше сена, овса и пшеницы, / Больше меди, железа, угля». В целом статьи московских писателей и стихи уральской поэтессы, передавая в форме публицистики основные положения речи вождя, способствовали их утверждению в массовом сознании и подъему патриотических чувств.

Сегодня поэт ни за какие коврижки не станет писать ситуативные стихи по случаю какой-либо общественной трагедии или торжества и тем более в поэтической форме излагать мысли партийных или государственных лидеров. Потому что фактически исчезла общественно-государственная функция стихотворного слова, и поэтическая публицистика ушла из будничного и праздничного обихода. А во времена молодости Елены Хоринской все было наоборот, и она сознательно позиционировала себя как поэта, убежденного в силе произнесенного слова и стремящегося к открытому выступлению. Поэтому она бралась за любую работу, связанную с письменным или устным словом.



Например, в 1941 г. Свердлгиз выпустил плакат: красноармеец прижимает к себе ребенка, под рисунком безымянные стихи, хотя сочинила их Елена Хоринская: «Расти, сынок! / Как любящая мать, / Тебя отчизна будет охранять, / Чтоб солнце не погасло над тобой, / Идем сегодня мы / В последний бой!» Она не обращала внимания на ранг газеты – орган обкома партии или заводская многотиражка, где требовалось, там и выступала. В статье 1967 г. она вспоминала: «Тогда, в грозные военные годы, нужно было очень много стихов. Мы читали их на радио после сводок Совинформбюро, читали в госпиталях. Вот “Большевистские темпы” – заводская многотиражка, 1942 год, 7 ноября. Двадцать пятая годовщина Октября. Передовая “Четверть века Страны Советов”, рассказы о фронтовых бригадах, стихотворение “Тебе, Родина, тебе, фронт!” В номере моя песня “Груня”. Она посвящена девушке, которая первой из женщин завода овладела мужской профессией литейщика. Тогда я написала несколько песен о лучших людях завода»[3].

Во время войны она иногда писала лирические стихи, и П. П. Бажов брал их в «Уральский современник»: «Когда за окнами густая мгла», «Косматый снег кружится все быстрей», «Я знаю, ты помнишь о юности нашей» – в них мотивы любви, грусти, ожидания писем с фронта от любимого… Стихи оказались проходными. Но однажды лирике она придала публицистическое звучание, и получилось стихотворение с интересной судьбой – «Солдату». Лирическая героиня была бы рада ждать любимого мужчину с войны, но его нет и, видимо, не было. Ждать некого. Одиночество. И она обращается к солдату-незнакомцу:

Я никогда с тобою не встречалась
В условный час над тихою рекой,
Но с твоего лица стереть усталость
Хотела б я заботливой рукой.
И пот, и пыль всех пройденных дорог, –
Немало их в твоей походной доле, –
Хочу, чтоб ты, ступив на мой порог,
Почувствовал себя под отчей кровлей.
Умыться дать, налить тебе вина
И приготовить лучшее к обеду…

Елена Хоринская изменила бы себе, если бы позволила своей лирической героине продолжать в том же духе, ведь еще чуть-чуть – и появится интимная тональность, поэтому искреннее желание женщины видеть мужчину в своем доме переводится в обобщенно-социальный, точнее, публицистический план. Заканчивается стихотворение так:

И потому, когда весна поет
И нашей радости все ближе дата,
Я в сердце имя берегу твое –
Простое имя русского солдата.

Стихотворение было напечатано в «Уральском рабочем», читатели приняли к сердцу образ одинокой женщины, ждущей любви, готовой любить воина-защитника. Многие читатели, вырезав стихотворение из газеты, посылали на фронт своим близким, солдаты переписывали его – оно распространялось как народное. Ведь среди солдат тоже было много таких, у кого не было любимых девушек, кому никто не писал, никто не ждал. И однажды без подписи стихотворение было напечатано в дивизионной газете «Воин Родины» с новым названием – «Я в сердце имя берегу твое». Эту газету после войны привез в Свердловск Василий Субботин, подарил Елене Евгеньевне и написал: «Храните. Это газета той дивизии, которая взяла рейхстаг и водрузила знамя над Берлином, над Германией, над Европой». С чувством глубокого удовлетворения об этом сообщала сама Елена Хоринская в «Уральском рабочем» (1975, 20 апреля).

