РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 7

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

В двух томах

Том 1

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2013

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94
Л 642

Рекомендовано к печати ученым советом
Института истории и археологии УрО РАН

*Издание подготовлено при поддержке
РГНФ «Урал» № 12-14-66502*

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

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

Литература Урала : история и современность : сб. ст. Вып. 7 :
Л 642 Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. — Т. 1. — 310 с.

ISBN 978-5-7996-0880-4 (т. 1)
ISBN 978-5-7996-0879-8

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

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

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94

ISBN 978-5-7996-0880-4 (т. 1)
ISBN 978-5-7996-0879-8

© Институт истории и археологии УрО РАН, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 5

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.:
ПРОБЛЕМЫ ЭПИСТЕМОЛОГИИ

Побережников И. В. Историзм как категория гуманитарного познания 6
Созина Е. К. «От Порядка к Истории»: история литературы сквозь призму культурных трансценденталий 17
Троицкий Ю. Л. Историческое событие: стратегии понимания и способы репрезентации 30
Мних Р. Мифическое *versus* историческое: диалектика парадигм 35
Кораблев А. А. Поэтика истории (к вопросу о смене культурных парадигм) 43
Турышева О. Н. История чтения в художественном измерении: к вопросу о путях реконструкции 52
Бреева Т. Н. Концептуализация истории в русской литературе рубежа XX–XXI вв. ... 57
Робустова Е. В. «Возвращение к нарративу» в поисках синтеза научных и художественных способов отображения прошлого (из опыта современной историографии Запада) 64
Юрлова М. Д. Концептуализация политического пространства в политической философии Ф. Анкерсмита и Х. Арендт 71
Королева В. Б. Музейная риторика истории литературы 76

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЗМА И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ИСТОРИЧЕСКОЙ СОБЫТИЙНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Прокофьева А. Г. Оренбургские материалы в исторической прозе А. С. Пушкина 80
Четвертных Е. А. Пушкинская рецепция пьесы М. Погодина «Марфа, Посадница Новгородская»: к вопросу о «народной драме» 87
Горбунова А. Н. Переписка А. Герцена с Н. Захарьиной и эпистолярные повести И. Тургенева 1850-х гг.: типологические параллели 93
Мельникова С. В. «Невеста с местом» и «одна у попа жена» как сюжетообразующие мотивы повествования о духовенстве в русской беллетристике XIX века 101
Синякова Л. Н. Культурная антропология в исторической динамике: рассказ Н. С. Лескова «Вдохновенные бродяги» 107
Шимоник Д. Историзм Ивана Франко и его междисциплинарное измерение 112
Рогачева Н. А. Интерпретация сибирской истории в трудах Н. А. Абрамова 119
Шильникова Т. В. Использование агиографических топосов в повествованиях об Иоанне Максимовиче 126
Медведев А. А. Метафизика истории в «Поэме о Царской Семье» М. И. Цветаевой . 133
Тихомирова Л. Н. Память детства в поэзии Юнны Мориц («челябинский след» в творчестве поэтессы) 141

Михайлова М. А. Портреты литераторов двадцатых годов в осмыслении мемуарной прозы шестидесятых годов XX века 149
Мазур Л. Н. «Деревенское кино» как исторический источник: к проблеме достоверности художественных текстов 157
Прокофьева В. Ю. Историческая проза современных оренбургских авторов 165
Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Историческая оптика Б. Акунина 172
Абашева М. П. Микроистория в литературоведческом исследовании (судьба одного пермского сюжета) 181
Мароши В. В. Хазары и Хазария в нарративе новейшей русской литературы 188
Бологова М. А. Русская история XVIII–XX вв. как Ренессанс в осмыслении Петра Киле 199
Валитова В. А. Реконструкция славянской истории в творчестве М. Семеновой 206
Алексеева М. А. «Литературная матрица» как провокация 211

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ УРАЛА В ИСТОРИИ

Казакова-Апкаримова Е. Ю. Литература в общественной жизни уральцев во второй половине XIX – начале XX в. 218
Хуббитдинова Н. А. Традиции башкирской народной песни об Отечественной войне 1812 года в творчестве П. М. Кудряшева 225
Хусаинова Г. Р. Башкирский фольклор Отечественной войны 1812 года в истории его изучения 232
Надергулов М. Х. Башкирский исторический нарратив на стыке XIX – начала XX в. 237
Юлдыбаева Г. В. История изучения башкирского народного эпоса «Урал батыр» 241
Сулейманова Р. Н. Региональный опыт движения женщин за свои права в XX в. в истории и литературе Башкортостана 244
Ванюшев В. М. Бурановский период жизни и деятельности Г. Е. Верещагина (к научной биографии первого удмуртского ученого и писателя) 251
Блажес В. В. Право на память. Андрей Ладейщиков 258
Литовская М. А. Детский журнал «Делай все сам» (1928–1931) и приоритеты советской индустриализации 272
Журавлева Н. С. «История фабрик и заводов» на Урале 280
Масальцева Т. Н. Литературные материалы в русской региональной газете 1920-х гг.: рубрики «Литературный день», «Литературный угол», «Литературная страница» в пермской газете «Звезда» 285
Русина Ю. А. Разномыслие уральских студентов второй половины 1940-х гг. (по материалам университетской периодической печати и студенческого литературного самиздата) 290
Достовалова П. Д. Сборник «Aonde foram?» как творческий эксперимент литературного объединения Уральского университета 300
Ильмухина Н. Ю. Аналитический обзор каталогов фонда Д. Н. Мамина-Сибиряка 307

ОТ РЕДАКТОРА

Седьмой выпуск сборника «Литература Урала: история и современность», как и седьмая по счету научная конференция, итоги которой он представляет, посвящен теме, неожиданно для организаторов вызвавшей самый разнообразный и зачастую вполне горячий интерес у массы участников, слушателей и просто сочувствующих. Тема – «Литература и история» – может быть истолкована в разных аспектах: как соотношение вымысла и достоверности, т. е. того, что определяет нашу жизнь и наше сознание, а отсюда – разных типов высказываний, различных наук и типов рационального знания, изучающих тот и другой виды представлений людей о себе, своем прошлом и будущем. Ведь история, как известно, определяет не только настоящее, но и будущее, а литература запечатлевает и то и другое и третье. Стоит ли спорить, что или кто важнее? Мы и не спорили – мы, т. е. филологи, историки и даже философы, – были взволнованы самим фактом нашего сближения и состоявшегося диалога, абрис которого дает этот сборник. Его проблематика достаточно проста, хотя, нам кажется, не банальна. Это вопросы методологии истории и литературоведения, проблемы интерпретации исторических фактов в текстах культуры (какой бы характер не носили сами тексты), анализ художественной структуры и языка самих текстов, т. е. их поэтики, а также «историй об истории» – рассказов, нарративов, летописей, молвы и других разнообразных источников, из которых складывается наше знание об истории, наконец, это «хронотопы истории» – ее присутствие в определенных топосах и локусах, выраженных опять-таки в текстах. Не менее важным для нас было вспомнить – удержать от забвения (а не это ли первоочередная задача историка?) – поэта, когда-то родившегося на Урале, хотя только лишь Уралу не принадлежащего (ибо поэты, даже при наличии своего дома, все равно «граждане мира»), – Ксению Некрасову, столетний год со дня рождения которой пришелся на год 2012-й. И, конечно же, сборник по литературе Урала не может быть без своей постоянной темы – истории литературной жизни Урала. Вот, собственно, и все самое главное. Остальное пусть доскажут авторы и читатели.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ НА РУБЕЖЕ XX – XXI вв.: ПРОБЛЕМЫ ЭПИСТЕМОЛОГИИ

И. В. Побережников
Екатеринбург

ИСТОРИЗМ КАК КАТЕГОРИЯ ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ

Начнем с того, на что мы не претендуем. Во-первых, не претендуем на системно-организованное историографическое исследование с выделением этапов, национально-страновой нюансировкой и т. д. Во-вторых, не ставим цели создания «истории генералов» в том ироническом смысле, в каком писал Ю. Н. Тынянов в работе «О литературной эволюции»[1], впервые опубликованной в 1927 г., об изучении главных, но при этом отдельных явлений. Мы планируем предпринять скромную попытку концептуальной классификации различных вариантов историзма, не претендующую к тому же на исчерпывающий их охват. В основе историзма лежит представление о прошлом как «Другом», о связи между разновременными явлениями, щепетильное отношение ко времени как важнейшему индикатору социальных перемен. Маркер историзма – это акцентуация исторического опыта в самых разнообразных проявлениях, а также значимости прошлого, его воздействия на исторические маршруты, социальные институты, социальные роли.

Возможно ли гуманитарное исследование вне историзма, без опоры на историзм? Вероятно, возможно. В качестве примера можно привести эксперимент, который в 1975 г. предпринял французский писатель-авангардист Жорж Перек, решивший записывать все, что произойдет на парижской площади в течение трех октябрьских дней, – он наблюдал за жизнью площади Сен-Сюльпис каждый день по восемь часов. Итогом эксперимента стала небольшая книга «Полное изложение событий, случившихся в одном парижском местечке» (1975) объемом около 60 страниц. Целью автора было описывать не местные достопримечательности, а то, «что происходит, когда нет ничего, кроме течения времени, движения людей, машин и облаков». Ж. Перек сознательно элиминировал связность, контекст, преемственность, прошлое, фактически исключил «историзм». В итоге получился текст такого содержания:

> «…Троих детей ведут в школу. Еще один автомобиль deux-chevaux ярко-зеленого цвета.
>
> Голуби в очередной раз облетают площадь.
>
> Проезжает автобус № 96, останавливается (со стороны церкви Сен-Сюльпис).

© Побережников И. В., 2013

Женевьева Серро идет по рю де Канетт. Подзываю ее, барабаня по стеклу окна кофейни, она входит, чтобы поздороваться.

Проезжает автобус № 70.

Замолкают церковные колокола.

Девочка доедает половину пирога.

Мужчина с черной сумкой и трубкой в зубах.

Проезжает автобус № 70.

Проезжает автобус № 63.

Сейчас 14:05…».

Конечно, это литературный эксперимент. В то же время это своеобразное исследование исторического фрагмента, лишенное, однако, исторической связности и смысла.

Какие же разновидности историзма можно выделить? Во-первых, это ***онтологический историзм.*** Имеется в виду общее воздействие предшествующих эпох и состояний на последующие (прошлого – на настоящее и будущее). В рамках данного варианта историзма существует *детерминистический историзм,* на котором базируется традиционное историческое мышление, согласно которому следующие одно за другим события образуют временной ряд, который не является простой совокупностью несвязанных событий, но обладает внутренней детерминацией. Традиционное историческое мышление как раз и основывается на предположении о существовании внутренних, или необходимых, связей между событиями во временном ряду, так что одно событие необходимо ведет к другому. Данный подход лежал в основе классических теорий социального развития: эволюционизма, марксизма, циклических теорий. В первой половине XX в. он подвергся интенсивной критике со стороны представителей методологического индивидуализма (Р. Арон, К. Р. Поппер, Ф.А. фон Хайек, Л. фон Мизес и др.), которые доказывали, что история – уникальный случайный процесс вследствие действия иррационально случайного человеческого фактора, что как целое, как единый процесс она необъяснима. «История, – писал Р. Арон, – непредсказуема, как человек для самого себя». Из подобных рассуждений следовало, что невозможен прогноз будущего на основании изучения опыта прошлых веков.

Однако «в действительности все не так, как на самом деле». Конечно, вряд ли сегодня возможна речь о жесткой детерминантности, о «железной» детерминации настоящего прошлым, но тяготение «рока» прошлого над моментом настоящего историки-исследователи всегда ощущают и замечают («тени забытых предков»). Созданное предшествующими поколениями наследие – технологии, материальные и институциональные инфраструктуры, геополитические и символические ландшафты и т. д. – несомненно устанавливает рамки для современной деятельности исторических персонажей.

Естественно, например, воздействие на динамику, темпы, да и сам характер исторического процесса цивилизационного, институционально-культурного

наследия, что улавливает институциональный (или неоинституциональный) подход, в частности, концепция зависимости от предшествующего пути развития (Дуглас Норт, Пол Дэвид)[2]. Однако это воздействие обычно не носит элементарного характера, оно не является детерминистическим, имеет вероятностную природу. Такой историзм можно охарактеризовать как ***вероятностный онтологический***.

Важная составляющая онтологического историзма – институциональная, фундамент которой созидается в разных цивилизационно-культурных контекстах. Цивилизации складывались исторически, под влиянием географических условий, в процессе ответов на вызовы экологической и общественной среды, в результате осуществленных когда-то ценностно-культурных выборов и т. д. Сформировавшиеся как преимущественно надстрановые культурно-исторические массивы, занимающие обычно большие территории, цивилизации в определенном смысле выступали в качестве стратегий выживания, самоорганизации человеческого времени-пространства. Фундаментальные базовые (матричные) структуры и ценности, выступающие в качестве каркаса, ядра цивилизаций, обнаруживают завидную «вневременную» устойчивость, накладывая отпечаток на цивилизационную динамику.

Принято считать, что в качестве таких глубинных структур выступают ментальные установки массового сознания: народный характер; модели взаимоотношений власти и общества; мотивационные механизмы; представления о жизни и смерти, о любви, о человеческом предназначении; природно-климатические условия и т. д. По существу, речь идет о месторазвитии цивилизации и о ее институциональной системе (причем, скорее о неформальной части последней).

Неформальные институты (культура, традиции, ценностные установки, стереотипы поведения) являются главной частью институциональной системы, напоминая невидимое основание айсберга. Они склонны к устойчивости, трансформируются очень медленно (путем инкрементальных изменений – «малых приращений»), сопротивляются резким изменениям, переносу чуждых институтов из других обществ или культур. Вследствие этого линия последующего развития всегда задана всей предшествующей институциональной историей общества. Современная институциональная теория объясняет эффект преемственности свойством возрастающей отдачи институтов (влияние института на общество возрастает прямо пропорционально длительности существования самого института и количеству людей, деятельность которых ему подчиняется) и сетевыми эффектами (скоординированнной взаимосвязанностью существующих, устоявшихся институтов)[3]. Однажды выбранную институциональную траекторию трудно покинуть[4], следствием чего становится разновекторность цивилизационных маршрутов развития. Каковы наиболее важные измерения неформальной институциональной системы, значимые для выбора цивилизационной траектории модернизации? Похоже, это:

1) степень отождествления с другими членами общества, т. е. радиус доверия или чувство общности; 2) степень ригидности системы морали; 3) стиль и методы отправления власти; 4) отношение к труду, новаторству, сбережениям, прибыли[5]. Как полагает известный американский социолог Л. Харрисон, указанные факторы «вытекают из общего мировоззрения и представления об обществе, из того, что социологи называют “когнитивной ориентацией” или “когнитивным представлением”. Эти представления формируются географическими и историческими факторами… Анализ этих четырех факторов поможет прояснить связь между ценностями и прогрессом»[6].

Пример причудливого воздействия прошлого на последующее демонстрирует оригинальная концепция предпринимательства, предложенная американским исследователем Э. Хагеном. Данная концепция свидетельствует, что социальные трансформации прошлого, меняющие социальный статус человека, могут отозваться эхом через длительный интервал времени, вызывая к жизни вполне реальные социальные сдвиги модернизационного характера. Автор пытается объяснить ряд значимых модернизационных случаев, таких, например, как динамичное развитие Японии в XIX в. или Колумбии в начале XX в. В обоих случаях экономическое развитие, утверждал Э. Хаген, было обусловлено формированием прослойки предпринимателей, которая не возникает спонтанно, в момент появления спроса, как полагали авторы экономических теорий. Э. Хаген обратил внимание на непропорционально высокую долю среди предпринимателей Японии выходцев из класса самураев. Что же касается Колумбии, то в этой стране среди предпринимателей непропорционально высоким был удельный вес выходцев из провинции Антиокья. При этом Э. Хаген обратил внимание на наличие одной существенной общей черты, свойственной и самураям, и жителям провинции Антиокья: тех и других можно было считать деклассированными элементами. Самураи, несшие прежде службу у своих сеньоров, были лишены своего статуса и возможности выполнять прежние функции и обречены на социальный статус деклассированных элементов в результате политики централизации, которую с начала XVII в. проводили могущественные правители Японии (сёгуны) из дома Токугава (распад самурайского сословия особенно ускорился с середины XVIII в.). Жители же провинции Антиокья были потомками испанских колонистов, прибывших в XVII в. на поиски золота и серебра в Новую Гренаду. Но уже с середины XVII в. шахты, в которых добывались золото и серебро, начали постепенно утрачивать прежнюю рентабельность, вследствие чего жители Антиокьи были обречены на процесс пролетаризации. Но именно из самураев в Японии в эпоху Мэйдзи стали формироваться деловые люди; аналогичным образом, когда в начале XX в. Колумбия вступила на путь индустриализации, жители Антиокьи стали превращаться в предпринимателей. Опираясь на проведенный анализ индустриального развития Японии, Колумбии и ряда других стран, Э. Хаген пришел к выводу, что коллективное деклассирование

выступает в качестве одной из причин становления динамичной прослойки предпринимателей, поскольку подобные люди были якобы одержимы идеей возвращения своего утраченного статуса.

В рамках онтологического историзма можно рассуждать о зарождении, формировании «настоящего» (и «будущего») в «прошлом», об исторических факторах, причинах, предпосылках. При этом необходимо быть сдержанным, не преувеличивать порождающую силу историзма, поскольку генезис объекта еще не дает понимания самого объекта. Как остроумно заметил известный русский литературовед А. П. Скафтымов, «из желудя не поймем дуба, из динамо-машины и проводов не увидим электрического света, из органической химии не узнаем живых организмов, из знания нервных и мозговых процессов не получим живого душевного переживания, из условий наследственности, воспитания и среды не узнаем живого человека и его конкретности, – хотя между всем этим есть причинная связь»[7]. Данное рассуждение вполне применимо к историческим процессам, пронизанным, с одной стороны, преемственностью, с другой – знакомым с дискретностью. По нашему мнению, главное значение онтологического историзма состоит в демонстрации формата тех исторических «коридоров», которые структурируются прошлым.

Онтологический историзм также образует «теоретическую» базу социальной памяти, фундаментальную значимость которой подчеркивает оригинальный триллер Кристофера Нолана «Memento» («Помни», 2000). Заболевание, которым страдает главный герой фильма, – это крайне редкая форма расстройства памяти, при которой человек не способен запомнить ничего нового и хранит информацию только в кратковременной памяти – в зависимости от степени повреждения сегментов мозга от минуты до получаса (антероградная амнезия). В результате больной превращается «в десятиминутного человека», настоящее которого является просто вырванным эпизодом, без привязки к прошлому и каких-либо намеков на будущее. Такой человек «без будущего» легко становится объектом внешнего программирования со стороны желающих (манипуляторов), ведущих героя к трагической развязке. Если спроецировать данную ситуацию на общество в целом, хорошо понимаешь экзистенциальную значимость историзма, знания себя и своего места в мире.

Далее, можно выделить ***методологический историзм***, историзм индивидуализации. С XVIII в. мыслители пытались решить противоречие, которое неизбежно возникало при изучении прошлого, – между наблюдаемым в истории ростом сложности, организованности, интеграции, адаптивности человеческих сообществ и уникальностью и неповторимостью исторических культур и эпох. Дж. Вико, написавший в 1725 г. «Основания новой науки об общей природе наций»[8], ввел в научный дискурс историцистский принцип индивидуальности, согласно которому каждая культура и эпоха отличаются уникальностью и неповторимостью, новые формы жизни не хуже и не лучше прежних, они лишь отличаются друг от друга. В соответствии с этим Дж. Вико

отрицал существование абсолютных стандартов, критериев оценки, поскольку каждая эпоха обладает своей собственной формой выражения. Проблема соотношения между внутренними и внешними критериями оценки исторических эпох в полный рост ставится в творчестве И. Г. Гердера[9], который считается основоположником историцизма. Как и для Дж. Вико, для Гердера исторические явления и эпохи являются уникальными и специфичными. Историцистский принцип индивидуализации, которого придерживается И. Г. Гердер, требует оценивания исторических периодов на основе внутренних, а не внешних критериев (т. е. историческое понимание должно базироваться на собственных предпосылках эпохи). В рамках подобной исследовательской программы важным становится проникновение в исторический контекст и исторические связи, в свете которых явление и получает свой конкретный исторический смысл.

Понятно, что принцип индивидуализации может входить в конфликт с идеей исторического прогресса и развития. Если исходить из признания того, что история имеет более глубокий смысл, движется к специфической цели, то трудно согласиться с тем, что любая историческая эпоха имеет собственную абсолютную самоценность. Если все эпохи развиваются в определенном направлении, движутся к некоторой общей цели, тогда естественно требуются внешние критерии для их оценивания. В этом случае историческая эпоха получает смысл именно в свете учета более общего контекста и общей цели. Проблема соотношения между историцизмом и прогрессивизмом так и не была решена в гердеровской философии истории, полной противоречивых утверждений и наблюдений (апология историцизма и использование в то же время нормативных категорий типа «период расцвета» и «период упадка», признание в поздних работах в качестве однозначной цели истории роста гуманности). В рамках подобной исследовательской программы важным становится проникновение в исторический контекст и исторические связи, в свете которых явление и получает свой конкретный исторический смысл. Но при этом на второй план отодвигается единство истории, эстафетность.

Следующий возможный вариант историзма можно квалифицировать как ***эстафетный,*** подчеркивающий эстафетную связь между эпохами, которая обеспечивается специфическими социальными механизмами. Действительно, человеческая история регулируется особым видом механизмов, которым нет аналога в природе. Способность человека подражать, действовать по образцам обусловливает появление закономерностей, которые являются исключительной спецификой социальной реальности, отсутствующей в физической реальности. Данные закономерности можно было бы назвать, как ни оксюморонно это звучит, субъективными – субъективными регулятивами. Имеются в виду нормативы, возникающие субъективно в целях упорядочения социальной действительности путем организации определенных линий поведения и имеющие, соответственно, субъективную природу «Нормативное

предположение о некоторой линии поведения или норме с целью принятия после последующей дискуссии и решение о принятии этой линии поведения или нормы создают эту линию поведения или норму»,[10] – пишет по этому поводу известный философ XX в. К. Р. Поппер. Это разнообразные, созданные человечеством, регулятивные системы: нормативные предписания, социальные стереотипные ценностные установки, традиции, обычаи, образцы производственной деятельности, образцы поведения, речи, мышления и т. д., которые также властно вмешиваются в ход социального процесса, дирижируя им, диктуя его конкретные шаги.

Импульс субъективной закономерности может задавать как вполне осознанное, планируемое, точно фиксируемое волеизъявление (например, в государственном законе, политике правительства), так и спонтанное, конвергентное, растянутое во времени рождение экземпляров поведения (например, традиция). Сфера и масштаб действия и последствий субъективных закономерностей могут быть различными. Одно дело – этикетная инструкция, определяющая правила поведения в быту. Ф. Бродель приводит в качестве примера указ по ландграфству Эльзасскому (1624), уточнявший для сведения молодых офицеров правила, которые должно соблюдать, когда они бывают приглашены к столу эрцгерцога: «являться чисто одетым, не приходить полупьяным, не пить после каждого куска, а перед тем, как пить, вытереть дочиста рот и усы, не облизывать пальцы, не плевать в свою тарелку, не сморкаться в скатерть, не пить слишком уж по-скотски...»[11] «Сфера компетенции» субъективных регулятивов, однако, не ограничивается лишь бытовым этикетом, но охватывает и производственную деятельность, и политическую активность, и творчество, и т. д.

Поскольку субъективные регулятивы по определению носят субъективный характер – они суть некоторые правила, которые должно соблюдать, но можно и нарушать. Как отмечает Д. В. Деопик, «...нормативные источники (законы, положения о званиях и прочее) ориентированы на должное, а не на существующее. Они всегда – обобщение, основывающееся как на обобщенном описании реальности, так и на плане ее систематизации в будущем с определенной целью. Оба обстоятельства приводят к несоответствию многих положений “нормы” (представленной соответствующим обобщающим источником) и “практики” (представленной текущей документацией)»[12]. В связи с этим можно говорить о разных типах соотношения между нормативными системами и социальной реальностью. Возможно алегальное, нестандартное поведение. Возможны индивидуальные стереотипы, окказиональное, нестереотипное поведение.

Юридический норматив обыкновенно неполно отражает реальную социальную жизнь. Между нормой и реальной жизнью могут существовать довольно независимые отношения, если закон «не работает», если историческая практика обгоняет архаичные юридические устои. Так, на протяжении XVIII в. Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским выделяются три модуса взаимоотноше-

ний между юридической нормой (метатекстом) и бытовой реальностью (текстом): 1) система Петра I (повседневное течение жизни рассматривается как неправильное, ущербное; норма активно направлена в сферу практики, которую и должно переустроить в соответствие с этой нормой); 2) система Екатерины II (самостоятельное, независимое развитие сфер метатекста и текстов); 3) система Павла I (вновь сфера норм активно направлена на сферу практики; при этом последняя совершенно игнорируется)[13].

Попытку схематизации в изучении субъективных закономерностей в свое время предпринял автор теории «нормативных систем и социальных эстафет», новосибирско-московский философ М. А. Розов. К основным положениям предложенной им теории относятся системы экземпляров поведения (образцы производственной деятельности, образцы поведения, речи, мышления) и механизмы экземплификации (копирования, воспроизведения этих образцов). «Образец, – отмечает М. А. Розов, – это всегда нечто непосредственно данное, наблюдаемое, нечто такое, что можно продемонстрировать. Воспроизведение образцов, их “передача” от человека к человеку, от поколения к поколению и образует эстафету, в рамках которой предшествующие акты деятельности или поведения определяют, нормируют акты последующие. <...> Социальные эстафеты очень напоминают так называемые автоволны, т. е. волны в активных средах, в средах с распределенными запасами энергии. Автоволна – это самоподдерживающийся сигнал, распространяющийся как бы по эстафете и заново воспроизводящийся в каждой последующей точке среды. <...> Термин “эстафета” ориентирует на процессуальность, на воспроизведение некоторого состояния во времени. “Нормативная система” – это, наоборот, фиксация статики, фиксация синхронного среза». Под нормативными системами, таким образом, М. А. Розов понимает нечто гораздо большее, нежели мы под рассмотренными выше субъективными регулятивами: любая акция человека в обществе выступает как актуальный или потенциальный образец, как норматив, который может порождать или порождает последующие реализации. Существенный момент теории – механизм трансляции, распространения нормативов, который имеет подобие волны и связан со способностью человека действовать по образцам[14].

Как объективные, так и субъективные регулятивы выполняют во многом схожие функции. Во-первых, это поддержание социального гомеостазиса (объективные регулятивы), социальной упорядоченности (субъективные регулятивы). Во-вторых, обеспечение трансформаций, социальных переходов, изменений. Механизмы же функционирования рассматриваемых регулятивов носят различный характер. Если первые действуют структурно и кумулятивно (переход количества в качество), то вторые функционируют эстафетно, коммуникативно.

Лингвистическую аналогию этим двум видам общественных регулятивов в свое время предложила известный российский филолог, профессор Новосибирского университета, сотрудник Института филологии СО РАН

М. И. Черемисина, указавшая на наличие особого рода регулятивов в сфере языка. Язык, по ее мнению, регулируется механизмами двух типов: законами и правилами[15]. Соотношение между законами и правилами в языкознании выглядит следующим образом: 1) законы объективны, неконвентивны, т. е. не зависят от воли индивида или общества; правила субъективны, зависят от установки (воли) общества; 2) законы ненарушимы: носители языка подчиняются им бессознательно; правила не должны, но могут нарушаться и нарушаются носителями языка; 3) служба слежения за выполнением языковых законов – нелепость; служба слежения за выполнением правил языка необходима и существует во всех обществах; 4) законы подлежат открытию в теоретическом языкознании (пока не познаны – они «вещь в себе»); правила подлежат формулированию и внедрению в практику.

Следующий вид историзма можно определить как ***антропологический***. Исторический процесс конструируется действиями людей, постоянно вступающих во взаимодействия. В связи с этим представляется в целом плодотворным теоретический подход, акцентирующий взаимодействие между индивидами, трактующий творение истории как реализацию индивидуальных стратегий взаимодействующих персонажей. Подобный подход присутствует во многих работах, выполненных в рамках современной исторической антропологии, микроистории, истории повседневности, так называемой исторической социологии (Ч. Тилли, Т. Скокпол, М. Манн и др.).

Признавая огромную значимость «человеческого фактора» в истории, не следует, однако, его абсолютизировать; необходимо помнить, что результирующая реальной истории обыкновенно заметно отличается от того, что планировали участвовавшие в ней субъекты (согласно цитате из песни, принадлежащей Джону Леннону, «жизнь – это то, что происходит с тобой, пока ты оживленно строишь другие планы» («Life is what happens to you while you're busy making other plans»). Нельзя абстрагироваться до индивидов – свободных и мыслящих, – рассуждая о ходе истории, поскольку история себя проявляет и в этом случае.

Адекватно оценить «антропогенный потенциал» истории позволяет современная структурационная теория, ***структурационный историзм***, который ориентирует исследователей на анализ взаимодействий между унаследованными социальными структурами (экономическими, социальными, политическими, институциональными, культурными, ментальными и т. д.) и действиями исторических субъектов, наделенных волей и свободой выбора. Сторонники структурационного подхода, таким образом, стремятся оценить вклад в конструирование исторического процесса как структур, так и социальных действий, гармонизировать взаимодействие этих фундаментальных социальных факторов, замкнув их в своего рода логическом цикле структурации.

Структурационный подход (само понятие *структурация* получило широкое признание благодаря работам Э. Гидденса[16]), в рамках которых делаются

попытки совместить структуралистский и деятельностный подходы (structure and agency), включает на сегодня широкий спектр социологических теорий: У. Бакли, А. Этциони, А. Турена, М. Арчер, Э. Гидденса, П. Штомпки. По мнению П. Штомпки, автора родственной структурации теории социального становления, наследие структурационного подхода можно описать посредством шести онтологических характеристик: 1) общество процессуально и постоянно подвержено изменениям; 2) изменения носят эндогенный характер и приобретают форму самотрансформации; 3) индивиды и социальные коллективы являются конечными двигателями изменений; 4) направление, цели и темпы изменений выступают результирующей конкуренции между различными деятелями (акторами) и становятся областью конфликтов и противоборства; 5) действие осуществляется в контексте данных структур, которые оно, в свою очередь, трансформирует, вследствие чего структуры выступают в качестве и условия, и результата; 6) взаимодействие между деятельностью и структурами происходит благодаря смене фаз творчества деятелей и структурной детерминации[17].

Структурационная теория позволяет анализировать взаимодействия между изменениями, которые локализуются на разных общественных уровнях. В основе данного подхода лежат убеждение, что общественный мир – не некое постоянное и неизменное статическое состояние, а, скорее, непрерывный динамический процесс; общество не существует, а формируется, происходит, при этом оно складывается скорее из событий, нежели из объектов. Социальные изменения рассматриваются как кумулятивный результат, как некая «равнодействующая» многих процессов, представляют собой слияние множественных процессов с различными векторами, частично перекрещивающимися, частично сближающимися и частично расходящимися, поддерживающими или уничтожающими друг друга. Общество, подвергающееся изменениям, не воспринимается как сущность, объект или как застывшая система, а представляет собой сеть отношений, пронизанную напряжением и гармонией, конфликтами и сплоченностью. Структурационный подход позволяет включить в орбиту внимания как субъективный, человеческий фактор (ведь люди в конце концов создают свое общество и историю), так и надындивидуальный, структурный, объективный контекст, они ограничивают произвол действующих в истории персонажей, устанавливают определенные рамки (структурные условия, унаследованные от прошлого), которые люди усиливают или модифицируют своими действиями и в новом виде передают своим наследникам. Представление о диалектике структур и действий (действия людей частично детерминированы прежними структурами, в то время как будущие структуры частично детерминированы нынешними действиями субъектов) позволяет объяснять взаимодействия между общественными процессами разных уровней, в том числе макро- и микропроцессами.

Таким образом, исторические агенты могут внести много нового в унаследованное состояние, его модифицировать, трансформировать, но, тем не менее, вероятностное давление прошлого на последующее развитие будет несомненным, причем оно будет накладывать отпечаток и проявляться и через персональную деятельность, поскольку историю делают люди, но не абстрактные люди («человек экономический», «человек рациональный»), а «отягощенные» собственным индивидуальным историческим опытом, который влияет на их мировосприятие, поведенческие установки, жизненные стратегии.

Наконец, можно выделить ***эпистемологический историзм,*** суть которого раскрывается ссылкой на концепцию, сформулированную великим немецким географом – Карлом Риттером (1779–1859), который считается основоположником географии современного типа. Риттер базировал свою концепцию на балансе единства и разнообразия. Его цель состояла не только в перечислении предметов и явлений внутри сегментов земной поверхности; он главным образом стремился понять взаимоотношения, причинные взаимосвязи, которые и скрепляют территориальную целостность. Вновь и вновь он употребляет немецкое слово Zusammenhang (связь, связность), придавая ему смысл качественной характеристики свойства сцепления различных объектов друг с другом. Это понятие оказывается очень современным в гуманитарном познании нашего времени. Оно позволяет, обращаясь к исторической конкретике, открывать сетевые эффекты (модификации, мутации, трансформации существующих форм как результат их сосуществования и взаимодействия).

Примечания

[1] См.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270–281.

[2] См.: *Дэвид П.* Клио и экономическая теория QWERTY // Истоки : из опыта изучения экономики как структуры и процесса. М., 2007. С. 139–150 ; *Его же.* Зависимость от пути развития и исторические общественные науки : вводная лекция // Там же. С. 183–207 ; *Нуреев Р., Латов Ю.* Что такое зависимость от предшествующего развития и как ее изучают российские экономисты // Там же. С. 228–256.

[3] См.: *Норт Д.* Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М., 1997.

[4] См.: *Дэвид П.* Клио и экономическая теория QWERTY ; *Дэвид П.* Зависимость от пути развития и исторические общественные науки.

[5] См.: *Харрисон Л.* Кто процветает? Как культурные ценности способствуют успеху в экономике и политике. М., 2008.

[6] Там же. С. 19.

[7] *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 23.

[8] *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. М. ; Киев, 1994.

[9] *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977.

[10] *Поппер К. Р.* Логика и рост научного знания : избранные работы. М., 1983. С. 399.

[11] *Бродель Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм. XV–XVIII вв. М., 1986. Т. I. С. 224.

[12] *Деопик Д. В.* Типы социальной терминологии кхмеров (VI–XIII вв.) // Проблемы типологии в этнографии. М., 1979. С. 105. В философском плане асимметрию нормативов и фактов рассматривает К. Р. Поппер (*Поппер К. Р.* Указ. соч. С. 398–413).

[13] См.:*Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* К семиотической типологии русской культуры XVIII в. // Художественная культура XVIII в. : материалы науч. конф. (1973 г.). М., 1974. С. 266–272.

[14] *Розов М. А*. Методологические особенности гуманитарного познания // Проблемы гуманитарного познания. Новосибирск, 1986. С. 33–54.

[15] См.: *Черемисина М. И*. Законы и правила в языкознании // Методологические и философские проблемы языкознания и литературы. Новосибирск, 1984. С. 9–21.

[16] См.: *Гидденс Э.* Элементы теории структурации // Современная социальная теория: Бурдьё, Гидденс, Хабермас. Новосибирск, 1995. С. 40–70 ; *Его же.* Устроение общества : очерки теории структурации. М., 2003. См. также: *Штомпка П.* Социология социальных изменений. М., 1996.

[17] См.: *Штомпка П.* Указ. соч. С. 254.

Е. К. Созина

Екатеринбург

«ОТ ПОРЯДКА К ИСТОРИИ»: ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЙ*

История и литература могут рассматриваться по-разному: как типы дискурсов, виды текстов и нарративов, типы творческой деятельности человека и его памяти. Контакт, взаимопритяжение и отталкивание этих «превращенных» форм сознания проходит через весь XX век, будучи, по-видимому, стимулирован «кризисом историцизма», ознаменовавшим финал классического XIX столетия. «Историю исследует тот, кто ее творит»[1], – это заявление В. Дильтея можно считать провокационным контрапунктом, рождающим новое – активно созидательное и нарративистское – отношение к истории, принятое XX веком. Искусство и миф становятся ведущими источниками и способами познания истории и жизни, оформляется многоступенчатая процедура интерпретации как опосредующей факт и его понимание – все эти «открытия» начала XX столетия и сегодня вполне актуальны для многих гуманитарных наук.

Одной из важнейших сфер взаимодействия, своего рода зоной общих поисков истории и литературы может считаться – осмелюсь на тавтологию – история литературы. Здесь наши науки и наши исследовательские рефлексии поневоле объединяются, о чем говорит само наименование этой дисциплины, по определению помещающейся между историей и литературой. Кризис истории литературы как методологический феномен возник еще в позднесоветское время, в постсоветский период он развивался далее, и вряд ли можно

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

© Созина Е. К., 2013

говорить о его полном преодолении сегодня. Примером могут служить волюнтаристские изменения «репертуара» литературных памятников в программах школьного, а зачастую и вузовского образования, а также попытки филологов, занимающихся XX веком, понять, каковы же могут быть основания сегодняшней периодизации литературного процесса этой эпохи, как они соотносятся с «большой» историей и, что существенно, какую модель истории страны следует принять за основу. С данной проблемой столкнулся и наш творческий коллектив, разрабатывая концепцию истории литературы Урала XX в.

Вопрос, что ставить во главу угла истории литературы, заявленный еще А. Н. Веселовским, до сих пор имеет различные, если не прямо противоположные пути решения. На сегодняшний день наиболее устоявшимися и принятыми выступают концепция С. С. Аверинцева, пропущенная В. И. Тюпой через коммуникативную модель литературы как события эстетического дискурса, и модель исторической поэтики С. Н. Бройтмана и Н. Д. Тамарченко[2], во главу угла которой положены собственно эстетические, поэтологические принципы, где определенная установка художественного сознания эпохи сопряжена с законом художественной формы и непосредственно детерминирует его изменение – изменение готовых форм художественности как «форм необходимости», в которые, по выражению А. Н. Веселовского, проникает «элемент свободы» – новое содержание жизни[3]. Иначе говоря, речь идет о соотношении диалектики литературного процесса (как бы ни понималось его содержательное движение – как смена направлений, методов, стилей или типов художественного сознания) и динамики собственно «литературности», т. е. тех норм, которые, по определению Л. Гудкова и Б. Дубина, «признаются институциональными или групповыми конвенциями и нормами… в качестве “литературных”»[4].

Но само развитие науки толкает нас к поиску новых подходов к пониманию и концепиированию истории литературы. Приведу справедливое, на мой взгляд, высказывание В. М. Марковича: он говорит о наступлении стадии «внепарадигмальной науки», характеризуемой отсутствием «безусловно господствующего учения, воспринимаемого научным сообществом как образец решения различных проблем», о наличии «сразу многих, альтернативных или взаимодополнительных теоретико-методологических гипотез, свободно и равноправно конкурирующих между собой»[5]. Не так давно М. Н. Виролайнен была предложена оригинальная концепция развития литературы, еще не вполне вошедшая в научный обиход в силу своей новизны и, возможно, неповоротливости нашего научного мышления. «Метаморфозы российской словесности» М. Виролайнен рассматривает в логике единого исторического сюжета; история, а в ней и культура становятся здесь главными ориентирами, задающими магистраль развития литературы. *Канон, парадигма, слово и непосредственное бытие* – вот четыре принципа или, лучше сказать, измерения культуры и мира, которые определяют стадии бытия литературы в культурном космосе, непосредственно участвуя в его строительстве. Исследова-

тельница подкрепляет свою концепцию обращением к экзегетической традиции толкования священных текстов, она рассматривает русскую словесность как единый текст, «интерпретирующий (и мифологизирующий) национальную историю»[6]. Культура в ее воззрении получает эффект воронки: от четырехуровневой структуры она движется к однослойной стадии «непосредственного бытия», заступающей место прочих в нашей современности (эпоха постмодернизма конца XX в. – стирание границ и противоположностей, тогда как культура, что называется, по определению предполагает их наличие и знание людьми). Модель Виролайнен, безусловно, эвристична и обладает высокой степенью обобщения, хотя сам по себе эсхатологический разрез исследования может вызвать самые разные ассоциации – от шпенглеровского «заката Европы» до «смерти метафизики» М. Хайдеггера.

Мне хотелось бы предложить еще одну модель развития литературы в культурном универсуме, вытекающую из идей Мишеля Фуко и также обладающую определенной объяснительной силой. Закономерным видится подход, определяющий как метод Фуко, так и концептуальные установки Виролайнен: от рассмотрения динамики литературного процесса в нем самом, от парадигм художественности, исторической поэтики сделать шаг к включению литературы в более обширные, более глубокие слои развития человеческой ментальности и ее воплощенности в историческом и культурном бытии. Поэтому предлагаемая далее модель может быть понята как всего лишь дополнительная ко всем остальным.

Мишель Фуко – широко известный ныне философ, теоретик и историк культуры и науки – задал совершенно особый взгляд на изучение человеческой цивилизации. Во-первых, ему принадлежит методология дискурсного анализа истории: вслед за школой «Анналов» он предложил рассматривать историческое бытие в русле *тотальной* истории (взамен глобальной или всеобщей). Важная черта, своего рода атрибутивное качество историзма Фуко, отличающее его от других историков, включая школу «Анналов», – это отказ от рассмотрения прошлого как цепи взаимосвязанных, последовательно развивающихся процессов и явлений, акцент не на поступательном или прогрессивном развитии истории, а на ее трансформациях, сдвигах, зияниях и скачках. «Сдвиги» и «разрывы» особенно интересовали Фуко, отсюда его переход от «археологии» к «генеалогии» социально-исторических исследований, обращенных к современному обществу – к «онтологии настоящего»[7]. Во-вторых, благодаря своей «археологической генеалогии» он обнажил подспудные силы, действующие в человеческой истории, своего рода «социальную машинерию» цивилизации, благодаря которой осуществляется управление человеческими индивидами – «власть над живым как биологическим видом»[8]. В-третьих, в «археологический» период творчества он дал способ, или метод, исследования эпистемологии человеческой культуры, который и будет далее важен в нашем изложении.

В книге «Археология гуманитарных наук» Фуко сформулировал понятие «эпистема» – это «общее пространство знания», «способ фиксации “бытия порядка”»[9], скрытая от непосредственного наблюдения сеть отношений между «словами и вещами», на основе которой строятся характерные для той или иной эпохи коды восприятия, практики познания, рождаются идеи и концепции. В европейской культуре нового времени он выделил три эпистемы: ренессансную (XVI в.), классическую (рационализм XVII–XVIII вв.) и современную (с конца XVIII в. по настоящее время). Понятно, что наибольшую критику вызывает, пожалуй, монолитное тождество последней эпистемы, и сегодня принято делить ее на период рационально-позитивистского знания, когда науке и философии, а равно литературе еще довлеет классическая рациональность, сформулированная во времена Декарта, и неклассический (постклассический) или модернистский период – собственно XX в., который мы «прошли», но еще не «прожили». На мой взгляд, концепция Фуко хороша тем, что позволяет проследить связь и параллельное развитие различных сфер общественного сознания: науки, философии, религии, искусства, а в нашем случае – литературы. Фуко размечает широкое поле собственно гуманитарного знания, культуры как таковой, он показывает, как меняется культура и что выступает условием ее бытия и ее изменений. Языком культуры в этой модели являются культурные *трансценденталии*, которые иначе можно было бы назвать культурными *универсалиями*. По-видимому, неслучайно в последние годы возник коллективный проект воронежских ученых, посвященный универсалиям русской литературы[10]. Мотивы, «константы» или концепты, сюжеты, ключевые слова и «маркемы», «сверхтипы» или «метатипы», традиционно именуемые также «вечными образами», «вечными типами» и проч., наконец, мифологические архетипы (мифологемы), зачастую определяющие специфику национального сознания, – все эти единицы, покрываемые понятием универсалий, могут входить в содержание трансценденталий культуры у Фуко, могут выражать их, но не исчерпывать, поскольку большею частью они относимы именно к материи художественного текста и лишь через ее посредство – к литературному процессу. Трансценденталии же – это, скорее, «появляющиеся в пространстве знания конфигурации, обусловившие всевозможные формы эмпирического познания»[11], т. е. это условия познания в культуре, *так* утверждающие свою позитивность. Как пишет О. Хархордин, Фуко «находит универсалии, которые сводят воедино все разнообразие дискурса, не являясь в то же время попыткой выделить один абстрактно-общий компонент, присущий всем элементам этого дискурса», это дискурсы как некие «констелляции практик»[12].

Мы обратимся к современной эпистеме, рождение которой Фуко относил к рубежу XVIII–XIX вв. – времени, когда, согласно идеям многих отечественных ученых (а среди них С. С. Аверинцев, А. В. Михайлов, С. Г. Бочаров, к ним же присоединяются авторы двухтомной «Теории литературы» – Н. Д. Та-

марченко, С. Н. Бройтман и В. И. Тюпа), в европейской культуре происходит радикальный слом традиционной мифориторической системы «готового слова», которой и соответствовал тип «рефлективного традиционализма», или, по типологии В. И. Тюпы, «нормативного» сознания и языка[13]. «От Порядка к Истории» – так характеризовал суть этого перехода, т. е. смены эпистем (или парадигм) М. Фуко. «Пространство порядка, которое служило *общим местом* (курсивы в цитатах без специального указания авторские. – *Е. С.*) для представления и для вещей, для эмпирической зримости и сущностных законов… оказывается теперь разорванным: с одной стороны, теперь выступают вещи с их собственной организацией, их скелетом, с пространством, которое их расчленяет, и временем, которое их производит; с другой стороны, представление, чистая временная последовательность, в которой эти вещи… обращаются к субъективности, к… психологическому индивиду… <…> Само бытие того, что представлено, выпадает теперь за рамки представления»[14]. Человек, субъект, индивид – и вещи в их параллельности друг другу и нередко несвязанности, несводимости. Отсюда, можем мы комментировать Фуко, возникает традиционный «основной вопрос философии», сформулированный и зафиксированный в своей вящей наглядности в марксистской философии ближе к середине XIX в.; отсюда произрастают различные версии критической философии («критического идеализма»), начиная с И. Канта, и – нельзя не упомянуть и этот, привычный нам, термин – отсюда же берет свое начало эпистемология критического реализма – или «критического идеализма» по концепции петербургского исследователя В. А. Котельникова[15]. Бытие «вещи» помещается отдельно от представления и требует настойчивого и совершенно иного, чем прежде, принципиально свежего, нового разглядывания, «досмотра-обследования»: что это, как не «прицел» реалистической стратегии художественного сознания и письма?..