Постоянная работа в Областном доме художественного воспитания детей постепенно приобщила Елену Хоринскую к детской литературе. У нее оказалась редкая способность вникать в мир младших школьников и описывать его с легкой шутливой интонацией. В 1944 г. вышла из печати ее первая детская книжка «Спичка-невеличка», затем чуть не каждый год стали появляться книжки-малышки и сборники стихов для детей; в пятидесятые годы о ней уже писали как об известном детском поэте. В 1945 г. увидел свет первый «взрослый» лирический сборник «К друзьям», далее пошли другие: «Здравствуй, утро» (1950), «Сверстники» (1954)… Лирика и детские стихи мирно соседствовали с поэтической публицистикой, которая оставалась такой же наступательной и целенаправленной, как и в предыдущие десятилетия. Остаются прежними жанровые формы – это отдельные ситуативные стихи и песни, а также стихи в составе тематической страницы газеты.

Отдельные стихи она посвящает событиям регионального или общенационального масштаба: победе над фашистской Германией, милитаристской Японией, выборам в Верховный и местный советы и т. п. – думается, нет необходимости называть традиционные советские праздники и юбилейные даты Октябрьской революции, Ленинского комсомола, пионерской организации вплоть до восьмидесятых годов. Конечно, Елена Хоринская писала о Ленине, Сталине, Павлике Морозове, но и о Бажове, Гагарине, Поповиче…

В сороковые годы в публицистике Елены Хоринской появляется тема малой (уральской) родины – тема Свердловска. Впервые она была затронута в стихотворении «У памятника» (1944), но более показательно стихотворение «Весна» (1946): лирическая героиня и ее спутник – молодые свердловчане, недавно вернувшиеся с войны, – идут по Свердловску и мечтают увидеть его «особым», «цветущим», мечтают о семейном счастье: «Это город родной, / Где с тобою мы выросли вместе, / Где родится у нас и где вырастет / Первый наш сын…» И это счастье будет именно в Свердловске, который очень скоро коренным образом преобразится и станет «воплощеньем вековой человечьей мечты». В последующих стихах исчезает установка на «город мечты», Свердловск предстает как центр горного края, средоточие трудовых традиций, национальных духовных ценностей, как город, близкий и милый сердцу. «Ты стал моей судьбой», – скажет Елена Хоринская в одном из стихотворений.



После войны она ввела в свою публицистику еще один жанр – новогоднее приветствие. Написала их около двух десятков, но типология хорошо просматривается: пограничность времени между уходящим и наступающим годами лирической героиней трактуется как переход от хорошего к лучшему, при этом идеал помещается в будущее, точнее, в «грядущее», к которому надо стремиться, а ближайшая задача – это завершение или, наоборот, начало очередной пятилетки, предстоящий юбилей вождя и т. д. «Уральский рабочий», «На смену!», «Вечерний Свердловск» печатали новогодние стихи, начиная с 1948 г. и до середины восьмидесятых.

Ее стихи, лишенные усложненной метафоричности и прочих поэтических изысков, привлекали внимание таких уральских композиторов, как М. Фролов, В. Трамбицкий, Е. Родыгин, Ю. Снежинский и др. В свердловских газетах Елена Хоринская публикует свои патриотические песни и марши, например, «Молодежная новогодняя» (муз. К. Кацман), «Наш город» (муз. В. Кукина), «Свердловский марш», «Песня фронтовой юности», «Уральская пограничная» (муз. Б. Гибалина) – в последнем марше поется о том, что на Урале не географическая, а «особая» граница – ракетный щит, о который уже разбился американский самолет-шпион Пауэрса. Песни и марши органично входят в поэтическую публицистику пятидесятых – семидесятых годов.

Тематические страницы с непременными стихами Елены Хоринской часто выходили в сороковые – пятидесятые годы, затем стали появляться реже. Последняя публикация на тематической странице в «Уральском рабочем» посвящена Дню знаний (1984, 1 сентября). Следует назвать хотя бы несколько тем из разных десятилетий: День железнодорожника, выборы в местные органы власти, строительство Камской ГЭС, столетие со дня рождения Н. Гоголя, день открытия Волго-Донского канала, новый проект Конституции РСФСР, сорокалетие пионерии… Ее стихотворение о Фиделе Кастро и кубинской революции напечатано в газете рядом с открытым письмом Н. Хрущева президенту США Д. Кеннеди о переговорах по выводу из Кубы русского ракетного оружия.

В 1973 г. отмечалось пятидесятилетие республики Бурятии, и в связи с этим делегация работников литературы и искусства проводила Дни бурятской литературы в Читинской области, Красноярском крае, на Украине, а затем прибыла в Свердловск. В «Уральском рабочем» (1973, 22 мая) была отведена целая страница статьям критиков о прошлом и настоящем бурятской литературы, об успехах молодых поэтов и прозаиков, публиковались также стихи бурятских мэтров. И здесь же по праву заняла место Елена Хоринская со стихотворением, в котором благодарно вспоминала «дальнюю юность», начало своей литературной работы в далеком Забайкалье: «Бурятия, я не забыла, нет, / У твоего огня тепло мне было… / Пусть замели давно ветра мой след, / Но ты

и жить, и петь меня учила». Это одно из немногих стихотворений, где Елена Хоринская открыто говорит «от себя», в остальных случаях она поручает поэтическое высказывание лирическому герою, который всегда благополучен во всем: у него нет каких-либо комплексов, даже сомнений, он не только социально, но и профессионально обозначен. Например, это молодая фронтовичка, вернувшаяся здоровой домой, пожилой машинист паровоза, восемнадцатилетняя девушка, впервые идущая на избирательный участок, один из проектировщиков Волго-Донского канала, молодая работница завода и другие, вплоть до подростка, который, прочитав «Тараса Бульбу», с восхищением думает не только о гоголевских героях, но и тех, кто читает эту повесть «на зимовках», «на привале у походных костров».

И в 60, и в 70 лет Елена Хоринская писала ситуативные стихи, звучавшие молодо и уверенно, однако возраст сказывался в том, что в ее публицистике появились статьи-мемораты, т. е. с мотивами воспоминаний, с привлечением своих прежних публикаций, – она стремится пролонгировать тематику своих стихов тридцатых – сороковых годов во времена, как тогда говорили, эпохи «развитого социализма». Например, ситуативное стихотворение к пятидесятилетию советской власти она включила в статью «Мой календарь», в которой выстроила свой «поэтический календарь» (ее выражение), вспомнив псевдоним «Колхозница Маша», стихотворение «Тринадцатый», написанное в 1930 г. к очередной годовщине Октября, стихи сороковых годов, сопряженные с этой темой, и только в конце статьи дала текст юбилейного стихотворения. В этом же ряду другие ее статьи, например: «Я в сердце имя берегу твое»[4], «Моя тридцать третья»[5], «И радуюсь я: это мой труд…»[6].

Можно продолжать, но главное сказано. Поэтическая публицистика Елены Хоринской – яркая страница истории уральской литературы эпохи социалистического реализма. Без публицистических стихов Елены Хоринской история литературы Урала будет выглядеть усеченной, сознательно суженной. Шаг в этом направлении, к сожалению, уже сделан: во всех выпусках библиографического указателя «Писатели Среднего Урала» ее публицистика отсутствует – фигурируют лишь несколько стихотворений. Это несправедливо. Ведь ради поэтической публицистики она взяла второе имя – Елена Хоринская. И достойно носит его многие десятилетия.

### Примечания

[1] Веч. Свердловск. 1967. 4 нояб.
[2] Урал. современник. 1938. № 1. С. 40.
[3] Веч. Свердловск. 1967. 4 нояб.
[4] Урал. рабочий. 1975. 20 апр.
[5] Веч. Свердловск. 1978. 31 марта.
[6] Там же. 1981. 13 февр.