К открытиям новой эпистемы Фуко относил следующие: *история, жизнь, человек*, в другой развертке – *труд, язык, жизнь*. Это своего рода линии, по которым развивается новое знание культуры, – я бы назвала их стратигемами, содержательно они и представляют из себя трансценденталии культуры. В иной понятийной системе – на языке М. Мамардашвили и А. Пятигорского – их можно обозначить как структуры сознания, поскольку они имеют пространственную экспликацию и приурочиваются к определенным точкам («бифуркациям») во времени[16]. Важно, что все они задают метаязык культуры, который в России складывается с конца 1830-х – в 1840-е гг., а их оформление проходит по всем линиям знания, объединяя «тело» культуры, хотя понятно, что после классической гуманитарной культуры, характеризующей эпистему Порядка, в постгегелевский период, захватывающий весь основной «ствол» XIX в., на первый план выдвигается комплекс естественно-научных дисциплин[17], и ось культуры смещается к полюсу позитивизма, антропологизма, социологизма и т. п.

Коротко рассмотрим указанные стратигемы культурных транценденталий, главным образом, в применении к литературе XIX в. Все они увязаны друг с другом: вне структуры истории не могло бы произойти концептуализации жизни, а «открытие человека», о котором писал В. Г. Белинский еще в 1835 г. («О русской повести и о повестях г. Гоголя»), знаменует складывание концепций антропологизма, определяющих представление о человеке всей русской классики, и влечет за собой формирование нового языка культуры.

Интересен и даже неожидан поворот, который возникает в связке *истории и жизни* и который носит уже принципиально не гегелевский характер. Говоря о структуре *истории*, Фуко подчеркивал идею финализма и связанную с ней идею прерывности эволюции и историчности самой жизни: историчность проникает в природу, в живой организм – и награждает его смертью. Как тут не вспомнить размышления А. И. Герцена, когда в связи с перипетиями в семейной жизни он записывал в «Дневнике» свои личные открытия: «Не токмо блага жизни шатки, но сама жизнь шатка; малейшее неравновесие в этом сложном химизме, в этой отчаянной борьбе организма с своими составными частями – и жизнь потухла… <…> Жизнь в высшем проявлении слаба, потому что вся сила материальная была потрачена, чтоб достигнуть этой высоты…»[18] Основным образом природы в эту пору становится *животное*, существование которого держится на границе между жизнью и смертью, в то время как символом природы в прежнюю эпоху было *растение*, помещавшееся на границе между движением и неподвижностью, способностью и неспособностью к ощущениям. Животное выступает как носитель идеи смерти, которой оно само подчинено. Как писал Фуко, «Жизнь оказывается смертоносной в том же самом движении, которое обрекает ее на смерть. Она убивает потому, что живет»[19]. Осмысление этой идеи и, одновременно, противостояние ей проходит через весь XIX век – и уходит дальше, в век XX-й.

Историчность неизбежно совпадает с человеческой сущностью. Чем прочнее человек утверждается в центре мира, чем дальше он проникает в овладении природой, тем сильнее давит на него идея конечности собственного бытия, тем более он стремится к смерти. Отсюда проистекает связь с идеей «конца истории», какой бы вид эта идея не принимала – светлого коммунистического рая, наступающего после всемирной революции, или всесильного ОНО, сметающего с лица земли хилую цивилизацию (М. Салтыков-Щедрин). Подход М. Фуко позволяет также еще раз зафиксировать связь между естественно-научным, позитивистским детерминизмом и нигилизмом, здесь можно вспомнить героев многих русских писателей: Ипполита Терентьева из романа Ф. Достоевского «Идиот», не желающего смиряться с всевластием природы, персонажей его же «Дневника писателя» 1870-х гг. (см., напр., «Приговор» 1876 г.), тургеневского Базарова и прочих героев-нигилистов русской литературы. Но вот еще один важный момент: с приходом и утверждением новой эпистемы происходит смена и утверждение новой модели человека.

Модель *человека-растения* сменяется моделью *человека-животного*, а параллельно – *человека-машины*. Точнее, из культуры не исчезает совсем и образ человека как растительного существа, но теперь, в середине века, он получает отчетливый привкус старомодности, патриархальности, – с тем, чтобы затем обрести контуры мифа. Пожалуй, наиболее ярко это демонстрируют романы И. А. Гончарова.

Модель человека-растения представлена в образе Ильи Ильича Обломова: по календарю расчислена вся его внутрироманная жизнь, он так же немобилен и трудно перемещаем в пространстве, как и любое растение наших широт – как цветок или дерево, неслучайно его роман с Ольгой обрамлен цветочным узором, и нелюбовь к цветам Ольги предвещает их скорое расставание. Время его жизни подчиняется круговороту природного цикла, и когда приходит срок, он засыпает как умирает и умирает как засыпает[20]. Мы помним, что на смену Обломову приходит машинообразный Штольц с идеей функциональности человека и всех его органов, в конечном итоге достаточно машиноподобной оказывается и Ольга. Природосообразную и машиноподобную модели человека задал Гончаров еще в первом романе («Обыкновенная история»), об этом говорил Александру Петр Иваныч Адуев, причем он оценивал природный энергетизм человека тоже с позиций нового, механистического века («По-вашему, и чувством надо управлять, как паром, – заметил Александр, – то выпустить немного, то вдруг остановить, открыть клапан или закрыть… – Да, этот клапан недаром природа дала человеку – это рассудок, а ты вот не всегда им пользуешься – жаль! – а малый порядочный!»[21]). В романе «Обрыв» эту линию продолжает Марк Волохов, но уже в другом ключе: он и есть воплощенная модель человека-животного, неслучайна его фамилия, говорящая о хищном, волчьем начале, как хищником – в противоположность прочим «ручным» героям – является и Евгений Базаров Тургенева. В последнем романе Гончарова много разнообразной символики как культурологического плана (о ней, в частности, писал В. А. Недзвецкий[22]), так и мифопоэтического. Принцип соразмерности и со-гармоничности человеческой натуры природе определяет образы многих персонажей романа, особенно это касается жителей Малиновки, и, скажем, Марфинька составляет здесь контрастную пару к Волохову (как домашнее животное, точнее даже, домашняя птица – дикому хищнику).

Очень может быть, что в создании своей антропологической модели И. Гончаров ориентировался на сочинения французского просветителя Жака Ламетри, хотя точно утверждать, что он его знал и читал, нет достаточных оснований. В 1747 г. вышла книга Ламетри «Человек-машина», в 1748 г. – «Человек-растение». «Человек-машина» для Ламетри – это, по сути, «человек-животное», единое материальное существо органического мира, хотя, рассматривая рост и развитие человека, он сравнивал эти процессы с тем, что происходит с растениями и у растений. «Человеческое тело – это заводящая

себя машина, живое олицетворение беспрерывного движения»[23] – фраза Ламетри перекликается с высказываниями героя первого романа Гончарова.

Растительная метафорика оживает в художественно-поэтической концепции А. Фета и других поэтов середины и второй половины века, это хорошо показала Г. П. Козубовская[24], а в XX в. своеобразный синтез этих разных моделей будут осуществлять многие художники, из них назовем, например, Н. Заболоцкого. На модели человека-животного жирную «точку» (оказавшуюся, впрочем, «запятой») поставит А. Чехов: в повести «Дуэль» сторонником своего рода зооморфной антропологии выступает зоолог фон Корен, сам продолжающий линию героев-хищников и относящий своего антагониста Лаевского к числу подлежащих уничтожению паразитов.

Жизнь – это настолько важный и содержательный концепт всей русской классики, что его отнесение к числу культурно-литературных трансценденталий вряд ли может вызвать сомнение. Концепт жизни и ее историчности знаменует привлечение «контекстности» – средового момента, ибо форма существования живого определяется его связями со средой, условиями самой жизни. А это, как известно, кардинальная идея как естественных наук XIX в., так и гуманитарного знания, т. е. самой литературы в ее реалистической версии, как и разнообразных размышлений по поводу реализма, возникавших в то время. В течение XIX в. концепт проходит путь рефлексии и постепенного абстрагирования, две крайние точки определяют его – концептуализация жизни в ее настоящем моменте у А. Герцена, что влечет за собой определенные этические следствия, сказавшиеся в истории жизни семьи Герцена, и оформление «философии жизни» как особой школы, особого направления в европейской философии конца века, параллелью к чему в России могут выступать разнообразные концепции витализма начала нового XX столетия. А в промежутке – идея «живой жизни» Ф. Достоевского, противостоящая мертвящей силе рационализма, больного сознания человека эпохи цивилизации. Зафиксируем парадокс: осмысление жизни как основы бытия и небытия, опыта жизни – как самого общего закона и основы существования всех живых существ – ведет к разрушению жизни смертью, к оформлению типа мышления, безразличного к этике, а в конечном итоге – к пессимизму, ибо индивидуальность признается здесь лишь преходящей единицей, обреченной погибели. Такого рода взгляд реализует не только чеховский фон Корен, но и, в той или иной мере, все чеховское поколение, сознание которого было густо «настоено» на натуралистических идеях. И, однако, у Достоевского «живая жизнь» побеждает натурализм и биологический детерминизм и знаменует нечто прямо противоположное им – торжество «духа живого» в человеке, в культуре, торжество пронизывающей культуру вертикали, по сути – вертикали веры, ибо означает жизнь «во Христе». Рядом с Достоевским можно поставить и других отечественных классиков XIX столетия – А. Островского, Л. Толстого, А. Писемского, Н. Лескова, еще раз И. Гончарова, чья антропология и этика

выстраивались на началах «живой жизни», исходящей отнюдь не из «голого» природно-исторического детерминизма, и потому Марку Волохову в романе «Обрыв» противостоит Вера, а нигилисты-«смертники» Достоевского вызывают у нас чувство сердечной жалости. По-видимому, вопрос, поставленный Достоевским, – «с Христом или с истиной» – следует также признать коренной дилеммой русской культуры по крайней мере последних двух столетий (что, понятное дело, не мог «предусмотреть» М. Фуко).

Рождение *филологии* (как системы научного знания) и собственно литературы Фуко связывал с решительным изменением взгляда на *язык*, произошедшим на сломе эпистем рубежа XVIII–XIX вв. Благодаря немецким романтикам, а в особенности Вильгельму фон Гумбольдту, подчеркивает Ц. Тодоров (его взгляд на проблему вполне солидаризируется с позицией М. Фуко), язык утверждается теперь не на стороне воспринимаемых вещей, а на стороне действующего субъекта, как орудие его действия. В. фон Гумбольдт: «Язык есть не продукт деятельности (ergon), а деятельность (energeia)»[25]. Он связывается не с познанием вещей, а со свободой людей. Т. Гримм: «Язык есть явление человеческое, он обязан своим возникновением и развитием человеческой свободе; язык есть наша история, наше наследство»[26]. А став исторической реальностью, язык вбирает в себя память, отсюда – возобновление в XIX в. практик толкования текстов (недаром на протяжении XIX в. – от Шлейермахера до Дильтея – складывается искусство интерпретации, основа герменевтики), направленных на то, чтобы «расшевелить слова», заставить звучать безмолвие.

С рождением же новой эпистемы и нового взгляда на язык следует говорить и о появлении *литературы* как таковой. Этот процесс, в свою очередь, прослеживается на примере отечественной критики, главным образом статей В. Г. Белинского, профессионально озабоченного рефлексией на положение русской литературы. Но прежде следует еще раз отметить существенное отличие позиции М. Фуко, Ц. Тодорова и других западных авторов от традиции отечественной науки и литературы. Как известно, в практике русского словоупотребления сложилось два близких понятия: *словесность* и *литература*, родственные, но не тождественные друг другу. Кроме устоявшегося сегодня, чисто технического различения (литература – в большей степени «изящная словесность», хотя и не исчерпываемая чисто художественными произведениями, словесность же – «вся совокупность русской речевой культуры», а также совокупность наук о Слове[27]; исторически словесность предшествует литературе и довольно долго сопутствовала ей и окружала ее), есть и более важное для нас. Новгородский исследователь А. В. Моторин пишет о том, что противоборство и расхождение *словесности* и *литературы* отражает расхождение русских и западных духовных устремлений. *Слово* важно для славян, они одарены им от Бога, а, скажем, немцы (в славянском сознании, т. е. имагологически, – как вообще иностранцы) потому и «немцы», что они «не-

мые». Слово – дар Божий, неслучайно каждая буква в славянской азбуке обозначалась целостным словом. Грамота, грамматика, а отсюда и литера(тура) вплоть до начала эпохи рационализма означали низшую ступень образованности, не дающую полноценного духовного видения. Конфликт словесности и литературы приходится на XVII–XVIII вв., когда западные риторики и поэтики привносят в русское сознание свое понятие о литературе, не совпадающее с отечественным. М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский стремились возродить древнее понятие о слове и словесности, литературный для них – это значит западный, т. е. чужой. Понятие литературы приходит в Россию при Петре I, а утверждение и употребление термина в позитивном значении наблюдается в связи с французским влиянием первой трети XIX в.[28] Добавим, что, как писал С. С. Аверинцев, «…само имя “Логоса”, или “Слова”, очень естественно ассоциировалось с понятием “слова” как текста, с понятием книги»[29], сама же традиция почитания литературы связывалась ученым с древнегреческой и византийской традицией, тогда как словесность он относил к ближневосточной культуре. Вместе с тем магия буквы, алфавита исторически в большей степени сопряжена с восточной, иудейской (хотя параллельно и пифагорейской), затем гностической и оккультной линиями, занимающими совершенно обособленное, маргинальное место в славянской истории[30]. По-видимому, понятием «письмо» французский философ Ж. Деррида пытался снять и эту оппозицию – между буквой и словом, книгой и текстом, хотя, по мнению Ю. Хабермаса, по своим внутренним интенциям он оставался более близок «к иудейской мистике»[31]. Для М. Фуко, по крайней мере в период создания «Археологии гуманитарных наук», это различие было несущественно, однако мы не можем не помнить о нем. Как пишет «летописец» Донецкой филологической школы А. А. Кораблев, «продолжая логику Аверинцева, можно предположить, что характер взаимодействия *литературы* и *словесности*, равновесие их интенций или доминирование одной из них определяют национальную специфику литератур»[32].

На протяжении 1830–40-х гг. В. Белинский употребляет оба понятия (и словесность, и литература), четко проводя различие: словесность – произведения отечественного извода, литература – общеевропейская, западная ветвь словесной культуры, с которой должна прийти в соответствие русская. В работах Белинского 40-х гг. очевидным становится словоупотребительный перевес «литературы» над «словесностью». Сама проблематизация понятия наблюдается в его концептуальной работе «Литературные мечтания» (1834). Критик задается здесь главным для себя и тогдашней русской литературы вопросом: есть ли вообще у нас литература? – и приходит к выводу, что ответ зависит от того, что именно мы понимаем под этим словом. «Что такое литература? Одни говорят, что под литературою какого-либо народа должно разуметь весь круг его умственной деятельности, проявившейся в письменности»[33], тогда это и «История» Карамзина, Глинки, Эммина, и исторические разыскания Шлоце-

ра, и статья Сенковского об «Исландских сагах», и «Разрушение Коперниковой системы» с брошюрою о клопах, и «Борис Годунов» Пушкина… «Другие под словом “литература” понимают собрание известного числа изящных произведений…»[34] В этом смысле у нас **есть** литература – выдающиеся произведения Ломоносова, Державина, Хемницера, Крылова, Грибоедова, Батюшкова, Жуковского и др. «Но есть еще и третье мнение … вследствие которого литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и неусловленных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнию которых они живут и духом которого дышат… В истории такой литературы нет и не может быть скачков: напротив, в ней все последовательно, все естественно, нет никаких насильственных или принудительных переломов, происшедших от какого-нибудь чуждого влияния. Такая литература не может в одно и то же время быть и французскою, и немецкою, и английскою, и итальянскою». И далее – «…оправдывает ли наша словесность (подчеркивание наше. – *Е. С.*) последнее определение литературы, приведенное мною?»[35] Подразумевается ответ отрицательный. Итак, литература предстает как некое идеальное состояние общенародного духа, запечатленное в системном собрании «словесно-художественных произведений»[36], а словесность – это простое собрание, простая совокупность их же. До высокого звания литературы наша словесность пока не доросла.

Затем, в той же статье, Белинский апеллирует к мнению «французов» на суть литературы: «Французы называют литературу *выражением общества*…»[37] Но что есть общество? Если это избранный круг образованных людей, «большой свет», тогда это определение важно лишь для французов, между тем как каждый народ вносит свою лепту в общую сокровищницу человечества. Но у большинства народов литература есть выражение не общества, а духа народного, и «…литература непременно должна быть выражением – символом внутренней жизни народа»[38]. Так в России, и, так понимая литературу, Белинский различает периоды ее развития (по сути же, периоды развития *словесности*): ломоносовский, карамзинский, пушкинский, прозаически-народный, смирдинский, и направления – классицизм и романтизм как программы развития *литературы*.

В 1840-е гг. меняется мировоззрение Белинского, а с ним и его представление о развитии отечественной литературы и ее нуждах. Во вступительной статье к альманаху натуральной школы «Физиология Петербурга» (1845) он пишет: «Литература, в обширном значении этого слова, представляет собою целый живой мир, исполненный разнообразия и оттенков, подобно природе, произведения которой делятся на роды и виды, классы и отделы и от громадных размеров слона доходят до миниатюрных размеров колибри. Бедна

литература, не блистающая именами гениальными; но не богата и литература, в которой все – или произведения гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы. Но их-то – повторяем – у нас всего меньше, и оттого-то публике и нечего читать»[39]. Таким образом, будучи вдохновляем созданием новой дискурсной формации литературы «обыкновенных талантов», беллетристики, Белинский возвращается к французскому воззрению: литература – воспроизведение действительности и выражение общества, а коли его у нас нет, то откуда же взяться литературе?.. Отсюда он ставит перед самой литературой задачу формирования «образованного класса общественности»: рождается новое, достаточно высокое, хотя абсолютно светское призвание литературы, проходящее в России через весь XIX век, одновременно литература начинает пониматься в ее коммуникативном и прагматическом аспектах – как социальный организм, орудие действия и воспроизведения общества, точнее, общественного сознания. В плане развития науки о литературе и словесности параллелью воззрениям Белинского в их стремительной динамике могут служить мифологическая (литература как выражение «духа народа») и культурно-историческая (литература как выражение общества и истории) научные школы, заполнившие собой весь XIX век. Что же касается собственно литературы, то именно с 40-х гг. она и становится на «рельсы» публичности, предначертанные Белинским, т. е. отчетливо «социализуется», а одновременно, подобно всей культуре, вырабатывает свой собственный язык и свой миф, сосредоточенные, как блистательно показала М. Н. Виролайнен, на Слове в его собственном бытии и самоценности, или, как писал М. Фуко, «литература все более и более отличает себя от дискурсии мыслей и замыкается в своей глубинной самозамкнутости»[40], отчетливо декларируемой, например, «чистым искусством» и ставшей повсеместной уже в следующем (а для нам прошедшем) веке.

Разбирать «узоры» общекультурных трансценденталий в отечественной литературе можно долго; важно, что они есть и могут выступать в качестве опорных линий, фиксирующих узловые моменты движения сознания, выражающего себя в символике художественного образа. Модель развития литературы «по Фуко» позволяет увидеть внутреннее, концептуальное единство всех форм знания и понять преемственность тех или иных идей в культуре.

Примечания

[1] Цит. по: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 271.

[2] См.: Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.

[3] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 41.

[4] *Гудков Л., Дубин Б.* «Эпическое» литературоведение // Новое литературное обозрение. № 59. М., 2003. С. 231.

[5] *Маркович В. М.* Литературоведение в космосе культуры // Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007. С. 13.

[6] *Виролайнен М.* Указ. соч. С. 49.

[7] См. об этом: *Визгин В.* Генеалогический проект Мишеля Фуко // Мишель Фуко и Россия : сб. ст. / под ред. О. Хархордина. СПб. ; М., 2001. С. 96–110.

[8] *Сокулер З.* Структура субъективности, рисунки на песке и волны времени (предисловие) // Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 14. На тему «Фуко и история» см. также в книге: *Зарецкий Ю.* Стратегии понимания прошлого: Теория, история, историография. М., 2011. С. 194–213.

[9] *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / пер. с франц. СПб., 1994. С. 32–34.

[10] См. серию изданий Воронежского гос. университета под науч. ред. А. А. Фаустова: Универсалии русской литературы : сб. ст. Воронеж, 2009 ; Универсалии русской литературы : сб. ст. 2. Воронеж, 2010 ; Универсалии русской литературы : сб. ст. 3. Воронеж, 2011 ; Универсалии русской культуры : сб. ст. 4. Воронеж, 2012.

[11] *Фуко М.* Слова и вещи. С. 35.

[12] См.: *Хархордин О.* Фуко и исследование фоновых практик // Мишель Фуко и Россия. С. 69.

[13] Теория литературы : учеб. пособие… Т. 1. С. 94–96.

[14] *Фуко М.* Слова и вещи. С. 265.

[15] В концепции В. А. Котельникова «критический идеализм» занимает место традиционно понимаемого критического реализма: философский термин проецируется на развитие литературы. См.: *Котельников В. А.* «Что есть истина?» : (литературные версии критического идеализма). СПб., 2009. С. 10 и др.

[16] См.: *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 1997.

[17] По выражению А. И. Герцена, наступает период «трезвого знания», а как неоднократно поминал Д. Чижевский, «дальше Гегеля» его русские ученики не пошли, ибо идти дальше было просто некуда – эпоха позитивизма русской мысли была, так сказать, обеспечена. См.: *Чижевский Д. И.* Гегель в России. Париж, 1939. С. 143.

[18] *Герцен А. И.* Дневник. 1842–1845 // Герцен А. И. Соч. : в 9 т. Т. 9. М., 1958. С. 213.

[19] *Фуко М.* Слова и вещи. С. 303.

[20] Антропологическая модель, явленная в этом романе Гончарова и в отношении Обломова явно сориентированная на растительную символику, была рассмотрена нами в статье: *Созина Е. К.* Антропологическая проблематика в литературе русского реализма 1840–1850-х гг. // Изв. Урал. гос. ун-та. 1997. Гуманитар. науки. Вып. 1. Екатеринбург, 1997. С. 58–77.

[21] *Гончаров И. А.* Обыкновенная история : роман. Свердловск, 1982. С. 63.

[22] *Недзвецкий В. А.* Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997. С. 184–190.

[23] *Ламетри Ж.* Человек-машина [Электронный ресурс] URL: n355317.narod.ru/lib/lametri.doc (дата обращения 26.05.2012).

[24] См.: *Козубовская Г. П.* Поэзия А. А. Фета и мифология : учеб. пособие. Барнаул, 2005 ; *Ее же*. Середина XIX века: миф и мифопоэтика : монография. Барнаул, 2008.

[25] Цит. по: *Тодоров Ц.* Теории символа / пер. с франц. Б. Нарумова. М., 1999. С. 203.

[26] Цит. по: *Фуко М.* Слова и вещи. С. 315.

[27] О значении этих понятий масса информации в Интернете, см., напр.: [Электронный ресурс] URL: http://www.centr-zlatoust.ru/index.php?name=biblioteka&id=661. Упомянем также, что под словесностью обычно имеется в виду как устная, так и письменная традиция, под литературой – чаще всего письменная. Ср. высказывание исследователя: «Письменность существовала в “дневной” культуре, культуре “духа и ума” [Г. В. Флоровский], тогда как устная словесность обреталась в “ночной” культуре “мечтания и воображения”» (*Кузнецов И.* Теоретическая история, диалектика и риторика русской литературы // Вопр. литературы. 2011. Май–июнь. С. 192).

[28] См. об этом: *Моторин А. В.* «Словесность» и «литература». Духовные основы русского и западноевропейского отношения к словесному творчеству // Евангельский текст в русской

литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. Вып. 5. Петрозаводск, 2008. С. 17–36.

[29] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 216.

[30] См. об этом также в статье А. В. Моторина.

[31] *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / пер. с нем. М., 2008. С. 191.

[32] Тезаурус идей и понятий Донецкой филологической школы : учеб. пособие / сост. *А. А. Кораблев*. Донецк, 2012. С. 229.

[33] *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1948. Т. 1 : Статьи и рецензии. 1834–1841. С. 11.

[34] Там же.

[35] Там же. С. 12.

[36] С определением Белинского согласуются те, что дает сегодня А. А. Кораблев, ср., напр.: «Литература – совокупность литературных произведений, образующих единое художественное явление. <…> …не случайная совокупность произведений, но предопределенная и закономерно упорядоченная» (Тезаурус идей и понятий Донецкой филологической школы : учеб. пособие / сост. *А. А. Кораблев*. С. 225–226). Таким образом, традиция продолжается.

[37] Там же. С. 15.

[38] Там же. С. 16.

[39] *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 2 : Статьи и рецензии. 1841–1845. С. 757.

[40] *Фуко М.* Слова и вещи. С. 324.

Ю. Л. Троицкий

Москва

ИСТОРИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ: СТРАТЕГИИ ПОНИМАНИЯ И СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Названная тема слишком объемна, чтобы претендовать на ее полное раскрытие. Уже первый вопрос: что такое историческое событие – требует отдельного разговора. В связи с этим ограничимся скорее тезисами к размышлению и некоторыми соображениями по поводу возможности решения поставленных проблем.

Возможны различные подходы к рассмотрению исторического события. Один из них предполагает представление исторического события в качестве **семиотического конструкта**. Что это значит?

1. Событие – это семиотический конструкт историка, в основе которого лежит факт, являющийся результатом фиксации фрагмента действительности в предельно нейтральном виде.

2. Событие оформляется как *событие* post factum и является конвенциональным продуктом сообщества историков («Октябрьский переворот» vs «Великая Октябрьская социалистическая революция»).

3. События могут быть ранжированы на значительные, или парадигмальные, и исторические события.

© Троицкий Ю. Л., 2013

4. Парадигмальные события становятся эпистемологическим инструментом и языком описания, а иногда и руководством для социальных действий последующих исторических событий того же типологического ряда (события римской истории для деятелей Французской революции, события последней для вождей Октябрьского переворота в России).

5. В условиях кризиса парадигмальным событием может стать *микрособытие* или *эгособытие* (см. «Люцерн» Л. Н. Толстого).

6. Одна из возможных задач историографии – преодоление «нарративного упрощения» в репрезентации событий, а также освобождение от тотальной темпоральной последовательности, породившей каузальность в качестве доминирующего объяснительного механизма исторического движения.

7. Возможный вариант такого преодоления – процедура *масштабирования* событий, которая заключается в том, что одно и то же событие помещается последовательно в различные по масштабу контексты. Полученные таким образом описания составляют интерсубъективное пространство события, взятого вне каузальных отношений.

8. Возникающие при таком подходе *разрывы* непрерывности нарративного описания не заполняются риторическими топосами и свидетельствуют о преодолении искажающего воздействия нарративной репрезентации событий.

Возможен **дискурсивный подход** к репрезентации события, который включает рецептивную позицию наблюдателя и получателя сообщения. Вот почему следующая схема показывает основные риторические стратегии репрезентации события. Таких стратегий (иначе – ролевых позиций) четыре: современник события, потомок, иностранец и смеховая позиция (рис. 1).

Поиски исторического синтеза составляют едва ли не главную заботу современной историографии независимо от направления методологического вектора и лишь усиливаются от дробления «историографического тела» на множество различных «историй».

На мой взгляд, исторический синтез, невозможный в пространстве предмета исторического исследования, оказывается достижимым в пространстве языка описания. Точнее, не одного языка описания, а системы «воюющих» исторических языков, если воспользоваться выражением Р. Барта. Ситуация «войны» возникает как естественное следствие несовпадения языков друг с другом и стремления к тотальности каждого из них.

Американские исследователи Д. Райс и П. Шофер выделили четыре типа риторических стратегий в пространстве фигуративного дискурса: ***метафорический***, ***метонимический***, ***синекдохический*** и ***иронический***. Полнота описания прямо зависит от количества этих стратегий. Метафорический дискурс представляет текст как мифологическую структуру. В метонимическом текст понимается как отражение реальной действительности. Синекдохический дискурс понимает текст как фрагмент более общей системы, а иронический – как возможность стилизации и пародии другого текста.

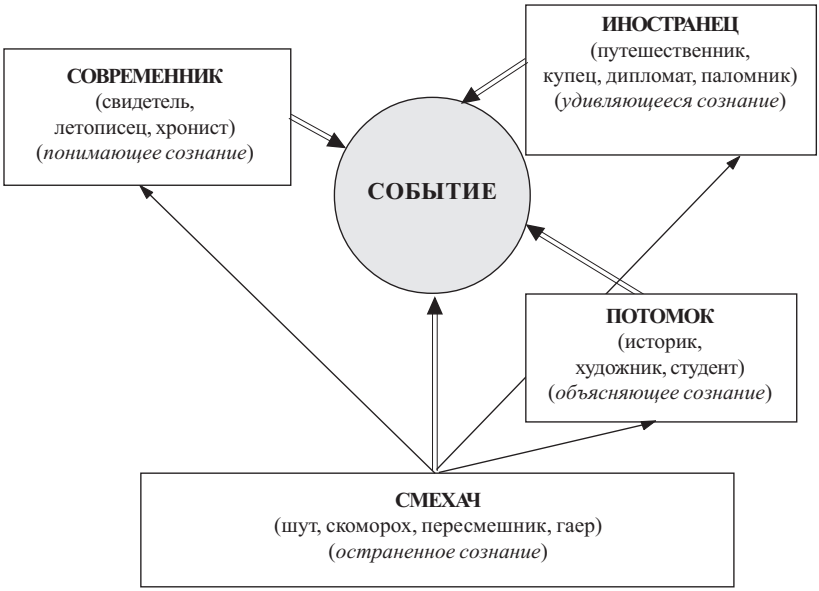

Рис. 1. Схема полного описания события

Полнота описания в этом контексте могла бы стать синонимом исторической *истины*, недостижимой в пространстве одного языка. Истинным можно было бы назвать такое описание события, которое включало бы в себя все четыре дискурсивные стратегии. Представляется, что названные стратегии составляют парадигму исторического описания (*язык* – в смысле Ф. де Соссюра), из которой историк каждый раз выстраивает свою «синтагму» (*речь*).

Можно показать, что названные риторические стратегии соответствуют точкам зрения авторов исторических нарративов: метонимический дискурс совпадает с позицией *современника* события, синекдохический может быть отождествлен с позицией *потомка* (например, историка), метафорическая стратегия присуща нарративам *иностранцев*, пишущих о другой стране, а иронический дискурс позволяет остранить описываемое событие через комическое снижение.

Тот факт, что историографическая культура развивалась как тотальность синекдохического дискурса и точка зрения потомка подчиняла все иные риторические стратегии, приводил к тому, что, например, в периоды явной ангажированности господствующей в обществе историографической линии (советская эпоха) возрастал интерес к дневникам и переписке современников событий или иностранцев, так же как и к историческим анекдотам. И причиной тому – не только искажения фактов и концептуальные натяжки, но и моно-

логичность исторического письма, репрезентирующего голос всезнающего потомка.

Свойства всякого авторского научного дискурса – «перемалывать» и подчинять все иные голоса, включенные в его «тело». Поэтому никакие пространные цитации и риторическая толерантность не могут противостоять тотальности авторского повествования. В парадигмальном наборе перечисленных риторических стратегий каждая из них может ограничить свою тотальность, только столкнувшись с равномощными иными тотальностями: господству одного голоса противопоставляется квартет равноправных голосов.

Как можно помыслить себе такой тип историографического письма, в котором бы органично уживались разнообразные нарративы? Типологически близким к такому письму является художественный язык, играющий различными риторическими стратегиями. Постмодернистское сближение истории и литературы подтверждает монологическую недостаточность исторического письма. Но тогда историку придется осваивать новую эстетическую реальность: поступиться, например, привычным статусом автора и «расщепить» себя на «автора» и «повествователя» – организатора пространства разноязычного диалога.

Но есть и более радикальный путь: отказ от авторского дискурса вообще и предоставление права авторства любому пользователю сконструированного историком документально-историографического комплекса. Этот путь я называю ***эгоисторией*** (Self-history)[1]. Историография в этом случае может быть представлена как область интертекстуальных значений, где, по словам М. Бахтина, «нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту… Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»[2].

Рецептивная позиция неоднородна. Можно предположить несколько уровней понимания. Я выделяю три таких уровня:

Уровни понимания	Содержание уровня
I. Внеконтекстное понимание	Понимание непосредственных, явных значений события
II. Моноконтекстное понимание	Дизъюнктивное описание события: либо в контексте его происхождения (историко-генетическое понимание), либо в контексте его влияния на современность (функциональное понимание)
III. Поликонтекстное понимание	Восприятие события с различных точек зрения

Наконец, возможна типология четырех дискурсов, схватывающих событие в возможной полноте. Эту типологию я назвал «репрезентирующими экранами». Таких экранов четыре (рис. 2).

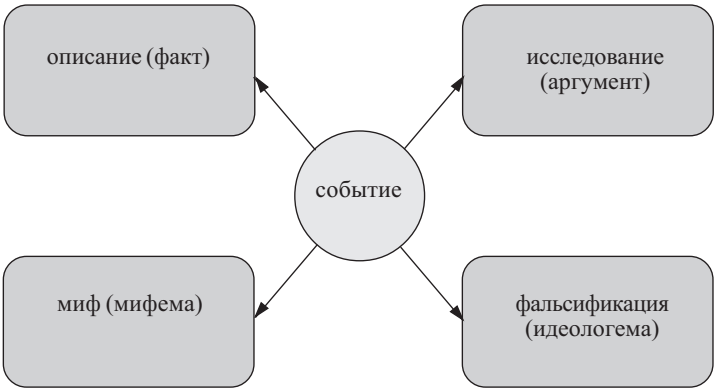

Рис. 2. Репрезентирующие экраны

Первый экран ОПИСАНИЕ – стремится к полноте и исчерпанности и потому дает имманентно противоречивое описание. Минимальной «клеточкой» этого экрана является «примарный *факт»*.

Следующий экран ИССЛЕДОВАНИЕ – стремится к непротиворечивости и истине (как она понимается в научном дискурсе) и потому всегда является неполным описанием. Единицей этого дискурса является *аргумент*.

Третий экран МИФОЛОГИЧЕСКИЙ – стремится к узнаванию и потому должен опираться на архетипические схемы. Единицей мифологического дискурса является *мифема* (термин Клода Леви-Строса).

Четвертый экран ФАЛЬСИФИКАЦИОННЫЙ – стремится к убедительности и потому подражает и описанию, и исследованию, и мифу. Его единицей можно считать *идеологему*.

Иногда довольно трудно провести границу между этими типами дискурсов, например, между мифом и фальсификацией. В этом случае можно прибегнуть к дополнительным характеристикам каждого из этих экранов. Например, миф, особенно архаичный, складывается и живет по законам фольклорного произведения, тогда как фальсификация рождается и распространяется преднамеренно с той или иной целью. Новейшее время породило смешанные дискурсивные образования, например, корпоративную мифологию, соединяющую зачастую черты мифа и фальсификации. В этом случае дифференциалом может выступать доминанта того или иного дискурса.

Схема репрезентирующих экранов имеет эвристический смысл: с ее помощью можно различать те или иные дискурсные образования и нарративы, а также их интерпретировать, зная родовые свойства каждого дискурса.

Примечания

[1] Термин «эгоистория» был предложен мной в 1987 г., независимо от известного опыта французских историков, и включает в себя три линии:

1. *Создание возможности для любого человека сформулировать свою версию исторических событий с помощью документальных комплексов*. Принципы собирания комплексов вынесены за рамки политических или историографических пристрастий составителя, и потому такой документальный комплекс становится основой для разных, но равноправных версий-интерпретаций. С помощью освоения авторской позиции преодолевается отчуждение человека от далеких и непересекающихся с его интересами событий. Авторская интерпретация возникает как сложный сплав знаний, мнений и убеждений, причем в образовательной коммуникации, например, происходит столкновение версий, и каждый участник имеет возможность соотнести свое видение с иными точками зрения.

2. *Отношение к собственной жизни и описание ее как некоторой реальной истории*. Современная культура в значительной мере утратила такие мощные формы личностного предъявления себя-в-мире как эпистолярная, дневниковая, мемуарная традиции. Преобладание устных и визуальных форм, вытеснивших письменную речь, ограничило сферу предъявления себя-в-мире. Эгоистория могла бы компенсировать эту лакуну, а в учебной деятельности школьника и студента могла бы стать рефлексивной формой, помогающей разобраться в своей становящейся биографии.

3. *Поиск подобий между глобальной историей и самоисторией*. Эти соизмерения собственных действий и поступков с «поступочным корпусом» человечества могли бы превратить «воспитание историей» из педагогического заклинания и историографических натяжек (акцентирование героико-патриотической сюжетики) в реальную практику. По словам Ю. Лотмана, «история, отраженная в одном человеке, в его жизни, быте, жесте, изоморфна истории человечества» (более подробную характеристику эгоистории см.: *Троицкий Ю. Л.* Эгоистория // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 1. С. 85–87).

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 373.

Р. Мних

Седльце, Польша

МИФИЧЕСКОЕ *VERSUS* ИСТОРИЧЕСКОЕ: ДИАЛЕКТИКА ПАРАДИГМ

Соотношение мифа и истории в процессе культурного развития человека отражает очень сложные процессы, связанные как с конкретными историческими событиями, так и с философской рефлексией по поводу этих событий. В конечном итоге эти процессы происходят в нашем сознании и мышлении, влияя на наше поведение во всех сферах жизнедеятельности: от социологии и политики до проблем, связанных с построением текстов, философских, исторических и художественных. Соотношение мифа с историей характерно уже для самого начала становления человеческого общества, и в свое время В. Топоров отмечал, что «связь исторического начала с мифологическим, истории

© Мних Р., 2013

и мифа несомненна уже для космологических текстов». Ученый подчеркивал, что ряд особенностей этих текстов оказал огромное влияние на структуру и содержание раннеисторического мышления, и «среди этих особенностей: построение текста как ответа на вопрос»[1]. Толкуя высказывание В. Топорова расширительно, мы можем говорить о том, что каждое историческое исследование, равно как и каждое художественное произведение, представляют собой не что иное, как текст, построенный по принципу ответа на вопрос.

Сегодняшние научные исследования, посвященные проблематике мифа (в основном его аксиологии и онтологии), позволяют сделать вывод о том, что в нашем современном понимании миф появился только в эпоху Просвещения, «был открыт как собственная форма мышления» и как «пограничное понятие для разных наук и дискурсов»[2]. С одной стороны, в это время происходит разграничение мифа как рассказа об античных богах и героях от мифа как некоей формы мышления вообще, а с другой стороны, именно в эпоху Просвещения в европейском культурном сознании начинают формироваться первые собственно исторические мифы, служившие одновременно формами культурной идентичности[3].

Вопрос о смене мифологической парадигмы парадигмой исторической в процессе культурного развития, то есть вопрос о границе между мифом и историей, предполагает два возможных ответа, в зависимости от того, как мы будем понимать и объяснять сам миф и мифологическое сознание. Если для нас мифологическое сознание будет представлять некое состояние, уже преодоленное человеком, то тогда, само собою понятно, мы вынуждены будем ответить положительно на вопрос о существовании границы, разделяющей историю и миф. Если же – к чему склонно большинство исследователей и культурологов – мы будем говорить о постоянной мифологической константе нашего мышления и миропонимания, о том, что наше мышление по природе своей содержит мифологические структуры, связанные с осмыслением пространства и времени, с противопоставлением прошлого и будущего, верха и низа, начала и конца и т. д., то вопрос о границе, разделяющей миф и историю, теряет свою актуальность. Миф присутствует изначально и постоянно в нашей истории и в нашем мышлении в качестве некоей рефлективной составляющей и тем самым сопровождает развитие культуры, регулируя ее осмысление и создание текстов (нарративов) об истории и культуре. И даже больше того – как показал в своей книге «Миф о государстве» Э. Кассирер, мифологическими элементами проникнута всякая социальная идеология, и человек должен научиться направлять ее в соответствующее «гуманитарное» русло.

Среди проблем, которые при этом возникают, само собою, самая важная связана с ответом на вопрос, каким образом упомянутая мифологическая константа функционирует и определяет наше отношение к миру, а в случае нашей темы – отношение к истории. Говоря другими словами, это будут ответы на вопрос о том, как сосуществуют мифологическая и историческая парадиг-

мы в нашем сознании и в культуре вообще и каким образом этот симбиоз определяет наше поведение в истории, наше мышление в культуре и о культуре, отражающееся в литературных текстах.

Признавая присутствие мифа и мифологических структур в сознании человека независимо от времени, мы можем изучать и интерпретировать всевозможные художественные, психологические, идеологические и политические мифы в истории и их текстовое присутствие в нашей культуре. Фундаментальным исследованием в этом контексте, опирающимся на огромный эмпирический материал, следует признать второй том «Философии символических форм» Э. Кассирера, в котором миф проанализирован и исследован как форма мышления, форма созерцания и форма жизни, а также проинтепретирована диалектика мифологического сознания. Э. Кассирер в своей книге специально подчеркивал, что «человек в состоянии открыть свой внутренний мир и определить его для его собственного сознания, лишь осмысливая его в мифологических понятиях и представляя его в мифологических образах»[4].

Осмысление человеком мира в мифологических понятиях, и осмысление истории в том числе, сопровождается своеобразным процессом мифологизации полученного знания. Обобщая материал, который отражают такие процессы мифологизации истории в широком смысле этого слова, мы можем – интерпретируя «мифологическое» мышление очень расширительно – определить три возможные ситуации, соотносимые соответственно с тремя временными парадигмами: прошлым, настоящим и будущим. Саму историю мы рассматриваем как некое единство события и субъекта, вовлеченного в это событие или же осмысливающего событие (в первом случае осмысление принадлежит третьему субъекту). Перечислим эти три варианта, а позже остановимся на конкретных примерах.

1) Первый вариант связан с ситуацией, когда историческое событие или личность сознательно проецируется на какую-то мифологическую парадигму прошлого, текст в этом случае выстраивается как проекция на миф по принципу соотношения, и смыслопорождающие функции текста связаны с интерпретационным потенциалом мифа.

2) Второй вариант представлен ситуацией, когда историческое событие (историческая личность) соотносится синхронно с определенными мифологическими парадигмами, бытующими вместе в одном историческом времени; историческое событие, равно как и субъект истории, в этом случае соотносится с мифами настоящего; в таком соотношении могут быть разные цели и целеполагания; принципиальное отличие от первого варианта состоит в том, что соотношение связано с мифологией не прошлого, но того времени, когда создается текст.

3) Наконец, третий вариант – это когда историческая личность, литературный персонаж или же сама история мифологизируется потомками и разнообразными интерпретаторами только со временем, при этом автор текста

(нарратива) не предполагает никакого соотношения с мифом или мифологической парадигмой. Мифологизация возникает как следствие наличия в нашем мышлении (историческом и художественном) упомянутых выше мифологических структур.

Остановимся теперь на трех конкретных примерах и соответственно на трех разных текстах культуры, отражающих упомянутую здесь диалектику мифологической и исторической парадигм.

В первом случае, связанном с проекцией истории на мифологическое прошлое, обратимся к хрестоматийным текстам – поэзии Анны Ахматовой. Проблемы мифологизма и историзма Анны Ахматовой исследовались уже очень широко (вспомним в этой связи хотя бы работы В. Топорова), но особенности упомянутой проекции исследователи затрагивали в принципе редко. А речь идет о том, как в стихотворениях Анны Ахматовой на мифологическую тематику отразилась современная ей история, то есть советская действительность, и как соответствующий культурный (античный или библейский) миф помогает понять отношение Анны Ахматовой к этой действительности.

Впервые подобное наблюдение было сделано, по-видимому, в работе Клары Каванах (Cavanagh), посвященной сравнению стихотворений о Лотовой жене Анны Ахматовой и польского поэта Виславы Шимборской. Оказывается, запрещенный взгляд в прошлое в стихотворении Анны Ахматовой – это запрет на культуру Серебряного века, то прошлое, которое было смыслопорождающим в поэтической памяти автора стихотворения. Но самым интересным оказалась интерпретация строчки «красные стены родного Содома», которая у западного читателя ассоциировалась прежде всего с Кремлевскими стенами: красный цвет – «излюбленный цвет революции», цвет Красной площади. Сам эпитет «красный» в таком контексте предстает весьма характерным символом Страны Советов и большевиков[5], и красный родной Содом вполне объективно вписывался в восприятие большевистской России. Добавим только, что и образ Содома в свете исторических воспоминаний о внутренней жизни Кремля тоже приобретал статус своеобразного символа: Кремль становится в художественной интерпретации Содомом. Клара Каванах видит в стихотворении Ахматовой также «ответ на атаки» культуры большевизма и вызов «мужскому культу революции»[6]. Так с помощью библейского сюжета объяснялась и интерпретировалась современная Анне Ахматовой советская действительность.

Аналогично с помощью такой же проекции советской истории на культурный миф мы можем прочитать античные (римские) образы в последних двух строчках стихотворения «Не пугайся, – я еще похожей…» (цикл «Шиповник цветет»):

Создан Рим, плывут стада флотилий,
И победу славословит лесть.

Окончательный текст этого стихотворения написан в 1962 г., и в образе «созданного Рима» мы спокойно можем увидеть воссоздание в новых границах Советской империи после победы над Германией в 1945 г. А строчка о победе, которую «славословит лесть», достаточно точно воссоздает морально-идеологическую атмосферу советского режима после войны и те лестные славословия, которые лились в адрес советского правительства. Такие примеры для произведений Анны Ахматовой очень характерны, ведь достаточно только прочитать тексты под определенным углом зрения, и мы «вычитаем» в них соответственные идейно-символические смыслы. Продолжая, скажем, интерпретацию поэзии Анны Ахматовой в этом направлении, мы увидим, что стихотворение о Данте 1936 г. («Он и после смерти не вернулся…») – это не что иное, как текст о русской эмиграции вообще, о людях, современниках Анны Ахматовой, которые волею судеб оставили «желанную, вероломную, низкую, долгожданную» Россию, но в душе не могли с ней расстаться и не могли ее забыть («Он из ада ей послал проклятье // И в раю не мог ее забыть»).

Приведенные примеры наводят нас на мысль о том, что в поэзии Анны Ахматовой – сознательно или подсознательно, это уже другой вопрос – мифологические и исторические парадигмы тесно переплетались. Очевидно, этот тот историзм, который В. Топоров определил применительно к двум «сильным» случаям: «1) как умение обнаруживать в том, что явлено не как “историческое”, но как бытовое, природное, личное, присутствие истории и “исторического” как ее вещества и сути, взятых в саморазвертывании, осуществлении, реализации своих смыслов, и 2) как умение обнаруживать в самом “историческом”, уже с самого начала явленном как таковое, его транс-исторический, то есть за пределы истории выходящий смысл»[7]. Понятно, что в нашем случае упомянутый Топоровым «за пределы истории выходящий смысл» – это не что иное, как смысл собственно мифологический. И, конечно же, Анна Ахматова не составляет исключения, если речь идет о проекциях истории на мифологические парадигмы, – это явление широко распространено в литературе и культуре.

Второй пример, на котором я хотел бы остановиться, более сложный – он отражает сознательное отношение художника (творческого субъекта) к мифологизации современной ему истории в границах современных ему мифологических парадигм. В этом контексте не следует забывать, что мы говорим о присутствии в сознании человека мифологических конструкций и парадигм на всем протяжении развития культуры.

Итак, в XVII в. жил голландский художник и гравер Вилем Хондиус (William Hondius, 1597–1658), автор широко известных портретов польских королей и гетманов, а также известнейшего портрета Богдана Хмельницкого. Этот портрет репродуцировался многократно и считается одним из лучших прижизненных изображений гетмана как выдающейся исторической личности своего времени. Дело, однако, в том, что В. Хондиус создал два портрета Хмельницкого

(см. иллюстрации), почти что идентичные, с той лишь разницей, что во втором варианте украинский гетман изображен с звериными ушами и рогами. Конечно же, второй вариант долгое время находился под негласным запретом, хотя специалисты о нем писали, украинские и польские историки предлагали свои интерпретации этого портрета[8]. Серьезное изучение и интерпретация гравюры В. Хондиуса позволяют говорить о том, что на этом историческом портрете в двух упомянутых выше деталях отразились самые существенные мифологические парадигмы того времени, связанные с идеями апокалипсиса и пришествия Антихриста.

В этом контексте нужно вспомнить, что Богдан Хмельницкий представляет самую загадочную личность украинской истории. Мы до сего дня не знаем и, по всей видимости, никогда не узнаем: когда он действительно родился, из какой среды происходил (по одной из версий – его отец был выкрещенным евреем[9]), чего хотел в жизни, о чем думал во время своих походов, что думал о своих врагах, которые превращались в союзников, и что говорил союзникам, которые превращались в его заклятых врагов. В своей измене Польше Богдан Хмельницкий парадигматически похож на Мазепу, изменившего полвека спустя России, его концепция договора с Россией напоминает идеи Михаила Драгоманова, а его дипломатическая активность вообще не имеет себе равных в истории Украины. В Европе личность Богдана Хмельницкого стала известна благодаря произведениям польских авторов и сочинению французского классика Проспера Мериме (Merimee P. «Les Cosaques d'Ukraine et leurs

derniers atamans»). В советской историографии, а частично и в сегодняшней украинской, не всегда объективно интерпретируются две вещи, связанные с восстанием Б. Хмельницкого: широчайшая волна еврейских погромов и союз с татарами. Причем этот союз с татарами в большинстве своих случаев оплачивался гетманом таким образом, что после очередного сражения татарам отдавались целые украинские села для грабежа и захвата в рабство населения. Поэтому лозунг казаков «за веру православную» абсолютно не оправдывал себя: по распоряжению Б. Хмельницкого, именно православные крестьяне были обречены на мусульманское рабство. Крупный украинский историк М. Грушевский пишет о том, как сильно православные украинские крестьяне ненавидели Богдана Хмельницкого, не говоря уже об украинских крестьянах униатах, которых войско казаков вместе с татарами постоянно грабило, насиловало, убивало[10]. Такая оценка личности гетмана отразилась и в поэзии Тараса Шевченко, называвшего Б. Хмельницкого «пьяным Богданом», упившимся кровью.

В контексте упомянутых еврейских погромов, погромов католического населения на территории Польши, издевательств над украинским населением вокруг личности Богдана Хмельницкого уже при его жизни складывается несколько апокалиптических мифологем, которые В. Хондиус и попытался передать на портрете. Во-первых, речь идет об эсхатологической мифологии и о персонификации в личности украинского гетмана самого Антихриста. Большинство интерпретаций склонно именно так объяснять звериные уши и рога на портрете Богдана Хмельницкого – он предстал воплощенным Антихристом.

Во-вторых, в этом портрете отразились сатирические мифы того времени. Рога и уши на портрете соотносились с двумя животными – козлом и свиньей, которые сами по себе были объектом сатиры, а в проекции на биографию Б. Хмельницкого приобретали особое символическое значение: гетман выступал свиньей в контексте мифа о своем еврейском происхождении и одновременно рогоносцем в контексте своей семейной истории (жену Б. Хмельницкого изнасиловал польский шляхтич Чаплинский, поэтому восстание гетмана очень часто интерпретировалось и интерпретируется до сегодняшнего дня как украинский вариант Троянской войны).

В-третьих, в случае портрета Хондиуса, мы можем говорить об аллегорическом изображении фигуры Богдана Хмельницкого (козлиные рога как аллегория обманутых надежд гетмана, а звериные уши как аллегория всеслышания нашего героя). В-четвертых, перед нами пример философии метаморфозы, столь характерной для искусства, начиная с эпохи античности. Мифология метаморфозы была особенно популярной в XVII в., когда преодоление *человечности*, преодоление ограниченности человека как существа связывалось с обострением тех чувств восприятия и ориентации в мире, которые особо развиты у животных. В живописи обостренный слух можно передать образом

звериных ушей, а упорство в борьбе за существование – образом козлиных рогов (*козлиное* упорство).

Подобные интерпретации портрета мы можем продолжить, иногда они будут выходить за пределы исторического времени Богдана Хмельницкого, как бы представляя первый вариант соотношения исторического и мифологического. Однако в случае с портретом В. Хондиуса преобладающим является, конечно же, прижизненная мифология фигуры украинского гетмана, которая со временем видоизменялась в сторону полной глорификации и даже сакрализации личности Б. Хмельницкого, приобретая другие, абсолютно положительные формы.

Наконец, третий случай соотношения исторического и мифологического очень хорошо отражает история восприятия и интерпретаций трагедии Шекспира «Гамлет». Изначально это произведение никак не связывалось с мифологизацией истории, тем более что не собственно история в ситуации с Гамлетом стала предметом художественного осмысления у Шекспира. Миф о Гамлете как личности и мифологизация гамлетизма как социального, психологического, художественного и даже политического комплекса возникает только со временем, начиная с эпохи романтизма, и активизируется после высказываний и текстов Гете по этому поводу. А уже в XX в. Гамлет и гамлетизм образуют широкомасштабную мифологическую парадигму, совмещающую психоаналитические, поэтологические, историко-философские интепретации (З. Фрейд, Д. Джойс, А. Блок, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, Л. Выготский).

Так в кратких чертах выглядит заявленная тема. Конечно же, конкретные интерпретации и конкретные произведения всегда способны представить отклонения от теоретических выводов и парадигм, но думается, что это были бы именно те исключения, которые подтверждают правило.

Примечания

[1] *Топоров В.* История и мифы // Мифы народов мира. Т. 1 (А–К). М., 1980. С. 573.

[2] См. в этом плане статью о мифе в современной немецкой энциклопедии эстетических понятий: *Mueller Ernst.* Mythos/mytisch/Mythologie // Aesthetische Grundbegriffe. Band 4. Stuttgart, 2010. S. 309–346.

[3] На примере советского общества эту проблему рассматривает В. А. Колотаев в статье «Миф в системе построения культурной идентичности» (Миф и художественное сознание XX века. М., 2011. С. 179–219).

[4] *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М. ; СПб., 2002. С. 206.

[5] См.: *Cavanach Cl.* «Przepisywanie» wielkiej historii – Achmatowa, Szymborska i ïona Lota // «Teksty drugie» 2002, nr 2. S. 10–28.

[6] См. об этом подробнее: *Мних Р.* «Лотова жена» Анны Ахматовой: библейский символ в компаративистическом аспекте // Біблія і культура : збірник наукових статей. Вип. 4 / ред. Н. Нямцу. Чернівці, 2002. С. 99–104.

[7] *Топоров В. Н.* Об историзме Ахматовой // Russian Literature. XXVIII (1990). С. 278.

[8] См.: *Welychenko Stefan.* Malo znany portret Bohdana Chmelnickiego // Studia Historyczne. R. XXIV. 1981, zeszyt 2 (93). S. 303–308.

[9] См.: *Kaczmarczyk Janusz.* Bohdan Chmielnicki. Wroclaw, 2007. S. 18–19.
[10] См.: *Грушевський М.* Хмельницький і хмельнищина // Записки НТШ. Львів, 1898. Т. XXIII–XXIV. С. 27–29.

А. А. Кораблев
Донецк, Украина

ПОЭТИКА ИСТОРИИ (К ВОПРОСУ О СМЕНЕ КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ)

Словосочетание «поэтика истории» кажется некорректным, причем по нескольким причинам:

• «поэтика» предполагает творческую авторскую работу, но «история» – слишком большая величина, к тому же слишком неопределенная, подвижная, переменчивая, чтобы с ней работать так же, как художник работает над произведением;

• «поэтика» предполагает художественный результат, достижение эстетической цели, но «история», по-видимому, преследует какие-то иные, собственные цели, если она их вообще имеет, а не предопределяется только причинами;

• «поэтика» предполагает субъекта поэтической деятельности, автора, единую творческую волю, «история» же в ее итоговой совокупности слагается из множества воль, разновекторных, неравнозначных, несогласованных и конфликтующих между собой;

• «поэтика» предполагает эстетическую дистанцию, некоторую отделенность творца от творения, тогда как «история» – это процесс, который содержит в себе и формирует собой всех его участников, независимо от их активности.

Эти противопоставления можно было бы продолжать или, наоборот, прекратить, убедившись, что они бесконечны, если бы не историческая ситуация, в которой мы все, современники, оказались. Ситуация эта называется эпатажно и эсхатологически: *конец истории*.

Для человека простого и здравого, кем все труднее себя ощущать, такое определение текущего момента завораживает своей иррациональностью. Если история кончилась, то что продолжается вместо нее? А если продолжается *не* история, то как теперь называть историков, которые нас об этом известили?

Однако филолог привык доверять словам. Если определение вошло в культурное сознание, значит, в культуре имеется смысловой ресурс, обеспечивающий существование новой определенности. Так вот, «конец истории» – это как раз то, чего недоставало для санкционированного переосмысления соотношений истории и поэтики.

© Кораблев А. А., 2013

В новейшей, *постисторической* филологии, как, впрочем, и в древней, *доисторической,* антитетичность истории и поэтики не столь очевидна. Оперируя понятием «пост-история», гуманитарное сознание дистанцируется от объективной исторической событийности, создавая предпосылки для поэтологического, или, как сейчас говорят, *технологического* отношения к историческим процессам. Современная история *делается*. В какой мере это возможно – отдельная тема. По крайней мере, эта иллюзия хорошо оплачивается.

Технология истории – это поэтика истории в действии, ее прагматическая актуализация. Она учитывает закономерности материальной и духовной жизни (экономические, политические, социально-психологические и т. д.), которые, собственно, и составляют ее механизм управления. По сути, это все та же аристотелева «Поэтика», объясняющая, как достигается сценический эффект, как строить фабулу и вызывать катарсис, только сценичность здесь иная. В театре зритель преодолевает границу условности, разделяющую его и сцену, и в своем воображении расширяет сценическое пространство до пределов жизненного, исторического. В театре истории, наоборот, воображение ограничивает исторические события до обозримых пределов и упрощает их до фабульности сценического представления, и в этом состоит искусство летописца, историка или политтехнолога.

Теоретическая предпосылка поэтики истории – *историческая поэтика*, в ее философском и филологическом аспектах, обоснованных и разработанных соответственно Гегелем и Веселовским. Сам факт существования историко-поэтических закономерностей позволяет полагать, что закономерна и сама история, если закономерна ее поэтическая объективация. Но если есть закономерности, то должны быть и возможности их разумного и творческого использования. Иначе говоря, если наличествует историческая поэтика, то возможна и поэтика истории. Тем самым отчасти снимаются сомнения в корректности этого понятия.

Необозримость исторического процесса опредмечивается в *записанной* истории и становится обозреваемой, особенно в истории литературы, фиксирующей сущностные изменения в бытии и сознании человека. История литературы, где каждое произведение, независимо от его целей и достоинств, представляет момент исторического бытия, – это дополнительные возможности познания и осознания исторических закономерностей.

Инструментальное сближение истории и литературы проявилось в опытах «нового историзма», и, по-видимому, это сближение продолжится. С одной стороны, трансформируются представления о поэтике, в которой теоретический и исторический аспекты дополняются диалогическим и онтологическим; с другой – представления об истории сознательно мифологизируются и эстетизируются.

Обозреваемые телеологически, историософски, в последовательности больших временных периодов, исторические закономерности обнаруживают

свойства, которые могут быть определены как *эстетические*, и, соответственно, в историческом процессе обнаруживается своеобразная *эстетика*.

«Эстетика истории» – это не просто эстетизированная историческая рефлексия, это исторически обусловленная интенция, восстанавливающая эстетическую цельность мировосприятия, нарушенную, но не забытую в Новое время. Если весь мир – единое художественное произведение, как полагали в античности, если мир – творение Творца, как утверждали в Средние века, если мир – «театр», если мир – «воля и представление», если мир – «творческая эволюция» и т. д., тогда и бытие мира, его предопределенное функционирование должно быть тоже эстетическим, при всех несовершенствах, которые привносит в него несогласованная, эгоистичная человеческая свобода.

Субъект истории, согласно этой логике, является поэтом – поэтом в действительном, деятельностном смысле этого слова, о котором Чаадаев писал Пушкину, призывая его не перепевать одно и то же, как это делают все поэты со времен «Рамаяны», а обратить внутренний слух к историческим процессам, происходящим в мире: «Заметили ли вы, что в недрах мира нравственного происходит нечто необыкновенное, нечто подобное тому, что происходит, как говорят, в недрах мира физического? Скажите мне, пожалуйста, как это на вас действует? С моей точки зрения этот великий переворот вещей в высшей степени поэтичен…»[1]

Субъект истории – это тот, кто, как поэт, вдохновлен осуществляемым в нем и через него историческим событием и находит для его осуществления адекватные, т. е., по сути, «художественные» формы. Н. Я. Эйдельман, рассуждая о Пугачеве, сравнивал его с Пушкиным. Поэтичность пугачевской натуры, которую распознал поэт, по мысли историка, не только в его лидерских качествах, в стремлении жить ярко, вольно и в полную силу, но и в его особенных талантах, которые являются, в сущности, поэтическими. Таких, как Пугачев, авантюристов, выдававших себя за истинного царя, в ту пору было немало, но их речи были художественно неубедительными, и не вдохновленный ими электорат сам же вязал самозванцев и сдавал властям. А Пугачев, как пишет Эйдельман, – *слово знал*[2]. В этом, возможно, и заключался секрет его исторической харизмы.

Насколько закономерен успех при соответствии слова и дела в исторической деятельности – должны показать специальные исследования, необходимость которых можно считать очевидной.

Поэтика истории – это следующий теоретический шаг после обоснования эстетики истории, начатого в трудах немецких и русских философов[3].

* * *

Эстетика истории – это прежде всего констатация исторической целесообразности и апелляция к смысловому целому, санкционирующему поиски частных исторических смыслов. Поэтика истории – конкретнее, это формы

реализации исторических закономерностей и, соответственно, возможности более определенного их осмысления.

Историческая телеология проявляется как осуществление человеческих целеполаганий в аналогике природных предопределений – органической (культурной) и механистической (цивилизационной).

«Конец истории», даже если это социокультурная иллюзия, побуждает проникнуться метаисторическим чувством, позволяющим не только отрефлектировать закономерности становящегося бытия, но и лишний раз убедиться, что таковые закономерности существуют. Массово, но неявно совершается мировоззренческая апокалиптика, выводящая сознание за пределы своего личностного кругозора и даже, более того, за пределы своей эпохи. С одной стороны, этому способствует момент исторического безвременья, с другой – разнообразные проявления дегуманизации («смерть автора», «смерть субъекта» и т. п.).

Искусство Нового времени по мере усиления исторического мышления культивировало творческую *оригинальность,* обусловленную уникальностью личностного местоположения в истории и культуре, но в ситуации пост-истории адекватнее и актуальнее становится творческая *тривиальность*.

Тривиальность – это область аксиоматических представлений, переходящих из эпохи в эпоху и не вызывающих специального интереса по причине их очевидности. Своеобразие эпохи – это, наоборот, формула нетривиальности, запечатление некоторого принципиально нового, уникального мировосприятия, хотя и не отменяющего основные – «тривиальные» – представления. Тривиальность, другими словами, это константность, неизменность, абсолютность, это своего рода система координат, позволяющая, если наблюдать за проявлениями оригинальности, видеть закономерности историко-культурных изменений.

Кстати, латинское слово trivialis происходит от trivium – перекресток, а если точнее – пересечение трех дорог: tres – три и via – путь. Так назывались в средневековых университетах три основные гуманитарные науки – грамматика, риторика и диалектика. Уже в самом этом соединении направлений можно увидеть вполне тривиальный смысл, который позднее повторится в семиотике – как семантический, синтактический и прагматический аспекты знаковости, или в теории литературы – как теоретический, исторический и диалогический типы поэтики. Мы же попытаемся осмыслить это перекрестие онтологически – как принципы абсолютности, относительности и соотносительности, определяющие бытие мировой культуры.

Онтологический trivium – это, во-первых, вертикаль, ось абсолютности, стрела вечности, соединяющая, как это мыслится с глубокой древности, Верх и Низ, Небо и Землю, Дух и Материю, Ноумен и Феномен и т. д. в зависимости от того, в каком культурном контексте эта вертикаль рассматривается. Во-вторых, это горизонталь, ось относительности, стрела времени, соединяющая Прошлое, Настоящее и Будущее. В-третьих, это ось соотносительности,

личностная причастность, соединяющая Человека и Мир, Микрокосм и Макрокосм, Я и Не-Я и т. д.

Попытаемся, насколько это возможно, помыслить внеисторически и внеличностно, т. е. тривиально – так, как если бы мы, воздерживаясь от объяснений, просто наблюдали рост дерева или движение стрелок на циферблате часов, или пульсацию синусоиды на экране компьютера. Такой взгляд, как и вообще всякий взгляд, устанавливает зрительный и, соответственно, умозрительный контакт между субъектом и объектом познания, но при этом энергия познания исходит не от субъекта, как это происходит обычно, а от объекта, который как бы самораскрывается в сознании познающего, если это сознание не помешает ему самораскрыться. Такой взгляд – феноменологи называют его «эпохе» – позволяет хотя бы отчасти деметафизировать перечисленные метафоры, воспринять их *металогически* – как образно-понятийные проявления действительных закономерностей бытия.

Метафора Дерева в отношении художественной и, в частности, литературной эволюции кажется вполне приемлемой, поскольку отвечает точному значению слова «эволюция» (от лат. evolvo – разворачиваю): она выражает закономерное органическое вырастание художественного целого из некоторого первоначального единства, подобно тому, как из семени закономерно, предопределенно, силою внутренней необходимости вырастает то, что содержится в нем изначально.

Мировое Древо культуры, иначе говоря, вырастает из недр Античности, достигает необходимой высоты в Средневековье и, наконец, начиная с эпохи Возрождения, разветвляется и расцветает. Эти аналогии достаточно тривиальны, чтобы к ним отнестись внимательно.

Античность – «зерна», «семена» мировой культуры, что подтверждается расхожими оборотами типа «Еще Аристотель сказал… (варианты: Пифагор, Гераклит, Платон и др.)», а также историографическими экскурсами, устанавливающими, что решительно все новшества новейшего времени (и феноменологические «эйдосы», и структуралистские «оппозиции», и герменевтические «круги», и даже постулаты современной физики) в той или иной форме присутствуют в сознании античных мыслителей.

Рассуждая металогически, т. е. согласно метафорической логике, следует заключить, что если Античность – «зерно», то сменившее ее Средневековье – «росток». И действительно, такая аналогия небезосновательна, если учесть наиболее существенные и характерные черты этой эпохи: готическую устремленность от земного (природного) к небесному (духовному), энергию духовного подъема, аскетизм и т. д.

Наконец, образовавшийся в Средние века «ствол» культуры порождает многочисленные «ответвления», характерные для Нового времени: множественность субкультур в пределах одного исторического периода.

Образ дерева как метафора развития европейской культуры является металогическим подобием мифологического «Мирового Древа» и выражает, возможно, не только структуру Вселенной (М. Элиаде, В. Н. Топоров и др.), но и какие-то универсальные закономерности развития, общие и для природного, и для духовного планов. Так, метафора дерева как имагинация «западной» культуры оказывается зеркально соотнесенной с важнейшей метафорой «восточной» культуры – «перевернутым (опрокинутым) деревом».

Метафора дерева как образное выражение закономерностей культурной эволюции соотносима также с библейским Древом Познания и тем самым со/противопоставлена Древу Жизни, которое в этом ряду соответствий может быть понято как альтернатива естественному, эволюционному развитию. Если рассматривать культуру (в ортодоксальной христианской традиции) как отпадение от культа, как одно из следствий длящегося века и тысячелетия «грехопадения», то всякую попытку преодоления дискурсивного познания, приводящего к бесконечному дроблению его ветвей и забвению корней и целого, надо рассматривать как возвращение к онтологическим основам духовной жизни.

Метафора часов, в отличие от органической метафоры дерева, выражает *механические* закономерности эволюции, хотя проявляются они столь же тривиально: в тех же координатах вечности и времени, в том же соотношении повторяемости и различий. Аналогия с часами возникает оттого, что основная эпистемологическая направленность эпохи может быть помыслена как *вектор познания*, изменяющийся в круге неизменных значений.

Мировые Часы культуры, иначе говоря, показывают, что человечество, познавая мир, последовательно обращает взгляд то вниз, то вверх, то назад, то вперед, и эти повороты вектора познания, эти изменения мировоззренческих доминант принимают вид последовательно сменяющихся культурных парадигм: Античность – Средние века – Возрождение – Новое время.

Когда А. Ф. Лосева, автора многотомной «Истории античной эстетики», однажды спросили, не может ли он кратко определить сущность античной культуры, то он ответил так: «Это взгляд на звездное небо». Комментарием к этому определению могут служить его же «Двенадцать тезисов об античной культуре», где основными особенностями античного мышления названы объективизм, космологизм, разумность, абсолютность, пантеизм, фатализм и др.[4] Но поскольку «звездное небо» древнего грека – это не что иное, как красота природы, природный космос, то вектор познания, если посмотреть на наши Мировые Часы, направлен в эту эпоху скорее «вниз», чем «вверх», потому что перечисленные А. Ф. Лосевым черты античной культуры вполне объединяются в понятии «природность».

Античность – это, как сказал Гете о Гомере, «сама природа»; или, по словам Гегеля, это «непосредственность духа», которая выражается в ощутительном единстве физического и метафизического, так что даже «идея» (ειδος),

если судить по этимологии этого слова, в сознании древнего грека имеет определенный «вид», «видимость», «представимость».

Средневековье – как идеологическая антитеза Античности – это перемещение стрелы познания «вверх»: от земного к небесному, от естественного к сверхъестественному, от «знания» к «вере».

Возрождение – как возвращение к тому, что было, – это взгляд «назад», туда, где, как представляется в исторической ретроспективе, был осуществлен некий идеал. Как писал тот же А. Ф. Лосев: «Впервые в истории классическое прошлое стали рассматривать как полностью отрезанное от настоящего и, следовательно, как идеал, о котором можно тосковать, а не реальность, которую можно использовать и бояться. Средние века оставили античность незахороненной, время от времени гальванизируя и заклинаниями возвращая к жизни ее труп. Ренессанс стоял в слезах на ее могиле и пытался воскресить ее душу. В один фатально благоприятный момент это удалось»[5].

Наконец, Новое время – как антитеза Возрождения – это взгляд «вперед», совпадающий с направлением стрелы времени.

Кроме основного, векторного взгляда, в каждой из этих эпох соприсутствуют, разумеется, и другие, «несвоевременные» взгляды, которые подразделяют эпоху на исторические «периоды», подобно тому, как на часах, кроме часовой, имеется еще и минутная стрелка.

Особенность периода – и это отражено в его именовании – определяется характером его творчества, его пути познания, или методом. Соотносительность эпох и периодов – это, по существу, соотносительность эпох и методов. Эпоха – отрезок истории, качественная характеристика времени; методы – характеристики этой качественности, способы самоосуществления эпохи. Эпоха охватывает и проникает собой всю жизнь человека, во всех ее аспектах и частностях; метод же выделяет в ней деятельностно-целевую ориентацию, характеризует творческую активность человека, направленность его усилий и устремлений. Эпоха такова, каковы ее методы, которые в совокупности и во взаимной соотнесенности составляют ее парадигму. Тот метод, который оказывается доминирующим, определяет собой основной смысл эпохи. Метод – это стрела, показывающая, куда смотрит эпоха и что надеется увидеть.

Поскольку и эпохи, и периоды этих эпох определяются одним и тем же порядком константных значений, т. е., говоря метафорически, и большая, и малая стрелки на Мировых Часах совершают один и тот же круг, то наблюдается типологическое сходство эпох и составляющих их периодов. Например, в Новое время последовательно повторились художественные вариации всех четырех эпох:

- классицизм – вариация Возрождения: те же античные идеалы, обращенность к прошлому, рационализм и т. д.;
- романтизм – вариация Средневековья: «двоемирие», устремленность в запредельное и т. д.;

• реализм – вариация Античности: верность реальности (недаром существует понятие «античный реализм»), миметизм и т. д.;

• модернизм – вариация на темы Нового времени: рефлективность, множественность проявлений и т. д.

В пределах «периодов», на которые подразделяются «эпохи», различаются также отдельные «направления», подобные секундной стрелке, которые проявляются в том же круге констант и потому типологически сходны с периодами и эпохами.

Например, в русском модернизме сосуществуют (в состоянии творческой конфликтности):

• символизм – вариация романтизма;

• акмеизм – вариация классицизма;

• футуризм – вариация модернизма в целом,

• а также две разновидности неореализма: «стилистический» и «социалистический» – вариации классического реализма.

Ясно, что на новом повороте истории должна наступить новая стадия раздробленности, и она наступила, получив название постмодернизм. Ясно также, что это неоднородное, множественное и в значительной степени условное образование представляет такое же сочетание оригинальности и тривиальности, как и все прежние эпохи, периоды и направления, наследует и варьирует их существенные черты, пытаясь творчески их преодолевать, а именно:

• черты «классицизма» – «цитатность», «интертекстуальность», активная включенность в системы культурных ценностей;

• черты «романтизма» – поиски «новой духовности»;

• черты «реализма» – «возвращение к реальности»;

• черты «модернизма» – множественность, модальность мировосприятия.

* * *

Пост-история – повод не только оглянуться назад, но и заглянуть вперед. Что там, впереди?

Если древесная метафора верна, то впереди – ничего утешительного. По законам органического существования после рождения, роста и расцвета наступает, как всем хорошо известно, старение и смерть. Стало быть, и культура, коль уж мы говорим о ее органичности, не может избежать того, на что обречено все живое. И признаки умирания культуры наблюдаются на протяжении всего XX в.: после того, как Ницше констатировал: «Бог умер», такую же шумную и как бы даже ликующую известность обретали и все подобные этой констатации: «Смерть героя» (Р. Олдингтон), «Смерть автора» (Р. Барт), а также нетерпеливые ожидания «Смерти читателя».

Владимир Вейдле в сочинении, которое так и называется: «Умирание искусства» (1937), указывает как на несомненный симптом умирания – процесс

распада и утрату целостности: «Судьба искусства, судьба современного мира – одно. Там и тут бездуховная сплоченность всего утилитарного, массового, управляемого вычисляющим рассудком, противополагается распыленности личного начала, еще не изменившего духу, но в одиночестве, в заблуждении своем – в заблуждении не разума только, а всего существа – уже теряющего пути к целостному его воплощению»[6].

Но если все-таки различать «судьбу искусства» и «судьбу мира», и если в отношении «судьбы мира» более адекватны не органические, а механистические метафоры (например, метафора часов), тогда – еще поживем, хотя и механической жизнью, как те же часы, как «заводные апельсины» – покинув мир «культуры» и перейдя в мир «цивилизации». Тогда и вспомним предсказания Шпенглера и Бердяева: «Культура – органична. Цивилизация – механична»; «Всякая культура неизбежно переходит в цивилизацию. Цивилизация есть судьба, рок культуры. Цивилизация же кончается смертью, она есть уже начало смерти, истощение творческих сил культуры»[7].

Если же предположить, что обе концепции культуры, и органическая, и механическая, каждая по-своему верна, то это должно означать, что культура хотя и умрет, но возродится, как возрождается, по евангельскому слову, зерно, падшее в землю, как все в этом мире возвращается на круги своя, даже безвозвратно уходящая культура.

* * *

Постскриптум. Один донецкий студент, выслушав подобные рассуждения, послал преподавателю записку, где выразил его тезисы в нескольких стихотворных строчках:

Скажите каждому отдельно,
Чтобы услышать каждый мог:
Цивилизация – смертельна.
Культура – смертна.
Вечен – Бог.

Примечания

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 14 : Переписка, 1828–1831. М. ; Л., 1941. С. 437.

[2] См.: *Эйдельман Н. Я.* Твой восемнадцатый век. М., 2007. С. 146.

[3] См.: *Гулыга А. В.* Эстетика истории. М., 1974 ; *Исупов К. Г.* Русская эстетика истории. СПб., 1992.

[4] См.: *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. М., 1988. С. 153–170.

[5] *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 41.

[6] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 121.

[7] *Бердяев Н.* Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и закат Европы. М., 1922. С. 64.

О. Н. Турышева
Екатеринбург

ИСТОРИЯ ЧТЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗМЕРЕНИИ: К ВОПРОСУ О ПУТЯХ РЕКОНСТРУКЦИИ

Данная статья посвящена вопросу о возможности реконструкции литературной истории чтения – истории чтения, нашедшей свое художественное выражение во множественных вариантах обращения литературы к истории читающего человека.

История чтения традиционно составляет интерес социологически ориентированных исследований литературы. Специфика художественного восприятия при этом рассматривается как заданная целым рядом контекстных детерминант, – по выражению Р. Шартье, тем «порядком чтения», который в рамках каждой эпохи имеет свой особенный характер и соответствует исторически особенным представлениям о ценности и функциях литературы[1]. Объектом исследования в этом случае является так называемое «реальное чтение» – чтение конкретно-исторических реципиентов – в совокупности его самых разных характеристик.

Г.-Р. Яусс, как известно, специализирует предмет истории художественной рецепции по-другому: с его точки зрения, ее следует выстраивать не на основе эмпирического исследования контекстных детерминант рецепции, а на основе анализа того воздействия, которое произведение оказывает на читателя той или иной эпохи[2]. Однако и в этом случае исследование выстраивается на почве аналитики того, что представляет собой взаимодействие с произведением исторически конкретного, «реального» читателя.

Однако обратим внимание на то, что проблема функционирования литературы впервые возникла не на поле социологии чтения, а именно на поле литературы: словесность к проблеме взаимоотношений с читателем обращается уже на протяжении целого ряда веков, помещая в центр повествования героя, по книге сверяющего свой поступок. Пожалуй, впервые такой герой изображен в «Жизнеописаниях» Плутарха – во фрагменте, посвященном самоубийству Катона Утического, который совершает последний жест после троекратного перечитывания платоновского диалога «Федон», сущностно цитируя изображенное в нем самоубийство Сократа.

Множественные в литературе последующих эпох произведения о герое, чей читательский опыт выведен в качестве значимого элемента его истории (среди которых – центральные тексты западной литературы: «Божественная комедия», «Гамлет», «Дон Кихот», «Страдания юного Вертера»), образуют, в рамках нашей гипотезы, особую разновидность авторефлексивной тенденции в литературе. Представляется, что исследование данной формы литера-

© Турышева О. Н., 2013

турной саморефлексии открывает возможность реконструкции литературной истории чтения. В этом случае объектом исследования выступает не «реальное» чтение, а чтение художественно изображенное. Данный – художественный – материал, как думается, не уступает в информативности материалу документальному и, более того, позволяет обнаружить такие аспекты в истории взаимоотношений читателя с книгой, которые недоступны при исследовании реального читателя. Очевидно, что последнее (исследование реального читателя), позволяя ответить на вопросы о том, *что, как и почему* читают люди разных эпох, оставляет за скобками вопрос о том, *как сказывается* чтение того или иного текста в жизненном сюжете реципиента, *какими экзистенциальными результатами оно оборачивается*. На эти вопросы, однако, может ответить исследование литературы о читателе, ведь литературное произведение эстетически завершает событие чтения, разворачивая его в историю самого́ читающего человека и присваивая ей тот или иной финал (благополучный или трагический), а также ту или иную тональность (смеховую, ироническую или серьезную, патетическую). Именно по этим маркерам (тональность в изображении читателя и характер завершения сюжета о нем) исследователь может судить о том, что представляет собой литературная мысль о чтении. Только так – по сюжетным произведениям – возможно описать историю чтения как историю аксиологии литературы, историю эволюции представлений о ее сущностной ценности в фабуле человеческой жизни. Обращаясь же к реальному читателю, социологически ориентированное исследование реконструирует или историю функционирования книг (как у Р. Шартье), или историю эволюции читающей публики (этот ракурс отличает множество социологических исследований), или историю «прорастания» смыслов текста в исторической перспективе прочтения его разными поколениями (как у Х.-Р. Яусса).

Представляется, что в рамках определенного методологического решения фактор фикциональности художественного произведения может не рассматриваться в качестве препятствия для получения достоверного знания о том, как на протяжении веков складывались взаимоотношения человека с книгой.

Методологический инструментарий для реализации данного проекта может обеспечить идея культурно-исторической детерминированности художественной рецепции, получившая свое развернутое обоснование, например, в рамках теории ментальных парадигм художественности, сложившейся в отечественном литературоведении под влиянием истории ментальностей[3]. Данная концепция рассматривает литературу как форму жизни человеческого сознания. В рамках такой логики в истории литературы выделяется три последовательно сменяющих друг друга парадигмы (традиционализм, креативизм, рецептивизм), соответствующие определенным историческим стадиям в развитии человеческого сознания (стадии нормативного, дивергентного и конвергентного менталитетов). Специфика каждой парадигмы при этом объясняется, помимо других аспектов, также и базовыми требованиями литературы

к читателю. Речь идет о том, что литература каждой эпохи задает свой тип рецепции, делегируя реципиенту определенные, согласные с требованиями культуры параметры восприятия.

Так, в литературе традиционализма (от античности до рубежа XVIII–XIX вв.) адресат рассматривается как объект авторитарного воздействия, а чтение – как деятельность по извлечению «ценностного урока» (В. И. Тюпа), урока нормативного поведения. Поэтому эта литература делегирует читателю подражание тому герою, который является носителем нормативной поведенческой модели, и отвращение от того героя, который нарушает нравственный императив эпохи.

В литературе креативизма (XIX век) адресат рассматривается по-другому: как субъект самоопределения, а чтение – как деятельность по созданию индивидуального жизненного сюжета. В рамках такой стратегии читатель также принуждается к подражанию: это подражание тому герою, который вызывает сопереживание и является носителем высокой (или успешной) модели.

В литературе рецептивизма (XX век) читатель настраивается на иное восприятие героя – не в качестве модели для подражания, а в качестве носителя особого содержания сознания, в «соприкосновении» с «правдой» которого, по слову М. М. Бахтина, возможно его (читателя) личностное самоопределение. Рецептивную программу этой парадигмы поэтому отличает не требование подражания, а требование понимания.

Опора на данную концепцию (о том, что параметры рецепции задаются в самом произведении согласно доминирующим в культуре коммуникативным установкам) позволяет обосновать следующий тезис: само изображение читателя обусловлено реакцией литературы на те требования, которые предъявляются к читателю со стороны культуры. Реакция эта может быть как положительной, так и отрицательной: образ читателя в литературе конструируется либо в согласии, либо в противоречии с базовыми требованиями культуры к реципиенту.

Так, в словесности традиционализма читатель изображается в соответствии с авторитарными требованиями нормативистской культуры: если в своих взаимоотношениях с книгой он принимает урок нормативного поведения и следует ему, то его образ получает сочувственное воплощение, а сюжет о нем – благополучное разрешение. Образ такого читателя, сумевшего в ставке на словесность осуществить свои надежды, встречаем, например, у Аврелия Августина: в восьмой книге своей «Исповеди» он рассказывает об опыте чтения Библии как опыте преодоления «болезни души» и обращения в христианство. Противоположный случай (когда читатель действует вопреки культурному императиву) вызывает противоположное сюжетное оформление: читательское подражание в этом случае осознается как ложная идентификация и оттого выливается в сюжет трагического плана. История Франчески да Римини и Паоло Малатесты – обитателей второго круга ада в «Божественной комедии» Данте – состав-

ляет в данном случае выразительную иллюстрацию: цитация литературного поцелуя для них оборачивается смертью и загробным воздаянием.

Однако в позднеренессансной, классицистической и просветительской словесности, знаменующей кризисное состояние традиционализма, появляется читатель, который теряет доверие к литературе, часто осознавая ее как фактор иллюзорного сознания и утопического поступка. Изображение читателя в произведениях данных периодов, как правило, свидетельствует о том, что литература сопротивляется той позиции, которая отводится адресату в рамках авторитарной стратегии: самого героя часто перестает удовлетворять предписанная ему культурой рецептивная роль. Этот случай ведет к оформлению специфического мотива – мотива обиды на литературу. Его возникновение легко связывается с образами Гамлета и Дон Кихота – позднеренессансных читателей, чьи трагические истории являются ярким выражением кризиса нормативного сознания: Дон Кихот уходит из жизни, проклиная куртуазную литературу, которая ранее почиталась им как источник нормативного – в духе подражания Христу – поступка, а Гамлет уже в рамках одного из первых появлений в пьесе выражает скепсис в отношении книги как источника удовлетворяющей модели поведения («Слова, слова, слова…» – знаменитый ответ Гамлета на вопрос Полония о предмете его чтения). Другой выразительный пример – финальное поведение Катона, героя пьесы Дж. Аддисона: совершая самоубийство по модели, описанной в диалоге Платона, он до последнего вздоха не оставляет своих сомнений в осуществимости платоновских обещаний. Книжные идентификации Вертера также свидетельствуют о кризисе нормативного сознания: герой Гете читает Евангелие сквозь призму гамлетовского отчаяния в смысле человеческого бытия, подвергая сомнению истину сакрального текста.

Ту же самую логику в изображении читателя мы обнаруживаем и в литературе креативизма. Ее *формирование* также сопровождается произведениями об успешных (или, во всяком случае, сочувственно изображенных) читателях, а в произведениях, которые *завершают* развитие этой парадигмы, тема чтения, как правило, находит иное решение: либо изображенный читатель выражает протест против той рецептивной роли, которая ему отводится культурой, либо автор изображает его несостоятельным в этой роли. Первый случай можно проиллюстрировать обращением к фигуре Подпольного человека: в муках преодоления уединенной позиции, которую он осознает как навязанную романтической литературой, герой Достоевского предъявляет «книжке» прямой счет, обвиняя литературу в том, что она лишает читателя индивидуальности и превращает в «общечеловека».

Второй случай (когда герой, воплощающий требуемое литературой рецептивное поведение, изображается как неудачник) находит свое выражение в иронических и саркастических историях о читателе, во множестве представленных, в первую очередь, в литературе европейского романтизма.

В литературе XX в. (которая, напомним, в рамках данной концепции именуется литературой рецептивизма) читатель, как правило, изображается сквозь призму идеи абсолютной ценности согласия с Другим и понимания Другого. Поэтому герой, исповедующий веру в то, что в изоляции от людей в мире книг возможно «метафизическое утешение» (Ф. Ницше) и обретение «лучшей родины» (Э. Канетти), уже в литературе начала XX в. изображается как потерпевший жестокое поражение. В качестве примера сделаем ссылку на новеллу Г. Гессе «Книжный человек», герой которой осознает уединенное чтение как самоубийство, или роман Э. Канетти «Ослепление», герой которого в попытке бегства от мира и тотального единения с библиотекой сжигает себя вместе с ней. Из более поздней литературы приведем в качестве примера роман уругвайского писателя К.-М. Домингеса «Бумажный дом» о трагедии читателя, который потерпел поражение в любви и надеялся обрести счастье в библиотеке, среди книг.

Наоборот, читатели, которые с чтением связывают «дружественное», по слову Г. Гессе, стремление к другому человеку, в литературе XX в., как правило, изображаются успешными. Так происходит, например, в романах А. Байетт «Обладать» и И. Кальвино «Если однажды зимней ночью путник…». (Впрочем, сюжет о читателе в этой литературе сопряжен и с целым рядом других смыслов, связанных с осмыслением положения человека в пространстве культуры постмодерна. Мы же остановились на том смысловом аспекте, который имеет устойчивую мотивную реализацию).

Таким образом, исследование специфики художественного изображения чтения позволяет в исторической перспективе обрисовать последовательное развитие рефлексии о чтении самой литературы и так представить себе историю чтения с точки зрения ее явленности в оптике художественного слова. При этом оказывается, что отраженная в литературе история чтения вписывается в размышления исторической науки о развитии человеческого сознания. Так, в литературе нормативистской культуры чтение изображается как практика обретения безусловной истины, в литературе стадии дивергентного менталитета – как практика индивидуального самоосуществления в мире других людей, а в литературе конвергентной эпохи – как практика взаимодействия с ними, как «опытное поле» (Т. Венедиктова) понимания себя и других. Данный вывод позволяет утверждать, что литература, понимаемая как форма жизни человеческого сознания, может рассматриваться в качестве источника достоверного знания о том, как в перспективной развертке менялось представление о содержательности читательского труда и историко-культурной значимости чтения. Особенно обращает на себя внимание то, что литературе удается обозначить такие аспекты в сфере чтения, которые остаются за рамками конкретных, социологически ориентированных исследований. В первую очередь, это читательская позиция противостояния литературе или обиды на нее, настойчиво фиксируемая словесностью, приходящейся на периоды мен-

тальных кризисов. Такого рода универсальность, повторяемость сюжетов и ситуаций в рамках отдельных моментов в развитии литературы, конечно, есть знак того, что художественно изображенное явление имеет отношение к реальной сущности исторических процессов.

Примечания

[1] См.: *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М., 2006.

[2] См.: *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое лит. обозрение. 1995. № 2.

[3] См.: *Тюпа В. И.* Историческая реальность и проблемы современной компаративистики. М., 2002 ; *Тюпа В. И.* Литература и ментальность. М., 2009.

Т. Н. Бреева
Казань

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI вв.

Как известно, взаимодействие литературного и исторического дискурсов определяет абсолютно все литературные эпохи. На этом фоне выделяется XX век, характеризующийся всеобщей историзацией сознания, которая превращается в качественную характеристику сознания человека XX в. Следствием этого становится отказ от преимущественно жанровой репрезентации исторического дискурса в литературном тексте, которая более или менее последовательно заявляла о себе во все предшествующие периоды развития литературы (историческая песня, историческая хроника, эпическая поэма, исторический роман и т. д.). Соответственно, литература XX в. оказалась поставлена перед задачей нахождения новых форм репрезентации исторического дискурса.

Особую значимость на этом фоне приобретают два рубежа: XIX–XX и XX–XXI вв. Феномен «рубежности», позволяющий провести типологическую параллель между ними, характеризуется особым статусом исторического дискурса, который Н. А. Хренов определяет как господство постисторических настроений, выражающихся в активизации эсхатологических идей[1]. Объединяющим фактором между двумя рубежами выступает отказ от генерализированного восприятия истории, в рамках первого рубежа заявляющий о себе в культуре, философии и литературе, в рамках второго рубежа декларируемый как постмодернистской философией, так и самой историографией.

Вместе с тем качественная характеристика постистории в каждом из рубежей глубоко различна, что и провоцирует появление разных форм

© Бреева Т. Н., 2013

репрезентации исторического дискурса. Хрестоматийное высказывание Н. Бердяева – «Смысл истории – в ее конце» – акцентирует изменение ракурса осмысления истории в начале XX в., возникновение новых призм ее восприятия, выразившееся, например, в бердяевской же градации исторического, космического и экзистенциального времени. В литературе наиболее адекватной формой выражения подобного статуса исторического дискурса становится мифологизация, основу которой составляет сопряжение исторического и надысторического смыслов, превращающее историю в поле преломления конфликтов вечностного плана.

Второй рубеж XX в., характеризующийся появлением постэсхатологического сознания, продекларированного, например, Ф. Фукуямой, утверждает окончательную дискредитацию исторического дискурса. Завершение универсалистского проекта истории обусловило переосмысление таких основополагающих понятий, как «историческое знание», «исторический опыт», «субъект истории» и др. Результатом «лингвистического поворота» в историографии становится появление представлений о разрушении исторической метанаррации, преодолении европейского логоцентризма, в том числе – и в отношении истории, текстуализации истории, особом характере получения исторического знания и формах бытования исторической памяти.

Все это провоцирует качественные изменения репрезентации исторического дискурса в литературе, которые можно обнаружить как на внешнем, так и на внутреннем уровнях. В первом случае можно говорить о буквализации феномена «постистории» и нового статуса исторического дискурса в современной русской литературе. Реализацией этого становится, во-первых, самое широкое распространение антиутопической жанровой стратегии и темы Второго Пришествия; при этом особую значимость приобретает сам факт проекции этих двух линий в масскульт, в том числе и в массовую литературу, изначально предполагающую «вымывание» первичного смысла и его формализацию. Во-вторых, отражением «заката исторической метанаррации» может служить форма альтернативной истории, также тотально представленная на всех уровнях современной литературы. В-третьих, изменение статуса истории реализуется через практически полную утрату историчности, выступающей одним из значимых маркеров исторического романа. При всем том, что в историософском романе начала XX в. историчность утрачивает столь значимую роль, какой она обладала в историческом романе XIX в., восстановление исторического фона эпохи с большей или меньшей степенью орнаментальности в нем все-таки можно обнаружить. В противовес этому на рубеже XX–XXI вв. фикциональность исторического дискурса препятствует сколь бы то ни было подробному восстановлению исторической повседневности, которая подменяется костюмным отражением истории. Причем достаточно часто костюмный облик эпохи определяется доминантной характеристикой, постфактум присвоенной этому периоду. Это характерно, например, для романа В. Аксе-

нова «Вольтерьянцы и вольтерьянки», где костюмность практически полностью исчерпывается галантностью и гендерными перверсиями XVIII в.