**© Г. М. Ребель**
*Пермь*

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА

Творчество большого художника – а Алексей Иванов, на наш взгляд, безусловно является таковым – интересно не только в каждом отдельном изводе, но и во всей целостности, которая заново формируется на каждом этапе, интересно той логикой, которая возникает в рамках метатекста и, с одной стороны, отражает путь индивидуальных художественных исканий, а с другой – перемены, происходящие в мире и социуме, окружающих писателя. По крайней мере, в случае Иванова очевидно не только первое, но и второе, соответственно вектор его художественного развития имеет не только индивидуально-эстетическую, но и эстетико-идеологическую значимость.

Иванов начинал как фантаст, хотя строго соответствует жанровому определению, пожалуй, лишь первая из его четырех, зачисленных по ведомству фантастики, повестей – «Корабли и Галактика» (1993). В свете произведений, написанных позже, совершенно очевидно, что уже здесь проявились индивидуальная манера письма и принципы строительства художественного мира. На уровне языка – это насыщенность словесного ряда специфической лексикой (в данном случае – научно-техническими терминами и образованными на их основе авторскими неологизмами), на сюжетно-композиционном уровне – это создание сложного, многоуровневого, разветвленного, но при этом тщательно продуманного, художественно упорядоченного, одушевленного пространства (здесь – Галактики), сквозь которое, преодолевая бесчисленные препятствия, движутся герои, призванные восстановить и охранить от разного рода «механоидов» историческую память и выступающие личным связующим звеном между прошлым и будущим. И уже здесь намечены ключевые мотивы судьбы героя-протагониста: исполнение миссии, потеря возлюбленной и неизбывное, непреодолимое одиночество, которое «не разбавлялось даже смутной романтикой космических дорог»[1].

«Приземление» Иванова, т. е. смена художественной стратегии, переключение ее на «земные» темы, происходило в два этапа.

Сначала появился роман «Общага-на-крови», герои которого еще не очень выпуклы и убедительны как самостоятельные, суверенные человеческие единицы, а скорее выступают многочисленными alter ego самого автора, носителями его юношеского смятения, и неустроенности, и романтических порывов, и неизбежных срывов – в общем, выразителями авторского личного конфликта с миром в екатеринбургскую (свердловскую) пору его жизни, хотя, в принципе, такая «общага» с ее нравами и коллизиями несет в себе черты не конкретного историко-географического места, а черты времени безвременья и очень

чутко и точно корреспондирующего с ним неприкаянного (душевно, социально, материально и профессионально неприкаянного) молодежного социума.

Следующий шаг – роман «Географ глобус пропил» (написан в 1995, опубликован в 2003), с одной стороны, подготовленный предыдущим творческим опытом, с другой – ставший точкой столь кардинального художественного преображения писателя, что вполне может быть зачислен по ведомству художественного чуда. Перечислим произошедшие радикальные перемены в творческой манере Иванова:

• расплывчатые краски, неравномерно распределенные в «Общаге», в «Географе» сгустились, наполнились жизненными соками, пульсирующей энергией и густо, ровно, при этом разнообразно и очень точно покрыли весь романный объем;

• достаточно условные, а порой и схематичные в «Общаге», в «Географе» человеческие лица обрели убедительную неповторимость, индивидуальную яркость, притягательность и в то же время несомненную узнаваемость, «типичность»;

• в «Общаге» на всех героев приходится один авторский голос, и во многих случаях они вполне могли бы поменяться текстами, в «Географе» же облик, характер, поступки и речь героя составляют нераздельное, органичное целое; у каждого персонажа свой неповторимый голос, свое слово, а текст от автора оказывается путеводной нитью, сплетенной с таким поразительным искусством, умом, юмором, что от нее ни на минуту не хочется, невозможно оторваться, о чем бы ни шла речь – о школьных или личных мытарствах учителя Служкина, о его походе с учениками в мир природы, географии и истории.

В этом «школьном», как назвала его критика, романе Иванов выпестовал героя, который, несмотря на всю эпатирующую нестандартность, оказался вровень со своей педагогической миссией и одновременно больше ее, ибо именно из его, Географа, личностных, педагогических и творческих исканий и открытий автор взрастил художественные миры двух последующих романов.