Появление костюмности истории, а еще более – отсутствие интереса к художественному воплощению «подлинного» лика истории обусловливается главным образом разрушением представлений о структурности, иерархичности и центрированности исторического времени, художественным отражением чего, с одной стороны, является практически обязательное совмещение исторических пластов (открытой репрезентацией этого может служить название романа В. Шарова «До и во время»), а с другой – появление своего рода «наблюдателя» за историей. История в этом случае предстает как текст в буквальном смысле этого слова, имеющий либо вербальную (В. Шаров), либо визуальную (В. Аксенов, Б. Акунин) форму.

Дополнительным свидетельством разрушения стремления к постижению «подлинного» лика истории может служить та форма, которую принимает исторический роман в современной массовой литературе. Помимо тяготения к историко-биографическому канону, который и сам по себе снижает значимость исторического контекста, современный масскультовый исторический роман, сохраняя приверженность истории как предмету описания, лишается возможности выстроить оригинальный язык ее описания, сближаясь с такими жанровыми разновидностями, как, например, славянское фэнтези.

На внутреннем уровне новый статус исторического дискурса диктует появление новой формы его художественной репрезентации. Этой формой становится концептуализация исторического дискурса, смысловое наполнение которой располагается в достаточно широком диапазоне. В постмодернистской парадигме концептуализация исторического дискурса превращает его в пустое означаемое (ярким примером этого выступает дилогия В. Сорокина «День опричника» и «Сахарный Кремль»). Вторым вариантом становится превращение исторического дискурса просто в язык описания, например, в язык описания национального, как это происходит в аксеновских «Вольтерьянцах и вольтерьянках», в некоторых проектах Б. Акунина, в проектах и романах Вяч. Рыбакова, П. Крусанова и т. д. Это, пожалуй, самый распространенный вариант концептуализации исторического дискурса. Третьим, следует отметить, достаточно редким вариантом, становится выявление самой специфики бытования исторического нарратива, здесь особое место занимает романистика В. Шарова.

При этом сами формы концептуализации исторического дискурса вне названных смысловых и функциональных различий остаются более или менее неизменными. Исторический дискурс раскрывается как знаковая система, могущая быть представленной в виде системы стереотипов и дискурсивных практик. Безусловно, обе эти стратегии активно взаимодействуют друг с другом, и вычленение их в одном произведении происходит с определенной долей условности. Учитывая это обстоятельство, можно говорить о том, что

стереотипизация исторического дискурса обнаруживает себя в текстах В. Сорокина, Б. Акунина и т. д. Презентация же истории как совокупности дискурсивных практик определяет произведения П. Крусанова, В. Аксенова, В. Шарова и др.

При этом, как уже отмечалось, функциональная направленность данных стратегий в разных произведениях нетождественна. Так, например, стереотипизация исторического дискурса в дилогии В. Сорокина выступает как система пустых знаков, приложимых к любому этапу развития России и ориентированная на деконструкцию национальных мифоструктур, воплощением которых выступает концепт «русскость». Апелляция к исторической модели России времен Иоанна Грозного трансформируется в систему узнаваемых стереотипов как недавнего, так и более далекого прошлого. В. Сорокин в одном из своих интервью комментировал это следующим образом: «**В. С.:** <…> Грозный заложил вертикаль власти и, по сути, посадил страну на кол, и она на этой вертикали сидит до сих пор. Эта архаическая пирамида и формирует, во многом, русское сознание. Чиновник – это, собственно, и есть опричник, потому что он больше, чем ты. А наверху – там вообще небожители, которые смотрят вниз, как на мир муравьев. Эта структура не изменилась. Она укрепилась еще больше в советское время, и сейчас она такая же. <…> **М. Г.:** Получается, … государство не меняется, потому что у нас такая ментальность, а ментальность не меняется, потому что такое государство? **В. С.:** Да, собственно, получился такой замкнутый круг»[2].

Концепт «русскость», наполняющий данные стереотипы, ориентирован на реконструкцию ментальных основ русского сознания, таких как патриархальность, соборность, духовность, иррациональность. Однако помещение их в рамки стереотипизированного исторического дискурса обеспечивает деконструкцию данного концепта. Наиболее наглядно это осуществляется в отношении соборности, обыгрываемой и деконструируемой в каждой из частей дилогии.

В проекте же Б. Акунина «Приключения магистра», где реализуется та же самая стратегия, происходит обыгрывание системы авто- и гетеростереотипов, определяющих характер исторического времени. Именно этим объясняется появление приема остранения, воплощением которого в романе «Алтын-Толобас» становится акцентирование взгляда иностранца – Корнелиуса фон Дорна, в романе «Внеклассное чтение» эту же функцию выполняет педалирование точки зрения ребенка – Дмитрия Карпова. При этом и в том, и в другом случае прием остранения удваивается: появляется взгляд иностранца (Николаса Фандорина), пытающегося реконструировать историческое прошлое.

Первый уровень игры со стереотипами в отношении Корнелиуса фон Дорна и Дмитрия Карпова относится к началу развития той и другой сюжетной линий, в этом случае в центре внимания оказываются гетеростереотипы, подвергающиеся постепенной деконструкции. Корнелиус фон Дорн едет в Мос-

ковию, влекомый, с одной стороны, стремлением сделать карьеру – ему обещан чин капитана, с другой, выступить в качестве негоцианта, поставляющего сырье для производства «наимоднейших париков “Лаура”», однако и то, и другое стремление героя претерпевает крах в силу специфики российских реалий.

Позиционирование Дмитрия Карпова в образе Другого имеет, конечно, несколько условный характер; однако рассказ о становлении героя, связанном с книжным миром древнегреческих мудрецов и философов эпохи Просвещения, позволяет акцентировать универсализм сознания героя, его невключенность в собственно «русский» контекст. Поэтому по приезде в Петербург Дмитрий и его отец реализуют разные модели: если отец более демонстрирует поведение провинциала, стремящегося вернуть себе светскую жизнь, то Дмитрий демонстрирует именно поведенческую модель Другого, которая, безусловно, усиливается благодаря наивному детскому сознанию.

Следующий уровень связывается с переносом точки зрения Другого на систему автостереотипов. В «исторической» части каждого из романов одним из доминирующих сюжетных мотивов становится мотив смены власти, связанный в первом случае с болезнью и смертью Алексея Михайловича, а во втором – с болезнью и смертью Екатерины II. Пороговость ситуации всякий раз провоцирует Другого (Корнелиуса фон Дорна, Дмитрия Карпова) на постижение внутренней сути феномена под названием Россия, которое происходит путем разрушения автостереотипов, воспринятых им, но не ставших для него «своими».

При всей формальной близости точка зрения Николаса Фандорина не вполне тождественна двум предыдущим; в отличие от Корнелиуса фон Дорна и Дмитрия Карпова, судьба которых обрывается в тот момент, когда они преодолевают границы Другого (решение Корнелиуса отправиться в ссылку за Сашенькой Артамоновой, момент взросления Дмитрия Карпова, ознаменованный сменой имени – Самсон Фандорин), Николас Фандорин не просто представлен в процессе преодоления узких границ сознания Другого, но и демонстрирует его завершение. Соответственно, именно он, осуществляя криптоисторический эксперимент, оказывается в состоянии, преодолев систему стереотипов, ремифологизировать историю.

В ряду произведений, реализующих восприятие истории как совокупности дискурсивных практик, особое место принадлежит творчеству В. Шарова, специфика которого заключается в стремлении не деконструировать исторический дискурс, а выявить новые формы его бытования (отчасти это может быть объяснено профессиональной специализацией В. Шарова, историка по образованию). Утверждение дискурсивных практик как основного способа концептуализации дискурса истории в произведениях писателя обеспечивается последовательной текстуализацией истории. Подобная тенденция с легкостью может быть обнаружена практически во всем корпусе обсуждаемых

текстов; однако специфика ее проявления у В. Шарова обусловливается взаимосоотнесенностью текстуализации истории и ее нарративизации, благодаря которой в произведениях данного автора демифологизация истории сочетается с ее ремифологизацией.

Текстуализация истории происходит в рамках утопического дискурса, репрезентантами которого выступают Никон в «Репетициях», Вера в «Старой девочке», Николай Федоров/Скрябин/Сталин в романе «До и во время», Ленин в романе «Будьте как дети» и т. д. Утопический дискурс включает в себя систему религиозных и политических проектов, объединенных идеей провиденциальности истории, которая репрезентирована традиционными мифологемами, прежде всего мифологемой «Россия – Святая земля» и идеологическими мифами, главным образом именными мифами Ленина и Сталина. При этом в романах наблюдается многообразие форм текстуализации истории: от конкретных «текстов истории» (рукопись Сертана – «Репетиции», повествование о Перегудове – «Будьте как дети», былины и «Сказка о Емельяне Ярославском» Веры – «Старая девочка», «Синодик» Алексея – «До и во время» и т. д.) до ее реализации в судьбе героев и родов (с этим последним связывается востребованность модели семейной хроники).

Однако утопический дискурс подвергается в произведениях В. Шарова последовательной деконструкции как попытка структурировать исторический нарратив, создав своего рода метанаррацию. Формы деконструкции данной дискурсивной практики оказываются различными, причем, как правило, они ориентированы на ее разрушение изнутри. Так, например, утопический дискурс в романе В. Шарова «До и во время» деконструируется через гендерную модель, определяющую характер взаимодействия власти и идеи, которая должна укладываться в систему иерогамных отношений.

Два основных репрезентанта утопического дискурса (Николай Федоров и Скрябин) вступают в отношения с Жермен де Сталь, персонифицирующей в романе Россию. В сознании Федорова образ Жермен де Сталь, с одной стороны, соотносится с образом Богоматери, покровительствующей русской революции как пути, ведущему к преображению мира, с другой – с традиционным для русской культуры образом России/Спящей Царевны и связанными с ним мотивами: «узнавания – неузнавания», «сна – пробуждения». Однако узнавания – воскрешения – пробуждения «Спящей/Мертвой Царевны» не происходит, в отношениях Федорова и Жермен де Сталь в символическом ключе начинает активизироваться некрофильская тема, препятствующая реализации иерогамных отношений.

В отношениях Скрябина с Жермен де Сталь наблюдается уже рокировка гендерных ролей. Образ Скрябина приобретает амбивалентный характер: с одной стороны, он предстает как Адам, а с другой стороны, во время полового акта Скрябин представлялся де Сталь женщиной, знающей все ее потаенные желания. В отношениях Сталина и Жермен де Сталь вновь активизируются

некрофильская и инцестуальная тематика, безусловно деконструирующая иерогамную модель.

Наряду с текстуализацией истории в романе «До и во время» проявляется тенденция ее нарративизации, которая направлена на выявление нового характера бытования исторического дискурса. Процесс нарративизации напрямую связывается с образом повествователя, который эксплицирует механизм памяти. В. Шаров усваивает постмодернистскую идею о ризоматической природе исторического дискурса, формой бытования которой становятся механизмы памяти. В ранних произведениях, например, в романе «Старая девочка» механизм памяти рассматривается на примере дневника героини, выступающего в качестве овеществленной памяти, что позволяет начать процесс временного развертывания, временных перемещений героини.

В дальнейшем на первый план выдвигается образ повествователя, отягощенного психическим расстройством, связанным, как правило, именно с изменениями памяти. При этом важным является отказ от классического постмодернистского варианта шизофренического дискурса; ситуация забвения – воспоминания – припоминания создает «мерцание» исторического нарратива, обеспечивает индивидуализацию исторического знания и только в этом качестве обретение им ценностного смысла. Ярким примером этого становится взаимодействие двух вариантов «Синодика», создаваемого повествователем Алексеем в романе «До и во время»: первый вариант реализует тенденцию текстуализации истории, второй – ее нарративизации, предполагающей момент присвоения исторического дискурса.

Таким образом, концептуализация истории, являясь универсальной стратегией репрезентации исторического дискурса в современной литературе, демонстрирует одновременно константность форм воплощения (стереотипизация, дискурсивные практики) и предельно широкий смысловой регистр, начиная от деконструкции истории как системы пустых знаков в постмодернистской парадигме до ее ремифологизации, фиксации нового статуса бытования истории.

Примечания

[1] См.: *Хренов Н. А.* Культура в эпоху социального хаоса. М. 2002.

[2] *Сорокин В.* Я питаюсь русской метафизикой, но не представляю себя без Европы. [Электронный ресурс]. URL: http://www.golos-ameriki.ru/content/sorokin-interview-2011-05-11-121675299/234456.html.

Е. В. Робустова
Москва

«ВОЗВРАЩЕНИЕ К НАРРАТИВУ» В ПОИСКАХ СИНТЕЗА НАУЧНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПОСОБОВ ОТОБРАЖЕНИЯ ПРОШЛОГО (ИЗ ОПЫТА СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ ЗАПАДА)

Родство историографии и литературного творчества, впервые заявленное в античной традиции, когда историописание рассматривалось как вид искусства, покровительствуемого богиней Клио, считалось нерушимым вплоть до Нового времени[1]. Однако преобразование истории в научную академическую дисциплину постепенно привело к отказу от риторики, в результате чего профессиональные исследователи прошлого сочли своим долгом решительно отмежеваться от литературы, хотя от них по-прежнему ждали не только новых открытий, но и захватывающих повествований, заключающих в канве научных сообщений достоверные *рассказы* о событиях дня минувшего. Но пока «читающая публика» вполне оправданно требовала от историка мастерства рассказчика, сами авторы научно-исторических произведений всячески сопротивлялись «обыкновению» видеть в историописании некую разновидность литературного творчества, а мерилом ценности исторического сочинения считать одобрение аудитории, «…недовольной, если книга по истории не читается, как роман»[2]. Историки не без оснований боялись, что работа в угоду такому подходу станет провоцировать антинаучное по своей сути намерение заполнять пробелы в исследованиях фантазиями из-за того, что не будет получаться ожидаемого «связного рассказа», способного привлечь внимание искушенного читателя.

Да и сам исторический нарратив, воспринимаемый просто как «рассказ», «повествование», в процессе институционализации исторического знания перестал считаться единственно возможным способом научной репрезентации прошлого. «Когда под историческим изложением всегда понимается одно только повествовательное, мне это кажется сплошной рутиной», – писал в XIX столетии главный идеолог историзма И. Г. Дройзен, компетентно заявлявший, что «многие результаты исторического исследования никак не подходят для того, чтобы их излагали в этой популярнейшей форме»[3] – иначе «история потеряет значение и право называться эмпирической наукой, а историческое изложение превратится в роман»[4].

Тем самым к XX в. нарратив оказался на уровне «околонаучного знания», расцениваясь всего лишь как «популярнейшая форма», не заслуживающая внимания серьезного автора-аналитика. Волна сциентизма, идущая от позитивистской философии науки, отбросила нарративное историческое повествование за рамки методологии истории.

© Робустова Е. В., 2013

О «возрождении нарратива» историки позволили себе заговорить только вместе со «сменой парадигм», а именно с утверждением постмодернизма, когда, по словам видного теоретика из Нидерландов Франка Рудольфа Анкерсмита, «история вновь решилась «уйти из безопасного порта науки на просторы ненадежного моря литературы и искусства»[5]. Прежде увлекаться «нарративностью историописания» не допускало декларируемое со времен историзма требование описывать прошлое «так, как это было в действительности», то есть, не позволяя себе в угоду «стройности изложения» восполнять пробелы в источниках собственными допущениями. Но если теоретики и методологи истории, работавшие в рамках научной практики модернизма, такие как Леопольд Ранке, Иоганн Густав Дройзен, Вильгельм Гумбольдт, считали соблюдение исторической достоверности «главной заботой историков»[6], то в условиях «постмодерна», «беззаветное служение истине» оказалось «уже не свойственным» и «снятым с повестки дня»[7]. «Текст историка, утверждают постмодернисты, – это повествовательный дискурс, нарратив, подчиняющийся тем же правилам риторики, которые обнаруживаются в художественной литературе. Если последовательно стоять на подобной точке зрения, то не окажется ли, что любая версия истории в равной мере имеет право на существование и безразлична к истине: она способна выразить лишь взгляды и оценки автора исторического сочинения, взгляды, по своей сути субъективные»[8].

Истоки этой неблагоприятной ситуации видятся нам в том, что, начиная с 1960-х гг., внимание исторической науки было переключено от разработки собственной методологии на «возвышение» литературной теории[9]. Это произошло вследствие неудовлетворенности историков Запада теми моделями историописания, которые были возможны в рамках «сциентистской» – позитивистски выстроенной под точные науки – формы исторического теоретизирования. Теоретические выкладки, исходившие не столько от историков, сколько от философов, были понятны скорее последним, нежели первым, в сущности, не представляя значительного интереса для практики написания истории. «…Поскольку философия языка не предоставила философу истории полезных “прозрений”, наиболее очевидным выходом для него было обращение к литературной теории. Поскольку литературная теория традиционно имела дело с текстами в целом (например, с романами), казалось разумным предположить, что здесь могут быть найдены некоторые интеллектуальные инструменты, которые помогли бы философу истории анализировать исторический текст»[10]. По истолкованию известного исследователя С. Зенкина, «в этом смысле теория нарратива сомкнулась с так называемым “лингвистическим поворотом” в исторической науке, то есть с мощной методологической самокритикой, которой подвергла себя западная историография во второй половине XX в., обратив внимание на обусловленность своих концепций… не бесхитростной истиной фактов (Леопольд фон Ранке: “...как это было в действительности”) и даже не столько философскими и идеологическими

убеждениями и предрассудками историков, а прежде всего схемами рассказывания, законами языка, применяемого в повествовательных целях»[11]. Такая переориентация на теоретические положения литературоведения обосновывалась тем, что «история дана нам прежде всего (хотя и не исключительно) в лингвистической форме, и для ее понимания необходимо пройти через уровень лингвистического анализа»[12]. Как осуществляется данный «лингвистический анализ и исследование», специалисты узнали из «Метаистории» Х. Уайта[13], создавшей, по словам компетентного критика этого фундаментального труда О. Гавришиной, «новую парадигму в теории историографии»[14].

«Метаистория» положила начало сближению исторического и литературного теоретизирования. Ее автор – американский ученый Хейден Уайт, вошедший в число «самых интересных и одновременно спорных исследователей исторической теории XX в.»[15], исходил из представления, согласно которому теоретические конструкции для историка или «то, что традиционно воспринимается как теория», вполне заменяет авторская концепция, для превращения которой в законченное целое достаточно привлечь теоретические выкладки более общего характера из смежных, специально выстроенных для этого областей номотетического знания. Скажем, при воссоздании событий, происходивших в США при Франклине Рузвельте, требуется всего лишь иметь материал о предыстории его избрания, знать американскую конституцию и что-либо о конституции вообще. Еще необходимы некоторые познания в области экономической теории, пригодные для квалифицированного анализа финансовой ситуации 1930-х гг., поскольку она была кардинально изменена благодаря грамотной политике указанного президента от демократической партии, и таких обобщений будет вполне достаточно для того, чтобы представить квалифицированное научно-историческое рассмотрение его главных свершений. «Короче говоря, мы не должны окунуться в историю, как невежды, и это всё!»[16] – манифестировал «самодостаточность» исторического «рассказа» сторонник Уайта в Германии Голо Манн.

Подобные рассуждения, воспринятые апологетами «традиционного» историописания, свидетельствовали о том, что «”лингвистический поворот” революционизировал теорию истории»[17], по сути просто заменив ее «рассказывающим» изложением. «Теория стала трактоваться как культурный акт, свободно выбранная авторская позиция»[18].

Бесполезность «преднамеренного» теоретизирования объяснялась защитниками повествовательных стратегий ограниченными возможностями теоретических конструктов, «не способных в принципе охватить все грани ушедшей реальности»[19]. Из таких рассуждений выходило, что история вовсе не создает своего теоретического языка, хотя и не обходится без теории, поскольку в историческое изложение «…волей-неволей вкрапляются теоретические выкладки других наук, что, однако, вовсе не говорит о том, будто она вырабатывает на основании их выводов номологическое знание»[20]. Просто ей впол-

не оправданно приходится «стягивать» и интегрировать социально-научные теории из разных, зачастую дисциплинарно изолированных направлений.

Заметим, что практически то же самое немногим ранее утверждал «аналитический философ позитивистской ориентации» Карл Гемпель, когда писал, что «…универсальные гипотезы, на которые явно или неявно ссылаются историки при выработке объяснений, предсказаний, интерпретаций, оценок значимости и т. д., взяты из *различных* областей научного исследования…»[21] Однако он отнюдь не ставил это в заслугу «историческому цеху», заявляя о неоправданности разграничения в эмпирической науке «чистого описания» и «гипотетического обобщения и построения знания»[22], тогда как сторонники «нарративной формы», казалось, были искренне убеждены в том, что история должна будет существенно изменить свой характер, если возьмет на себя функцию теоретического обобщения, тем самым «...уничтожив в решающем пункте фундаментальную дифференциацию исторических и формирующих теорию социальных дисциплин»[23]. Перспективы нарративистской историографии, таким образом, стали зависеть от того, какой научной стратегии придерживаются авторы, сопричастные процессу историописания, либо балансируя между наукой и искусством и сосредоточиваясь на интерпретации единичного, либо настаивая на раскрытии теоретических возможностей историописания. В виду отсутствия собственной теоретической ценности – поскольку наличие теоретического уровня в научном знании считается показателем развитости науки – историография «нарративной формы», избегавшая теоретизирования и довольствовавшаяся общими «фоновыми» знаниями и «транспонированными» литературоведческими концепциями, оказалась в самом невыгодном положении «науки без теории» – в той ограниченной перспективе, в свете которой исторический нарратив предстает как пусть отчасти и достоверный, но всего лишь *рассказ* о событиях.

Эту ситуацию можно было бы легко исправить при должном внимании к объяснению через отказ от принципа «подспудной теоретизации» и многих других «красивых иллюзий нарратива»[24], сближавших историю с искусством и литературой и в итоге опасно отдаливших ее от собственно научного познания. «Мы должны осознать наши теоретические потребности, если все еще хотим воспринимать историю как науку»[25], – усматривая «кризис основ», били тревогу идеологи самых разных направлений научного поиска.

«В атмосфере смешения истории и литературы», которая, по словам известного исследователя постмодернизма И. П. Ильина, «особенно сгустилась в 80-х»[26], историческое знание оказалось под угрозой утраты научного статуса. Уайт и его многочисленные последователи, утверждавшие, что он «создал новую и захватывающую историографию, которая не похожа ни на что когда-либо сделанное в данной области»[27], пытались заставить интеллектуальную аудиторию «преодолеть нежелание рассматривать исторические повествования» («нарративы») как то, «…чем они самым очевидным образом и

являются, – словесным вымыслом, содержание которого столь же придумано, сколь и найдено, и формы которого имеют гораздо больше общего с литературой, чем с наукой»[28].

Кризис, обусловленный подобными «открытиями» постмодернизма, с особой остротой потребовал от взыскательного ученого, как пишет американский теоретик нарративизма Аллан Мегилл, показать, «какие основания есть у нас, у автора и аудитории для уверенности в том, что “имело место то-то и то-то”, и почему “то-то и то-то имело место”»[29]. Отдавая должное оригинальности позиции Уайта и признавая оправданность многих его провокационных заявлений, историки «пост-пост-модерна» пытаются преодолеть тот крайний релятивизм, который влечет за собой подобный «нетрадиционный» подход. Для этого приверженцы «нарративной формы», под эгидой «лингвистического поворота» вдохновляемые в свое время стремлением «производить конкурентоспособное знание», стали искать точки соприкосновения с «объясняющими» номотетическими дисциплинами, более не делая при этом принципиального различения между теорией и «рассказом» и отдавая должное концепции «объяснения через нарратив»[30].

Сегодня при обсуждении нарративности историописания современные теоретики Запада стремятся выйти за рамки диалога о литературности и «поэтике истории», хотя по-прежнему рассматривают нарратив в контексте характеристики повествовательной формы историописания. Так, Анкерсмит использует понятие нарратива исключительно как принадлежность научно-исторической методологии, будучи уверенным, что «историографическое представление прошлого <…> имеет неотъемлемое право на собственное имя». По его определению, нарратив есть лингвистическая сущность, коренным образом отличающаяся от когерентных систем предложений, используемых в литературе[31]. Из размышлений указанного автора вытекает интересное допущение о том, что не литературный рассказ, а именно исторический нарратив (исторический язык) выступает прототипом всех повествовательных жанров, поскольку лишь после того, как люди научились говорить о личном или коллективном прошлом, стали возможны миф, поэзия и художественная литература. По словам Анкерсмита, все дело в том, что «…наше прошлое является наиболее удобной матрицей для овладения способностью упорядочивать высказывания о реальности последовательным образом». Тем самым голландский ученый старается подвести нас к выводу о том, что «…философия истории, в частности, нарративистская философия будут иметь принципиальное значение для языкознания и изучения художественной и нехудожественной литературы»[32], ведь случаи нарративного использования языка мы встречаем отнюдь не только в исторических сочинениях, но также и в романах и прочей печатной продукции.

Анкерсмит отнюдь не выражает сомнений в том, что в историописании могут быть обнаружены аналоги литературных приемов. Однако этого вовсе

не достаточно, по его мнению, для обоснования того, что литературная теория может существенно углубить наше понимание сущности «исторического письма»[33]. Между тем нарративистская философия, напротив, способна во многом помочь филологам, поскольку именно исторический язык выступает прототипом всех повествовательных жанров. Этим, конечно, ничуть не умоляется ценность художественной прозы в формировании картины прошлого, поскольку достоверные исторические сведения мы получаем как из научных, так и из художественных исторических произведений, однако здесь надо иметь в виду «вторичность» последних – «искомое знание мы лишь *дедуцируем* из романа, в то время как научная литература по истории сообщает нам необходимую информацию “напрямую”»[34].

Обнаруживая в умонастроениях своих предшественников «несомненное согласие двигаться от науки в сторону литературы»[35], Анкерсмит, таким образом, предлагает противоположный путь. На первый план у него выходит не литературная теория, а собственно историческая методология. И если традиционно нарратив рассматривался лишь как наиболее элементарный уровень исторического отображения, на котором историк просто описывает отдельные ситуации в прошлом, то при поддержке теории и методологии науки он способен выступить той базовой концептуальной формой историографической практики, которую представляет собой научно-историческое повествование, подразумевающее не только описание, но и объяснение.

Свое заключение дает известный российский методолог истории Л. П. Репина: «…потребовалась встряска лингвистического поворота второй половины 1980-х – начала 1990-х гг., пробудившего интерес историков к теориям языка, речи и построению текста, чтобы затем, в ходе преодоления крайностей “постмодернистского вызова” вновь привлечь внимание к внелингвистическим, социальным характеристикам дискурса, связанным с событийным контекстом, в котором создается и распространяется текст…»[36] Тем самым к началу XXI в. принципиальная направленность современных историков Запада к теоретической рефлексии позволила избавиться от предубеждения в отношении слабой научной ценности нарративной историографии, освободив ее от опеки литературы и снабдив собственными теоретическими выкладками.

Примечания

[1] См.: *Gossman L. Between* History and Literature. Cambridge, 1990.

[2] *Дройзен И. Г.* Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории. СПб., 2004. С. 394.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 408.

[5] *Анкерсмит Ф. Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры. М., 2009. С. 30.

[6] См.: *Humboldt W.* Über die Aufgabe des Geschichtsschreibens. Leipzig, 1958.

[7] См.: *Дубровский Д. И.* Постмодернистская мода // Вопр. философии. 2001. № 8. С. 52.

[8] *Гуревич А. Я.* Историк конца XX века в поисках метода: вступительные замечания // Одиссей : Человек в истории. 1996. Ремесло историка на исходе XX века. М., 1996. С. 7.

[9] См.: *Зверева Г. И.* Реальность и исторический нарратив: проблемы саморефлексии новой интеллектуальной истории // Одиссей: Человек в истории. 1996. М., 1996. С. 11.

[10] *Анкерсмит Ф. Р.* Указ. соч. С. 24.

[11] *Зенкин С.* Критика нарративного разума. Заметки о теории. 4 // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 525.

[12] *Копосов Н. Е.* Как думают историки. М., 2001. С. 25.

[13] *White H. V.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, 1973. [Русск. изд.: *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.]

[14] *Гавришина О.* История как текст (Рец. на кн.: *Уайт Х.* Метаистория. Екатеринбург, 2002) // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 535.

[15] *Мегилл А.* Историческая эпистемология. М., 2009. С. 52.

[16] *Mann G.* Pladoyer fur die historische Erzahlung // Theorie der Geschichte: Beitrage zur Historik. Bd. 3. München, 1979. S. 53.

[17] *Торстендаль Р.* Историописание как профессиональное приращение знания // Диалог со временем : альманах интеллектуальной истории. Вып. 25. 2008. С. 272.

[18] *Зверева Г. И.* Указ. соч. С. 12.

[19] *Mann G.* Op. cit. S. 47.

[20] *Lübbe H.* Was heisst: «Das kann man nur historisch erklaren?» // Geschichte – Ereignis und Erzahlung. München, 1973. S. 547.

[21] *Гемпель К. Г.* Функция общих законов в истории // К. Г. Гемпель. Логика объяснения. М., 1998. С. 30.

[22] Там же. С. 31.

[23] *Lübbe H.* Was heisst: «Das kann man nur historisch erklären?» Geschichte – Ereignis und Erzählung. München, 1973. S. 547.

[24] *Мегилл А.* Указ. соч. С. 172.

[25] *Koselleck R.* Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft // Theorieprobleme der Geschichtswissenschaft. Darmstadt, 1977. S. 37.

[26] См.: *Ильин И. П.* Нарратив // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. М., 2004. С. 276.

[27] *White H.* Tropics of Discourse. Baltimor, 1978. P. 82.

[28] *Анкерсмит Ф. Р.* Указ. соч. С. 28–29**.**

[29] *Мегилл А.* Указ. соч. С. 189.

[30] См.: *Rüsen J.* Rekonstruktion der Vergangenheit. Göttingen, 1986.

[31] См.: *Анкерсмит Ф.* Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. М., 2003. С. 38.

[32] Там же. С. 22.

[33] См.: *Анкерсмит Ф. Р.* История и тропология... С. 25.

[34] *Там же.* С. 25.

[35] *Анкерсмит Ф.* История и тропология... С. 31.

[36] *Репина Л. П.* Историческая теория после «культурного поворота» // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 20. М., 2007. С. 8.

М. Д. Юрлова
Архангельск

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОЛИТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ Ф. АНКЕРСМИТА И Х. АРЕНДТ

В 1983 г. в работе «Нарративная логика. Семантический анализ языка историков» Франклин Анкерсмит вводит понятие «нарративная логика», говоря о том, что истинная проблема историка заключается в том, как объединить исторические факты в последовательное историческое повествование, то есть создать исторический нарратив. Историческое знание, по его мнению, скорее находит свое выражение в текстах, чем в единичных высказываниях или объяснениях, а потому теоретики истории обращаются именно к историческому тексту. Однако в более поздней работе «Возвышенный исторический опыт» Анкерсмит говорит о том, что в понятии «повествование/нарратив» упускается тот факт, что исторический текст должен быть адекватным прошлому. Именно поэтому нам лучше говорить об «(исторической) репрезентации», а не о «повествовании». «Ибо мы можем рассказывать повествования о том, чего никогда не было, однако не бывает репрезентаций без того, что они репрезентируют. Поэтому термин “историческая репрезентация” никогда не дает нам забыть, что исторический текст – это текст о прошлом и что он, насколько возможно, обязан быть адекватным прошлому»[1].

Таким образом, концепция нарративной истории дополняется понятием репрезентации, которая у Анкерсмита имеет и политическое измерение, являясь основой не только представительной демократии, но и подлинного политического бытия нации.

Он говорит о том, что в XVIII веке политическая теория и политическая практика ввели в обиход понятие политической репрезентации (представительства), без которого демократия не может функционировать. Это понятие заимствовано из эстетики, но, по Анкерсмиту, в представительной демократии всякая законная политическая власть по сути является эстетической, а одной из главных целей политической репрезентации является выбор кандидатов, наилучшим образом репрезентирующих народ. По мысли философа, следует требовать от репрезентации не тождества между представляемыми и представителями, а успеха в подборе людей, наиболее подходящих для работы в качестве представителей народа и наименее склонных к злоупотреблению этой властью. Таким образом, политическая репрезентация понимается как замещение. Здесь Анкерсмит отсылает нас к работам Э. Бёрка, его эстетической теории. Бёрк пишет, что произведение искусства автономно по отношению к тому, что оно репрезентирует, что существует разрыв между произведением искусства и оригиналом, например, человеком, изображенным

© Юрлова М. Д., 2013

на портрете. Собственно, именно этого мы и ожидаем, в этом и есть суть искусства. Это относится и к политической репрезентации. Таким образом, неотъемлемой частью политической репрезентации является эстетический разрыв или различие между электоратом и его представителями.

Парадокс в том, что без репрезентации нет репрезентируемого, без нее мы не можем понять, что представляет собой политическая реальность, без репрезентации у политической реальности нет ни облика, ни очертаний[2]. Как историческая реальность обретает облик и очертания благодаря репрезентациям, создаваемым историками, так и политическая – благодаря тем акторам (субъектам), которые выступают репрезентантами. Таким образом, в концепции Анкерсмита история оказывается в тесной связи с политикой, этикой и эстетикой. Как было сказано чуть ранее, между электоратом и его представителями существует неизбежный зазор, обусловленный самой сущностью репрезентации. Законная политическая власть заполняет эту пустоту, и Анкерсмит видит исток законной власти в эстетическом разрыве между избирателем и его представителем, то есть государством. Не явным, но легко прочитываемым следствием этой теории будет мысль о том, что носителями власти не является ни народ-суверен, ни правитель; власть возникает в самом установлении представительских отношений. Власть существует, но ею никто не обладает, и это является условием существования демократии.

Ханна Арендт также обращается к проблеме репрезентации индивида в пространстве политического, но эта тема появляется в ее работах скорее как логичное следствие того, как она понимает политическую жизнь.

В своих текстах она пыталась открыть для публичного обсуждения проблему обеднения современной политической жизни и на основе этой дискуссии возродить представление о том, какой может снова стать политическая жизнь.

Политика понимается Арендт (вслед за античной традицией) как публичная коммуникация, то есть область политического – это сфера деяний и речи. Арендт отождествляет политическое пространство с публичным, понятие политического с «пространством свободы», а политику со свободным действием индивида. Политическое, по Арендт, есть пространство человеческой деятельности, то самое *«между»,* которое возникает, когда люди «являются» друг другу. Однако в этом пространстве люди не просто «наличествуют», они действуют. «Действие (поступок) – единственная деятельность в vita activa, развертывающаяся без посредничества материи, материалов и вещей прямо между людьми. Основное, отвечающее ему условие – это факт множественности, а именно то обстоятельство, что не один единственный человек, а многие люди живут на Земле и населяют мир. Правда, во всех своих аспектах человеческая обусловленность имеет политическую сторону, однако обусловленность множественностью стоит к тому факту, что среди людей существует такая вещь как политика, опять же в каком-то исключительном отношении; она не только conditio sine qua non, но и conditio per quam. Для людей жизнь –

как говорит латынь, язык, пожалуй, самого глубоко политического из всех нам известных народов, – равносильна пребыванию среди людей»[3].

Итак, она говорит о человеке, об индивиде, живущем и действующем в мире людей и среди людей. Изучение индивида как субъекта политических отношений предполагает, в первую очередь, ответ на вопрос о том, что позволяет конкретному человеку стать таким субъектом, какими качествами он должен обладать именно как субъект политики. В «Vita activa» и в «О революции» Арендт достаточно четко определяет эти условия, говоря о том, что люди лишь потому являются политическими существами, что наделены способностью к речи, а деяние и речь – это те человеческие способности, которые являются собственно политическими. Полис – это местопребывание свободы, необходимость же является дополитическим феноменом, а подлинной свободы и счастья гражданин достигает только в пространстве политического, в общении с равными себе. Здесь необходимо напомнить, что греческая мысль не знала равенства «по природе», люди не считались рожденными свободными и равными, напротив, они именно потому и нуждаются в искусственно созданных политических институтах, что не равны по природе и не могут достигнуть равенства в «естественном состоянии». Необходимы законы, которые сделали бы людей равными друг другу. В сфере частного равенства нет, оно является достоянием полиса.

С точки зрения Арендт, признание неотъемлемыми, «врожденными» правами человека прав на жизнь, свободу и собственность и было настоящим достоянием Французской революции, однако признание того факта, что все люди равны по природе, сместило фокус внимания с достижения «свободы» на «освобождение» от гнета, и, таким образом, несмотря на то, что освобождение произошло, свобода (как определенный политический образ жизни) так и не была достигнута.

И здесь на первый план выходит анализ феномена власти вообще и политической власти, в частности, обладание которой является необходимым условием активного участия в политическом процессе.

Арендт проводит разграничение между понятием власти и категорией насилия. По ее мнению, они не могут быть тождественными, поскольку безвластие в политике как альтернатива власти также может проявляться через акты насилия. Согласно Арендт, именно насилие способно уничтожить политическую власть как взаимодействие социальных сообществ. Безвластие общественных объединений, порожденное крайними формами насилия, трактуется ею как безраздельная власть одиночки, как тирания. В частности, анализируя устройство полиса, Арендт отмечает, что «...всякое политическое действие, когда оно не пользуется средствами насилия, осуществляется очевидно через речь … именно отыскание нужного слова в нужный момент, совершенно независимо от его информирующего и коммуникативного содержания для других людей, есть уже действие. Глухо только насилие, и уже по этой причине

голое насилие никогда не может претендовать на величие… Быть политическим, жить в полисе означало, что все дела улаживаются посредством слов, способных убедить, а не принуждением или насилием. Принуждать других силой, приказывать вместо того, чтобы убеждать, считалось у греков как бы дополитическим способом межчеловеческого обхождения, привычным в жизни вне полиса, скажем, в обращении с домочадцами, в семейственности, где глава семьи осуществлял деспотическую власть, а также в варварских государствах Азии, чью деспотическую форму правления часто сравнивали с организацией домохозяйства и семьи»[4]. Когда слово сталкивается с насилием, оно оказывается беспомощным, но и насилие неспособно к тому, чтобы быть выраженным словесно. Таким образом, насилие оказывается маргинальным феноменом в области политики и в строгом смысле является дополитическим феноменом. Оно может иметь место в сфере домохозяйства, но не в полисе.

Анализ философской концепции Арендт был бы неполным без упоминания понятия «суждение», которому она посвятила «Лекции по политической философии Канта», где она демонстрирует набросок политической философии, содержащейся в «Критике способности суждения». Понятие суждения Арендт вводит для дополнительного обоснования своей концепции политического действия как согласованного действия множества акторов в публичном пространстве. Люди могут действовать политически, потому что они способны войти в возможное положение других. С точки зрения Арендт, политическая мысль имеет репрезентативный характер, и процесс репрезентации состоит в том, чтобы быть и мыслить в своей собственной идентичности с позиции, которую на самом деле не занимают. «И чем больше позиций других людей присутствуют в моем уме, тем лучше я могу вообразить, что можно чувствовать и думать, будь я на их месте, тем сильнее моя способность репрезентативного мышления, и тем более действенными окажутся в итоге мои выводы, мое мнение»[5]. Эта способность составляет основу человеческой способности суждения, и, хотя Арендт говорит о том, что Кант не осознавал политических и моральных следствий своего открытия, уже из этого фрагмента можно понять, какую важность имела разработка теории суждения в рамках ее собственной политической философии. Свободная работа воображения необходима, чтобы «представить себе, как выглядят вещи с позиции, чуждой нам в реальности»[6], а суждение и мнение называются главными способностями политического разума. Кроме того, суждение может быть определено как «рефлексия о прошлом, уже данном», это суждение о частном, без подведения его под общие правила, это способность сказать: это правильно, а это неправильно, это красиво, а это некрасиво. Суждение – это способность отделять одно от другого[7]. Особенную значимость оно обретает в чрезвычайных политических ситуациях. Арендт пишет, что когда исчезают ориентиры для суждения, способность суждения вступает в свои права. О том, какие конкретные политические последствия имеют суждения (так же, как и отказ от

них), Арендт демонстрирует нам, например, в известной книге «Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме». Право на суждение – абсолютное и неотъемлемое право человека, ведь только непрерывно вынося суждения, мы способны делать мир осмысленным для себя, а в отказе от суждения, в неспособности представлять себе присутствующими и принимать во внимание других Арендт видит исток величайших бедствий в сфере политики[8].

Интерпретация Арендт кантовской политической философии – это, как она сама признает, реконструкция, поскольку эта самая философия не сформулирована им сколько-нибудь внятно. И здесь интересным представляется, например, то, что, с ее точки зрения, идея прогресса – «если он нечто большее, чем изменение в обстоятельствах и улучшение мира – противоречит кантовскому пониманию достоинства человека. <…> Кроме того, прогресс означает, что история никогда не заканчивается. Не существует точки, где можно остановиться и окинуть прошлое ретроспективным взглядом историка»[9]. А именно такой отстраненный, незаинтересованный взгляд не участника политического действа, а зрителя является условием для осуществления суждения. Ретроспективная точка зрения зрителя имеет примат над перспективной точкой зрения участников истории. К слову, об этом же пишет, например, Поль Рикёр в сборнике «Справедливое», когда анализирует интерпретацию, которую Арендт дает кантовской философии суждения, и в целом соглашается с ней, признавая ее попытки вычленить зерна политической теории вполне правомочными, хоть и упоминает он об этом в контексте собственных теоретических построений.

Таким образом, теория суждения Арендт может быть встроена в контекст других ее работ, посвященных анализу той исторической ситуации, которая, если пользоваться ее терминологией, интерпретируется как один из общих кризисов западноевропейской морали и политики. По мысли Арендт, эти проблемы встают перед нами, поскольку классическая метафизика и все учение о ценностях потерпели крах. В этой ситуации, по ее мнению, лучшее, на что можно надеяться, – это «согласие в суждениях», а главная опасность – отказ от суждения, банальность зла, опасность, что в критической ситуации человек предпочтет уступить натиску «зла», не прибегая к самостоятельному, независимому суждению.

Примечания

[1] *Анкерсмит Ф.* Возвышенный исторический опыт. М., 2007. С. 5.
[2] См.: *Анкерсмит Ф.* Политическая репрезентация. М., 2012. С. 145.
[3] *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. СПб., 2000. С. 15
[4] Там же. С. 36–37.
[5] *Арендт Х.* Лекции по политической философии Канта. СПб., 2012. С. 176.
[6] Там же. С. 167.
[7] См.: Там же. С. 179–180.
[8] См.: Там же. С. 185.
[9] Там же. С. 136.

В. Б. Королева
Екатеринбург

МУЗЕЙНАЯ РИТОРИКА ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

История литературы, следуя значению энциклопедического словаря, – филологическая наука, входящая в состав литературоведения, изучающая историю всемирной литературы, отдельных национальных литератур. Это наука, проблемами которой занимаются специалисты-филологи. История региональной литературы в широком аспекте и история литературы Урала в узком аспекте – еще более специфическая дисциплина, которую исследуют специалисты-филологи. Риторика в первоначальном смысле – это искусство речи, правила построения художественной речи, ораторское искусство. Соединяя историю литературы и риторику в музее, мы получаем музейную риторику. Причем музейная риторика в литературном музее отличается своей спецификой.

Научные филологические конференции слишком специализированные для восприятия профессионалами других областей знаний, которые являются читателями и посетителями музея. Тексты статей, сборники публикуются в требуемом формате научного издания. Таким образом, научно-исследовательский нарратив этих изданий требует адаптированного перевода для широкой публики. Музей изначально, так сложилось исторически, брал на себя функции просветительского учреждения, чтобы в доступной, научно-популярной форме донести до читателя/посетителя новые научные достижения. Музейная риторика сводилась к комментированию литературных текстов и сохранению или реконструкции в музейной экспозиции обстановки, приближенной к реальной обстановке создания художественного произведения автором.

Часто история литературы края, страны в целом трансформируется в мемориальном музее через личность писателя. Посетителям предлагается интерпретация истории литературы сквозь призму жизни и творчества отдельного автора, главного героя конкретного музея, что вполне соответствует назначению этого музея. Например, музей А. С. Пушкина или А. Белого в Москве, музей Д. Н. Мамина-Сибиряка или П. П. Бажова в Екатеринбурге. В наших музеях творчество уральских писателей всегда вписывается в общероссийский контекст, и посетитель получает представление об истории литературы в широком смысле. Но это происходит только на экскурсиях в сопровождении профессиональных экскурсоводов, мастеров высокого класса.

Проблемы современной музейной риторики – это адаптация научного литературоведческого текста, его адекватное предъявление посетителю. Сегодня, во времена перехода от культуры потребления к культуре участия, становится актуальным диалог с посетителем[1]. Музей как сложный коммуника-

© Королева В. Б., 2013

ционный, гипертекстовый организм обладает всеми возможностями выстраивания много- и разножанровых диалогов в различных форматах. С помощью новой музейной риторики музей способен создать коммуникативные связи, соответствующие культуре участия и креативности. Культура участия предполагает создание миллиона диалогов. «Понятия “аудитория музея” больше не существует. Есть музей и каждый конкретный посетитель. И наша задача – установить эти миллионы диалогов», – говорит Дамиен Витмор, программный директор Музея Виктории и Альберта. Ему вторит Виктор Сампа, руководитель отдела мультимедиа Музея современного искусства в Нью-Йорке: «Раньше музеи были тем, чем они обладают, сегодня они – то, чем готовы поделиться»[2].

На сегодняшний день во многих музеях существуют проблемы ведения диалога с посетителем: во-первых, проблема перегруженности экспозиции, в которой может разобраться только специалист; во-вторых, излишняя мемориализация (руками ничего не трогать и стоять на три метра от предмета, что сразу отпугивает посетителей с детьми); в-третьих, замысловатость и зашифрованность смыслов часто создает информационный барьер между экспозицией и посетителем. Для решения этих проблем в экспозиции следует избегать информационного материала, который посетитель не сможет считывать самостоятельно, без помощи экскурсовода. К сожалению, сегодня есть объективные причины обязательного экскурсионного сопровождения в литературном музее, т. к. зачастую у посетителей отсутствуют элементарные знания по истории литературы. Это следствие сложного положения литературы в нашем современном образовании. Поэтому музею стоит думать о том, как донести русскую словесность до тех, кто никогда не ходит в музей (это наша потенциальная аудитория), кто боится в него идти, боится что-то не понять, считает, что в музее все слишком сложно (есть и такой посетитель).

Наша задача – привлечь к себе потенциальную аудиторию, а значит, именно для нее выработать такую музейную риторику, благодаря которой любому посетителю все станет понятно. Он перестанет бояться и придет повторно. (Музей будет работать всегда, даже если придется элементарно ликвидировать литературную безграмотность.)

Принципиальное отличие музейной риторики в том, что музей как модератор диалога в эпоху культуры участия сможет вовлечь посетителя в сотворчество при создании музейных проектов. Например, «недели беженцев» или фестивали диаспор в респектабельном лондонском музее Виктории и Альберта, когда новые жители города сами проводят для публики свои экскурсии-истории исходя из впечатлений от экспонатов музея. Таким образом, привлечение аудитории к участию само по себе может стать целью музейного проекта и дать результат. Привлечение посетителя к совместному сотворению экспозиции происходит через обратную связь, имея в виду богатый потенциал работы с «Книгой отзывов».

Музейная риторика обращается прежде всего к музейному предмету. Через обращение к предмету в литературном музее раскрывается история литературы. (От лампы Д. Н. Мамина-Сибиряка – к литературе Урала.) Отталкиваясь от предмета, с помощью образов, наполненных разными смыслами, создается экспозиция. Таким образом, экспозиция является основной составляющей частью музейной риторики. Современные требования технологии создания экспозиции предлагают использовать опыт прочтения музейного предмета посетителем. Часто сотрудники музеев упускают то, что может быть интересно посетителю. Что и как делать, теперь придется решать вместе и через современные экспозиционные решения привлекать в музей новых посетителей.

При подготовке экспозиции по-прежнему важен системный научный подход, основательная и четкая концепция, исконная внутренняя связь с темой и тем местом, в котором создается экспозиция. Всем известно, что есть некоторые экспозиции, где на первый план выступает самореализация автора, художника или экспозиционера – тогда утрачивается логика и связь с изначальной темой. Если уже кем-то когда-то использованные экспозиционные приемы просто копируются без всякой мотивации и связи с новым экспозиционным пространством и содержанием, теряется самобытность такой экспозиции и усиливается проблемность работы с посетителями.

Для самостоятельного считывания информации в экспозиции современные требования создания музея выдвигают необходимость музейной навигации, особенно для детского посетителя[3]. Теме «Навигация в музее» в нынешнем году посвящен целый номер журнала «Музей».

Отдельной темой музейной риторики могут стать музейные тексты (афиша, входной билет, сайт, буклеты, путеводители, этикетки и экспликации, альбомы и каталоги). Музейный эксперт творческой группы «Музейные решения» Анна Щербакова справедливо считает, что «музейные тексты – это форма коммуникации, диалога между музеем и посетителем, и чтобы этот диалог состоялся, нужно помнить об адресате, об объеме информации, понимать жанр текста и его назначение»[4]. «В написании музейных текстов также важны редактура и обратная связь, когда посетителям предоставляется возможность оценить тексты. Такие тексты, которые создавались не случайно, а в процессе серьезной, творческой работы, со всесторонним учетом личности адресата, действительно будут прочитаны нашим посетителем. А если разговор с собеседником был полезным и интересным для всех участников, есть вероятность его продолжения»[5].

Музейная риторика – это не только ораторское искусство, но и способность включать аудиторию в диалог всеми имеющимися музейными средствами: от входного билета на экспозицию до записи в книге отзывов. Участие сотрудников музея в научных конференциях также является частью музейной риторики и приглашением к диалогу, так как музей остается необходимым посредником между наукой и музейной аудиторией.

Примечания

[1] В мировой музейной практике появился новый термин «культура участия». Он предлагается вместо понятия «культура потребления» и означает свободное, деятельное и осознанное участие людей в культурных и социальных процессах. См. об этом сборник статей: Музей как пространство образования: игра, диалог, культура. М., 2012, а также: *Саймон Н.* Музей. Культура участия. Текст книги на англ. яз.: [Электронный ресурс]. URL: http://www.participatorymuseum.org/

[2] Цит. по: *Агапова Д.* Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура. М., 2012. С. 20.

[3] См.: Интервью с *О. В. Синициной*. Навигация как часть музейного сервиса. // Музей. 2012. № 4 ; *Смирнова Е.* Про «восемь смертных грехов» и «семь заповедей экспозиционера» // Там же ; *Альбедиль М.* Детская этикетка – это серьезно! // Там же ; *Пантюлина Н. А.* Текст в экспозиции Биологического музея: попытки и пытки // Экспозиции Государственного биологического музея К. А. Тимирязева : сб. науч. тр. М., 2011 ; *Стрелкова В. И.* «В начале было слово». Текст в выставочной экспозиции // Там же.

[4] *Щербакова А.* Тексты в музее. Для кого они? // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура. С. 54.

[5] Там же.

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЗМА И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ СОБЫТИЙНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

А. Г. Прокофьева
Оренбург

ОРЕНБУРГСКИЕ МАТЕРИАЛЫ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ А. С. ПУШКИНА

Проза А. С. Пушкина 1830-х гг. отражает занятия поэта историей, что придает ей художественно-исследовательский характер. Выбирая ту или иную историческую эпоху, поэт использовал разные источники: архивные, печатные, рукописные, мемуарные, опирался на личные впечатления, полученные во время поездок по историческим местам.

Задумав роман о Пугачевском восстании, А. С. Пушкин обратился прежде всего к архивным документам, познакомился со всеми доступными ему русскими и иностранными печатными произведениями об этом историческом событии. Ряд исследователей считает, что первоначально «История Пугачева» писалась поэтом не как отдельное произведение, а как предисловие к роману «Капитанская дочка», но в процессе работы оно разрослось и вылилось в отдельное произведение.

Об использовании Пушкиным в работе над романом архивных документов, в том числе и оренбургских, Н. В. Измайловым (в оренбургский период его жизни) написана статья «Об архивных материалах Пушкина для «Истории Пугачева»[1]. В статье перечисляются архивы, в которых поэт брал материалы для своих произведений: Петербургский архив Военного министерства, Московское отделение этого архива, Московский главный архив Министерства иностранных дел, Государственный архив. Из провинциальных архивов называются только два – оренбургский и нижегородский. Сам поэт указывал: «Я прочел со вниманием все, что было напечатано о Пугачеве, и сверх того 18 толстых томов in folio разных рукописей, указов, донесений и проч. Я посетил места, где произошли главные события эпохи, мной описанной, поверяя мертвые документы словами еще живых, но уже престарелых очевидцев и вновь поверяя их дряхлеющую память историческою критикою»[2].

В этой массе прочитанного А. С. Пушкин особое внимание уделил оренбургским материалам – рукописям П. И. Рычкова, повести А. П. Крюкова «Рассказ моей бабушки», очерку С. Т. Аксакова «Буран», воспоминаниям И. А. Крылова об Оренбурге пугачевского времени. Говоря об источниках своих произведений в статье «Об “Истории Пугачевского бунта”» (ответе на критику

© Прокофьева А. Г., 2013

историка Броневского), поэт подчеркивал: «Стоит упомянуть… о любопытной летописи нашего славного академика Рычкова, коего труды ознаменованы истинной ученостью и добросовестностью – достоинствами столь редкими в наше время» (7, 171).

Письма поэта свидетельствуют о том, как Пушкин разыскивал труды П. И. Рычкова.

В июльском письме 1833 г. к Г. И. Спасскому, историку Сибири, поэт писал: «Осмеливаюсь обратиться к Вам с покорнейшею просьбою. Мне сказывали, что у Вас находится любопытная рукопись Рычкова, касающаяся времен Пугачева. Вы оказали бы мне истинное благодеяние, если б позволили пользоваться несколько дней сею драгоценностью» (10, 128).

Позже, в апреле 1834 г., Пушкин благодарит писателя И. И. Лажечникова: «С живейшей благодарностью получил я письмо Ваше 30 марта и рукопись о Пугачеве. Рукопись была уже мне известна, она сочинена академиком Рычковым, находившимся в Оренбурге во время осады. В Вашем списке я нашел некоторые любопытные прибавления, которыми непременно воспользуюсь» (10, 167).

В ноябре 1835 г. поэт вновь пишет И. И. Лажечникову: «...Возвращаю Вам рукопись Рычкова, коей пользовался я по Вашей благосклонности...» (10, 262).

В примечании к 3-й главе «Истории Пугачева» Пушкин отмечает: «Журнал осаде, веденный в губернаторской канцелярии, помещен в любопытной рукописи академика Рычкова. Читатель найдет ее в Приложении. Я имел в руках три списка, доставленные мне гг. Спасским, Языковым и Лажечниковым» (7, 125).

Рукописная хроника П. И. Рычкова стала для Пушкина одним из основных исторических источников. Она была опубликована поэтом полностью в приложениях к «Истории Пугачева».

Известный литературовед, исследователь прозаического наследия поэта Ю. Оксман отмечал, что «особенно широко использованы были Пушкиным на первых стадиях его работы такие капитальные общеисторические, статистико-экономические и этнографические труды, как “Топография Оренбургская” П. И. Рычкова (1762), как “Историческое и статистическое обозрение уральских казаков” А. И. Левшина (1823), как его же “Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей” (1832)». Далее он писал: «В числе новых исторических источников, свидетельства которых особенно обогащают начальную редакцию “Истории Пугачева”, оказывается в эту пору “Осада Оренбурга” П. И. Рычкова, замечательная рукописная хроника очевидца и первого историка занимавших Пушкина событий…» (10, 376).

Работая с фондами Секретной экспедиции Государственной военной коллегии, Пушкин просмотрел, по мнению Н. В. Измайлова, десять книг, содержащих донесения, протоколы допросов, военных советов и т. п. Как пишет Н. В. Измайлов, «В книгах 2, 3 и 4 находится один из важнейших источников

сведений о первой половине восстания, служивший также материалом для “Летописи” П. И. Рычкова, – “Журнал Рейнсдорпа”, как называл его Пушкин, содержащий подробную хронику, день за днем, развития и хода восстания на Яике и осады Оренбурга. Это беловой текст, тщательно переписанный и отправлявшийся периодически Рейнсдорпом в петербургскую Военную коллегию»[3]. Таким образом, Пушкин имел возможность сопоставить донесения оренбургского губернатора Рейнсдорпа и описание событий, данное краеведом-ученым Рычковым.

Пушкинская «История Пугачева» и особенно примечания к ней наглядно демонстрируют значимость трудов Рычкова для поэта как историка и исследователя событий, связанных с Пугачевским восстанием. Почти в каждой главе поэт обращается к фактам, описаниям из трудов П. И. Рычкова.

Так, в 1-й главе, говоря о происхождении яицких казаков от донских казаков, об отношении к ним как к потомкам стрельцов, о бунте яицких казаков и их усмирении, Пушкин опирается на «Оренбургскую историю» и «Оренбургскую топографию» Рычкова, приводит цитату из работы Лёвшина: «Рычков в Оренбургской истории пишет: начало сего яикского войска, по известиям от яикских старшин, произошло около 1584 года» (7, 105).

К 1-й главе, в которой поэт вспоминает поэтическое предание о яицком атамане Гугне и его молодой жене и рассказывает об установившемся иге в семейственной жизни казаков, есть и такое примечание: «О Гугнихе смотри подробнее баснословие Рычкова в его Оренбургской истории» (7, 108).

Во 2-й главе «Истории Пугачева» Пушкин дает характеристику Оренбургской губернии, перечисляет провинции губернии, уезды, станицы, форпосты, говорит о роли военных начальников, пользовавшихся правами провинциальных воевод, показывает этапы и различные моменты развития пугачевщины, в том числе и первые успехи самозванца, опять-таки основываясь на работах Рычкова. В примечании к главе есть сноска: «см. Бишинга и Рычкова».

В 3-й главе, где речь идет о появлении Емельяна Пугачева на Урале, о мерах правительства против восставших, об Оренбурге и его осаде Пугачевым, Бёрдской слободе, военных действиях генерал-майора Кара, полковника Чернышева, генерал-аншефа Бибикова, поэт тоже следует за Рычковым. В примечаниях к этой главе Пушкин подчеркивает важность «журнала осады, помещенного в любопытной рукописи Рычкова», и часто сопровождает повествование замечаниями «говорит Рычков».

В главе 4-й продолжается повествование об осаде Оренбурга и добавляется рассказ об осаде Яицкого городка, основанный на воспоминаниях баснописца И. А. Крылова, чей отец, капитан А. Крылов, был главным защитником этой крепости.

В 5-й главе дается картина военных действий Пугачева – сражения под Татищевой, разорение Илецкой Защиты, продолжение осады Яицкого городка – и окончание пугачевщины: освобождение Оренбурга, бегство Пугачева.

Говоря об участии в этих событиях людей разных национальностей, Пушкин называет крещеных калмыков, отмечает, что они, поселенные в Оренбургской губернии, разделялись на оренбургских и ставропольских, и в примечании отсылает читателей, желающих узнать об этом подробнее, к «Оренбургской топографии» Рычкова.

В примечании к этой же 5-й главе поэт приводит обширную цитату из «Топографии Оренбургской» об Илецкой Защите и добывании соли в ней. В привлекшем внимание Пушкина отрывке Рычков рассказывает о построении этой крепости и указе Правительствующего сената от 24 мая 1753 г. о продаже илецкой соли и учреждении соляных магазинов.

Лишь однажды Пушкин не соглашается с Рычковым – при описании отношений Пугачева и Шигаева: «Рычков пишет, что Шигаев велел связать Пугачева и Хлопушу. Показание невероятное. Увидим, что Пугачев и Шигаев действовали заодно несколько времени после бегства их из-под Оренбурга» (7, 139).

Первое же примечание к 6-й главе, повествующей о башкирце Салавате, об отступлении Пугачева и его преследовании, гласит: «См. Рычкова Историю Оренбургскую» (7, 141).

Изучив основательно труды Рычкова, Пушкин в своей статье «Об “Истории Пугачевского бунта”», отвечая на критику историка Броневского и опровергая ряд сделанных им замечаний, защищает в то же время некоторые положения работ Рычкова.

Так, Пушкин замечает: «Г-н Лёвшин, опровергая Рычкова, спрашивает: как могла она (Гугниха) помнить происшествия, которые были почти за сто лет до ее рождения? Отвечаю: так же, как и мы помним происшествия времен императрицы Анны Иоанновны, – по преданию» (7, 159).

Можно подчеркнуть, что большинство глав «Истории Пугачева» (шесть из восьми) имеют ссылки на труды Рычкова; работы ученого имели для Пушкина первостепенное значение и стали основой и для исторического произведения поэта, и для гениального романа «Капитанская дочка».

В романе А. С. Пушкин отмечает не только географические, но и геополитические особенности Оренбургского края: «Сия обширная и богатая губерния обитаема была множеством полудиких народов, признавших еще недавно владычество российских государей. Их поминутные возмущения, непривычка к законам и гражданской жизни, легкомыслие и жестокость требовали со стороны правительства непрестанного надзора для удержания их в повиновении» (гл. 6) (5, 327).

Пограничный и военный характер описываемых поэтом мест определил необходимость принятия властями защитных мер, в результате которых появился город-крепость Оренбург и множество небольших крепостей по всей губернии. Пушкин пишет: «Крепости выстроены были в местах, признанных удобными, и заселены по большей части казаками, давнишними обладателями яицких берегов» (гл. 6) (5, 327).

Говоря об осаде Оренбурга Пугачевым, поэт описывает различные детали из жизни города-крепости: «Приближаясь к Оренбургу, увидели мы толпу колодников... Они работали около укреплений (здесь и далее подчеркивание наше. – *А. П.*), под надзором гарнизонных инвалидов. Иные вывозили в тележках сор, наполнявший ров; другие лопатками копали землю; на валу каменщики таскали кирпич и чинили городскую стену. У ворот часовые остановили нас и потребовали наших паспортов...» (гл. 10) (5, 357).

Целую главу в «Капитанской дочке» отводит поэт описанию исторического места – оренбургской станицы Бёрды – мятежной слободе, столице Пугачева. Оренбургские краеведы (П. С. Филатов) считают, что Пушкин изобразил еще один населенный пункт Оренбургского края – Бузулук (городок в главе 13). Нельзя не отметить определенной иронии поэта в изображении маленьких крепостей в губернии: «Я глядел во все стороны, ожидая увидеть грозные бастионы, башни и вал; но ничего не видел, кроме деревушки, окруженной бревенчатым забором... “Где же крепость?” – спросил я с удивлением. – “Да вот она”, – отвечал ямщик, указывая на деревушку, и с этим словом мы в нее въехали. У ворот увидел я старую чугунную пушку; улицы были тесны и кривы; избы низки и большею частию покрыты соломою» (гл. 3) (5, 305).

В этом отрывке явно сказались личные впечатления поэта, полученные им во время поездки в Поволжье и на Урал.

В. И. Даль оставил ценные воспоминания об этой поездке: «Мы поехали в Бёрды, бывшую столицу Пугачева... Я взял с собой ружье, и с нами было еще человека два охотников. Пора была рабочая, казаков ни души не было дома; но мы отыскали старуху, которая знала, видела и помнила Пугачева. Пушкин разговаривал с нею целое утро; ему указали, где стояла изба, обращенная в золотой дворец, где разбойник казнил несколько верных долгу своему сынов отечества; указали на гребни, где, по преданию, лежит огромный клад Пугачева, зашитый в рубаху, засыпанный землей и покрытый трупом человеческим, чтобы отвесть всякое подозрение и обмануть кладоискателей, которые, дорывшись до трупа, должны подумать, что это – простая могила. Старуха спела также несколько песен, относившихся к тому же предмету, и Пушкин дал ей на прощанье червонец.

Мы уехали в город, но червонец наделал большую суматоху. Бабы и старики не могли понять, на что было чужому, приезжему человеку расспрашивать с таким жаром о разбойнике и самозванце, с именем которого было связано в том краю столько страшных воспоминаний, но еще менее постигали они, за что было отдать червонец. Дело показалось им подозрительным: чтобы-де после не отвечать за такие разговоры, чтобы опять не дожить до какого греха да напасти. И казаки на другой же день снарядили подводу в Оренбург, привезли старуху и роковой червонец и донесли:

Вчера-де приезжал какой-то чужой господин, приметами: собой невелик, волос черный, кудрявый, лицом смуглый, и подбивал под “пугачевщину” и

дарил золотом; должен быть антихрист, потому что вместо ногтей на пальцах когти. Пушкин много тому смеялся…»[4]

В воспоминаниях Даль подчеркивает: «Пушкин прибыл нежданный и нечаянный и остановился в загородном доме у военного губернатора В. Ал. Перовского, а на другой день перевез я его оттуда, ездил с ним в историческую Бердинскую станицу, толковал, сколько слышал и знал местность, обстоятельства осады Оренбурга Пугачевым; указывал на Георгиевскую колокольню в предместии, куда Пугачев поднял было пушку, чтобы обстреливать город, – на остатки земляных работ между Орских и Сакмарских ворот, приписываемых преданием Пугачеву, на зауральскую рощу, откуда вор пытался ворваться по льду в крепость, открытую с этой стороны; говорил о незадолго умершем священнике, которого отец высек за то, что мальчик бегал на улицу собирать пятаки, коими Пугачев сделал несколько выстрелов в город вместо картечи, – о так называемом секретаре Пугачева Сычугове, в то время еще живом, и о бердинских старухах, которые помнят еще “золотые” палаты Пугачева, то есть обитую медною латунью избу»[5].

В этот же день, 19 сентября, Пушкин с Далем осмотрели «пугачевские» места в Оренбурге: казачий поселок (форштадт), Георгиевскую церковь, с колокольни которой пугачевцы стреляли по городу, «зауральскую» рощу, откуда пугачевцы штурмовали город.

В письме жене от 2 октября 1833 г. поэт сообщал: «…В деревне Берде, где Пугачев простоял шесть месяцев… нашел 75-летнюю казачку, которая помнит это время, как мы с тобою помним 1830 год. Я от нее не отставал, виноват: и про тебя не подумал. Теперь надеюсь многое привести в порядок, многое написать и потом к тебе с добычею…» (10, 143).

Впечатления от поездки по Оренбургскому краю поэт отразил в своих оренбургских записях. Н. В. Измайловым проведено исследование: как эти записи были использованы поэтом в прозе (работа «Оренбургские материалы Пушкина для “Истории Пугачева” и “Капитанской дочки”», где подробно указано, какие из записей и как были использованы Пушкиным в его произведениях)[6].

В середине XX в. русскими и зарубежными учеными было доказано, что одним из сюжетных источников «Капитанской дочки» А. С. Пушкина явилась повесть оренбургского поэта и прозаика А. П. Крюкова (уроженца Илецкой Защиты) «Рассказ моей бабушки», напечатанная в 1832 г. в «Невском альманахе» (до этого времени повесть приписывалась Александру Корниловичу).

Основу сюжета этого произведения составляют воспоминания повествователя – дочери коменданта Нижнеозерной крепости. Главная героиня произведения Настя Шпагина, тоже капитанская дочка, после гибели отца – коменданта крепости – укрывается от пугачевцев в доме мельничихи, которая выдает ее за свою племянницу и спасает от домогательств пугачевца Хлопуши. Настя ждет своего жениха – молодого офицера Бравина, находящегося

в Оренбурге. В начатом Пушкиным предисловии к «Капитанской дочке» об этом сказано так:

«Анекдот, служащий основанием повести, нами издаваемой, известен в Оренбургском краю. Читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романтические. А для нас это было бы излишним трудом. Мы решились написать сие предисловие с совсем другим намерением. Несколько лет тому назад в одном из наших Альманахов напечатан был…»[7]

Описанную А. Крюковым Нижнеозерную крепость поэт посетил во время своей поездки по Оренбуржью. Увиденные им меловые горы между Нижнеозерной и Татищевой, очевидно, подсказали Пушкину название крепости в романе – Белогорская.

А. С. Пушкин был внимателен и к другим оренбургским материалам. Среди архивных документов, просмотренных поэтом, находились материалы об осаде Яицкого городка, входившего в Оренбургскую губернию (ныне это город Уральск в Казахстане). Самым деятельным защитником Яицкой крепости был капитан Андрей Прохорович Крылов, отец баснописца, послуживший в определенной степени прототипом капитана Миронова. Пушкин обратился к детским воспоминаниям И. А. Крылова о пребывании в осажденном пугачевцами Оренбурге. Записав воспоминания со слов баснописца, Пушкин использовал их при изображении осады Оренбурга в «Истории Пугачева».

В описании оренбургского бурана Пушкину, побывавшему в Оренбургском крае в сентябре (18, 19, 20 сентября по старому стилю) и не видевшему настоящего оренбургского бурана, помог оренбуржец, как называл его Державин, С. Т. Аксаков своим очерком «Буран», опубликованном в 1834 г. в альманахе «Денница». В очерке подробно показано начало и развитие этого удивительного природного явления, имеющего свою оренбургскую специфику. В сохранившемся в пушкинской библиотеке в квартире на Мойке экземпляре альманаха «Денница» пушкиноведы обнаружили сделанные поэтом подчеркивания в пейзажной зарисовке Аксакова.

Работая над исторической темой, Пушкин нередко обращался к фольклору. В «Истории Пугачева» Пушкин приводит множество преданий об истории заселения яицких земель казаками, об их жизни, быте и нравах. Поэта поразил образ жизни казаков: «Яицкие казаки... сохраняли первоначальный образ управления своего. Совершенное равенство прав; атаманы и старшины, избираемые народом, временные исполнители народных постановлений; круги или совещания, где каждый казак имел свободный голос и где все общественные дела решены были большинством голосов...» (7, 12). Эти предания помогли Пушкину-историку в его художественном исследовании народной борьбы.

Говоря о жителях Оренбургского края, уделяя особое внимание казачеству, Пушкин подчеркивал многонациональный характер губернии, вводя в текст

«Капитанской дочки» образы крещеного калмыка Юлая, изувеченного башкирца, упоминая татарскую деревушку, шайки мятежных башкирцев.

Почерпнутые поэтом исторические сведения и культурно-бытовые детали из архивных и печатных источников, его личные впечатления, полученные во время поездки по Оренбургскому краю, беседы с уральскими казаками придали «оренбургским» произведениям Пушкина особый колорит.

На основе оренбургских материалов А. С. Пушкин создал исторические произведения, выделив и художественно оформив основные темы, образы, специфику оренбургского текста. В них нашли отражение оренбургский сюжет, оренбургские прототипы, оренбургская природа, жизнь, быт и нравы оренбуржцев.

Примечания

[1] Пушкинист Н. В. Измайлов. В Петербурге и Оренбурге / сост. А. Г. Прокофьева и С. А. Фомичев. Калуга, 2008. С. 177–202.

[2] *Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 10 т. Т. 7. М., 1962. С. 170–171. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием номера тома и страниц.

[3] Пушкинист Н. В. Измайлов... С. 182.

[4] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников : в 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 261.

[5] Там же. С. 260.

[6] См.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1976.

[7] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. ; в 20 кн. М. ; Л., 1937–1949. Т. 8, кн. 2. С. 928.

Е. А. Четвертных

Екатеринбург

ПУШКИНСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПЬЕСЫ М. ПОГОДИНА «МАРФА, ПОСАДНИЦА НОВГОРОДСКАЯ»: К ВОПРОСУ О «НАРОДНОЙ ДРАМЕ»*

Михаил Петрович Погодин (1800–1875) известен и литературоведам, и историкам в равной мере. Прозаик, драматург, журналист, коллекционер, ученый, он начинал с бытовых повестей, которые создали ему своеобразную репутацию романтика-бытописателя, чье творчество предвосхитило отдельные сюжеты реалистической литературы. Историческая драма М. Погодина «Марфа, Посадница Новгородская» (1830) написана в то время, когда ее автор еще не оставил карьеру беллетриста ради того, чтобы посвятить себя целиком

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение 14.A18.21.0999

© Четвертных Е. А., 2013

истории и журналистике. Сюжет покорения Новгорода Москвой подсказан Погодину «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина и его же исторической повестью «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода» (1803), но, будучи историком, Погодин активно пользовался и летописями. Впрочем, ни Карамзин, ни Погодин не смешивали литературное творчество с научной работой, позволяя себе отступать от исторических фактов там, где этого требовал их творческий замысел. Так, в повести Карамзина Иоанн казнит Марфу для устрашения новгородцев, тогда как на самом деле она была отправлена в ссылку. В пьесе Погодина Новгород падет жертвой предательства Алексея Борецкого, сына Марфы. Именно этот раскол внутри семьи Борецких делает фигуру Марфы трагической. Однако Алексей Борецкий – как раз вымышленное лицо, и вся история его предательства придумана самим писателем.

Вольное обращение с историческими фактами в художественном произведении для эпохи романтизма – вещь привычная. Историзм в литературе для романтиков не связан фактографической точностью. Романтики мифологизируют историю, пытаясь увидеть за отдельным событием общий закон истории, живое проявление народного духа. Как известно, Н. М. Карамзин после 1803 г. оставляет литературную деятельность, приступив к «Истории государства Российского», которая произведет на русских романтиков огромное впечатление. Интерес романтиков к отечественной истории выразится в создании исторических повестей и романов, а также и пьес. Начиная с пушкинского «Бориса Годунова» русская история становится материалом для трагедии, но трагедии нового типа – «истинно романтической трагедии», как обозначил этот жанр сам Пушкин. В классицистической трагедии исторический сюжет был оболочкой для одного универсального конфликта – тираноборческого. Романтизм нацелен на выявление национальной специфики русской истории, ее «формулы». В этом смысле «Марфа, Посадница Новгородская» Погодина – это попытка следовать пути Карамзина и Пушкина одновременно. И именно Пушкин будет одним из первых читателей и критиков трагедии М. Погодина о Марфе Борецкой.

Ознакомившись с пьесой в рукописи, Пушкин напишет статью «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», которая будет посвящена не только самой пьесе, но и «народной драме» и «народной трагедии» как таковой. Пушкин противопоставляет друг другу два типа трагедии, народную (Шекспир) и придворную (Расин)[1]. По мнению Пушкина, в России преобладал второй тип, расиновский, придворный. Однако «Марфу, Посадницу Новгородскую» он считает образцом «народной трагедии», причем образцом удачным. Пушкин в своей рецензии скромно умалчивает о том, что шекспировский тип трагедии в русскую драматургию привнесен его же «Борисом Годуновым» и что Погодин отчасти находится под влиянием пушкинской пьесы, весьма ценимой кружком любомудров, к которому Погодин в свое время примыкал. Ни-

чуть не удивительно, что похвала Пушкина так много значила для Погодина, не решавшегося даже издать свое сочинение под собственным именем.

Итак, Погодин в «Марфе, Посаднице Новгородской» стремится воспроизвести историческую концепцию Карамзина в жанре «истинно романтической», или «народной», трагедии. Отметим, что Карамзин избегает сопоставлять Марфу Борецкую с Иоанном в рамках одного текста. В «Истории государства Российского» акцент сделан на государственной деятельности Иоанна. Поражение Новгорода заставляет Карамзина размышлять о сравнительных преимуществах монархии и республики: «Хотя сердцу человеческому свойственно доброжелательствовать республикам, основанным на коренных правах вольности, ему любезной, хотя самые опасности и беспокойства ее, питая великодушие, пленяют ум, в особенности юный, малоопытный … однако ж история должна прославить в сем случае ум Иоанна, ибо государственная мудрость предписывала ему усилить Россию твердым соединением частей в целое, чтобы она достигла независимости и величия…»[2] Тот же взгляд на русскую государственность высказывает Карамзин и в «Марфе-посаднице…», но на сей раз события излагаются с позиции новгородцев, теряющих свободу, отстаиваемую веками. В тени оказывается уже Иоанн, тогда как личность Марфы Борецкой становится предметом исследования Карамзина-художника. Государственная необходимость и личная свобода оказываются несовместимыми, Иоанн и Марфа олицетворяют эти противоположные идеи: первая способна очаровать историка, вторая привлекательна для писателя.

В трагедии М. Погодина Иоанн и Марфа остаются идейными антагонистами, оба изображены в окружении своих сторонников и произносят пространные монологи, защищая свою позицию. Но встречаются эти персонажи всего один раз – в финале, когда судьба Новгорода решена и Марфе остается только передать Иоанну пророчество Соловецкого отшельника Зосимы, предрекающее гибель потомков Иоанна и многочисленные несчастья, которыми московскому царю придется расплатиться за покорение русских земель:

Вот что святитель о тебе поведал, –
Внимай в господнем трепете и страхе:
Успеешь ты в своих всех предприятьях,
Противников своих ты одолеешь,
Ты победишь восток, и юг, и север,
Богат и знаменит, и силен будешь
Между владыками на этом свете.
Но бог тебя накажет за измены,
Которыми сбираешь ты стяжанье,
И счастия не чувствовать тебе.
В семействе у тебя раздор возникнет,
Супругу ты свою, детей и внуков
Одних возненавидишь за другими.
Любовь к себе, отчаянный, смятенный,

Не различишь со злобою, ложь с правдой.
Друзья далеко от тебя все станут,
Потомки все твои в кровях погибнут,
Которыми польется вся Россия,
Уничиженная, полуживая.
И не удастся вам ее поставить
На твердом основании, чему
Работаешь ты правдой и неправдой,
И род несчастный весь ваш изведется
Среди терзаний, мук измен и козней[3].

Марфа предсказывает и гибель династии Рюриковичей, и Смутное время, и многочисленные кровопролития, которые ожидают Россию впоследствии. Как и у Пушкина в «Борисе Годунове», история России видится как замкнутый круг: благие намерения ведут к преступлениям, за преступлениями следует кара. Борис Годунов расплачивается за убийство Димитрия не только бесславным концом своего царствования, но и смертью сына. Отрепьев, желавший восстановить справедливость и покарать детоубийцу, повторяет судьбу Бориса. Именно поэтому Пушкину не нужно сводить этих героев на одной сцене. Читатель и так заметит, что их судьбы схожи, скорее сопоставлены, нежели противопоставлены. Погодин стремится изобразить конфликт Иоанна и Марфы теми же средствами, что и Пушкин – противостояние Бориса и Лжедмитрия. Существенным представляется тот факт, что Погодин, в отличие от Карамзина, не ищет в действиях Марфы никакого личного мотива. Карамзин в «Марфе-посаднице…» лишает Марфу ореола величия, поскольку ее борьба за новгородскую вольность продиктована страстной любовью к покойному мужу, Исааку Борецкому. Марфа в повести говорит словами Исаака Борецкого и готова жертвовать всем – Новгородом в том числе! – ради того, чтобы продолжать дело мужа. Погодин, напротив, видит в Марфе трагическую героиню, для которой личные потери – ничто по сравнению с абсолютной ценностью новгородской вольницы. Но ведь и для Иоанна сверхличная ценность единства Руси выходит на первый план, затмевая любые привязанности, и тщеславие, и страх перед расплатой. Пророчество Зосимы, которое озвучивает Марфа в финале, весьма красноречиво свидетельствует о том, что Иоанн повторит судьбу Марфы. Марфу предает любимый сын, но и Иоанна ожидает предательство близких; род Борецких пресекся, но род Иоанна тоже вскоре «изведется среди терзаний, мук, измен и козней». История неизбежно повторится, как показал уже и Пушкин в «Борисе Годунове». «Народная трагедия» Погодина в каком-то смысле может служить прологом к тем историческим событиям, которые описывает Пушкин. Вероятно, монолог-предсказание Марфы должен был, с одной стороны, прочертить историческую перспективу, а с другой, – дать внимательному читателю отсылку к трагедии Пушкина.

Называя «Марфу, Посадницу Новгородскую» «народной трагедией», Пушкин учитывал и еще одну ее особенность: Погодин старательно выводит в пьесе характеры простых новгородцев. По словам М. Н. Виролайнен, «Погодин рисует новгородцев не единой массой, одержимой одним порывом, но социально дифференцированным обществом, в котором интересы различных групп приходят во взаимные противоречия, приводящие к социальному неустройству»[4]. На сцене появляются обычные горожане: воины, монахи, дети, старики, женщины. Сражение москвичей с новгородцами в трагедии изображено с помощью слухов, передающихся в народе (4-е действие). Марфа в окружении детей и женщин слушает отчеты гонцов и раненых, которых приносят с поля боя. Ее реакция резко контрастирует с непосредственным эмоциональным откликом новгородских жен, боящихся потерять мужей и сыновей в сражении. Драматизм усугубляется и тем, что Марфа до конца не хочет верить в предательство Алексея. Позиция «матери» всех новгородцев делает ее слепой в отношении родного сына.

Еще одно важное отличие между трагедиями Пушкина и Погодина можно усмотреть в том, что у Погодина народ играет не столь значительную роль в финале пьесы, как у Пушкина. Жители Новгорода молчаливо внимают сначала Марфе, предрекающей Иоанну несчастья, а затем и самому Иоанну, финальная реплика которого заставляет побежденных новгородцев признать величие и мужество московского царя. У Пушкина в заключительной сцене «Бориса Годунова» «народ безмолвствует», и этот немой отказ восхвалять Лжедмитрия, чье правление начинается с убийства законного наследника, сына Бориса Годунова, свидетельствует о том, что народ становится субъектом национального самосознания, а не только орудием в руках расчетливых царедворцев. Красноречивое молчание народа – это основное событие пушкинской трагедии. Пушкин не дает победившему Самозванцу права голоса в финале, вообще не выводит его на сцену. У Погодина в заключительном эпизоде, после краткой речи московского царя, «все невольно падают ниц перед Иоанном, кроме Марфы Посадницы»[5]. Преклонение простых новгородцев перед самодержавной властью царя оттеняет трагическую фигуру Марфы, заглавной героини трагедии, ставя ее вровень с Иоанном как достойного, но все же побежденного противника. Народ выступает в роли арбитра, но не обладает собственной точкой зрения, а только принимает сторону Марфы в начале пьесы и сторону Иоанна – в конце.

Отметим, что Пушкину-критику наиболее интересным кажется в погодинской пьесе образ именно Иоанна, а не Марфы: «Иоанн наполняет трагедию. Мысль его приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины. В первой сцене Новгород узнает о властолюбивых его притязаниях и о нечаянном походе. Негодование, ужас, разногласие, смятение, произведенное сим известием, дают уже понятие о его могуществе. Он еще не появлялся, но уже тут, как Марфа, мы уже чувствуем его присутствие. Поэт переносит нас в московский

стан, средь недовольных князей, средь бояр и воевод. И тут мысль об Иоанне господствует и правит всеми мыслями, всеми страстями»[6]. Подобным образом высказывался о «Борисе Годунове» И. В. Киреевский, говоря о новом, русском, типе трагедии, в которой пружиной действия становится мысль, а не страсть[7]. У Пушкина – это была мысль о детоубийстве, у Погодина – о мощной воле Иоанна, способной объединить разрозненные княжества в единую Россию. Погодин просто не может не оставить за Иоанном последнее слово. Завершается трагедия о Марфе Борецкой словами ее антагониста Иоанна:

Что господу угодно – да свершится!
Спокоен я, исполнив подвиг свой.
Литвы, Орды отсель не устрашится
Отечество, стяжавшее покой.
Пускай мой род любезный прекратится,
Но Русь моя восстанет над землей.
Забудьте ж все грозы и все напасти
В сени моей самодержавной власти![8]

Заключительная реплика Иоанна и содержательно, и стилистически выдержана в лучших традициях классицистических трагедий А. П. Сумарокова. Абсолютная власть под началом добродетельного правителя торжествует. Отметим, впрочем, что Погодин и тут использует пушкинский прием: в самый важный и патетический момент белый стих вдруг взрывается рифмами, подчеркивая значимость сказанного. В «Борисе Годунове» так написана знаменитая сцена у фонтана, когда Самозванец вдруг начинает говорить от лица убитого Димитрия («Тень Грозного меня усыновила, / Димитрием из гроба нарекла, / Вокруг меня народы возмутила / И в жертву мне Бориса обрекла…»[9]).

В трагедии «Марфа, Посадница Новгородская» Погодин проявляет себя вдумчивым учеником Карамзина и Пушкина. Трагедия из царского дворца выходит на городскую площадь, становясь «народной», «истинно романтической». Погодинская версия сюжета о покорении Новгорода Москвой представляет собой опыт рефлексии над русской историей и литературой одновременно. В этом смысле творчество Погодина весьма созвучно своему времени, поскольку литература и история в 30-е гг. XIX в. стремятся навстречу друг другу. Пьеса М. Погодина по сути своей эклектична: историческая концепция Карамзина вложена в форму «народной драмы» в духе пушкинского «Бориса Годунова», однако образ Иоанна отчасти ориентирован на классицистическую трагедию XVIII в., где герой отказывается от личного ради государственного, общественного, именно так понимая свой долг. Эстетическая неоднородность трагедии М. Погодина весьма симптоматична для той эпохи, когда «Марфа, Посадница Новгородская» была написана: литература уже стремится вобрать в себя историю, выразить идею национального единства, но пока не может определиться с теми художественными средствами, которые были бы оптимальны для

достижения столь масштабной цели. В отличие от драматургии, историческая проза 1830-х гг. будет свободна от классицистической инерции и воплотит романтический тип историзма более последовательно.

Примечания

[1] См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7 : Критика и публицистика. Л., 1978. С. 148.
[2] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Т. V–VIII. Калуга, 1993. С. 230.
[3] *Погодин М. П.* Повести. Драма. М., 1984. С. 402.
[4] *Виролайнен М. Н.* Молодой Погодин // Погодин М. П. Указ. соч. С. 17.
[5] *Погодин М. П.* Указ. соч. С. 403.
[6] *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 7. С. 151.
[7] См.: *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 103–108.
[8] *Погодин М. П.* Указ. соч. С. 403.
[9] *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 5 : Критика и публицистика. Л., 1978. С. 245–246.

А. Н. Горбунова
Екатеринбург

ПЕРЕПИСКА А. ГЕРЦЕНА С Н. ЗАХАРЬИНОЙ И ЭПИСТОЛЯРНЫЕ ПОВЕСТИ И. ТУРГЕНЕВА 1850-х гг.: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ*

Духовная жизнь интеллигенции 1830–1840-х гг. способствовала зарождению знаменитых кружков этой эпохи, через которые прошли А. И. Герцен, В. Г. Белинский, И. С. Тургенев и др. «Идеологичность, стремление философски осмыслить все явления действительности, напряженный и требовательный анализ и самоанализ, в котором начало психологическое неотделимо от морального и гражданского»[1], впоследствии станут неотъемлемой частью русского литературного творчества.

Русским романтикам 1830-х гг., как писала Л. Я. Гинзбург, было присуще особое внимание к самосознанию и к «идее личности»[2] в целом. Не эстетика, а этика становится двигателем процесса создания образа личности, имеющей «историческое значение», сам этот образ возникает из форм кружкового общения, а его «материальным субстратом являются, прежде всего, письма»[3].

Переписка 30-х гг. – доминантная форма общения людей этого времени, о чем свидетельствует обилие типов письма: бытовое, деловое, дружеское, интимное и т. д.[4] Как и романтизму в целом, перепискам этого периода свойственно

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

© Горбунова А. Н., 2013

размывание границ между реальностью и вымыслом: корреспонденты создают определенную модель жизни и руководствуются ею. Этот фактор немало способствовал организации кружковой деятельности, более того, для каждого творца процесс создания текста послания – поле для оттачивания стиля письма (письма Н. Станкевича, М. Бакунина, В. Белинского и др.). Здесь также возможно говорить о стилизации писем, т. е. о намеренной поэтизации текста (установка на читателя, использование средств художественной выразительности и т. д.), что, в свою очередь, придает письмам публичный характер. Для нас эпистолярий представляет важный не только литературный, но и документальный материал, который расширяет возможности исследования.

В последующей литературе на основе переписки развиваются новые жанровые формы, складывается почва для формирования художественного психологизма. В этой статье мы попытаемся рассмотреть непосредственное влияние и отражение писем в литературе 30-х годов на примере сопоставления переписки А. И. Герцена с Н. А. Захарьиной и ранних эпистолярных повестей И. С. Тургенева. Сама по себе переписка Герцена и Захарьиной становилась объектом научного исследования неоднократно: отметим работы Л. Я. Гинзбург[5], И. А. Паперно[6], И. Л. Савкиной[7], Е. К. Созиной[8], – но сопоставление переписки 30–40-х гг. с литературными произведениями этого периода производилось нечасто.

А. И. Герцен писал в «Былом и думах»: «Письма больше, чем воспоминания, на них запеклась кровь событий, это само прошедшее, как оно было задержанное и нетленное»[9]. Для Герцена письма нередко выступали сферой поиска и выражения своего «я» – но также и той областью, где созревала его художественная проза, не случайна частая перекличка мотивов его ранних произведений и писем 30-х гг. Переписка Герцена и Захарьиной может рассматриваться как реальный любовный и лирический «роман», имея в виду многозначность этого слова: роман как литературный жанр и, следуя контексту переписки, взаимоотношения между возлюбленными, имеющие свою историю, человеческие чувства в развитии.

Начало переписки приходится на время пребывания Герцена под арестом в Москве (1832 г.), незадолго до отправки его в ссылку – сначала в Пермь, а потом в Вятку и Владимир. Послания к Н. Захарьиной уже этого года отличаются интимностью тона, но еще не несут той эмоциональной нагрузки, которая появится в более поздних письмах. Здесь корреспонденты сообщают друг другу об обычном ходе вещей: «Как проводите время, теперь деревня – рай, я бы с радостью поехал…» (с. 15) и др. С самых первых писем Герцен отмечает уникальность личности своей корреспондентки: «Мне чрезвычайно приятно писать к тем особам, с которыми есть какое-то сочувствие. Таких людей так мало, так мало, что и дести бумаги не изведешь в год к ним на письма» (с. 15).

Переписка стремительно развивается, и на это же время приходится один из переходных этапов в отношениях между корреспондентами. Статус «дру-

га», которым наделяет Захарьину Герцен, позволяет им выйти на новый уровень отношений: «Я предложил тебе быть другом, и другом в полном смысле. Я хочу в тебе видеть тебя, и тебя так, как создал Бог твою душу, без примеси обстоятельств, потому что Бог твою душу хорошо создал» (с. 29). Собеседники становятся более честными друг с другом, вместе с тем раздвигается и пространство их мысли. Условности светского письма исчезают, на смену приходит дружеская переписка, которая избавляет пишущих от завершенных высказываний и позволяет продолжать беседу в одном тематическом ключе.

Время ссылки для Герцена оказывается мучительным, и в конце августа 1835 г. он пишет Н. А. Захарьиной: «Ей-богу не могу привыкнуть к этой жизни. Здесь я вяну, тухну и должен видеть это» (с. 49). Одной из причин душевного разлада оказывается отсутствие истинного единомышленника в новой чиновничьей среде: «Не иметь ни одного сердца, в которое бы мог перелить восторг свой, свои чувства, нет ни одного человека, который хотел бы понять меня *или мог бы* (курсив автора. – *А. Г.*). Какая пошлая жизнь» (с. 49).

Первоначально письма Захарьиной Герцен воспринимал исключительно как отголосок прежней московской жизни, но постепенно адресант осознает духовную глубину и чистоту собеседницы, и их переписка приобретет иной характер: Герцен сравнивает себя с Данте (Д. Алигьери «Божественная комедия»), а Наталью сопоставляет с образом Беатриче; наделяя ее свойствами проводника, способствующего его экзистенциальному очищению, он тем самым отводит ей одну из ведущих ролей в своей жизни.

Чем дальше идет переписка, «тем грандиознее оказывается роль Натальи Александровны как искупительной жертвы, путеводной звезды»[10]. Герцен посвящает Захарьину в свою страшную тайну, делится с ней своим грехом, своим «проклятьем»: в Вятке между ним и Полиной Медведевой завязался страстный роман, но сам он быстро охладел к своей избраннице. В скором времени у Медведевой умирает муж, однако со стороны Александра Ивановича инициатива, желаемая «возлюбленной», проявлена не была: «Я видел, что она еще не удовлетворяет тому требованию, которое я делаю существу, с коим я мог бы слить свою жизнь» (с. 54). Именно о Полине Герцен говорил в письме за 3 марта 1837 г.: «И эта женщина при первой мысли любви готова пасть и пала, а, ведь как бы то ни было – падение женщины страшно, гнусно… По несчастию, я это знаю!» (с. 148). В Н. А. Захарьиной он видит единственный путь к очищению и искуплению своего греха. Более того, он подчеркивает эти качества своей «сестры», а теперь уже невесты в обращениях к ней: «святая» (с. 71), «серафим», «ангел-хранитель» (с. 157). Достаточно скоро переписка Герцена и Захарьиной перетекает в их семейный союз, что не совсем типично для романтической эпохи.