При всей чрезвычайной значимости школьного смыслового пласта «Географ» только на первый взгляд – школьный роман. Школа как некий реальный социальный институт оказалась очень удобным, организационно готовым и художественно продуктивным концентратом человеческих характеров и страстей, средоточием психологически мобильного, живого человеческого материала, а в данном случае – еще и экспериментальной площадкой, на которой Служкин проверяет себя и окружающий мир на прочность и состоятельность и с которой он вместе со своими «присными» отправляется на поиски человека («Я человека ищу, всю жизнь ищу – человека в другом человеке, в себе, в человечестве, вообще человека!»), самого себя («Река Ледяная спасет меня. Вынесет меня, как лодку, из моей судьбы»), почвы, корней, истории. «То, что раньше нам казалось здесь страшной глухоманью, дремучей дикостью, угрюмой угрозой, на самом деле было печалью, невысказанной болью, неразделенной любовью», – так вместе с детьми герой романа открывает для себя заново уральскую природно-историческую глубь.



От условно-фантазийного космоса «Кораблей и Галактики», от юношеского отчаянно-романтического противостояния враждебному миру в «Общаге-накрови» творчество Иванова не просто выруливает к многоцветной и полнокровной реальности, но – *углубляется* в географию, в историю, в природу, обретает ***почву*** и приобщает к этой почве читателя, относительно которого уже сам автор становится Географом в самом широком и высоком смысле этого слова.

Тут следует напомнить, что почвенническая идея неизбежно воспринимается в связи с идеей национальной, как правило *моно*национальной и нередко потенциально или явно ощетиненной против *ино*национальных миров – именно так это подано в творчестве «главного» русского почвенника – Достоевского. Однако Алексей Иванов, сначала в «Географе», а затем в своих «исторических» романах «Сердце пармы» и «Золото бунта», предъявляет гораздо более продуктивный и одновременно нравственно безупречный вариант почвенничества, ибо в качестве почвы рассматривает не национальное, тем более мононациональное, а *географическое* и неизбежно сопряженное с ним *историческое* начало. Ему в этом плане повезло – с Уралом. А Уралу повезло с писателем Ивановым, который осознал и сначала показал художественно, а затем, в историко-культурологическом исследовании «Уральская матрица» (2008), публицистически сформулировал следующее:

«Уральский хребет – это линия, по которой тектоническая плита Европы “налезла” на тектоническую плиту Азии. Поэтому западный склон Урала относительно пологий, а восточный – относительно обрывистый. Малые меридиональные хребты Урала – это смятые в “гармошку” края европейской и азиатской материковых плит. И этот геологический удар имеет “феномен преображения”». И далее:

«Урал всегда – место встречи. Встречи Европы и Азии; Руси и Сибири; христианства, мусульманства и язычества; славян, тюрков и финноугров. И зона этой встречи – зона преображения. Появления чего-то нового – третьего, получившегося из первых двух. (Как в познании, где самые важные открытия делаются на стыках наук.) Такова “культурная матрица” Урала»[2]. И такова, в свою очередь, почва художественного мира «историко-географических» романов Иванова, им же самим открытая и предъявленная читателю как данный провидением шанс – шанс к национальному (в данном случае – *много*национальному) возрождению, Иванов бы сказал – *спасению*. И если Служкин – прежде всего и главным образом *географ*, проводник, то герой «Сердца пармы» князь Михаил – безусловно, *спаситель*, исполнивший свою миссию до конца и при этом, как того и хотел, не потерявший лица, не изменивший себе. Его антиподом – *погубителем* – кажется герой «Золота бунта» Осташа Переход, но и он не чужд идее спасения, которую олицетворял боготворимый им

батя, сам же Осташа выступает скорее в роли *мастера* – не менее мифологизированной фигуры в уральском контексте, чем спаситель и погубитель. Так или иначе, *искание путей спасения* лежит в основе названных трех романов, и поиск этот во всех трех случаях неразрывно связан с ***почвой*** – уникальной природно-исторической физиономией Урала, Перми Великой.