Художественным откликом на распространение переписки в этот период можно считать повести И. С. Тургенева, которые создавались уже в 50-е годы. Тургенев был человеком той же романтической эпохи: в 1830-е гг. он писал

романтические поэмы и стихи, был близок к кружку Н. В. Станкевича. Он мог воочию проследить развитие взаимоотношений между В. Белинским, Н. Станкевичем и сестрами М. Бакунина, модель отношений которых немногим отличалась от истории чувств Герцена и Захарьиной. В повестях 50-х годов («Переписка», «Фауст», «Затишье») Тургенев представил художественную реакцию на типы людей времени своей молодости. Отсюда, на наш взгляд, возможно сближение «Переписки» Тургенева с романтическим «романом» в письмах Герцена. Сходство это условно, оно строится на близости характеров людей, отобразивших психологию эпохи, а не на передаче реальных событий (к чему отчасти стремился, например, Т. Стоппард в своей драматической трилогии «Берег утопии»).

В эпистолярной повести Тургенева «Переписка» в диалог вступают Алексей Петрович и Марья Александровна. Они похожи друг на друга и представляют собой особый психологический тип личности, введенный самим Тургеневым в повести 1850 г. «Дневник лишнего человека»; их письма – это попытка уйти от реальности происходящего посредством воспоминаний: «В одном вашем письме вы говорили о крыльях молодости. Как часто, как долго они бывают связаны! А потом приходит время, когда они отпадают, и подняться над землею, полететь к небу уже нельзя»[11] – происходит своего рода подмена настоящего прошедшим. Отметим отличие тургеневских героев от возможного реального прототипа. Несмотря на то, что в романе 1840-х гг. «Кто виноват?» Герцен изобразит свой вариант «лишнего человека» эпохи, имеющий во многом автобиографический характер, он сам отличался гораздо более деятельным нравом и вряд ли может быть целиком отнесен к этому типу. Письма были для него материалом, с помощью которого он творил свое настоящее: эволюция отношений с Захарьиной в конечном счете приводит их к браку.

Однако тема воспоминаний – знаковая и для героев герценовской переписки, в частности, это воспоминания о совместном времяпрепровождении и скоротечных встречах с Захарьиной или перечитывание Герценом ее писем: «Вчера весь вечер перечитывал твои письма. Какая прелестная поэма любви и как развивается эта страсть, которая теперь совсем захватила всю душу твою» (с. 81–82), «Как живо у меня в памяти твое посещение в Крутицах» (с. 41). Но большее значение имеет для Герцена долгожданное соединение с возлюбленной: «Когда ж, когда ж прижму я тебя к моему сердцу?» (с. 88), «Свиданием с тобою окончится трехлетнее страдание, оно даст силы на новые испытания – без тебя я изнемогу. Лишь бы это провидение мне облегчило, более я не прошу, пусть неудачи, горести, болезни – все на меня, лишь бы соединиться с тобою» (с. 194). Для Герцена, как и для героев Тургенева, воспоминания – живительный эликсир для поддержания внутренней силы. Но в переписке с Захарьиной прошлое – составляющая сложного временного пространства, которая дает почву для последующего развития самой жизни. Иными словами, «лирический роман» Герцена включает прошлое, настоящее и буду-

щее, что указывает на непрерывную динамику происходящего. В основу повести Тургенева ложится исключительно прошедшее, погруженное во вневременные контексты, так, к примеру, не указывается возраст Алексея Петровича, и это будто «замораживает» героя для жизни.

А. И. Герцен и Н. А. Захарьина – участники и главные герои переписки, но для образования текстуры «внешнего» сюжета необходимы проходящие персонажи, которые также проникают и закрепляются в их письмах. Таковыми являются Emilie (подруга Н. А. Захарьиной), Полина (собеседница Герцена в Вятке, фамилия которой не указывается), Скворцов, Н. Огарев, Витберг (художник), Эрл (вятский приятель Герцена), Полина Медведева и, наконец, родители Герцена, с которыми он поддерживает связь на протяжении всего ссыльного времени, – все эти люди являются частью вятской жизни адресата и характеризуют его быт и круг интересов.

Тургенев для объективной характеристики персонажей повести также использует мнение «третьих» лиц: определение Марьи Александровны дает ее сосед, а в ситуации с Алексеем Петровичем – его близкий друг (характеристика дана через дружеское письмо, которое по сюжету получает А. П. и пересылает М. А.). Они идентифицируют героев не иначе как «философа» и «философку»: «Ну тут, я тебе скажу... Да, впрочем, ты этого понять не можешь, ты ведь *философ* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – *А. Г.*) и весь свой век был философом» и «Странно! вас также зовут *философкой*... Отчего бы это над нами такая беда стряслась?..»[12]

Но все свое внимание корреспонденты неосознанно сосредоточивают на раскрытии личности друг друга. Психологический анализ, который осуществляют герои в отношении себя и другого, чрезвычайно высокая степень их рефлексии формируют материю «внутреннего» сюжета повести. То же происходит и в сюжетике писем Герцена и его возлюбленной: каждый из них подвергает анализу мельчайшее душевное движение как свое, так и собеседника, хотя Герцен в большей степени сосредоточен на себе и коллизиях своей внутренней жизни.

Рефлексия подводит героев обеих переписок к осознанию своей избранности, к отказу от общесоциальных ролей (идея исключительной личности), общественных детерминант, что является одной из важнейших характеристик эпохи 30-х гг.: «Утешая других, люди большею частью желают поскорей отделаться от неприятного чувства невольного, себялюбивого сожаленья... Я понимаю искреннее, теплое участие... но подобное участие не от всякого принимаешь...»[13]; «Случается точно, что нелепый хохот глупца заставляет даже хороших людей отказаться от многого...», – пишет А. П. в повести Тургенева[14].

В переписке Герцена особой критике корреспондентов подлежит «толпа» как собирательный, лейтмотивный образ («А посмотри толпу…У них все деньги, их чувства – четвертаки, их мысли – ассигнации на несуществующий банк» – с. 219; «Эта толпа – и унижение людей вдобавок» – с. 235; «Я один – отхлынула

толпа!» – с. 235). Непричастность к «толпе» ценит и Герцен в Н. А. Захарьиной. Эти же качества личности важны для героев повести Тургенева «Переписка».

Осознание инаковости способствует узнаванию родственных душ: «Говорят, бывали примеры, что две родные души, узнав друг друга, тотчас соединялись неразрывно»[15]. Марья Александровна не сразу вступает в переписку с Алексеем Петровичем, так как долгое время находилась в социальной изоляции, она терпит постоянные насмешки окружающих: «У нас есть сосед <…> для него моя бедная особа – неистощимый предмет насмешек»[16], – и болезненно переживает их: «Но чувствовать себя смешною в то самое мгновение, когда проливаешь горькие, горькие слезы... ах! не дай Бог испытать это...»[17]

Александр Герцен и Наталья Захарьина, в свою очередь, не просто проникаются друг другом, но создают единое, неделимое целое: «Ты вполне поймешь меня – это я знаю; отрывки из твоих писем иногда так сливаются с моими мыслями, что нет между ними черты разделяющей» (с. 128), «я сливался с универсальной жизнью, ты – со мною, мы возвысили друг друга» (с. 140), «жизнь наша сольется в один поток, которого путь к небу» (с. 174). Переписки отражают одну эпоху, поэтому неслучайной видится схожесть их стилистики.

Развитие внутреннего сюжета и в том и в другом случаях происходит через темы, доминирующие в посланиях корреспондентов. Во-первых, это тема «противостояния» обществу, которая особенно важна для Герцена, но в не меньшей степени значима и для героев Тургенева. Противостояние выражается здесь в идее сохранения собственного «я», в оппозиции обществу: для Герцена это единственный мыслимый путь к воссоединению с Н. А. Захарьиной, что тождественно спасению его души (об этом подробнее далее): «Наша будущность в наших руках. Да будем мы забыты и презренны, ежели схороним в землю те малые таланты, которые нам дал Бог» (с. 39).

Основа жизнетворчества Герцена заключается в том, что человек свою судьбу творит сам. Герои Тургенева, казалось бы, разделяют «герценовскую» точку зрения, но в то же время разбавляют ее своим фатализмом: «Другими словами и говоря просто: каждый делает свою судьбу, и каждого она делает...»[18] Подобным выводом Алексей Петрович подытоживает прожитое, это выверенная и точная мысль человека, который подошел к логическому завершению своей жизни, в то время как герценовский «герой» только начинает жить. Но эта мысль А. П. задает также философский характер их переписки с М. А. – возможность объективно взглянуть на пережитое, откуда проистекают исповедальность, дневниковость их писем.

Из писем Марьи Александровны видно, что она пережила любовную неудачу с братом Алексея Петровича, поэтому тема разлуки – не временной, как у Герцена с Захарьиной, а бессрочной – обернулась личной драмой: героиня обрекает себя на одиночество, которое влечет за собой не только отсутствие собеседников-единомышленников, но и приводит ее к социальному эскапизму, достаточно вспомнить ее первое письмо собеседнику, в котором она слов-

но бы нехотя отвечает ему: «Что вам до меня, что мне до вас? Я не предполагаю в вас никаких дурных намерений... напротив, я благодарна вам за ваше участие... но мы друг другу чужды, и я, теперь по крайней мере, не чувствую ни малейшего желания сблизиться с кем бы то ни было»[19]. Тургеневская героиня отчасти схожа с Полиной Медведевой, которая писем не писала и читателю-реципиенту известна лишь со слов адресанта. Герцен искушает Медведеву («Иначе приняла она мое внимание – и вот тут вся низость, вся гадость; из самолюбия я не отошел, минутами увлекся, но понял, что тут нет любви» – с. 210) и отказывается от своего увлечения, но тем самым вводит во грех и самого себя. В свою очередь, Марья Александровна также является жертвой любовной драмы, о ее состоянии читателю известно из текста: «Но вы, храбрые, справедливые мужчины, большею частью не имеете ни духа, ни даже желания сказать нам истину... вам спокойнее обмануть нас... Впрочем, я готова верить, что вы сами себя обманываете вместе с нами...»[20] В ее письме таится надежда на понимание, на сочувствие, на самооправдание, но ее мольба не имеет конкретного адресата, это обращение к мужчинам в целом. Это дает нам возможность сблизить настроения Марьи Александровны и Полины Медведевой: оставленные женщины, неоправданные надежды на счастливое будущее, отсутствие поддержки и опоры в лице мужчины, как следствие – разочарование в жизни как таковой. Проведенная параллель между девушками объясняет драму самого Герцена, который осознает отсутствие будущего у своей мимолетной связи: «Надежд она не имеет на будущее – не знаю, будет ли иметь и будущее» (с. 171) и испытывает острую нужду в очищении, которое видит в лице Захарьиной.

Рассуждая об участии в переписках людей 30-х гг. женщин, Л. Я. Гинзбург называла это явление «женским романтическим паразитизмом: романтическая культура непременно предполагала и требовала присутствия женщины в качестве прекрасной дамы, носительницы вечно-женственного начала. Это побуждало женщин романтического круга играть определенную роль»[21]. Однако, говоря о Захарьиной, Л. Я. Гинзбург, сближает ее с традициями XVII–XVIII вв., с тем временем, когда «женщина должна была обладать собственными дарованиями и заслугами. В этом смысле к ней предъявлялись требования, так сказать, общечеловеческие»[22]. Точка зрения Гинзбург подтверждается высказыванием Герцена о возлюбленной: «Но путь, которым я дошел до веры – не тот, которым ты дошла; ты вдохнула веру при первой мысли – может, еще до нее, она тебе далась, как всему миру, – откровением; ты ее приняла чувством, и это чувство наполнило и мысль, и любовь» (с. 158). Этим «общечеловеческим» требованиям отвечает и Марья Александровна в сюжете их столкновения с Алексеем Петровичем: «Марья Александровна, вы прекрасное существо... *вы... ваше письмо открыло мне*, наконец, *истину*! Господи боже мой!»[23] Возможно, поэтому и «лирический роман» Герцена, и «Переписка» Тургенева представлены в основном философскими письмами,

в которых жизнь чувств героев сосредоточена на собеседницах. Женщин, участвующих в переписках, можно сопоставить с посредниками, медиумами, через которых высшее знание (истина) передается тем, кто действует в реальной жизни, т. е. мужчинам.

Итак, в ходе анализа и сопоставления переписки А. И. Герцена и Н. А. Захарьиной с повестью Тургенева «Переписка» нами было выявлены типологические параллели между письмами 30-х гг. и прозой того времени. По словам Л. Я. Гинзбург, романтическая эпоха имела дело с цельной личностью, и романтический идеал вовсе не был рассчитан на массовое воспроизведение, т. к. сама суть романтической фигуры – в ее отличии от «толпы». «Романтический идеал – духовный предел»[24], предложенный исключительной личности, этим объясняется и «порочность» представителей того времени, но пороки совсем особые: они «порождаются трагической судьбой романтического героя и обладают своего рода этической и эстетической ценностью»[25]. Таким может быть объяснение событий, происходивших с Герценом – как типичным представителем своего времени, таковы и герои повести Тургенева.

Примечания

[1] *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. М., 1999. С. 31.

[2] Там же. С. 32.

[3] Там же.

[4] См. об этом: *Атанасова-Соколова Д.* Письма как факт русской культуры XVIII–XIX веков. М., 2006.

[5] *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч.

[6] *Паперно И. А.* Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель. М., 2004.

[7] *Савкина И. Л.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века, М., 2007.

[8] *Созина Е. К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

[9] *Герцен А. И.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 21. М., 1961. С. 435. Далее страницы указываются в нашем тексте в скобках.

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

[11] *Тургенев И. С.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. М., 1968. С. 256.

[12] Там же. С. 263.

[13] Там же. С. 241.

[14] Там же. С. 256.

[15] Там же. С. 251.

[16] Там же. С. 255.

[17] Там же.

[18] Там же. С. 247.

[19] Там же. С. 243.

[20] Там же. С. 251.

[21] *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 104.

[22] Там же.

[23] *Тургенев И. С.* Указ. соч. С. 253.

[24] *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 49.

[25] Там же.

С. В. Мельникова
Пермь

«НЕВЕСТА С МЕСТОМ» И «ОДНА У ПОПА ЖЕНА» КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЕ МОТИВЫ ПОВЕСТВОВАНИЙ О ДУХОВЕНСТВЕ В РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ XIX ВЕКА

В «Соборянах» Н. С. Лескова о. Туберозов упрекает современных ему литераторов в том, что они не видят в «попах», этих «ненужных людях» с «кутейными сердцами», предмета, достойного их пера[1]. Упрек этот действительно справедлив для начала 40-х гг. XIX столетия (соответствующая запись в «демикотоновой книге» протопопа датирована 20 июня 1841 г.), однако уже в 60-е гг., которыми заканчивается действие романа, тема духовенства, напротив, начинает активно разрабатываться. По наблюдению современного Лескову критика А. Попова, если «до 60-х годов литература русская не дала ни одного серьезного произведения из духовной среды, то с 60-х годов беллетристические произведения из духовного быта становятся делом обычным»[2].

Однако теперь проблема заключалось уже не в том, что *не* изображали, а в том, *как* изображали. И – представим гипотетическую ситуацию такого рода – удовлетворили ли бы эти описания, несмотря на свою многочисленность, о. Туберозова?

Так называемая «высокая» литература по-прежнему не удостаивала духовенство своим вниманием. В этой связи совершенно справедливы слова критика Воронова, который в статье 1872 г. под заглавием «Типы духовных лиц в русской литературе» писал о том, что «наша литература выработала типы чиновника, помещика, купца, крестьянина, но доселе не выработала типа священника. В нашей литературе, если и выводился иногда на сцену священник, то в качестве только простого требоисправителя, стоящего в чисто внешнем отношении к обществу; но мы не знаем рассказа или повести, где бы он выводился в полном развитии своего характера и деятельности, с каким-либо анализом его внутреннего мира»[3].

Благодатным и желанным материалом духовенство 60–80-х гг. стало не для русской классики, а для беллетристики, ориентированной на широкого читателя и склонной к занимательности, бытописанию и публицистичности. Злободневность и публицистичность теме духовенства обеспечила церковная реформа 60-х гг., проводившаяся в ряду других государственных преобразований и вынесшая положение русского духовенства на широкое общественное обсуждение. Кроме того, читательский интерес к духовенству как особому сословию диктовался тем, что во второй половине XIX в. жизнь русского священника была уже столь далека от жизни «образованного» светского

© Мельникова С. В., 2013

общества, что воспринималась как нечто незнакомое, полумаргинальное и потому привлекательное. Не случайно, например, Ф. М. Решетников в повести «Ставленник» посчитал необходимым дать обширные пояснения о быте духовенства, справедливо полагая этот быт малоизвестным публике.

При этом изображение священства в беллетристике во многом было выборочным, вращалось вокруг одних и тех же тем. Нами было проанализировано порядка 20 произведений 60–90-х гг., среди которых – «Озерский приход» Н. Ф. Бунакова (1863); «Ливанов» («Записки семинариста») М. И. Осокина (1864); «На погосте» Н. А. Благовещенского (1865); «Ставленник» Ф. М. Решетникова (1867); «Велено приискивать» О. Забытого (Григорий Недетовский) (1877); «Ряса» М. Н. Альбова (1883); «Счастье поневоле» И. Н. Потапенко (1897); «Новоселковское кладбище» Марка Басанина (Л. А. Лашеева) (1901) и ряд других. В центре большинства из них – тема семейных отношений в духовной среде.

Почему именно эта тема становилась центральной? Семейная жизнь духовенства всегда была связана с довольно строгими нормами и запретами, которые в XIX в. воспринимались уже как «домостроевские». Основных запретов было два: священник не может быть холостым и священник не может быть женат дважды. Эти запреты существуют до сих пор, но уже не являются столь строгими, как в рассматриваемый нами период. Тогда же выпускник семинарии, если он намеревался стать пастырем, а не монахом, к своему выпуску в обязательном порядке должен был быть обвенчан. «Приискивать» невесту приходилось в самые короткие сроки, чуть ли не в несколько дней. Особенно ценились «невесты с местом», женитьба на которых являлась вариантом брака по расчету. Если же жена иерея умирала, то ему оставались три пути: либо влачить жизнь вдовца, как правило, обремененного детьми, и быть постоянно искушаемым мирскими соблазнами; либо отказаться от самого мира и поступить в монахи; либо жениться вторично, но при этом непременно сложить с себя сан. В реальной жизни эти запреты порождали многочисленные социальные противоречия и жизненные драмы (особенно если учитывать высокую в XIX в. женскую смертность, часто при первых родах), в беллетристике же вытекающие из этих запретов мотивы сватовства семинариста на невесте с местом и смерти жены иерея стали сюжетообразующими. Но удивительна та широта диапазона художественного обобщения, в которой реализовывались данные мотивы, – от почти сказочной до остро публицистической.

Примером первого варианта может служить роман И. Н. Потапенко «Счастье поневоле». Главный герой романа – выпускник семинарии, которому обещано священническое место в богатом приходе и который поэтому является завидным женихом. Ему отпущено всего девять дней, чтобы найти невесту, иначе обещанный приход «уплывет». Семинарист, у которого нет ни друзей, ни родных, и который провел десять лет на казенном коште в стенах се-

минарии, а потому совершенно не знает жизни, выглядит этаким Иваном-дураком, сопровождающий же его искушенный в жизни, и особенно в деле сватовства, дьякон Гурий принимает на себя роль волшебного помощника. Как и положено в сказке, семинарист находит суженую и все заканчивается счастливо: «Прошло несколько лет; у Веры появились дети. Егор работал; в доме их было довольство и благодать. И, может быть, во всей губернии не было такого счастливого иерея, каким был настоятель Окуневского прихода»[4].

В ином, более реалистическом и даже публицистическом ключе разворачивает эту тему Ф. М. Решетников в повести «Ставленник». Необходимость жениться без любви и женитьба на «невесте с местом» широко обсуждается в повести и получает открытое осуждение не только в размышлениях автора, но и в монологах самих героев:

> «Ведь наша женитьба заключается в получении местов. Не женишься, места не получишь, а полюбишь девушку – места не найдешь.
>
> – Да, это правда: мы женимся для местов, а о любви и дела нет. Гадко. После этого, знаете ли, что мне хочется сделать? мне хочется в светские выйти»[5].

Вынужденный и скоропостижный брак на нужной невесте оказывается несчастливым, и бремя этого несчастья оба супруга несут до конца жизни.

Сказочное развитие сюжета снимало злободневность и социальность самой темы, превращая героя фактически в фольклорного персонажа, что исключало психологическое и личностное раскрытие его образа. В случае же публицистического прочтения темы в фокусе внимания романистов главным образом оказывались бытовые подробности и противоречия из жизни людей, не любящих друг друга, но вынужденных жить вместе. Жизнь духовенства, таким образом, изображалась либо в поэтике лубка, либо в традициях физиологического очерка, на уровне бытописания, конечной целью которого была критика существующих в его среде норм и порядков.

Поводом к сатирическому изображению духовенства становился и другой запрет – на повторную женитьбу, являющийся следствием смерти жены иерея. Так, в повести И. С. Гусева-Оребургского «В глухом уезде» показан священник Онуфрий, вдовый отец многочисленного семейства, почти открыто живущий со своей ключницей, но «прощающий» самому себе этот грех по слабости человеческой натуры[6].

Наиболее глубоко эта тема развивается в романе М. Н. Альбова «Ряса». С одной стороны, этот роман – одна из немногих в русской беллетристике попыток создать полноценный образ духовного лица, которое проходит сложные ситуации жизненного выбора и переживает настоящую драму. С другой стороны, само это лицо выглядит весьма жалким, одержимым страстями и далеким от образа не только пастыря, но и истинного христианина. В романе обнаруживаются два почти взаимоисключающих конфликта. В первой части повествуется о том, как главный герой, выпускник духовной академии,

усомнился в честности самой роли священника в современных условиях, не захотел быть «чиновником от церкви» и не принял предложения жениться на «невесте с местом». Но потом он вдруг разглядел эту самую невесту, влюбился – и все сомнения сняло, как рукой. Казалось бы, дело должно закончиться счастливо. Однако во второй части, которая так и озаглавлена «Одна у попа жена», возникает совершенно новый конфликт: молодая попадья умирает родами, а о. Петр утрачивает всякий смысл жизни. «Потеря жены сильно его потрясла. В первые дни… он положительно с ума сходил от отчаяния. То он рыдал безутешно, запершись на ключ в своем кабинете, то бросался к телу жены и молил ее встать, а то подолгу простаивал не трогаясь с места, как каменный, не спуская с покойницы сухих, бессмысленных глаз… На поминальном обеде он, первый раз в жизни, жестоко напился… После похорон в первые дни он предался тупой, покорной апатии»[7].

Смерть жены становится для о. Петра началом конца. Мысль о монашестве у него даже не возникает, но кроме уныния, по мере того как боль притупляется, молодого мужчину начинают мучить и плотские желания. Это приводит его к окончательному падению: сначала он чуть было не опускается до связи с мамкой своей дочери, а затем призывает в «экономки» вдовую, но еще совсем молодую родственницу своей покойной жены. На этом роман и заканчивается.

Как высказывался об Альбове К. И. Чуковский, он был писателем одной темы и одного типа героя. Показывая «трагедию великого чувства в ничтожной душе»[8], Альбов только и делал, что «ставил своего героя в различнейшие положения, наряжал в различнейшие одежды»[9]. И образ священника в этом смысле ничем не отличается от образов средних и одиноких людей из других сословий, изображенных этим писателем.

В этом усредненном описании священника, его уподоблении всем остальным кроется, на наш взгляд, одна из основных проблем изображения духовенства не только у Альбова, но в отечественной беллетристике в целом.

Обнажая внешние противоречия жизни духовенства, беллетристы в большинстве своем оказывались неспособны передать главное – особый строй подлинно христианской внутренней жизни, которой жили пусть не все, но, безусловно, многие православные «батюшки». Этот недостаток улавливали еще церковные критики того времени (следует отметить, что церковь весьма ревностно следила за изображением духовенства в литературе, о чем свидетельствуют тематические обзоры произведений на эту тему, регулярно появлявшиеся в церковной периодике 60–90-х гг.)[10]. Так, один из критиков, обозревая современные романы, в том числе и «Рясу» Альбова, прямо говорит «о неспособности их авторов найти своим героям место на почве, им доставшейся, на почве руководства человеческой совестью»[11]. В результате в общественном сознании формировался если и не негативный, то весьма поверхностный образ «попа» и его «попадьи».

Безусловно, и в русской беллетристике имело место более или менее сочувственное направление в изображении духовенства, заданное во многом творчеством Лескова (в качестве примера можно привести роман Марка Басанина «Новоселковское кладбище», где, на фоне в целом сатирически очерченного притча кладбищенской церкви, выделяется фигура дьякона Силы, в котором как будто бы сливаются в лучших своих качествах лесковские протопоп Туберозов и дьякон Ахилла)[12]. Но подобные примеры единичны. В целом же священники изображались либо поверхностно и вяло, без должного знания предмета, либо откровенно сатирически.

Существует ли что-то, что можно было бы противопоставить изображению духовенства в беллетристике? Как уже было нами сказано, «высокая» литература такого противопоставления не дала. Однако то, что не сказала в свое время о священниках русская литература, сказали о себе сами священники – в своих мемуарах, дневниках, переписке. Именно эти сочинения могли бы заполнить ту обидную лакуну в сочувственном и глубоком изображении русского духовенства, которая создалась в русской литературе XIX в. и, как следствие, в общественном мнении.

В качестве яркого примера подобного высказывания священника о самом себе можно привести историю жизни и любви современника героя повести Альбова – астраханского архиепископа, святителя Герасима (в миру Георгия Добросердова), рассказанную им в дневниках.

Как следует из дневников святителя, созданных им в 30–40-е гг. XIX столетия, с раннего детства он стремился к уходу из мира и иночеству. К окончанию семинарии путь его, казалось бы, был предопределен и было даже испрошено родительское благословение. Поэтому задачи «приискать невесту» перед ним не стояло. Но сама жизнь распорядилась иначе. Юноша неожиданно и столь сильно влюбился, что оставил мысль о монашестве и избрал путь семейного человека и пастыря.

Несмотря на то, что пришлось пожертвовать избранным с детства предназначением, супружеская жизнь о. Георгия была очень счастливой. Вот что пишет он об этом в своем дневнике: «…пришедши от вечерни, читал я и сладко мечтал о своем золотом настоящем периоде жизни. Ласка, цвет любви супружеской, пленяла меня, как игрушка ребенка, и я утешался, качаясь, как бы пташка, на ветке радости; грустные думы далеко бежали от меня, оставляя простор для сердца, ими сжатого»[13].

Однако вскоре его супруга умерла. «В 6 часов утра начинаю читать уже отходную, но мой друг еще остается, после легкого сна. Слава Тебе, Господи! В вечеру болезнь видимо слабела. Думают, что это предвестие смерти. Но нет, после молитвы слетело с небес ко мне утешение… с 8 сделалось хуже. Нейду никуда и сижу, не сводя глаз с своего друга больного: сердце скорбит и грустит; читаю, рассуждаю с ней о суетности всего земного и о вечном отечестве, в отсутствии всех домашних. Утешая и ободряя ее, я сам надрывался

сердцем, часто лил скорбные слезы. Обаче радуюсь, что не страшит ее могила со смертью. Болезнь ее усилилась кашлем. 3 января в 7 часу утра погас светильник моей радости. Горесть неописана и слезы неиссякаемы… куда я теперь одинокий. 6 янв. В сей день я схоронил с своим другом привязанность ко всему земному…»[14], – читаем мы на страницах его дневника.

О. Георгий находит в себе силы быть не только мужем, но духовником и исповедником умирающей. Не вызывает у него ни сомнений, ни протеста и дальнейший, предопределенный для него смертью супруги путь иночества: «В сей день я схоронил с своим другом привязанность ко всему земному…» Если священник в романе Альбова катится в бездну, то для о. Георгия пережитая им личная трагедия – начало его духовного восхождения. И так было со многими пастырями, которые после смерти своих супруг покидали мир и всецело посвящали себя служению церкви. Более того, сам обет единобрачия, продиктованный евангельскими заповедями, едва ли являлся насильственным для истинно верующих. И потому не искали ли беллетристы противоречия там, где изначально его не существовало?

Мемуаротворчество в XIX столетии было явлением достаточно распространенным в духовной среде. Оно широко представлено самыми разнообразными жанрами: дневниками, воспоминаниями, автобиографиями, путевыми заметками. Мемуары писали как представители белого духовенства, так и монахи, как рядовые служители церкви, так и выдающиеся ее подвижники. Духовную и историческую ценность этих источников сложно переоценить. Именно мемуары, показывая историю в «лицах» и «деталях», позволяют увидеть образы православных священнослужителей в целостной взаимосвязи самых разных аспектов – бытовых, социальных, мировоззренческих, духовных, преломленных в индивидуальных судьбах авторов.

Соединение в пространстве единого историко-филологического исследования собственноручных мемуаров духовенства и литературных произведений о духовенстве, на наш взгляд, могло бы открыть новые и неожиданные перспективы в изучении восприятия русского православного духовенства в литературе и общественном сознании и в чем-то восстановить историческую справедливость по отношению к нему. Но, к сожалению, этот материал еще только ожидает своего прочтения и изучения.

Примечания

[1] См.: *Лесков Н. С.* Соборяне // Лесков Н. С. Собр. соч. : в 12 т. Т. 1. М., 1989. С. 93.

[2] *Попов А. В.* Типы духовенства в русской художественной литературе за последнее 12-летие // Православный Собеседник. 1884. Ч. 2. Май. С. 44.

[3] *Воронов А. Д.* Типы духовных лиц в светской литературе // Руководство для сельских пастырей. 1872. Т. 3. № 50. С. 572.

[4] *Потапенко И.* Счастье поневоле : роман. М., 1897. С. 420.

[5] *Решетников Ф. М.* Ставленник // Решетников Ф. М. Избр. произведения : в 2 т. Т. 2. М., 1956. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/r/reshetnikow_f_m/text_0170.shtml (дата обращения: 10.10. 2012).

[6] См.: *Гусев-Оренбургский С. И.* В глухом уезде : повесть // Гусев-Оренбургский С. И. Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. 12. СПб., 1914.

[7] *Альбов М. Н.* Ряса : роман. СПб. ; М., 1886. С. 318.

[8] *Чуковский К. И.* Бунт слабого человека в произведениях М. Н. Альбова: критический очерк // Литературное и популярно-научное приложение «Нивы». 1908. № 1. С. 110.

[9] Там же. С. 103.

[10] Полный перечень журнальных статей за период с 60-х гг. XIX столетия до 1917 г., посвященных обзору опубликованных в эти годы литературных произведений на тему духовенства, см. в книге: Христианство и новая русская литература XVIII–XIX веков : библиогр. указ. 1800–2000 / сост. А. П. Дмитриев, Л. В. Дмитриева. СПб., 2002. С. 50–67.

[11] Обзор журналов см.: Покойный Н. С. Лесков как бытописатель духовенства и народа одновременно. Целые рассказы и эпизодические наброски из быта духовенства в беллетристических отделах периодической печати наших дней. Каким вообще является тип пастыря церкви в русской изящной литературе? // Странник. 1895. Т. 2. Май. С. 138.

[12] См.: *Басанин Марк* (*Лашеева Л. А.*). Новоселковское кладбище : роман. СПб., 1901.

[13] *Герасим, архиеп.* (*Георгий Добросердов*). Дневники / вступ. ст., биография, коммент. С. В. Мельникова. Иркутск, 2011. С. 19.

[14] Там же. С. 20.

Л. Н. Синякова
Новосибирск

КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ: РАССКАЗ Н. С. ЛЕСКОВА «ВДОХНОВЕННЫЕ БРОДЯГИ»

Рассказ Н. С. Лескова «Вдохновенные бродяги» (1894) составлен на материале «удалецких “скасок”» 1643 и 1793 гг., а также истории некоего авантюриста Ашинова, препровожденного в 1889 г. из африканского плена в Россию, а затем сосланного в Якутск. Подзаголовок рассказа эксплицирует документальный генезис текста – «Удалецкие “скаски”». Скаска, как жанр делового отчета о путешествии, принесшем общественную пользу, уже в XVII в. сильно беллетризировалась: по замечанию автора, это были нескончаемые саги, повествовавшие о «странствиях и приключениях, об удали в боях и о страданиях в плену»[1] и т. п. Такого рода сочинительство было часто вознаграждаемо, и поэтому всевозможные наррации «удалых» людей можно было расценивать как перформатив авантюрно-бытового поведения.

Эпиграфы к рассказу задают культурно-антропологическое предпонимание историй о «вдохновенных бродягах». Первый эпиграф взят из лирической драмы А. Н. Майкова «Три смерти»: «Величие народа в том, что носит он в сердце своем», второй – из сочинений еп. Порфирия Успенского: «И ложные слухи в народе показывают стремление этого народа к известной цели». Оба эпиграфа, прочитанные как единый паратекст, отсылают к когнитивным метафорам «душа – народ» и «цель – ложь». Ср. у Писемского, специально

© Синякова Л. Н., 2013

исследовавшего феномен «русского лганья»: «Прислушиваясь со вниманием к тем темам, на которые известная страна в известную эпоху лжет и фантазирует, почти безошибочно можно определить степень умственного, нравственного и даже политического развития этой страны»[2].

Поводом для написания рассказа явился факт перепечатывания «Московскими ведомостями» М. Н. Каткова из исторического журнала «Чтения Московского общества истории и древностей России» «скасок» 1643 г.: челобитных царю Михаилу Федоровичу от калужского стрельца Ивана Семенова Мошкина и московского посадского человека Якима Васильевича Быкова. Кроме того, Катков создал печатную славу упомянутому выше Н. Я. Ашинову, современнику обоих литераторов[3]. Третий источник рассказа был обнаружен самим писателем – это опубликованные в Петербурге в 1787 г. на собственные средства автора «Несчастные приключения Василия Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год» (поданы в виде челобитной к властям Нижнего Новгорода в 1793 г.).

«Московский вестник» М. Н. Каткова тиражирует истории Мошкина-Быкова (Лесков пересказывает историю, сочиненную Мошкиным) и Ашинова в качестве примера несгибаемого патриотизма. Автор «Вдохновенных бродяг» выдвигает публицистическую задачу «разъяснения их достоинств» – как убеждает дальнейший лесковский анализ, не литературных качеств, а проблемного и функционального субстрата, – отсюда иронический модус повествования[4]. Лесков намерен доказать, что основной посыл разбираемых в его рассказе историй про удальство не что иное, как способ заработать деньги – удальцами и славу – редактором «Московских ведомостей».

В «скасках» Мошкина и Баранщикова Лескова удивляет огромное количество несообразностей. Применительно к приключениям Мошкина они выделены в отдельную IV главку. Например, Лесков доказывает невозможность «избирательной» гибели при подстроенном Мошкиным взрыве турецкого корабля и задается вопросом: как так случилось, что «плохие» турки погибли, а «хорошие» русские все уцелели (с. 190)? Или почему турок первоначально было 250 человек, а после взрыва стало 270? (Лесков тщательно подсчитывает число раненых, убитых, сброшенных в море и захваченных в плен бывшими узниками этих турок – русскими.) И с какой стати влиятельный печатный орган Каткова пропустил эту небывальщину, а доверчивый читатель предлагаемую продукцию с упоением «потребляет»?[5]

Мошкин признается, что, когда их «отряд» прибыл в Рим после долгих странствований по европейским столицам, они там «приймали сакрамент», т. е. причастились по католическому обряду. С точки зрения нарратора, рассказывающего про свои приключения, это было почему-то необходимо, а с точки зрения повествователя – Лескова, люди Мошкина искали выгоды в Риме и для доказательства своей веротерпимости сами попросили у папы «сакрамен-

та» (с. 191). Однако этот ничем не оправданный поступок, весьма вольный с точки зрения подданных православного царя, был благополучно забыт и государем Михаилом Федоровичем, и «современными комментаторами челобитной» – автор рассказа делает прозрачный намек на М. Н. Каткова. Люди, якобы соблазняемые службой в блестящих монарших дворах Европы, а по Лескову – не сторговавшиеся в цене и потому прибредшие домой, – смиренно просят у царя милости и награды за свой «патриотизм»: «Затем, через двести пятьдесят лет, редакция современной русской газеты любуется этим документом и, нимало не смущаясь помещенными в ней нелепостями, называет всю эту чепуху “достоверным источником, обстоятельно рисующим быт чужих стран и предприимчивость, бескорыстие и патриотизм русских людей”» (с. 192).

Второй эпизод рассказа Лескова посвящен злоключениям человека екатерининской эпохи – Василия Баранщикова, который «трудиться не любил, а желал разбогатеть как-нибудь сразу» (с. 192). Баранщиков, спасаясь от долгов, завербовался на корабль матросом, а по прибытии в Копенгаген был обманом завлечен на датское судно и перевезен в Америку. Перемещения Баранщикова из Америки в Малую Азию, а затем в Южную Европу так же, как в случае с Мошкиным, сопровождаются вероотступничеством (на этот раз – переходом в мусульманство). Постоянно занятый поиском легкой и сытной жизни, Баранщиков пытается представить себя страдальцем за веру и отечество. Наконец, вернувшись в Нижний Новгород через семь лет, Баранщиков с удивлением обнаружил, что его «скаске» никто не верит и ему грозят работы на солеварне во искупление сделанных перед нижегородским купечеством долгов. «Тут он увидал разницу между неверными турками и своими единоверными нижегородцами и сразу понял, что ему от этих не отвертеться…» (с. 206). Устремившись в Петербург в надежде снискать себе расположение высоких лиц, Баранщиков обзаводится отпущением грехов от митрополита Гавриила (Попова), однако нижегородское купечество упрямо величает его «бродягою» и требует высылки на солеварню. Тогда отчаявшийся мошенник решается на публикацию своей отнюдь не дешевой книжки. «Знатные лица и самый пошлый проныра и плут… объединяются в одном действе, лишь бы создать положение “наперекор” “положению закона гражданского”… Это говорит много», – иронизирует писатель (с. 208).

Лесков называет литературный опус Баранщикова «первым опытом шантажа книгою» (с. 209), одновременно отмечая эволюцию общественного сознания за те сто лет, что минули со времен «тишайшего» Михаила Федоровича до екатерининской эпохи: «Во всяком случае, скаска Баранщикова представляет собою очень характерное явление, которое показывает, как русское общество выросло за сто лет… а в симпатиях к бродягам и в недружелюбии к “положениям закона гражданского” не изменилось. По существу и по целям составления, обе показанные скаски совершенно одинаковы: та же манера

бедниться, канючить и выставлять на вид свою удаль…» (с. 209). Однако есть и различия: у Баранщикова попадаются «бесстыжие, но яркие подробности», которых нет у Мошкина: поедание каши с тюленьим жиром, что должно было снискать расположение четырех жен капитана Магомеда, переходы из христианства в ислам и обратно и т. п. Главное же – «дрянной человек задумал взять себе в помогу печать и, издав книгу, обмануть ею все русское общество и особенно властных людей, которые находили удовольствие помочь ему идти "*наперекор положения закона гражданского*" (здесь и далее курсив автора. – *Л. С.*)» (с. 210–211).

За сто лет русский человек настолько «развился», что перестал стесняться своей полной никчемности, делает вывод писатель (с. 209–210). Пренебрежение «законом гражданским» составляет ярчайшую черту русского бытового нигилизма, одной из констант национального менталитета[6]. В отличие от политического нигилизма, который представлял собой движение в отечественной социальной истории 1860-х гг. и вызвал помимо публицистических заметок Лескова (самая известная из которых – «Настоящие бедствия столицы», 1862) появление двух его полемических романов («Некуда», 1864, и «На ножах», 1871), бытовой нигилизм являлся одной из постоянных культурных форм низового демократизма, естественно, этически негативной.

Обе пересказанные Лесковым «скаски» – составленные человеком XVII в. и человеком века XVIII – представляют собой, по их прагматическим целям, попытку социализации маргиналов. Политический нигилизм, напротив, стремился к десоциализации как в обыденном поведении его представителей, так и в политическом целеполагании. Однако результат «деятельности» «бродяг» предшествовавших двух веков так же социально-деструктивен: аннигиляция «закона гражданского».

По-видимому, Лесков не мог не учитывать уроков недавней общественной истории, когда возмущался журналистской выходкой Каткова, любовавшегося «патриотизмом» Мошкина. Получается, что Катков тоже участвовал в расшатывании гражданского порядка: «…но как быть с газетою, которая распространяла и нахваливала эту надутую и вредную ложь в конце XIX века?.. Газета не могла же не знать, что люди, писавшие скаски, всегда хвастали, и что трудолюбивые люди в народе обыкновенно понимали их *как бродяг*, и их *бродяжным скаскам* не верили <…> Пусть сохранит Господь всякую страну от таких патриотов и… от такой печати, которая их хвалит!» (с. 210).

Наконец, «геополитическая» авантюра Ашинова с попыткой захвата французской крепости по своему смыслу и сути нисколько не уступает «скаскам» людей былых времен. «Несмотря на то, что Баранщиков появился сто лет после Мошкина, а Ашинов сто лет после Баранщикова, они все трое, по духу и доблестям, люди одного и того же сорта, но в похождениях каждого из них дух времени отражается по-своему и заставляет их избирать иные приемы к тому, как добывать "пессадоры" и "штиверы" в чужих краях, а потом у себя дома

просить “милостивое жалованье за службишку”» (с. 211). Все трое, каждый в свое время, не любили «положений закона гражданского», однако от столетия к столетию возрастали социальные притязания претендентов на милости. Если Мошкин не мог посягнуть дальше такой социальной инстанции, как дьяк Гавренев, который его журил за католический «сакрамент», то Баранщиков и особенно Ашинов гордятся своими «подвигами» и желают гласности. Баранщиков «начинает прямо с генерал-губернатора и доходит до митрополита» (с. 211–212), а «просиявший… в конце XIX века» Ашинов взыскует милости газетного магната Каткова. Разоблаченный Ашинов (в главке XXI излагается его невымышленная и отнюдь не героическая биография) «достиг самого полного преобладания над всеми “исполнителями положений закона гражданского”, потому, что его вывел в свет редактор, не уважающий “гражданских постановлений”» (с. 215–216).

Лесков-публицист заключает, что в отличие от двух предыдущих «удальцов» Ашинов «сразу пошел на разорение “положений закона гражданского”», а «историческая фигура Каткова» поддержала его своим авторитетом (с. 216). Задача печати, наоборот, состоит в формировании образа настоящего гражданина: «Печать же должна показывать, насколько “скасочники” стоят ниже людей, “исполняющих положения гражданского порядка”, так как только труд этих людей дает средства на все действительные нужды страны…» (с. 216).

В рассказе Н. С. Лескова «Вдохновенные бродяги» три истории российских «удальцов» представляют собой градацию социальной лжи – от имитации мученичества за веру в истории жившего в XVII в. Мошкина с товарищами до псевдопатриотических реляций человека конца XIX в. – Ашинова. Публикация известным газетчиком истории Мошкина вкупе с добровольно принятым на себя патронажем мало известного до того времени авантюриста Ашинова, тиражирование его сомнительной славы во имя консервативно-официозной политики «катковской империи» заставляет Лескова полемизировать с практикой создания псевдогероев. Рассказ в процессе ретрансляции «историй» приобретает черты публицистического выступления, в данном случае – памфлета. Культурная антропология русского маргинала, таким образом, в динамике представляет собой изменение от прагматического «лганья» человека XVII в. к политизированной маске образцового гражданина в веке XIX. И если историческим предшественникам Ашинова хотелось только щедрого вознаграждения и комфортной социализации, то социальные притязания авантюриста новейшего времени возрастают до размеров влияния на внешнюю политику государства и получают на то санкцию столичной печати. Н. С. Лесков констатирует происшедшую за два века деградацию общественной морали и в качестве ориентира к ее исправлению называет обыкновенного социализированного человека – соблюдающего закон и не пренебрегающего любым трудом.

Примечания

[1] «“Скасками” назывались в России сообщения, которые “бывалые” люди, по возвращении из своих удалых прогулок, подавали своим милостивцам или правителям, а иногда и самим государям. В “скасках” удальцы обыкновенно повествовали о своих странствиях и приключениях, об удали и боях и о страданиях в плену, у чужеземцев, которые всегда старались наших удальцов отклонить от любви к родине и привлечь богатыми дарами в свое подданство; но только наши люди обыкновенно оставались непоколебимо верны своему царю и отечеству… а потом этим вдохновенно хвастались. Более или менее интересное сочетание былей с небылицами в этом роде составляет главное содержание всех “скасок”, а характерные черты их бродяжных героев – это отвага, терпенье и верность. За эти добродетели скасочники просили себе награды, и “скаска” затем и подавалась» (*Лесков Н. С.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 12. М., 1989. С. 186. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в круглых скобках).

[2] Из предисловия к циклу очерков А. Ф. Писемского «Русские лгуны» (1865) (см.: *Писемский А. Ф.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 7. М., 1959. С. 339).

[3] Ашинов собрал отряд из всякого рода непристроенных людей и двинулся с ним в Африку, дабы основать там русскую колонию. Напав на французскую крепость Обок, он был пленен и препровожден на родину, затем выслан в Якутию. См. комментарий к рассказу Н. С. Лескова «Загон» (1893): *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 12. С. 413.

[4] «Ирония, имеющая своим основанием скептицизм, направлена не на саму действительность, а на ее осмысление в системе той или иной эмоционально-ценностной ориентации. <…> ее скептическое отрицание не предполагает утверждения противоположного. <…> Ирония проходит через все орбиты, взаимодействуя с любой эмоционально-ценностной ориентацией, противостоит, как оппонент-скептик, любой точке зрения на мир» (*Касаткина Т. А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996. С. 30).

[5] «Тысячи читателей газеты не замечают, какую им предлагают глупость, и многие из них верят, что “скаски” составляли справедливые и отважные патриоты, которым надо верить и им подражать» (*Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 12. С. 192).

[6] Эта черта русского народа отмечена, в частности, Н. О. Лосским как одна из его культурно-антропологических констант («Характер русского народа», 1957). См.: *Лосский Н. О.* Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 338–350.

Данута Шимоник
Седльце, Польша

ИСТОРИЗМ ИВАНА ФРАНКО И ЕГО ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Теоретическая рефлексия по поводу истории и исторической обусловленности человеческого существования возникает в эпоху романтизма, когда формируется новое историческое мировоззрение. Как известно, основным источником такого мировоззрения было новое понимание истории, отразившееся в творчестве авторов исторических романов: Вальтера Скотта, Оноре де Бальзака и др. В то же время на формирование нового типа историзма

© Шимоник Данута, 2013

влияла и немецкая идеалистическая философия, в частности, философская мысль Г. В. Ф. Гегеля, согласно которой история – это процесс, подвергающийся четко определенным законам. В этой связи художественное познание тоже является историческим процессом, в котором развивается истина. Большую познавательную ценность немецкий философ усматривал в искусстве и в изображаемых им характерах, которые должны обладать, с одной стороны, твердостью, цельностью, определенностью, а с другой – богатством и многообразием проявления различных человеческих качеств. Гегель специально подчеркивал, что «всемирная история есть изображение абсолютного процесса поступательного развития духа в его высших образах», которое приводит к сознанию истины[1]. Другим важным аспектом художественного воплощения Гегель считал конфликты, которые отражаются в существенных чертах эпохи. Посредством изображения таких конфликтов искусство передает важнейшие морально-философские особенности исторического времени. Гегель связывал эстетическое познание действительности с утилитарной деятельностью человека и с развитием общества. Поэтому, анализируя и оценивая современную ему действительность, он брал в качестве антипода античное прошлое.

Влияние Гегеля на художественную практику европейских авторов XIX – начала XX в. было огромным. Художественную стратегию немецкого философа применял и украинский писатель Иван Франко (1856–1916). Сразу заметим, что Франко – очень известная фигура в историко-литературном процессе конца XIX – начала XX в., но только в последние два десятилетия мы наблюдаем достаточно объективный подход к интерпретации его биографии и творчества. Это касается, между прочим, таких вопросов, как болезнь писателя, его отношение к евреям, дискуссии с поляками, его активная позиция в украинском национальном движении и др. Все эти проблемы только сегодня начинают интерпретироваться более или менее объективно.

Это касается и проблемы историзма в художественном дискурсе украинского писателя. Несмотря на то, что Иван Франко очень часто обращался к художественному осмыслению истории украинцев, евреев, поляков, литературоведы относительно редко поднимают вопросы историзма в произведениях писателя. Отдельно подчеркнем тот факт, что Франко писал специальные исторические исследования, посвященные истории Галиции, напр., «О ликвидации крепостного права в Галиции», «О епископе Шумлянском» и др., затрагивая в них экономические, социальные и теологические проблемы.

Состояние сегодняшнего франковедения позволяет говорить о двух вариантах, двух измерениях историзма в художественном дискурсе украинского писателя. Во-первых, речь идет об осмыслении истории самим Франко, во-вторых, проблема состоит в том, что хронотоп жизни и творчества писателя – то есть Галиция конца XIX – начала XX в. – для нас представляет тоже историю. Иначе говоря, в первом случае Франко выступает в роли субъекта,

осмысляющего прошлое, а во втором писатель становится очень занимательным объектом для сегодняшних историков и литературоведов[2].

В этой статье я коснусь главным образом первого аспекта проблемы историзма в творчестве украинского писателя. Особого внимания заслуживает в данном случае исторический роман Франко «Захар Беркут» (1882), представляющий, как гласит подзаголовок, «картину общественной жизни Карпатской Руси в XIII веке». Произведение снабжено эпиграфом из пушкинской романтической поэмы «Руслан и Людмила». Соседство этих двух текстов в рамках романной структуры указывает на то, что автор передает читателю информацию о том, что историческое прошлое, изображенное в его произведении, осмысливается не с точки зрения историка, а с точки зрения художника, которому присуще историческое мышление. Причем цитация романтического произведения напрямую говорит об идеализации изображенных образов, о героических подвигах и роли природы в жизни представленных Франко персонажей. Нужно также подчеркнуть общеизвестное положение о большом значении романтической традиции в литературе европейского модернизма, в частности и для украинской «Молодой Музы», с представителями которой тесно сотрудничал Франко, о чем пишет Стефан Симонек в книге «Иван Франко и Молодая Муза»[3]. Автор названной работы рассматривает модернистские проявления прежде всего в поэзии Ивана Франко. Однако они присутствуют также и в прозе писателя, о чем упоминают многие украинские и польские исследователи. Сегодня не подлежит сомнению, что Иван Франко принадлежал к тем художникам и ученым, кто прокладывал пути украинской модернистской культуры, однако этот писатель ориентировался также и на этнографически-бытовую сферу жизни и патриархальное прошлое народа. Иван Франко отличался наибольшей общественной и творческой «полифункциональностью» среди современных ему писателей, публицистов, литературных критиков и переводчиков[4]. В центре его внимания всегда находились характерные явления общественно-исторического процесса, охватывающего прошлое и настоящее, жизнь и взаимоотношения разных общественных слоев. Михаил Пархоменко, рассматривая творчество украинского автора, отмечает что Франко «...написал девять повестей и более ста рассказов, в которых стремился дать верное описание жизни ... народа, создать типы, которые олицетворяли бы в себе думы и стремления данной эпохи»[5]. Далее литературовед констатирует, что в своих произведениях Франко отказался от идеализации крестьянской жизни, от пристрастия к ее декоративно-этнографической стороне, которое было так характерно для некоторых его предшественников и современников.

Приведенное положение справедливо лишь отчасти и не находит подтверждения в романе «Захар Беркут», в котором, как мы отметили выше, Франко, в силу своего художественного дарования и тенденции современной ему эпохи, выходит за рамки обыденного мышления. Сразу следует обратить вни-

мание на то, что фамилия главного героя имеет свой аналог в символическом образе горного орла – беркута. Уверенный полет этой птицы символизирует стремление человека к свободе мысли и действий. Однако в палимпсестовой семиотической структуре произведения беркут явится также в ипостаси убитой птицы, которая и после смерти угрожает своими огромными железными когтями и черным загнутым клювом. Помещенное над воротами дома предводителя тухольской общины Захара Беркута ее чучело прочитывается как эмблема крепкого старинного родового «гнезда». Достойным продолжателем рода является сын Захара – Максим, унаследовавший лучшие черты отца – достоинство, свободолюбие, трудолюбие, соединение мужицкой простоты с рыцарством и чертами справедливого народного вождя. Эти черты восхищают дочь боярина Тугара Волка, являющегося в произведении антиподом старого Захара и его сына.

Согласно исторической истине и художественной правде главный конфликт романа развивается вокруг этих трех персонажей, представителей противоположных общественных слоев. В промежуточном положении находится Мирослава, единственный индивидуализированный женский персонаж в произведении. Коннотация имени героини – «прославляющая мир», «победительница» – указывает на положительные черты ее характера и объясняет трудный выбор между отцом и Максимом. Несмотря на сильную дочернюю любовь, героиня Франко не лишена здравого смысла и оценивает ход событий и участвующих в них людей согласно законам высокой морали и нравственности.

В обрисовке героини автор обращается к романтической традиции и изображает Мирославу как исключительную девушку, отличающуюся необыкновенными внешними и внутренними качествами – красотой, стройностью фигуры (сравнение с тополем), обаянием, духовной зрелостью, отвагой и умением владеть оружием. Последние черты связаны с характерной для модернистской поэтики андрогинностью.

> «Жители Тухольщины, видя, как она едет на охоту посреди гостей, гордая, смелая, подобная стройному тополю среди коренастых дубов, с восхищением следили за нею глазами, приговаривая:
>
> – Вот девушка. Ей бы не грех мужчиной быть. И, верно оказался бы этот мужчина получше, чем ее отец»[6].

В отличие от отца – человека аморального, предателя, Мирослава наделена исключительно положительными качествами, эластичностью в повседневном поведении: она совершает наиболее оправданные в тот или иной момент поступки. Их ситуационная адаптированность заключается в применении соответствующей модели – женской или мужской.

Как было отмечено, в интерпретируемом произведении автор сопоставляет настоящее с прошлым, указывая па существенные приметы отдаленных

друг от друга времен и пространств. В итоге сопоставления прошлое изображаеется со знаком «плюс», современная автору жизнь получает знак «минус». С точки зрения авторской позиции похвалы засуживает жизнеустроенность представленного в романе села с историческим названием Тухля[7]. По этнографическим и историческим данным писатель воспроизводит образ деревни XIII в. с ее ухоженными домами, с подвешенными на воротах птичьими чучелами, символизирующими покровительствовавших каждому дому духов. В авторском повествовании дается также образ трудовой жизни тухлян, занимающихся в основном скотоводством, земледелием и охотой. Описание экономических условий и предприятий, помогающих деревне осуществлять торговый обмен с соседними странами, – результат интереса писателя к экономике. Не умалчивается также факт, что жизнь в горной и лесной глуши была для тухлян постоянной борьбой с природой: наводнением, градом, снегом и дикими зверями, борьбой, требовавшей силы, отваги и находчивости. Все это, по мнению писателя, укрепляло тухольскую общину, укрепляло и ее убежденность в том, что только сплоченность и единство селян, а также крепкая взаимосвязь с другими общинами могут быть залогом благоустроенности и защиты от внутренних и внешних врагов.

Ссылаясь на исторические события древней Руси (нашествие монгольских войск, битва на Калке), Франко, вслед за историками, подчеркивает отсутствие мира и согласия между русскими князьями, клеймит предательство бояр и неуважение к народу, его силе и мудрости. Княжеские распри ослабляют страну и приводят к трагическим последствиям. С исторической достоверностью рисует Франко образ разрушенных, дотла сожженных поселений. Героическим пафосом, не лишенным художественного вымысла, наполнены сцены борьбы тухлян с вражеской ордой. В батальных описаниях немалая роль отведена Максиму, здесь проявляются его лучшие качества – честность, отвага, находчивость, талант военного стратега, а также Мирославе, борющейся наравне с мужчинами и научившей их сооружать катапульту (в данном случае в образе героини превалирует мужское начало). Неординарность героини проявляется на нескольких уровнях изображения. Мы уже говорили о семантической ассоциации имени Мирослава, состоящего из двух корней: «мир» и «слава», предвосхищающих в образе дочери Тугара Волка два начала: мужское (мир) и женское (слава). Символика числа «два» связана с семейным положением (мать Мирославы умерла, и она воспитывалась согласно модели «один плюс один»). Число два указывает также на причастность к двум общественным слоям. Родившись в семье боярина, она многое переняла от своей крестьянской няньки, поэтому без предрассудков, с уважением относилась к ненавистной для ее отца семье Беркутов и всем селянам.

В парадигме общественных взаимоотношений, а тем самым и в концепции историзма интерпретируемого произведения особую роль играют такие компоненты исторического, как свобода, справедливость, власть и право. Эти

общественно-философские категории находят объяснение в авторском повествовании и в диалогах Захара и Максима Беркутов с Тугаром Волком. Проблему свободы и справедливости разрешает автор посредством апофеоза общинного строя, нарушаемого устанавливающимся на Руси феодальным порядком. В диалоге с Тугаром Волком Захар и его сын подчеркивают независимость сельских общин от власти князей и бояр и вместе с тем указывают на рабскую зависимость боярина от князя, а вследствие предательства – и от монгольского властелина, Чингиз-хана и его полководцев: Петы и Бурунды-багадыря. Несправедливые поступки Тугара (грабеж крестьянской земли, леса, скота и др.) исключают, по мнению крестьян, возможность справедливость со стороны этого человека. Эту мысль выражает автор посредством риторических вопросов Захара Беркута, направленых к Тугару:

> «А как ты думаешь, боярин: справедливый может ли несправедливо обижать подвластных ему?
>
> Боярин молчал.
>
> – Может ли он несправедливыми поступками насадить в их сердце справедливость и, обижая их, приобрести их любовь и уважение?»[8]

Проблема власти интерпретируется в романе в духе христианской модели служебной роли индивида по отношению к общине. В толковании молодого Беркута никто не должен иметь власти над общиной, поскольку власть должна сохраняться в руках самой общины. Старый опытный Захар лишь служит ей советом, а сельская община не пренебрегает мудростью выручающего ее в трудные моменты старика: пасечника, садовника, лекаря, убежденного в том, что «жизнь лишь до той поры имеет цену … пока человек может помогать другим»[9].

В духе народной мудрости представлены в повести и правовые вопросы. В художественном мире произведения княжеским законам противопоставляются права, установленные предками селян, а княжескому суду, противопоставлен разум общины.

> «Мудрые законы наши исходят не от твоего князя, а от дедов и отцов наших. Мудрых судей княжьих мы не видели доныне и жили тихо в мире и согласии, верша сами суд общественным разумом. Отцы наши издавна учили нас: один человек – глупец, а общинный суд – справедливый суд»[10].

Стоит обратить внимание на то, что согласно историософской перспективе человеческие знания и человеческий опыт накапливаются годами. В этой связи писатель придает существенную роль скитаниям главного героя, в частности, его трехлетнему пребыванию в скитском монастыре у старца Акинфия, который долгое время пробыл на Афонской горе у греков и прочитал там множество древних книг. Своим опытом он делился с избранниками, в узкий круг которых попал Захар Беркут. Однако в сноске (с. 94), касающейся скитских

монахов и связанного с ними эпизода из жизни Захара, автор заявляет, что он не имел в виду исторический Манявский скит, а пользовался народными преданиями о первых апостолах карпатского Подгорья и монахах киевских пещер. В данной ссылке Франко упоминает поэму Антона Могильницкого «Скит Манявский», в основу которой, наряду с действительной народной традицией, легла также авторская фантазия. Идеализация и вымысел присутствуют также и в повести «Захар Беркут». Приведем пример:

> «Он (Захар. – *Д. Ш.*) вернулся из скита другим человеком; его любовь к общине стала еще жарче и крепче, его речь текла чистой кристальной струей, слова были спокойны, разумны и тверды, как сталь, а против всякой неправды – остры, как бритва. За время своего четырехлетнего странствия Захар Беркут повидал мир, побывал и в Галиче и в Киеве, видел князей и их дела, узнал воинов и купцов, и его простой ясный ум складывал все виденное и слышанное, зернышко к зернышку, в сокровищницу памяти, как материал для размышлений»[11].

В процитированном отрывке появляются топосы Галича и Киева. Подобных исторических мест с их содержательными константами в произведении немало: упомянутая уже Калка, Дуклянский проход, подгорные селения – Корчин, Тустань, Синеводсков и др. Естественно, что с исторической топикой связаны в повести исторические имена: князь Даниил Романович, татаро-монгольские завоеватели – Чингиз-хан, его внук Батый, полководцы Пета и Бурунда.

Особого комментария требует личность князя Даниила, которую автор отдает на суд представленной в повести Тухольской общины:

> «Князь не оберегает нас ни от непогоды, ни от грозы, ни от медведя, а это наши злейшие враги. Он, правда, заявляет, что охраняет нас от нападения угорских воинов. Но как он охраняет нас? Насылая на нас еще худших врагов, чем угорцы, – своих ненасытных бояр с их дружинами. Угорцы нападут, заберут что можно и уйдут; боярин же если нападет, так уж и осядет здесь и не удовольствуется никакой добычей, а готов нас навеки сделать своими рабами»[12].

Здесь автор показывает взгляды простого народа на князя и бояр, но вместе с тем, как в случае со скитским монахом, он делает оговорку, дав читателю понять, что, характеризуя времена и людей, он не хочет уменьшать роли галицкого князя и короля, человека незаурядного, отличающегося большим политическим разумом (князь Данило был заодно князем и королем; королевское звание он получил в 1253 г., став королем Руси).

В итоге подчеркнем, что экспонируемое в ходе наших рассуждений интердисциплинарное измерение историзма Ивана Франко, писателя, который проявлял огромный интерес к различным областям жизни и культуры, играет важную роль в художественном мире повести «Захар Беркут». Иван Франко обогащает созданное им художественное полотно многими эпистемологическими аспектами, относящимися к таким областям познания, как искусство, философия, экономика, социология, право, этнография и даже естествознание.

Примечания

[1] См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. Т. 4. М., 1973. С. 284.

[2] Об этом свидетельствует фундаментальное исследование украинского историка Ярослава Грыцака, охватывающее 30 лет жизни писателя и украинской истории. См.: *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні. Іван Франко і його спільнота. Київ, 2006. В 2010 г. книга была переведена на польский язык. См.: *Hrycak J.* Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1856–1886) / przełożyły Anna Korzeniowska Bihun i Anna Wylegała, Wydawnictwo Krytyki Politycznej. Warszawa, 2010.

[3] См.: *Simonek S.* Іван Франко і «Молода Муза»: сором'язливі та декларовані модерністи у Галичині кінця XIX – початку XX століття / red. Roman Mnich. Przekład Jurko Prochaśo, Siedlce – Wien, 2012.

[4] См.: Історія української літератури XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Т. Яценка. Кн. 3. Київ, 1997. С. 10.

[5] *Франко И.* Соч. : в 10 т. Т. 1. М., 1957. С. XXXVIII.

[6] Там же. Т. 4. С. 59–60.

[7] Следует обратить внимание на некоторую топографическую неточность. Франко помещает Тухлю рядом с горой Зелемень, которая фактически расположена в Бескидах. Можно предположить, что это топографическое перемещение вызвано художественными целями, в частности, связанными с легендой о затоплении монголов тухольской общиной.

[8] *Франко И.* Соч. : в 10 т. Т. 4. С. 109.

[9] Там же. С. 93.

[10] Там же.

[11] Там же. С. 95.

[12] Там же. С. 111.

Н. А. Рогачева

Тюмень

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СИБИРСКОЙ ИСТОРИИ В ТРУДАХ Н. А. АБРАМОВА

Николай Алексеевич Абрамов (1812–1870) принадлежит к литераторам-краеведам – историкам и этнографам Сибири, которых не без основания можно назвать *дилетантами*. Исследовательская и литературная работа Абрамова всегда находилась за рамками его службы – сначала педагогической, затем государственной. В текстах сочинений Абрамова нередко встречаются ссылки на дела службы, вынуждающие его прекратить исследования: «Продолжить историю Сибирской епархии далее не имею возможности, так как перевод по службе из Тобольска лишил возможности продолжать разыскание в тамошних архивах»[1]. Автор более 200 работ, опубликованных в столичных и местных изданиях, Абрамов по внутреннему побуждению занимался изучением гражданской и церковной истории русской Сибири, дал подробные описания ее быта и нравов. В некрологе 1870 г. А. И. Сулоцкий писал об Абрамове:

© Н. А. Рогачева, 2013

«…везде, где ни служил, он обозревал церкви в церковно-историческом и археологическом отношениях, разбирал и читал в церковных и городских архивах за старые годы дела, записывал местные предания, собирал местные же статистические, географические и этнографические сведения, из года в год, из месяца в месяц, изо дня в день, в положенные часы производил метеорологические и барометрические наблюдения, вел деятельную переписку с занимавшимися, подобно ему, Сибирью в ученом отношении <…> беседовал с учеными путешественниками по Сибири…»[2] За всеми изысканиями, которые проводил Н. А. Абрамов, угадывается общая идея, относящаяся не столько к прошлому, сколько к настоящему Сибири.

Современные историки упрекают писателя в произвольной интерпретации фактов, в недостоверности фактического материала, некритической оценке источников. Исследователь церковной историографии С. П. Бычков видит причину этого в некой «всеядности», побуждавшей краеведов поколения Абрамова уснащать исторические труды многочисленными описаниями: «Здесь было несколько устойчивых и вполне определенных тенденций изложения. Прежде всего, сведения церковно-исторического характера были, как правило, обрамлены природно-географическими, народно-хозяйственными, экономическими, этнографическими сведениями и наблюдениями. При этом самой большой “рамой”, в которую были вписаны сибирские сюжеты, была все-таки политическая история России, описываемая исследователями как совокупность мер и усилий центрального российского правительства по завоеванию и дальнейшему освоению Сибири. В ряду изучения этих мер рассматривались и сюжеты духовного характера»[3].

Но есть другая причина, порождавшая специфически дилетантский характер сочинений Абрамова. Расцвет его краеведческой деятельности совпадает с тем периодом сибирской словесности, когда литература только еще нащупывает формы, в которых могло бы выразить себя самосознание сибиряка. По условиям бытования (место публикации, адресованность определенному читателю) провинциальная литература носит явно ангажированный, «связанный» характер. Она ориентируется на традицию риторической культуры, во многом преодоленную к началу XIX в., но все еще влиятельную в Сибири. Н. А. Абрамов, как ученик и последователь П. А. Словцова, развивает литературные принципы сочинений первого сибирского историка, синтезирует документальность, публицистику и художественность, подчиняет повествование цели воспитания гражданина Сибири. Собственно, вслед за Словцовым Абрамов создает такой тип словесности, который с максимальной полнотой мог бы решить ключевую проблему сибирской культуры – проблему региональной идентичности. Литература, создававшаяся усилиями дилетантов, должна служить голосом Сибири, показателем ее ментального своеобразия.

Историческая память – основная категория, вокруг которой строится весь мир прозы Абрамова. Именно «память» выступает как точка зрения на собы-

тие и человека, а также мотивировка для отбора и компоновки фактического материала, задает горизонты повествования, его структуру. В отличие от позитивистского научного подхода к истории, опора на память привносит в исторический текст личностно-субъективное начало, позволяет использовать устное предание наравне с письменными источниками, оценивать сами источники по территориальному принципу – в зависимости от того, где, кем и когда создавалась история. И раз речь идет о сибирском самосознании, наивысшей ценностью наделяется все, что рождено на сибирской земле. В центре повествования оказывается опыт – единственный, уникальный опыт жизни самого повествователя и коллективный опыт, понятый и увиденный в перспективе истории края.

Рассмотрим в первую очередь принципы формирования исторических сюжетов в сочинениях Н. А. Абрамова. Демонстративной чертой стиля Абрамова является документальность, ссылка на источники, в особенности редкие, малодоступные для несибиряков. Из таких источников по частоте обращения выделяются «изданная летопись Саввы Есипова»[4], а также разнообразные летописные сочинения, погодные записи, сохранившиеся в тобольских архивах, например, «Тобольский летописец, доведенный до 1708 года, старинная рукопись». Материалами для трудов историка служили не только губернские, но и уездные архивы, в частности – Березовский. Сама принадлежность документа сибирскому архиву служит условием его ценности как первоисточника и позволяет автору «корректировать» «истории» Сибири, написанные по материалам других, «несибирских» источников. Помимо прочего, сибирские документы в текстах статей Абрамова косвенно рассказывают о биографии автора, его перемещениях по службе: «рукопись, хранящаяся в библиотеке Тобольской семинарии, под 1691 и 1692 гг.», могла быть прочтена в пору пребывания Абрамова в губернском центре и, конечно, при покровительстве губернских властей. Документ фигурирует в трудах Абрамова как самый настоящий персонаж, обладающий голосом – выраженной точкой зрения на события прошлого. При этом в намерение автора входит малозаметное для читателя совмещение разновременных планов – прошлого и настоящего. Историческая память рисует горизонт прошлого с определенной позиции в настоящем. Поэтому нередко сам историк выступает как лицо, удостоверяющее подлинность документального факта: «Гагарин, как я сам видел на бумагах его времени, писал собственноручно резолюции очень основательные. Некоторым воеводам писал и письма конфиденциально»[5].

Обращает на себя внимание настойчивое уравнивание в правах устного и письменного свидетельства о прошлом: документа, фольклора, исторических и литературных текстов. Смешение материалов особенно заметно в работах Абрамова о ранней истории Сибири, где письменные документы просто отсутствуют (или их крайне мало), а легенда получила широкое распространение

и вошла в литературный обиход или стала фактом повседневности. К таким текстам относится очерк о Ермаке. Это довольно обширное произведение оснащено множеством отсылок к чужим текстам. Среди них преобладают исторические источники: «История Сибирского царства» Миллера с его ошибками, мифами, например, с недостоверным рассказом о годовом царствовании Ермака в Тюмени; «История государства Российского» Н. М. Карамзина и положенная в ее основу Строгановская летопись, причем строгановская тема, раз возникнув в начале повествования о походе Ермака, полностью исчезает в дальнейшем рассказе; роспись, или синодик сибирским казакам и др. Наряду с историческими сочинениями Абрамов привлекает материал иного рода, цитируя былину, отрывок из которой приводит «на память»; известную драматическую поэму И. И. Дмитриева «Ермак»; стихотворение П. А. Словцова «Сибирь». Истина, которой достигает историк, не является истиной безликого факта – она лежит в иной плоскости, указывает на непрерывность исторической памяти, ее объединяющий характер.

Более того, зачастую именно ссылка на авторитет молвы, предания усиливает гражданственный пафос современного историка. «…В настоящее время в городах и деревнях много слышится перешедших в потомство рассказов о Денисе Ивановиче (Чичерине), и его имя сделалось как бы классическим»[6]. Привлечение молвы позволяет представить прошлое в двух измерениях – письменно-документальном и виртуальном. Причем сфера устного предания, сохранение исторической памяти при непосредственной передаче факта имеет особую ценность, но ценность скорее моральную, чем сугубо научно-историческую.

Важным критерием в отборе фабульного материала служит для Абрамова родовая связь с Сибирью – отыскивание сибирских корней для героев произведений. Историческая и генетическая память о прошлом обязательно присутствует в настоящей жизни персонажа и определяет позицию повествователя. Для последнего имеет значение, что и он сам кровно связан с Сибирью. Собственно, именно этим фактом и задается выбор героев для исторических трудов Абрамова: «Государь, назначая его (Гагарина) правителем обширной страны, надо полагать, принимал в соображение, что Гагарин знал прежде сего родную Сибирь…»[7] Это только догадка, но догадка, чрезвычайно показательная в общей оценке тех преобразований, которые произвел Гагарин за время своего губернаторства.

Основная цель трудов Абрамова – формирование новой *риторики Сибири*, направленной на преодоление стереотипных формул, редуцирующих значение обширного края, его истории до элементарной оппозиции: гиблое место/золотое дно. Какую альтернативу устоявшейся дихотомии мог предложить человек, заинтересованный в судьбе современной Сибири и в будущем края? Как видно, ответ на этот вопрос нужно искать в системе мотивов, повторяющихся в произведениях Абрамова разных жанров.

Повторы целых исторических эпизодов, рассуждений, композиционных фигур вызваны, вероятно, близкой тематикой статей, публиковавшихся в различных изданиях в разное время, а также жизненными обстоятельствами работы над текстами. И в то же время, минуя эти обстоятельства, повторы формируют определенную топику повествования в сочинениях Абрамова, топику, которая лежит в основе всей риторической системы сибирского историка, преобразует безличную историю в факт исторической памяти. Сам по себе повтор открывает двойную перспективу – как факт, хорошо запомнившийся автору, и как факт общего мнения. В этом смысле показательны и ссылки на разные источники для представления факта. Пересечение мнений, зафиксированных в официальных исторических и литературных текстах, со сферой неофициального устного предания формирует тот согласный диалог, который служит опорой для новой риторики Сибири.

Среди повторяющихся мотивов обращает на себя внимание мотив «*благодарной Сибири*», сопровождающий практически каждый историко-биографический текст Абрамова: «Благодарная Сибирь сохраняет и надолго сохранит почтительную память о губернаторе Денисе Ивановиче Чичерине»[8]. Мотив благодарной памяти относится в первую очередь к области предания – общего для всех сибиряков, предания, связывающего прошлое с настоящим. Благодарность служит объяснительным мотивом для отбора жизненных историй. Но благодарная память – факт современного сознания сибиряка, и в зависимости от того, кого помнят, рисуется картина настоящего. Церкви, иконы, книги, престольные праздники, крестные ходы, церковные праздники в честь совершенного события или в память о бедствии – все это элементы сибирской повседневности, как и оставленные в наследство Сибири вещи первых архиепископов, подарки государей, установленные правила церковного и социального поведения.

Другим постоянным мотивом сочинений Абрамова является мотив *духовной метаморфозы личности*. Среди героев Абрамова – первые губернаторы Сибири, первые архиепископы, основатели монастырей, просветители. В большинстве своем это люди сложной судьбы. В их биографиях Абрамов отмечает конфликты с российской властью, всячески подчеркивая, что достойнейший путь для решения конфликта лежит через смирение. Абрамов представляет исторические факты как метафоры сюжетов иного плана, где основным событием становится событие покаяния. Так, разбойник и вожак «ватаги» удалых людей Ермак перерождается в смиренного христианина, соотносящего свои действия с ходом священной истории. Накануне решающего сражения с Кучумом Ермак держит сорокадневный пост. День победы казаков над татарами совпадает с днем великомученика Дмитрия Солунского. Смерть Ермака представлена как дарованное искупление грехов и названа «великодушной». В биографическом очерке, посвященном екатерининскому вельможе Чичерину, отмечено, что тот «был очень религиозен».

Этим утверждением и описанием «усладительного пения» «священной песни Богоматери» завершается история о «батюшке Денисе Ивановиче». Рассуждения о трудной судьбе, многих печалях и испытаниях, которые выпадают на долю знаменитых сибиряков, составляют ядро художественной топики в текстах Абрамова. «Горькое злополучие» и «превратности судьбы» – основная тема в истории «князя Матвея Петровича Гагарина». Тот же мотив лежит в основе некролога о Петре Андреевиче Словцове: «Но несчастие его составило пользу этой отдаленной стране»[9]. Сама трансформация беды («чаши горестей») в полезное служение краю составляет основу для формирования художественной событийности в сибирской литературе. Так понятое событие представляет собой инверсию архетипического сказочного сюжета: победа в чужом мире не приносит блага в своем, зато изменяет содержание чужого. Начиная с первого «бессмертного ссыльного» (угличского колокола), герои сочинений Абрамова участвуют в истории преображения «вольного», преступного, языческого пространства в упорядоченный очеловеченный мир.

Историческая память фиксируется в структуре ландшафта[10]. Преобразование пространства Сибири начинается, по Абрамову, с радикальной перемены духа: «К 1629 году свет христианства засветился в сибирских селениях от Уральских гор до Енисея. Русский дух и русская жизнь возникли во всех местах от Верхотурья до Тюмени, около Тобольска, от Тары до Тюмени, от Мангазеи до Кузнецка и от Красноярска до Еисейска. Часовни, церкви и монастыри продолжали устраиваться»[11]. Не просто города и станицы, а церкви и монастыри, памятники и здания, устроенные подвижниками, привносят в сибирский ландшафт измерение истории. И уже в свете этой истории Абрамов читает истории сибирских городов, объясняя физиологию пространства вполне научными методами – с помощью статистики и естественных наук.

В структуре его физиологических очерков, посвященных Тюмени, Семипалатинску, каждый пространственный компонент служит маркером исторической памяти. Устремление к тотально историческому видению ландшафта характеризует образ «великой Тюмени». Уездный сибирский город «велик» своей дорусской историей: «Со времен Тайбуги Тюменское ханство стало сильным и главным… Здесь сосредоточивалась историческая жизнь тогдашней Сибири»[12]. При очевидной захудалости русской Тюмени середины XIX в. нужны значительные усилия, чтобы рассмотреть в городе все ту же «великую Тюмень». Этой цели служит статистика: Абрамов отмечает, что даже после дробления Тюменского округа он «содержит ныне 485 тысяч 286 десятин». Тюменский природный ландшафт сохранил следы великой татарской столицы: «…для увековечения памяти, в Тюмени сохранились некоторые остатки татарского владычества: укрепление города, состоящее в валах и рвах, которые и ныне приметны. Между буераками Тюменкой и Вишневым находился город Чинги, и место это называется Царевым городищем»[13].

В том же ландшафте заложены условия нынешнего и будущего благополучия русской Тюмени: «Надобно видеть пространство между реками Турой и Исетью с плодородной почвой, с текучими водами, с красивыми берегами, с веселым местоположением, сменяющимися увалами и наклоненными равнинами, надобно видеть и понять, сколь много было побуждений к свободному переселению туда жителей из России»[14].

Еще один устойчивый мотив прозы Абрамова разных лет – *вмешательство Провидения в судьбу исторических персонаж*ей, выбор героя как орудия Божьего промысла. В уже цитированном очерке о Ермаке приведены географические, этнографические выкладки, описание сибирской природы, характеристика верований коренного населения Сибири – и все это с тем, чтобы подчеркнуть контраст между масштабностью покорения Сибири и «недостойной» великих дел личностью Ермака: «Но на путях провидения, для дел великих часто избираются слабые орудия, да немощь их яснее покажет вседетельную силу Божию». Принципиально совпадение смысла двух исторических планов – глобальной истории Сибири и частных историй тех людей, которые заселяли Сибирь на протяжении нескольких веков. Землю и ее жителей связывает в единый мир, прежде всего, «великодушное прощение».

Новая риторика Сибири опирается на риторику сибирских летописей и предназначена для формирования положительного образа края в сознании – как это ни парадоксально – самого сибиряка, ибо большая часть сочинений Абрамова печаталась в региональных изданиях. Через все труды Абрамова проходит мысль о неколониальном характере освоения Сибири. Альтернативу устанавливающемуся в середине XIX в. концепту «Сибирь как колония» историк видит в православном пути преображения Сибири, органичном вхождении края в историю христианства. И земля, долгое время пребывавшая во власти «идолов» и «кумиров», и ее покорители, в прошлом преступники (раскольники, «удалые люди», беглые крестьяне и каторжники), проходят общий путь покаяния и смирения. Их истории привносят православное смысловое измерение в сибирское пространство. Н. А. Абрамов выступил как деятельный противник идеологии раннего областничества, хотя и избегал открытой полемики с сибирскими областниками. Сама идея христианско-православного содержания сибирской истории в корне противоположна любым сепаратистским устремлениям, но она не противоречит убеждению в глубоко своеобразном предназначении Сибири.

Примечания

[1] Материалы для истории христианского просвещения Сибири, со времени покорения ее в 1581 году до начала XIX столетия // *Абрамов Н. А.* Город Тюмень: Из истории Тобольской епархии / сост. Ю. Л. Мандрика, В. А. Чупин. Тюмень, 1998. С. 95.

[2] *Петухов Ф. (Сулоцкий А. И.)* Николай Алексеевич Абрамов // Абрамов Н. А. Город Тюмень... С. 13.

[3] *Бычков С. П.* Церковная историография в Западной Сибири во второй половине XIX – начале XX в.: особенности научного дискурса // Вестник Омского университета. 2010. № 3. С. 75.

[4] См.: Христианство в Сибири до учреждения там в 1621 году епархии // *Абрамов Н. А.* Город Тюмень... С. 50.

[5] *Абрамов Н. А.* Князь Матвей Петрович Гагарин // Лукич. 1998. № 1. С. 68.

[6] *Абрамов Н. А.* Несколько слов о Денисе Ивановиче Чичерине // Лукич. 1999. № 1. С. 74.

[7] *Абрамов Н. А.* Князь Матвей Петрович Гагарин. С. 67.

[8] *Абрамов Н. А.* Несколько слов о Денисе Ивановиче Чичерине. С. 74.

[9] *Абрамов Н. А.* Петр Андреевич Словцов: биографический очерк, составленный в 1858 г. сотрудником и другом его Н. А. Абрамовым // Тобольские губернские ведомости. 1858. № 12.

[10] *Люббе Г.* Историческая идентичность // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 108.

[11] Макарий, второй архиепископ Тобольский и Тюменский // *Абрамов Н. А.* Город Тюмень... С. 108.

[12] Город Тюмень... С. 382.

[13] Там же. С. 384–385.

[14] Там же. С. 386–387.

Т. В. Шильникова

Сургут

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТОПОСОВ В ПОВЕСТВОВАНИЯХ ОБ ИОАННЕ МАКСИМОВИЧЕ

Главное содержание православной литературы состоит в популяризации христианских идей, чему способствуют идеализированные образы христианских подвижников, рассказы из христианской истории, повествования о святых местах, монастырях и разъяснения церковных догматов. Подобная литература не претендует на особую беллетристичность, она наполнена пафосом христианской нравоучительности, отстаивает традиционные христианские ценности и в художественной организации текста ориентируется на образный строй и риторику, разработанные в пространстве многовековой православной традиции. Суггестивный пафос подобного рода произведений достигается обращением, а точнее сказать, перекличкой с жанровой системой древнерусской литературы, что позволяет явственно почувствовать топику, сформированную мировидением православного автора.

Хр. Лопырев, исследуя греческие жития VIII–IX вв., указал на существование «общих мест» в русских агиографических памятниках, заимствованных в свое время из переводных византийских и греческих произведений[1]. Затем новое значение в понятие «топос» внес Э. Курциус[2], отделяя литературный топос от общеисторического, подразумевая под этим термином «твердое клише или схемы мысли и выражения». Наиболее продуктивно и постоянно

© Шильникова Т. В., 2013

понятие топоса используется в филологической медиевистике, где топосами называют два различных типа повторяющихся элементов: сюжетные и словесные. Это объясняется особенностями поэтики средневековых произведений, где господствует литературный этикет (термин Д. С. Лихачева). Однако, по утверждению Е. Конявской, в работах, посвященных памятникам литературы Средневекового периода, существует терминологическая неопределенность, сложившаяся в историографической традиции изучения агиографических общих мест[3].

Сохраняя традицию, заложенную еще Нестором-летописцем, авторы текстов об Иоанне Максимовиче – А. Сулоцкий, Н. Абрамов, А. Карпинский, совмещая канон и исторические факты биографии архипастыря, использовали топосы, характерные для преподобнических житий: топос места рождения будущего святителя от благочестивых родителей, тяга святого к знаниям с детства, топос предсказания, видения, исцеления и обязательный топос в житиях – топос кончины праведника, учитывая при этом, что его смерть не бывает случайной. Как правило, святой ее предвидит и готовится к смерти заранее. В повествованиях об Иоанне Тобольском это исключительно трогательный момент, описываемый с различной степенью подробностей, т. к. похороны святого привлекают к себе множество народа, являясь выражением особой признательности паствы. Далее в тексте указывается дата преставления святого и составляется молитва.

Так, в произведении «Жизнеописание Иоанна Максимовича» А. Сулоцкого используется характерный для преподобнических житий топос места рождения святого от благочестивых родителей, сообщается о рождении Иоанна в г. Нежине в шляхетской (дворянской) семье Максима и Ефросинии (родовая фамилия Васильковские). Предсказывая будущую славную жизнь героя, автор вводит факт его рождения в один ряд с рождением других православных иерархов, которые вышли из этого города. Среди них известный писатель Стефан Яворский, Московский архиепископ Амвросий, архиепископ Белорусский Георгий Конисский. Таким же фактом, имеющим глубокий символический смысл, становится жизнь семьи близ Киево-Печерской Лавры и труд отца будущего митрополита «для лавры». Сулоцкий подробно перечисляет усилия Максима, прозванного за это Печерским, направленные на жизнеобеспечение монахов. Арендуя у Киево-Печерской лавры мельницы и перевозы, он строил для лавры плотины на реках и разные «хозяйственные заведения», а также «строил по подрядам в Киеве и др(угих) городах церкви»[4].

Будущая успешная деятельность Иоанна Максимовича по устройству церковной жизни в Чернигове и в Тобольске, таким образом, под пером Сулоцкого предваряется семейным опытом. Развивая далее идею родовых особенностей будущего тобольского митрополита, автор упоминает, что шесть младших братьев Иоанна, а также их потомки служили в казачьих войсках от хорунжия до полковника. Эти сведения о семье Иоанна Максимовича оказываются

важными для автора и читателей-тоболяков, многие из которых также были потомками казаков, пришедших сюда в конце XVI–XVII вв. Этот факт говорил читателям об истоках стойкости и о силе характера Иоанна, присущих, по общему мнению, казачеству.

Судьба старшего сына складывалась, как часто бывает по художественной логике жития, «иным путем». С детства Иоанн был успешен в изучении богословия и латинского языка, свидетельством чего являются, по мнению писателя, переводы Иоанна латиноязычных сочинений[5]. Сохраняя житийную схему, Сулоцкий стремится соблюдать, по возможности, историческую правду факта, ссылается на доказательства различного характера. Житие преподобного требовало описания приобщения героя к знаниям христианского вероучения и его особых успехов в богословских науках. После обучения в академии Иоанн «изъявил желание вступить в монашество»[6]. Приверженность к монашеской жизни с отрочества – деталь, отличающая истинно ревностных служителей Бога, приобщенных к лику святых. Обращаясь к сочинению Иоанна Максимовича «Царский путь креста Господня», Сулоцкий вслед за автором трактует эпизод его встречи (достаточно случайной) с Петром Великим, когда Иоанн словами церковной службы предсказал царю Полтавскую победу «как бы по вдохновению»[7]. В этом проявился пророческий дар тобольского митрополита (момент желательный для вопроса о канонизации). Сохраняя верность житийному жанру, Сулоцкий подробно и в назидание читателю описывает сердечную молитву, которую произносил в ночи митрополит «за себя и за паству свою»[8]. Ночная молитва высоко ценилась как показатель истинной веры и заботы о спасении души, потому что она произносится в одиночестве, свидетельствуя об истинной заботе пастыря о своих прихожанах. О благостности молитвы «в нощи» пишет Епифаний Премудрый в «Житии Сергия Радонежского», к такого рода молитве призывает боярыню Федосью Морозову протопоп Аввакум в своем Послании к ней. Основываясь на устном предании, которое «общее всем жителям Тобольска и целой Сибири», Сулоцкий восстанавливает трогательные, наполненные глубоким символизмом события смерти митрополита Иоанна. Уверяя читателя в достоверности рассказа, автор пишет: «Мне случалось слышать его и неоднократно от почтенных по летам и просвещению старцев, которые сами его слышали и точно в таком виде от своих отцов и дедов, современников или почти современников Митрополиту Иоанну»[9]. В день смерти (10 июня) Иоанн после литургии «угощал столом градское духовенство и нищих, причем сим последним прислуживал». Перед читателем разворачивается наполненный внутренним смыслом эпизод прощального обеда, когда Иоанн, уподобляясь Христу, прислуживает своим ученикам и нищим. О милосердии, творимом по отношению к нищим и убогим, писали с момента установления христианства. По словам Златоуста, «без милостыни невозможно преуспеть ни в чем добром: без нее все нечисто, все бесполезно…»[10] Византийский проповедник неоднократ-

но призывал своих слушателей, чтобы они не превращали милостыню в формальный акт передачи денег бедным, он говорил о необходимости служения бедным и принятии нищих странников так, как если бы они принимали самого Христа: «…аще странна не приимеши аки Христа, то и не приимай его, аще ли приимеши, то с любовию прими, аки Христа… и не стыдися ему нозе омыти, и тебе отверзется Царство Небесное»[11]. Лучший пример высочайшего смирения, кротости и самоотвержения явил миру сам Христос: «Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть равным Богу; но уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирив Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной» (Послание Апостола Павла к Филипийцам, 2: 6–8). Перед читателем праведник, уподобившийся в кротости своей Сыну Божию и восстанавливающий тем самым «не поврежденную грехом природу» (определение В. М. Живова).

Смерть приходит к митрополиту Иоанну во время ночной молитвы (топос кончины праведника), в молитвенной позе застают его наутро обеспокоенные служащие при архиерейском доме после приказа князя Гагарина ломать запертую в келью Иоанна дверь. Феномен праведной смерти сам по себе не является чудом, но тихая кончина во время молитвы свидетельствует о любви Бога к праведнику.

Н. Абрамов начинает свое сочинение с прославления митрополита, оставшегося в памяти тобольчан. Существенно сокращается повествование о детстве будущего архипастыря, ничего не говорится о родителях, братьях или других родственниках, о которых пишет Сулоцкий. Но при этом Абрамов отмечает: «С малолетства уже заметны были в нем признаки благодатного избрания свыше»[12]. Это традиционные для преподобнических житий предсказания дальнейшей судьбы, дарованные Богом таланты творческого слова и проповеднического искусства, осуществленные в жизни героя.

Н. Абрамовым более подробно описывается образование Иоанна, перечисляются по именам все его учителя – украинские проповедники (В. Ясинский, С. Головчин, И. Гизель). Автор текста склонен к обобщениям в христианско-философском духе. Например, к таким: «Счастлив тот, кто вступил под руководство мужей добродетельных, которые посевают семена добра в сердце его и подчиняют разум его вышнему руководству веры». В данном случае стиль нарочито архаизирован, при описании учителей Иоанна используются устойчивые выражения: «иметь ревность» (в значении сильное желание, заботу), «выдерживать жестокую брань для укрощения пороков», «чистое и прямое стремление к Богу», «блаженная участь». Иоанну было свойственно «пламенное желание», с принятием монашества он «предался уединению». Среди деяний архипастыря по-прежнему подробно описывается крещение сибирских народов, но исключается противостояние митрополита староверам.

Как писателю Н. Абрамову были свойственны и духовные прозрения. Мысленным взором он видел не только внешние факты, но пытался проникнуть

в глубь явления, показать его символический смысл, отражение божественного замысла в судьбе конкретной исторической личности.

Необходимо отметить, что в прославлении митрополита в тексте Абрамова появляются новые черты. Ему важно увидеть в Иоанне пастыря, исключительного не только по своей любви к Богу и познаниям, но и по своей близости к пастве. В заботе о ближних, по интерпретации Абрамова ставшей важнейшей для митрополита, ярко проявляются его человеческие качества. Например, эпизод посещения митрополитом Иоанном тобольских богаделен и «известных ему бедных людей и сирот, оставленных без приюта и призрения». Заостряя интерес читателя, Абрамов использует традиционный для жития «бродячий» мотив тайной милости, для чего митрополит даже переодевался в простое платье и посещал бедных под покровом ночи. Также тайно он посылал деньги вдовам и сиротам, приносил обильное угощение заключенным. Подобного рода эпизод характерен, например, для Жития Николая-угодника (архиепископа Мирликийского), откуда он, вероятно, и был позаимствован.

Агиографические топосы используются и в тексте, опубликованном в «Черниговских епархиальных известиях». К уже известным сведениям автор текста добавляет события, в которых проявляется чудесная спасительная сила святого. Первый случай связан с болезнью Иоанна во время его служения Черниговским архиепископом. Автор пишет о видении, которое было даровано Иоанну во время тяжкой болезни. Обращение Иоанна к блаженному Феодосию Углицкому (умер в 1696 г.) автор передает в драматической сцене разговора архиепископа со святым, который пообещал ему исцеление от Бога. «Встань с одра и приготовься отслужить к утру божественную литургию – это тебе знамение», – промолвил святой. Проснувшись утром, Иоанн не только отслужил литургию, но велел открыть ход в погребальную пещеру Феодосия, создать его образ и сам сочинил стихотворную надпись, восхваляющую святого. Таким образом, стихотворение становится своего рода документальным подтверждением произошедшего[13], а Иоанн причисляется к «избранным» святым, ему покровительствует сам блаженный Феодосий.