Как учитель Служкин своих учеников, писатель Иванов увел за собой читателей из безрадостной, безликой современности в головокружительно захватывающий поход за собственной исторической идентичностью, и именно ***география*** в совершенно конкретном и неповторимом уральском своем обличье оказалась хранительницей этой идентичности, и путеводным знаком, и генератором и катализатором смыслов, и обетованием.

В последнем романе, «Блуда и МУДО» (2007), Иванов резко вывернул художественный руль – а можно сказать иначе, воспользовавшись образом-символом самого писателя: «разбил барку» – и из уральского историко-географического пространства вынырнул в «беспочвенную», т. е. не привязанную к достоверно-узнаваемому и в то же время уникальному месту современность. Ковязин – символический город, соотносимый с любым современным провинциальным городом, в топографии которого запечатлена история страны в ее досоветском, а еще более в советском ее варианте с поспешно-неумелыми и непоследовательными изменениями нового времени.

В историко-географической трилогии Иванов создал опасный, грозный, суровый мир – но мир осмысленный, имеющий прочную корневую систему и при этом – созидательный, многообещающе развернутый в будущее. С точки зрения наполненности питательными животворными смыслами, мир «Блуды» – выжженная пустыня, и только природа (география без истории) еще таит в себе какие-то обещания.

«Блуда и МУДО» – роман о катастрофических для социума и нации утратах: об утрате корней (вместо них в наследство осталось ПНН: проклятие неискоренимой непристойности купца Забиякина), об утрате лица (не случайно вместо ликов и лиц Моржов пишет *антиконы*), об утрате языка (в условиях кризиса вербальности Моржов предлагает ОБЖ – обмен биологическими жидкостями, и обилие мата на страницах романа в этом смысле очень показательно). Это роман о тупике. Ибо выживает в нем только то, что давно изжило себя: в результате всех романных перипетий и хитроумных моржовских маневров, «МУДО, подобно побитой посуде, живущей два века, продолжило своё безуспешное процветание под бодрым руководством Шкиляевой, неувядающей хризантемы народного образования». Даже непристойной купеческой прочности больше не получается – только многозначно-многозначительное МУДО – карточный домик, легко рассыпающийся от любого дуновения и в то же время легко собирающийся вновь, чтобы так же легко опять рассыпаться.

Если в трилогии провинция выступает как средоточие, кладезь, источник



национальных смыслов и стратегий, причем это очень конкретная, живая, узнаваемая провинция, то в «Блуде» провинция – это заштатность, вторичность, подражательность; это, с одной стороны, оголенная грубость и примитивность нравов и потребностей, с другой – растиражированные и доведенные до бесстыдной наготы советско-постсоветские пиксели, симулякры, фантомы.

Но едва ли не самое главное художественное событие «Блуды», сравнительно с тем, что было предъявлено в предшествовавшей ей трилогии, – это кардинальная смена главного героя и его жизненной стратегии. Л. Данилкин как всегда хлестко определил это как замену Географа «порнографом»[3]. Сергей Беляков назвал Моржова Диверсантом[4]. Так или иначе, вместо «почвенного» героя, носителя и открывателя национальных символов-смыслов и олицетворения национального характера – этакого Иванушки-дурачка, который в итоге оказывается мудрее записных умников, – на подмостках нового романа Иванова мы видим космополитичного «чужака», выстраивающего умозрительную картину мира и осуществляющего свою умозрительную программу – это очередной в русской литературе герой-идеолог, «теоретик», созданный по типу героев Достоевского и по той же логике неизбежно обреченный на поражение.

Поскольку в критике Моржова неоднократно сравнивали с географом Служкиным, выводя одного из другого, остановимся на этом сопоставлении и мы, тем более что оно как нельзя нагляднее демонстрирует вектор художественно-идеологических исканий Иванова, его видение современной России.

Оба героя – главные в своих романах, оба выступают двигателями романных сюжетов, оба, хотя и по-разному, выше своего окружения, и оба перенастраивают жизнь, самооценку, способ взаимодействия с миром окружающих людей; оба – что в системе ивановских координат немаловажно – причастны системе образования, и оба взаимодействуют с ней в качестве маргиналов – внесистемных факторов влияния. Служкин – неудачник, разгильдяй и – романтик; Моржов тоже разгильдяй, но – «удачник» (писание «пластин» оказалось для него золотой жилой, дало «ресурс» для беспечного существования и проворачивания афер) и – циник. Географ дарит своим ученикам поход, открывает мир – и этот дар несомненен и неотъемлем, как бы сами дети им ни распорядились. Моржов сохраняет для своих подопечных МУДО, чтобы они могли там по-прежнему получать свою «зарплату некрупных насекомых», и попутно создает фамильон – не столько реальный, который, не успев сложиться, рассыпается с его исчезновением, сколько теоретический – как новую модель общественной самоорганизации и самозащиты в условиях тотального беспредела. Сергею Белякову идея фамильона показалась искусственной[5] – а между тем фамильоны эти существуют на каждом шагу, только основаны они не всегда на принципе ОБЖ (т. е. на крови, сперме или молоке). В самом романе предусмотрены «побочные смыслы фамильона» – мафия, контора, семья, и хотя «в идеале» фамильон – нечто другое, более благородное и интимное, сами принципы его организации от идеала весьма далеки.

«Всей полнотой информации обладает только лидер. Всё замыкается на его персоне. Его все любят или уважают. И лидеру нужна неприязнь внутри фамильона. Без неё члены фамильона смогут договориться между собой и послать лидера куда подальше», – так поясняет суть функционирования фамильона моржовский дружок Щёкин. В сущности, фамильон – это любое сообщество, устроенное патриархальным «семейным» способом, при котором лидер, владеющий неким ресурсом или имеющий доступ к нему, собирает «под себя» покорных и на всё согласных; с наиболее хваткими, хитрыми и жадными договаривается, выделяя им куски пожирнее; несогласных изгоняет или истребляет руками сирых и убогих, которые таким способом демонстрируют ему свою безоглядную преданность и тем самым укрепляют собственные позиции. Лидер может выступать в роли благодетеля, эдакого «великого инквизитора», избавляющего своих подопечных от тяжкого груза ответственности, которую всецело берет на себя («Я же сказал, что решу все проблемы! <…> Сидите, не рыпайтесь!» – цыкает на своих «девок» Моржов), но он же неизбежно оказывается палачом, если нужно подавить даже не бунт, а саму мысль о бунте на подвластном ему корабле. В фамильонах, образованных по месту службы или на производстве, ни в грош не ставятся профессионализм, самостоятельность, инициатива. В фамильонах, охватывающих электоральные массы, категорически не приветствуются чьи бы то ни было претензии «свое суждение иметь».

Именно фамильоны и прочие суррогатные способы организации жизнедеятельности во многом и являются причиной того, что «жизнеспособными в Ковязине оказывались лишь общие смыслы, а не конкретные деяния».

Изобретение Моржова оказалось не «новой, постмодернистской ячейкой общества», как это виделось Щёкину, а модернизированным старым, что и предсказал, правда, по другому поводу сам Моржов: «Мы либо в новую форму вливаем старое содержание, либо в старую форму – новое. А в чистом виде у нас никогда не получается. Давно, блин, живём. До хрена всего намастерили, выбрасывать некуда».

Если вернуться к типологическим определениям, данным ранее, то Географ – *мастер*, ибо, как формулирует Иванов в «Матрице», «в уральском понимании Мастер – это не только производитель чего-то, машин или художеств. Это человек, открывающий или формирующий облик уральского мира»; «Мастер трудится, познаёт, совершенствует и связан с язычеством. Если перевести эти понятия в план литературного сюжета, то окажется, что труд будет переосмыслен как цепочка подвигов. Познание – как движение, путешествие. Созидание – как улучшение жизни ближних. А язычество – как творимые чудеса»[6]. Географ, а вслед за ним князь Михаил, Осташа так или иначе подпадают под это определение, а вот Моржов в него никак не вписывается, он не Мастер, он – Имитатор.



Как художник, автор «пластин», которые были в некотором роде «антииконами», Моржов «не хотел никакого смысла. Только поверхность. Только поверхность. Глубины не надо. В глубине и больно, и стыдно – и непристойно». Географ, напротив, увлекал своих подопечных в глубину – в прямом и переносном смыслах слова. На глубине, конечно, можно захлебнуться. Но подлинная жизнь познается только так. Моржов затеял спасение утопающих без ведома и согласия утопающих. Географ тоже обещал спасти, но по-другому: «Конечно, я откачаю, если кто утонет, но вот захлебываться он будет по-настоящему».

Весьма показательно то, что талант Моржова-художника не изображен, а продекларирован, в то время как талант географа Служкина не только убедительно предъявлен в его собственном романе, но и задает художественную интенцию двух следующих романов Иванова.

Финальное поражение Географа есть одновременно его победа: он не одолел систему, но и система его не одолела, не подмяла, не сломала, не подчинила себе. Более того – он заложил семена недевальвируемых смыслов, носителями которых стали его ученики. А после Моржова остается МУДО, где в интервалах между периодическими реформаторскими судорогами как ни в чем не бывало продолжается «долбёжка друг друга за небольшие деньги, но с удовольствием, к тому же без любви, без артистизма и даже без декораций».

И формальное, механическое превращение колокольни-кочегарки, с которой Моржов сбросил мерзавца Лёнчика, опять в колокольню никого и ничего не спасет. Если не вернется Географ, в новой колокольне не поселятся смыслы. А с Географом даже в разрушенной церкви – говорящие лики икон.

В историко-географической трилогии «Географ глобус пропил», «Чердынь – княгиня гор, или Сердце пармы», «Золото бунта» Алексей Иванов создал образ-проект национального возрождения – идеалистический, конечно, проект, но обозначивший вполне реалистический вектор движения к осмысленному бытию.

В современном плутовском романе «Блуда и МУДО» Алексей Иванов описал Дешёвое Порно (ДП), воцарившееся на отечественном историко-географическом пространстве, и показал опаснейшую социальную тенденцию, при которой остро востребованный, ожидаемый, желанный герой-спаситель оказывается *подменёнышем*, *ургаланом*, имитатором.

Сетовать на изменение Ивановым художественной стратегии бессмысленно, предъявлять писателю претензии за «Блуду» смехотворно – *неча на зеркало пенять, коли рожа крива*. Наша рожа сегодня выглядит именно так, как это написано Ивановым.

В заключение позволим себе цитату из эссе пермского философа, историка, поэта Вячеслава Ракова, предрекающего Перми, и не только Перми, невеселую перспективу, удивительно точно и горько корреспондирующую с романом о городе Ковязине:

«Инфляция символического капитала Перми продолжится до логического

завершения: до превращения ее в заурядный каменный спальный мешок, декорированный попсовым архитектурным прикидом. Пермь будет *никаким* городом, городом чистого настоящего, местом без материализованных символов и смыслов, связывающих нас с собственным прошлым. Но такой город никому не интересен: ни чужим, ни своим. В таком городе задыхаются. Из такого города бегут»[7].

Вот эту инфляцию, вот это превращение *свята места* в *место пусто* и изобразил А. Иванов в романе «Блуда и МУДО».

**Примечания**

[1] *Иванов А.* Корабли и Галактика. М., 2004. С. 15.
[2] См.: [Электронный ресурс]. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/Uralskajamatrica/GRANICAPREOBRAZHENIJ/
[3] См.: [Электронный ресурс]. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/BludaiMUDO
[4] *Беляков С.* Блуда и Диверсант // Новый мир. 2008. № 6.
[5] Там же.
[6] [Электронный ресурс]. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/Uralskajamatrica/MASTER/
[7] Цит. по рукописи.

*Научное издание*

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей
Вып. 4

Художник *И. М. Игнатьев*
Ответственная за выпуск *М. В. Дудорова*
Верстка *Л. А. Хухаревой*
Корректор *Н. В. Чапаева*

Подписано в печать 28.11.2008. Формат 60 × 84 $^{1}/_{16}$.
Усл.-печ. л. 30,0. Бумага офсетная. Гарнитура Peterburg.
Печать офсетная. Тираж 200 экз. Заказ 229