Вторым событием, должным подтвердить избранничество Иоанна, становится его чудесное спасение от наветов Ивана Мазепы. Дело в том, что изначально Иоанн был протеже Мазепы, который посылал его к московскому царю Федору Иоанновичу в составе делегации. Однако во времена правления Петра I, в период, когда вскрылся факт измены Мазепы (1708 г.), последний ложно обвинил Иоанна в приверженности к заговору, «но Петр допытался правды и невинность была оправдана»[14]. Отъезд Иоанна Максимовича в Сибирь трактуется исключительно желанием Петра Великого все более распространить христианство «между языческими инородцами Сибири», и поэтому Петр I «…не находил более к тому способного архипастыря как только Архиепископа Черниговского».

Беллетристичность, не совсем свойственная агиографическому канону, проявляется в каждом фрагменте текста А. Карпинского «Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и всея Сибири. 1651–1715 года»[15]. Автором отмечаются природные способности Максимовича: чувство слова, красноречие, умение убеждать. Выбранные темы не случайны, они предвещают будущие повороты в судьбе иерарха, прославившие его деяния: крещение языческих народов, литературная деятельность во имя спасения душ слушающих и читающих православных верующих. В отличие от предшественников, Карпинский довольно подробно останавливается на Черниговском периоде жизни Иоанна Максимовича, рисуя его уже в этот период подлинным пастырем. Автор текста приводит отрывок из вступления к сочинению Иоанна Максимовича «Илиотропион», написанный от имени черниговской паствы. В письме упоминаются житийные формулы характеристики пастыря, хорошо известные в древнерусской литературе, например, в плаче пермских людей о Стефане Пермском (XIV в.), который был «яко отец чадам, яко пастырь овцам, яко владыка рабам своим...»[16] Выявляя значение образованного пастыря для паствы, Карпинский пишет: «малосведуща по части грамотности была в то время пространная Россия» и продолжает, имея ввиду не только далекое прошлое, но и современное состояние дел: «призванное руководить народом в делах веры духовное сословие было в богословских вопросах также не сведуще, как их паства... тяжело было видеть глубоко просвещенному архиепископу Черниговскому Иоанну невежество подведомственного ему духовенства: сознавая, что последнее совершенно было не подготовлено к тому высокому служению, к которому оно было призвано»[17]. С патриотическими чувствами Иоанна Карпинский связывает и уже известный по предыдущим очеркам эпизод предсказания победы Петра I в Полтавской битве, а также и тот факт, что многие сочинения Максимовича, посвященные императору, «удостаивались царского внимания – подарков и похвальных грамот» – это говорит об особом отношении государя. По сути, передавая устное тобольское предание о смерти митрополита во время молитвы (со ссылкой на сочинение Сулоцкого), автор замечает: «Дивная кончина, выпадающая на долю только людям святой богоугодной жизни!»

Своеобразие текста Н. Д. Скосырева заключается в том, что в соответствии с жанром жития автор завершает повествование чудесами исцеления (мотив чудес и исцеления), за что, собственно, по агиографической традиции и причислен к лику святых митрополит Иоанн Максимович. Приведя известные автору факты исцеления, он в своем выводе концентрирует внимание на народном почитании святителя, завершая тем самым процесс, начало которому было положено верой тоболяков в целительную силу усопшего митрополита: «Благочестивая жизнь приснопамятнаго митрополита Иоанна Максимовича, дивная его кончина и благодатныя знамения при гробе, в жителях Сибири вообще и в особенности у тоболяков проливают надежду на то, что этот

светильник не всегда будет сокрытым, но, если благоугодно Господу, будет поставлен и на свещнице, да вси видят и прославляют Отца Небеснаго»[18].

Примечания

[1] См.: *Лопарев Хр.* Византийские жития святых VIII–IX веков. Византийский временник. СПб., 1911. Т. XVII. Вып. 1–4. С. 15.

[2] *Курциус Э.* Европейские литературы и латинское средневековье. М., 1948. В своем труде он определил топос как ключевую поэтическую формулу, воспроизводимую в определенных жанрах и конкретных стилях.

[3] А. С. Орлов определял топосы как «художественные шаблоны», И. П. Еремин называл их «традиционными формулами», О. В. Творогов разграничил понятие топоса и штампа. Разделяя подходы и основные положения в употреблении топосов и устойчивых формул, Е. Конявская предлагает в агиографических текстах для общих мест сохранить термин «топос», а повторяющиеся слововыражения называть формулами. См: *Орлов А. С.* Особенности формы русских воинских повестей // ЧОИДР. М., 1902. Кн. 4. С. 1–50 ; *Творогов О. В.* Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси // ТОДРЛ. М. ; Л., 1964. Т. 20. С. 29–40 ; *Еремин И. П.* Киевская летопись как памятник литературы // Литература Древней Руси. (Этюды и характеристики). М. ; Л., 1966. С. 98–131 ; *Конявская Е. Л.* Проблема общих мест в древнеславянских литературах. Киев, 2004. Т. 3. С. 80–92.

[4] *Сулоцкий А. И.* Жизнь Иоанна Максимовича, митрополита Тобольскаго и всея Сибири. М., 1853. С. 4. Далее цитаты из этого издания приводятся с соблюдением современной орфографии.

[5] Среди работ Иоанна Максимовича Сулоцкий ошибочно называет латино-российский лексикон, принадлежащий племяннику Иоанна – И. П. Максимовичу (См.: Словарь русских писателей XVIII в. Вып. 2 (К–П). СПб., 1999. С. 265–266).

[6] *Сулоцкий А. И.* Указ. соч. С. 5.

[7] Там же. С. 7.

[8] Там же. С. 12.

[9] Там же. С. 16.

[10] О милосердии (из 6-й беседы толкования на 2-е послание к Тимофею) // Творения иже во святых отца нашего Иоанна Златоуста : в 12 т. Т. 11. СПб., 1905. С. 799.

[11] *Иоанн Златоуст.* О милосердии (Измарагд, 40-е г. XVII в.) // Архив ЛАИ УрГУ. IX 121р / 1424. Л. 347об.

[12] Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и Сибирский // *Абрамов Н. А.* Город Тюмень : из истории Тобольской епархии / сост. Ю. М. Мандрика, В. А. Чупин. Тюмень, 1988. С. 186–196.

[13] См.: О познании воли Божьей и сообразовании с нею человеческой воли // Черниговские епархиальные известия. Предисловие. 1888. Кн 1. С. 8–9.

[14] Там же. С. 9.

[15] *Карпинский А. М.* Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и всея Сибири. Тюмень, 1899.

[16] *Соболева Л. С.* «Жития Стефана Пермского» Епифания Премудрого в историко-политическом контексте эпохи // Уральский археографический альманах. Екатеринбург, 2005. С. 6–41.

[17] *Карпинский А. М.* Указ. соч. С. 16.

[18] *Скосырев Н. Д.* Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и всея Сибири. Тобольск, 1892. С. 106.

А. А. Медведев
Тюмень

МЕТАФИЗИКА ИСТОРИИ В «ПОЭМЕ О ЦАРСКОЙ СЕМЬЕ» М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Большая «Поэма о Царской Семье», над которой Цветаева работала с 1929 по 1936 г., к сожалению, дошла до нас лишь в черновых фрагментах[1]. При жизни автора была опубликована одна глава «Сибирь» (Воля России. Прага, 1931. № 3–4), которая, по мнению А. Саакянц и Л. Мнухина, представляет собой «первоначальный вариант пролога» к «Поэме о Царской Семье»[2].

«Поэма о Царской Семье» стала ответом Цветаевой на цареубийство и, в частности, ответом на стихотворение В. Маяковского «Император», в котором ей «послышалось оправдание страшной расправы, как некоего приговора истории»: «Она настаивала на том, что … поэт должен быть на стороне жертв, а не палачей, и если история жестока и несправедлива, он обязан пойти против нее»[3]. В письме к В. Н. Буниной от 28 августа 1933 г. Цветаева пишет об исторической Памяти как важнейшем мотиве ее обращения к этой теме: «**СЕГОДНЯ**, НЕ ИМЕЮЩЕЕ **ВЧЕРА**, НЕ ИМЕЕТ **ЗАВТРА**» (VII, 252).

В письме к Р. Н. Ломоносовой от 1 февраля 1930 г. Цветаева наиболее подробно изложила план будущей поэмы, которая строилась как последний путь Царской Семьи – от Царского Села до Екатеринбурга: «Сейчас пишу большую поэму о Царской Семье (конец). Написаны: Последнее Царское – Речная дорога до Тобольска – Тобольск воевод (Ермака, татар, Тобольск до Тобольска, когда еще звался Искер или: Сибирь, отсюда – страна Сибирь). Предстоит: Семья в Тобольске, дорога в Екатеринбург, Екатеринбург – дорога на Рудник Четырех братьев (т**а**м жгли). Громадная работа: гора. Радуюсь»[4]. Работая над поэмой, Цветаева собирает большой исторический материал. В интервью 1931 г. Н. Городецкой она признавалась: «Беру именно семью, а фон – стихия. Громадная работа. Всё нужно знать, что написано. А написать нужно – раз навсегда, либо вовсе не браться. В России есть люди, которые справились бы с такой темой, – но тема не их, они ее любить не могут: если бы любили, там бы не жили. Так что я чувствую это на себе, как долг» (IV, 627).

В письме к В. Н. Буниной от 26 августа 1933 г. Цветаева писала о своем бесконечном стремлении к точной фактичности, к «всезнанию»: «Мне, чтобы написать хотя бы очень мало, нужен огромный материал, весь о данной (какой угодно!) вещи, сознание – всезнания, а там можно – хоть десять строк! Мне стыдно» (VII, 250). Отмечая, что в ней «вечно и страстно борются поэт и историк», Цветаева прямо призналась, что в «огромной (неконченной) вещи о Царской Семье» «историк поэта – загнал» (VII, 253).

© Медведев А. А., 2013

Из конкретных источников, на которые Цветаева опиралась при создании поэмы, в своей переписке она упоминает следующие: Витте С. Ю. Воспоминания. Царствование Николая II: В 2 т. Берлин: Слово, 1922; Степанов И. В. Лазарет Ея Величества (рукопись была опубликована в журнале «Возрождение» (Париж, 1957. № 7. Июль) под названием «Милосердия двери. Лазарет Ея Величества»); Белецкий С. П. Григорий Распутин. Петроград: Былое, 1923 (с приложением записки бывшего иеромонаха Илиодора «Гриша» (1912)). Цветаева была хорошо знакома с письмами императрицы к А. А. Танеевой (Вырубовой) (Русская Летопись. Париж: Русский Очаг, 1922. Кн. 4) и воспоминаниями последней («Страницы моей жизни») (там же). Судя по упоминанию в одном из писем о руднике Четырех Братьев, где уничтожали тела Царской Семьи и слуг (VII, 317), Цветаева была знакома с книгой следователя Н. А. Соколова «Убийство Царской Семьи» (Париж, 1925) – первым документальным исследованием, в котором излагались подробности убийства, в том числе и сжигание трупов на руднике: «Части трупов сжигались в кострах при помощи бензина и уничтожались серной кислотой»[5]. Цветаева также могла быть знакома с другими посвященными Царской Семье публикациями, появлявшимися в эмиграции в 1920-е гг.[6] О глубоком фактическом знании Цветаевой всех обстоятельств гибели Царской Семьи свидетельствует ее разговор с А. Ф. Керенским 17 марта 1936 г. на его парижском докладе «Крушение монархии и гибель царской семьи» (VI, 435).

В главе «Сибирь» образ Сибири раскрывается через историю ее столицы, которая дается в эпической антитезе прошлого и настоящего: «Казацкая, татарская / Кровь с молоком кобыл / Степных... Тобольск, “Град-Царствующ / Сибирь” – забыл, чем был?» (III, 185). При этом Цветаева опирается на летописный образ: «В лето 7095 … вместо сего царствующего града причтен Сибири; старейшина бысть сей град Тоболеск, понеже бо ту победа и одоление на окаянных бусормен бысть, паче ж и вместо царствующаго града причтен Сибири»[7].

Прошлое Тобольска выражается доисторическим, фольклорным циклическим хронотопом с характерной для него инверсией (локализация цели в прошлом): «Как – “краше сказок няниных / Страна: что в рай – что в Пермь...”» (III, 185). В летописном образе Сибирской земли, изобилующей деревьями, цветами, животными, сладкоголосыми птицами, сладчайшими реками, проступает христианское представление об Едеме (Быт. 2, 8–20): «На сем же камене ростуще различныя древеса, кедри и инии протчии, в них же жителство имеют зверие различныя, елени и протчие на снедь человеком – лоси и заицы, а инии ко украшению и одеянию ризному потребни суть человеком: бобры, лисицы, соболи, белки, песцы, разсомаки, выдры, горностали и подобныя сим; многия ж и сладкопеснивыя птицы, паче же многоразличныя травныя цветы красующеся. Из сего же камени реки многия истекоша: овии поидоша к Российскому царству, овии ж в Сибирскую землю. Дивно убо есть се, како

судьбами Божиими тако реки истекоша и дивно устроишася, яко вода твердый камень раскопа; и быша реки пространны зело и прекрасны, в них же воды сладчайшия и рыб различных зело премножество»[8].

Прошлое Тобольска – это идиллическое время органического единства человека с природой, их слияния («Кровь с молоком кобыл»), эпически-сказочный, былинный хронотоп (казаки как герои-богатыри) (III, 185).

История Сибири дается Цветаевой как история освоения центральной российской властью (Ермак, Иван Грозный, Строгановы; губернаторы Сибири М. Гагарин, Ф. Соймонов, Д. Чичерин; ссыльный А. Меньшиков) этого нового, целинного («земля непаханная»), плодородного и девственного пространства.

Создавая образ Ермака, Цветаева опиралась на летописную интерпретацию его имени: «звашеся атаманом, прозван Ермаком, сказуется дорожной артелной таган, а по волски – жерновой мельнец рушной»[9]. В описании гибели Ермака, который, согласно «Истории» Карамзина, утонул в Иртыше, «отягченный железною бронею, данною ему Иоанном...»[10], Цветаева обыгрывает это летописное значение имени «Ермак» («жернов»): «В такой-то – “шкуру сдергивай” / Обход – “свою, д...мак!” / Самопервейшим жерновом / Ко дну пошел Ермак» (III, 186).

Конституирующие образ Сибири «степь», «тундра», «морошка», «миражные» «дали», «где только вьюга шастает», постепенно (особенно через образ «трупа, ледяной мумии», «мерзлых останков» умершего в Березове ссыльного Меньшикова) переходят в отрицательные значения мертвого пространства, топоса смерти («тёс – тулуп – сугроб», «скит», «гроб»): «Не затяни ошибкою: / “Гроб ты мой, гроб соснов!” / С дощатою обшивкою / Стен, досками мостков / И мостовых... И вся-то спит / Мощь... Тёс – тулуп – сугроб / Тобольск, Тобольск, дощатый скит! / Тобольск, дощатый гроб!» (III, 188). Этот образ «дощатого» и холодного Тобольска навеян представлением о ссыльном Тобольске как «глухом, захолустном городе»[11]. Символическим выражением тобольского заключения Романовых стал дощатый забор вокруг губернаторского дома, за который им запрещено было выходить. П. Жильяр отметил в своем дневнике: «Дети грустно смотрят на всех этих веселящихся людей. С некоторого времени они начинают скучать, и их тяготит заключение. Они ходят кругом двора, окруженного высоким сплошным забором. С тех пор, как их гора разрушена, их единственное развлечение – пилить и рубить дрова»[12]. В письме к Вырубовой от 10 декабря 1917 г. императрица писала: «Грущу, что они [Николай II и дети] могут гулять, только на дворе за досками, но по крайней мере не без воздуха, благодарны и за это»[13]. Ключевым в письмах императрицы является мотив холода: «Мало теперь рисую из-за глаз пишу в очках – холодно, пальцы совсем окоченели. <…> Страшный ветер, дует в комнаты» (от 22 января 1918 г.); «холодно в комнатах. 29 гр. опять, 6 гр. в зале – дует невероятно» (от 23 января 1918 г.)[14].

«Настоящее» Тобольска у Цветаевой – это состояние исторического сна, непробудившейся «мощи», кенотическое[15] пространство смерти («гроб»), в которое предстоит снизойти Царской Семье.

Ключевым символом в пятом фрагменте поэмы, посвященном молитве Царицы за Россию, выступает «Обитель на горе»[16]. Этот образ определил природный ландшафт Тобольска, основанного в 1587 г. на мысу высокой террасы Иртыша – «Велицей горе Алафейской» (тюрк. «коренная ханская земля»). На этом природном кряже был воздвигнут белокаменный кремль с Софийско-Успенским собором (1683–1686) и многоярусной колокольней (1799), символизирующий собой значение Тобольска как центра русского государства и православия в Сибири. В окрестностях Тобольска также находились две обители: женский Иоанно-Введенский (1653) и мужской Свято-Знаменский Абалакский (1783) монастыри. Образ тобольских «гор», выражающий христианскую отрешенность духа, молитвенную устремленность Царицы, присутствует в ее письме к Вырубовой от 15 декабря 1917 г.: «Мирское все проходит: дома и вещи отняты и испорчены, друзья в разлуке, живешь изо дня в день. В Боге все, и природа никогда не изменяется. Вокруг вижу много церквей (тянет их посетить) и горы»[17].

В двух двустишиях пятого фрагмента образ горы – один из любимейших цветаевских символов – создается рифмой («горе» – «коре») и графикой («О» как символ Горы – места присутствия Бога): «Обитель на горе. / Молитва на коре»; «Тому, кто на Горе – / Молитва на коре...»[18] В образе тобольской «Горы» проступает гора как ключевой библейский архетип, символ духовной высоты, духовной устремленности к Богу, общения с Ним, Божьего присутствия и жертвы (Голгофа). В Ветхом Завете гора – место Богоприсутствия, Его неприступной славы («святая гора» Сион (Иоил. 3, 17), на которой построен Иерусалим и храм Соломонов (2Пар. 33, 15; Пс. 2, 6; 67, 16)), Богоявления Моисею (Хорив (Синай) – Исх. 3 и 4; 24, 16; Вт. 5, 4–5). В Новом Завете гора – пространство Преображения Господня («гора высокая» Фавор – Мф. 17, 1; Мк. 9, 2), искушения Христа («высокая гора» – Мф. 4, 8; Лк. 4, 5), учения блаженствам (Мф. 5, 1), Распятия (Голгофа – Мф. 27, 33, Мк. 15, 22, Ин. 19, 17), Вознесения (Елеон – Деян. 1, 12), а также духовного вознесения ап. Иоанна Богослова: «И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святый Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (От. 21, 10).

Эта соотнесенность сибирского ландшафта с горным ландшафтом Святой Земли имела подтверждение в письмах Александры Феодоровны. Произошедшую в России социальную катастрофу она воспринимала через призму Священной истории, видя в страдающей за грехи России аналогию с историей Израиля: «Верь, дорогая, Господь Бог и теперь тебя не оставить. Он милостив, спасет дорогую, любимую нашу Родину и до конца не прогневается. Вспомни Ветхий Завет[19], все страдания Израильтян за их прегрешения. <…> Ведь очень согрешили мы все, что так Отец Небесный наказывает своих де-

тей. Но я твердо, непоколебимо верю, что Он все спасет, Он один это может» (от 9 января 1918 г.)[20].

Свои страдания и страдания своей Семьи императрица воспринимала как Крестный путь Христа на Голгофу: «Спаситель пришел, показал нам пример. Кто по его пути, следом любви и страданья идет, понимает все величие царства небеснаго. <…> Живешь как будто тут и не тут, видишь другими глазами многое» (от 2/15 марта 1918 г.); «покланяемся Его кресту, и понесем с Ним тяжесть креста. Не чувствуешь ли Его помощь, поддержки несения твоего креста. Невидимо Его рука поддерживает твой крест, на все у него силы хватить; наши кресты только тень Его креста» (от 20 марта 1918 г.)[21].

Предельный кеносис Царской Семьи выражен еще одним ключевым символом пятого фрагмента – березы «на краю»: «та береза, / Дороги на краю»; «дорога, / С березой на краю»; «Стояла та береза – / России на краю»[22]. Образ березы у дороги также обоснован реалиями цареубийства. Н. А. Соколов, описывая шахту на руднике в урочище Четырех Братьев, в которую были сброшены тела убиенной Царской Семьи и их слуг, упоминает старую березу, рядом с которой на глиняной площадке разрубались и сжигались их тела: «Вблизи этой площадки растет старая береза. Пять лесных дорожек ведут к руднику с большой коптяковской дороги. Они все сходятся у открытой шахты. Их так много потому, что некогда по ним вывозилась от разных шахт руда к коптяковской дороге. Эти дорожки – глухие, заброшенные; в летнюю пору они покрываются высокой травой»[23]. Эта береза становится в поэме Цветаевой русским эквивалентом евангельского Древа Крестного.

В уста Царицы Цветаева вкладывает христианскую молитву, проникнутую чувством глубокого смиренного благодарения Богу за все ниспосланное Им в жизни: «– За всё благодарю – / Небесному Царю. / <…> / – За тын, за плен, за слезы – / За всё благодарю. / <…> / – И если скажешь – Сына... – / За всё благодарю»[24]. Этот образ Царицы, молящейся Небесному Царю, навеян письмом императрицы к Вырубовой от 23 января 1918 г.: «Родная, когда с четками молишься, какую молитву читаешь ты на 10-ое. Я разныя, Отче наш, Богородице, Царю небесный и т. д., но не знаю верно ли так или нужно одну особенную повторять. Искала в книгах и нигде не нашла. Знаю только, что Г. И. Хр. С. Б. помяни мя грешную»[25]. Мотивом благодарности Богу «за всё» пронизаны письма императрицы из Тобольска: «Да, прошлое кончено, благодарю Бога за всё что было, что получила и буду жить воспоминаниями, которыя никто от меня не отнимет» (от 8 декабря 1917 г.); «Благодарю день и ночь за то, что не разлучена со своими собственными 6 душками, за много надо благодарить, за то, что ты можешь писать, что не больна, храни и спаси тебя Господь, всем существом за тебя молюсь, а главное, что мы еще в России (это главное)» (от 24 января 1918 г.); «Только потерпи еще, душка, и эти страданья пройдут, и мы забудем о муках, будет потом только за всё благодарность. Школа великая» (от 2/15 марта 1918 г.); «Как тебе дать почувствовать чем озарена

моя душа? Непонятной, необъяснимой радостью, – объяснить нельзя, только хвалю, благодарю и молюсь. Душа моя и дух Богу принадлежат. Я чувствую ту радость, которую ты иногда испытывала после причастия или у св. икон. Как Тебя, Боже, благодарить? Я не достойна такой милости» (от 20 марта 1918 г.)[26]. Эта христианская благодарность «за всё» восходит к словам ап. Павла (1Фес. 5, 17–19; Еф. 5, 20).

Кульминации молитва Царицы о России достигает в мысли о жертве Сыном: «Стояла та Россия – / Обрыва на краю. / – И если скажешь – Сына... – / За всё благодарю»[27]. Жертва ради России сыном также имеет документальную основу. Комиссар Яковлев, приехавший в Тобольск с целью увезти Николая II в Москву, поставил императрицу перед самым тяжелым выбором в ее жизни: ехать с мужем и защищать интересы России (так как она полагала, что императора хотят заставить подписать в Москве убийственный для России мир с немцами) или остаться с сыном, у которого случился самый опасный приступ за всю его болезнь. Опираясь на слова свидетелей, Соколов описывает драматическую борьбу в душе императрицы между чувствами жены-государыни и матери: «Кобылинский показывает: “Сильно волнуясь, Государыня сказала: “Я тоже еду. Без меня опять его заставят что-нибудь сделать, как раз уже заставили” <…> Но это было не решение. Это была только мысль, вырвавшаяся от сердца, а не от разума. Что в это время было в детской с тем, кого она больше всех любила? <…> Гиббс показывает: “Он [Алексей] был очень болен и страдал. Императрица обещала после завтрака прийти к нему. Он все ждал, ждал, а она все не шла. Он все звал: “Мама, мама...” Он звал, она не шла. В этих словах все для тех, кто способен понять ее любовь к сыну. <…> Но буря была столь сильна в ее душе <…> Он [Жильяр] показывает: “<…> Она была так взволнована, так страшно расстроена, как никогда раньше. <…> Она не могла сидеть. Она не находила себе покоя, ходила по комнате, нервно сжимая руки, и говорила вслух сама с собой. Вот были ее мысли. “<…> Я чувствую, они хотят его заставить подписать мир в Москве. Немцы требуют этого, зная, что только мир, подписанный Царем, может иметь силу и ценность в России. Мой долг не допустить этого и не покинуть его в такую минуту. Вдвоем легче бороться, чем одному, и вдвоем легче перенести мучения, чем одному. Но ведь я не могу оставить Алексея. Он так болен. Я ему так нужна. Что будет с ним без меня?” Она, которая едва могла стоять более 5 минут и всегда обыкновенно сидела, вся рвалась почти в течение часа <…> Вдруг она сказала: “Ну, это решено. Мой долг – это ехать с ним. Я не могу его пустить одного. И вы будете смотреть за Алексеем здесь”. <…> “Вы знаете, что такое для меня сын. А мне приходится выбирать между сыном и мужем. Но я решила, и надо быть твердой. Я должна оставить мальчика и разделить жизнь или смерть мужа”»[28]. В. И. Гурко видел в этом выборе императрицы проявление ее «в высшей степени благородной, возвышенной натуры»: «Мысли ее в тот момент всецело были сосредоточены на России, на ее благе, на ее чести, и

она решается даже расстаться с Наследником и тремя из своих дочерей, чтобы ехать вместе с Государем и поддержать его в отказе от санкционирования чего либо невыгодного для России»[29].

В итоге Цветаева создала глубоко христианский образ русской Царицы – «высоко и одиноко» стоящей «светлой, чистой женщины, матери, друга, сестры, христианки-страдалицы»[30]. Своей поэмой Цветаева разрушала сложившийся стереотип об Александре Феодоровне как о честолюбивой, надменной и холодной императрице.

Поднявшись над политикой, Цветаева раскрыла в поэме ту «идеальную силу» духа, о которой писал современник: «Государь и Государыня верили, что умирают мучениками за свою родину – они умерли мучениками за человечество. Их истинное величие не проистекало от их царственного сана, а от удивительной нравственной высоты, до которой они постепенно поднялись. Они сделались идеальною силой. И в самом своем уничижении они были поразительным проявлением той удивительной ясности души, против которой бессильны всякое насилие и всякая ярость, и которая торжествует в самой смерти»[31].

«Поэма о Царской Семье» основывается на документальных источниках (летописи, письма, воспоминания современников): метафизичность проявляется в самой исторической реальности. Сибирь включается Цветаевой в традиционный русский духовный пейзаж: кремль, монастырь на горе (место, освященное явлением чудотворной иконы Божией Матери), береза у дороги, молитва. Насыщенность сибирского ландшафта религиозными концептами (кеносис, молитва, смиренная благодарность Богу, любовь к врагу, жертвенная любовь к России), выражающими его лирическую сущность, придает ему глубокое метафизическое измерение. Созерцаемый Царицей сибирский ландшафт идеально отражает ее дух. Образы горы и березы, выражая молитвенную устремленность русской Царицы, становится символами ее глубочайшей духовности и святости.

В пространстве Сибири проступают ключевые библейские архетипы: в первозданной природе – рай (Эдем), в горе – символика Божьего присутствия (Синай) и жертвы (Голгофа), в русской березе – архетип библейского Древа Крестного. Сибирь Цветаевой – русская Голгофа: жертва Богоматери Сыном Божиим ради спасения людей соотносится с жертвой русской Царицы, готовой пожертвовать сыном ради спасения России. Цветаева сакрализует сибирское пространство, включая его в «Святую Русь» и в историко-культурный контекст христианства в целом (от ветхозаветного Эдема до Голгофы), приобщая Сибирь к пространству Священной мировой истории.

Кенотическое снисхождение Царской Семьи в исторический «гроб» Сибири духовно преображает ее пространство христианской жертвенной любовью, «вертикаль» которой размыкает «горизонталь» сибирской истории, преодолевая ее границы и устремляясь в вечность.

Примечания

[1] *Коркина Е. Б.* Примечания // *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. (Б-ка поэта. Большая сер.). Л., 1990. С. 766–768.

[2] *Саакянц А., Мнухин Л.* Комментарии // *Цветаева М. И.* Собр. соч. : в 7 т. М., 1994. Т. 3. С. 787.

[3] *Слоним М. Л.* О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992. С. 345.

[4] *Цветаева М. И.* Собр. соч. : в 7 т. М., 1995. Т. 7. С. 317. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы цитирования.

[5] *Соколов Н. А.* Убийство Царской Семьи. Тула ; М., 1990. С. 273.

[6] Официальный документ. Убийство Николая II // Грядущая Россия : ежемесячный литературно-политический и научный журнал. Париж. 1920. Февраль. Кн. 2 ; *Жильяр П.* Император Николай II и Его Семья. Петергоф, сентябрь 1915 – Екатеринбург, май 1918 г. Вена, 1921; *Мельник-Боткина Т.* Воспоминания о Царской Семье и её жизни до и после революции. Белград, 1921; *Кологривов К.* Арест государыни императрицы Александры Феодоровны и августейших детей их величеств // Русская Летопись. 1922. Кн. 3 ;*Дитерихс М. К.* Убийство царской семьи и членов Дома Романовых на Урале. Владивосток, 1922 ; *Вильтон Р.* Последние дни Романовых / пер. с англ. кн. А. М. Волконского. Берлин : Град Китеж, 1923 ; *Гурко В. И.* Царь и Царица. Париж : Возрождение, 1927 ; *Канторович В. А.* Александра Федоровна : Опыт характеристики. Л., 1927; *Волков А. А.* Около Царской Семьи. Париж, 1928 ; *Марков С. В.* Покинутая Царская Семья. 1917–1918. Царское село – Тобольск – Екатеринбург. Вена, 1928 ; *Шуленбург В. Э.* Воспоминания об Императрице Александре Феодоровне. Париж, 1928.

[7] Есиповская летопись по Сычевскому списку // Сибирския Летописи / Издание Императорской Археографической комиссии. СПб., 1907. С. 154–155.

[8] Там же. С. 178.

[9] Там же. С. 306.

[10] *Карамзин Н. М.* История государства Российского : XII т. в 4 кн. М., 1998. Кн. 1. Т. I–II. Глава VI. Первое завоевание Сибири. Г. 1581–1584.

[11] *Соколов Н. А.* Указ. соч. С. 56.

[12] *Жильяр П.* Указ. соч. С. 195.

[13] Письма Высочайших Особ к А. А. Танеевой (Вырубовой) // Русская Летопись. Париж, 1922. Кн. 4. С. 208.

[14] Письма Высочайших Особ к А. А. Танеевой (Вырубовой). С. 216, 217. Здесь и далее при цитировании сохраняются орфографические и пунктуационные особенности оригинала.

[15] Кеносис (от *греч.* κένωσις – букв. «опоражнивание, пустота») – ключевой концепт православного богословия, означающий добровольно принятое Христом уничижение (Флп. 2, 6–9).

[16] *Цветаева М. И.* Поэма о Царской Семье. Фрагменты // *Цветаева М. И*. Стихотворения и поэмы. С. 671.

[17] Письма Высочайших Особ к А. А. Танеевой (Вырубовой). С. 209.

[18] *Цветаева М. И.* Поэма о Царской Семье. Фрагменты. С. 671.

[19] В время ссылки императрица занималась с Алексеем чтением Ветхого Завета (1Царств 20–22, 24–31; 2Царств 5–6, 8–24; 3Царств 1–22; 4Царств 9; 1Пар. 19–22, 28–29; 2Пар. 10–18) (Александра Фёдоровна (императрица). Последние дневники императрицы Александры Фёдоровны Романовой: Февр. 1917 г. – 16 июля 1918 г. Новосибирск, 1999. С. 148, 153, 158, 162, 173, 177), а с дочерями – чтением пророков Исайи, Иеремии, Иезекииля и др. (Там же. С. 92, 138, 143, 148, 149, 158, 159, 162, 177, 261).

[20] Письма Высочайших Особ к А. А. Танеевой (Вырубовой). С. 211.

[21] Там же. С. 225, 231.

[22] *Цветаева М. И.* Поэма о Царской Семье. Фрагменты. С. 671–672.

[23] *Соколов Н. А.* Указ. соч. С. 246.

[24] *Цветаева М. И.* Поэма о Царской Семье. Фрагменты. С. 671–672.

[25] Письма Высочайших Особ к А. А. Танеевой (Вырубовой). С. 218.
[26] Там же. С. 202, 221, 225, 231, 234.
[27] *Цветаева М. И.* Поэма о Царской Семье. Фрагменты. С. 672.
[28] *Соколов Н. А.* Указ. соч. С. 61–64.
[29] *Гурко В. И.* Указ. соч. С. 50.
[30] *Степанов И. В.* Милосердия двери. Лазарет Ея Величества // Возрождение. Париж, 1957. № 67. Июль.
[31] *Жильяр П.* Указ. соч. С. 243.

Л. Н. Тихомирова
Челябинск

ПАМЯТЬ ДЕТСТВА В ПОЭЗИИ ЮННЫ МОРИЦ («ЧЕЛЯБИНСКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТЕССЫ)

В творчестве Ю. П. Мориц есть шесть стихотворений («Те времена» (1965), «Всю войну жила я под землей…» (1980), «После войны» (1980), «Забытые мелодии» (1982), «Вор» (1985), «Воспоминание» (1985)), которые, хотя и были созданы ею в разные годы, сегодня воспринимаются читателем как целостный текст, интегрированный общим авторским замыслом. Написанный по воспоминаниям военного детства, проведенного в эвакуации в Челябинске, где, по словам поэтессы, она жила с «четырех до восьми лет, в школу ходила, читала в госпитале поэзию раненым, праздновала Победу с салютом»[1], этот «текст» воссоздает один из самых трагических периодов нашей истории таким, каким он навсегда сохранился в памяти ребенка. Стихотворения создавались в течение двадцати лет (1965–1985), и каждое новое произведение, встраиваясь в контекст предыдущего, не только содержательно дополняло указанную художественную общность, но и придавало ей все большую многомерность и полифоничность. Поскольку поэтические единства подобного рода в терминологии литературоведения принято называть несобранными циклами, считаем возможным применить это определение и к перечисленным выше стихотворениям.

Во-первых, все они имеют общую автобиографическую основу. Во-вторых, как и в аналогичных образованиях, единство данного цикла конституируется прежде всего указанием на общность текстопорождающей ситуации (война и связанная с ней обстановка) и типом героя – ребенка в пору раннего детства, чьим восприятием действительности определяется художественный образа мира. В-третьих, как любое целостное произведение, «челябинский» цикл Мориц имеет внешние границы, связанные с началом и концом течения обозначенной ситуации, обладает внутренней драматургией и событийной динамикой; входящие в него стихотворения можно расположить в определенной

© Тихомирова Л. Н., 2013

хронологической последовательности, они дополняют и продолжают друг друга, в них просматривается единство авторского взгляда, модуса художественности и т. д. Кроме того, все перечисленные стихотворения обладают достаточно редким для лирики качеством – документальностью, – которым, в свою очередь, во многом определяется способ выражения в тексте авторского сознания.

Проблему документальности в художественной прозе исследовала Е. Г. Местергази. Литературой с главенствующим документальным началом она называет произведения, «основанные не на вымысле, а на реальных фактах»[2]. «При этом, – пишет исследователь, – имена, названия могут быть подлинными, а могут в отдельных случаях заменяться на вымышленные; под документальными свидетельствами понимаются как официальные документы, справки и пр., так и записи устных рассказов, в том числе литературно обработанные, а также невымышленные повествования писателей, ставших свидетелями и участниками важнейших исторических событий»[3]. Лирика, конечно, не художественная проза: сам род литературы предполагает повышенную пристрастность и личностную опосредованность. Тем не менее, к некоторым лирическим произведениям приведенное выше определение может быть с успехом применено. Считаем, что цикл «челябинских» стихотворений Ю. Мориц как раз и можно безоговорочно отнести к их числу.

Он основан на подлинных событиях, подтверждаемых реальными фактами биографии поэтессы. Во всех включаемых в него произведениях имеется указание на время действия (дату, порядковый год войны или возраст главной героини: «Зимой сорок третьего года / видала своими глазами…» – «Вор»; «Сажали мы картошечку / На третий год войны» – «Забытые мелодии» и др.), главная героиня текста – очевидец и участник одного из главных исторических событий века, в роли лирических персонажей выступают реальные люди – мать, отец, сестра будущей поэтессы и т. д. Документальное начало доминирует в тексте настолько, что на него обращают внимание исследователи, область научных интересов которых находится за пределами филологического анализа. «Пронзительные, откровенные стихи и рассказы об этом периоде жизни поэтессы, – пишет краевед Н. А. Капитонова, – …яркие картинки из жизни челябинцев во время войны»[4].

Небольшой автобиографический цикл Ю. Мориц – это, безусловно, свидетельство. Свидетельство яркое, во многом неожиданное, потому что дается ребенком, смотрящим на мир иначе, чем взрослые. В основе каждого стихотворения – реальный жизненный эпизод, силой воздействия которого на читателя определяется специфика и каждого отдельного текста, и поэтического единства в целом. Все шесть составивших его стихотворений ориентированы на точку зрения девочки от четырех до восьми лет и представляют собой небольшие по объему рассказы, фиксирующие впечатления от событий, непосредственной участницей которых она была.

«Те времена» (1965) – первое стихотворение, написанное поэтессой по впечатлениям жизни в эвакуации:

Ему было семь лет.
И мне – семь лет.
И у меня был туберкулез,
А у бедняги нет.

В столовой для истощенных детей
Мне давали обед.
У меня был туберкулез,
А у бедняги нет.

Я выносила в платке носовом
Одну из двух котлет.
У меня был туберкулез,
А у бедняги нет.

Он брал мою жертву в рот,
Делал один глоток
И отмывал в церковном ручье
Мой носовой платок.

Однажды я спросила его,
Когда мы были вдвоем:
– Не лучше ли съесть котлету в шесть,
А не в один прием?

И он ответил: – Конечно, нет!
Если в пять или в шесть,
Во рту остается говяжий дух –
Сильнее хочется есть.

Гвоздями прибила война к моему
Его здоровый скелет.
У меня был туберкулез,
А у бедняги нет.

Мы выжили оба, вгрызаясь в один
Талон на один обед.
И два скелетика выбились в рай,
Имея один билет!

«Те времена» (1965)[5]

Ю. Мориц действительно болела во время войны туберкулезом, получив его как осложнение после кори в первый же год эвакуации, поэтому сценка, описанная выше, более чем вероятна. И все-таки стихотворение не об этом.

Память о войне в нем связана с воспоминаниями о первом друге и начале формирования представления о нравственном и человеческом долге, которого требует дружба. Сочувственное отношение к «несчастью» голодающего товарища, отсутствием болезни лишенного дополнительного питания («У меня был туберкулез, а у бедняги нет»), определяет поступок маленькой героини, братски делящейся с ним своей небольшой порцией («Я выносила в платке носовом / Одну из двух котлет»). Умение отдать другому необходимое и не пожалеть об этом – едва ли не главный урок, усвоенный героиней в детстве. Мерилом ценности такого поступка с точки зрения взрослого является спасенная человеческая жизнь («Мы выжили оба…»), с точки зрения ребенка – устраненная несправедливость. Смертельная болезнь одного является залогом жизни другого, но серьезность понимания всего происходящего придет только через много лет («И два скелетика выбились в рай, / Имея один билет»). Для маленькой же героини, от лица которой ведется повествование, гораздо важнее первое серьезное переживание за другого человека, первое посильное участие в его житейской «беде». Документальность выступает в этом стихотворении важным приемом создания текста: коротенький диалог семилетних друзей, составляющий сюжетную основу произведения, своей

несочиненностью, правдивостью сообщает больше об их недетских страданиях, чем любое описание голода, который они испытали.

Эту же функцию выполняет точное описание подвала, где всю войну прожила маленькая героиня цикла:

Всю войну жила я под землей,
Где хранили до войны мороженое.

Мы согрели землю всей семьей,
Занимая место, нам положенное.

Мы любили этот погребок,
Печку там построили кирпичную,

Побелили стены, потолок,
Постелили крышу не тряпичную.

Все равно землей, землей сырой
Пахло там сквозь доски, плотно сбитые!

Просыпалась я ночной порой –
Думала, что мы уже убитые:

Мать скрестила руки на себе,
Вниз лицом – отец, сестрица скрючилась

И в гробу, во гробе, во гробе
Я давно по солнышку соскучилась.

– Боженька, – шептала я во мрак, –
Сделай так, чтоб утром все проснулися.
...Мы любили этот саркофаг,
Покидая, слезно улыбнулися…[6]

Помещение, которое изображает Ю. Мориц, тоже вполне реальное. Ее семья, как выяснила Н. А. Капитонова, «всю войну жила в подвале дома на Елькина (недалеко от сегодняшнего проспекта Ленина)»[7]. Но перед поэтессой не стоит задача дословно описать место, в котором все они ютились, ей опять же важно другое.

За четыре военных года нежилое, холодное помещение («…под землей, / Где хранили до войны мороженое») превратилось в Дом («Мы согрели землю… // Печку там построили кирпичную / Побелили стены, потолок, / Постелили крышу не тряпичную»). Однако этот дом, хоть и обжитый, и даже любимый, так и не стал настоящим («Все равно землей, землей сырой / Пахло там…»; «И в гробу, во гробе, во гробе / Я давно по солнышку соскучилась»). Этот дом – убежище от войны, спасение от гибели, которая непременно грозила бы в Киеве, и все-таки это жилище смерти. Вероятно, поэтому описание помещения проникнуто двойственным чувством («Мы любили этот саркофаг»). Но не следует забывать о том, что подвал показан глазами ребенка, стихотворение даже стилизовано под детскую речь («проснулися», «улыбнулися»). Для лирической героини Мориц важно, что вынесет ребенок из этих неважных жизненных условий, научится ли ценить жизнь выше материальных благ. Документальное начало, главенствующее в произведениях цикла, – один из способов выразить авторскую позицию, создав у читателя установку на достоверность.

У ребенка – главного героя текста – почти ничего не сохранилось в памяти от мирного времени. Его осознанная жизнь началась с войны и целиком связана с ее событиями и «угрюмством быта». Именно поэтому память лирической героини воскрешает те времена не словами газетных передовиц, а сце-

нами, подобным приведенным выше. С точки зрения взрослого человека, эти сцены несопоставимы друг с другом по драматизму переживаемого: бомбежка, голод, страх ночного нападения врага и, например, поход в баню, копка картошки или грезы о найденном кладе и продуктовом изобилии, который сулит эта находка, сосуществуют в тексте Мориц на равных. Но поскольку у маленького ребенка еще нет никакого индивидуального, а тем более социального опыта, его логика отвечает своим внутренним законам. Подчиняясь им, память отбирает и сохраняет эмоционально значимые для ее обладателя автобиографические события и состояния, зачастую сопрягая в однородный ряд совершенно разнородные элементы. Так, в нечто единое выстраивается то, что изначально не является таковым: события, наблюдения, переживания и даже фантазии.

Однако есть еще один момент, о котором не следует забывать, анализируя художественные произведения, в которых получили отражение любые детские воспоминания. Поскольку у маленького ребенка нет автобиографического опыта, у него нет и представления о детстве, или, правильнее сказать, образа детства, зафиксированного в сознании. «Образ детства, – пишет современный психолог, – …совокупность представлений взрослого о детстве. У каждого есть свое детство, сохраненное в воспоминаниях»[8].

Все то, что сохраняется в памяти в виде образа пережитого, как правило, воспроизводится в тексте много лет спустя, т. е. актуализируется и интерпретируется уже не ребенком, а взрослым человеком, в чьем сознании на личностный бытийный опыт обязательно накладывается опыт социальный и культурный, безусловно, трансформирующий пережитое. Поэтому в произведениях подобного типа, в том числе и в стихотворениях анализируемого цикла, можно без труда обнаружить наличие сразу двух субъектов сознания, сосуществующих в пространстве текста на паритетных началах: ребенка, чьими глазами мы видим событие, и взрослого, заполняющего пробелы в его воспоминаниях:

Из горящего поезда
на траву
выбрасывали детей.
Я плыла
по кровавому, скользкому рву
человеческих внутренностей, костей.

Пилот, который летал надо мной, –
коричневая чума, –
скалился и хохотал, как больной,
который сошел с ума.
Он реял в летающем сундуке,
в лобовое влипал стекло.
Я видела свастику на руке
и то, что со лба текло.

А еще я видела красный круг
паровозного колеса.
И от ужаса
мне не хватало рук,
чтобы закрыть глаза, –
потому что не двигался паровоз,
но кровавый туман и чад
от на месте вертящихся шел колес
и чугунный стонал рычаг –
словно в локте согнутая рука,
оторванная от тела,
чтобы колеса паровика
посмертно она вертела

Так на пятом году

мне послал Господь
спасенье и долгий путь…
Но ужас натек в мою кровь и плоть –
и катается там, как ртуть!

И когда засыпаю лицом к луне,
так горько во сне я плачу,
что слезы мои текут по стене,
в которой я память прячу.

«Воспоминание» (1985)[9]

Данное стихотворение является своего рода началом анализируемого цикла. В нем воссоздается нередкая для начала войны ситуация – обстрел поезда с беженцами. Название стихотворения – «Воспоминание» – не случайно. Это одно из тех детских воспоминаний, указание на которое есть не только в поэзии, но и в прозе Ю. Мориц («Меня разбомбили в поезде. Я от этого очень моргаю. И мне трудно играть с другими детьми, они меня за моргание дразнят»)[10]. Собственно, все шесть стихотворений анализируемого цикла – воспоминания о пережитом, но только в этом определение жанра вынесено в заголовок. Возникает вопрос, почему. Вероятно, потому, что перед нами не просто первое сильное впечатление маленькой девочки, связанное с войной, или ее первое столкновение с изменившейся реальностью, а вообще одно из первых индивидуальных воспоминаний, то, с чего начинает работу автобиографическая память. Это страшное событие – бомбежка поезда – начало даже не жизни, а судьбы лирической героини, момент, во многом определивший концепцию ее дальнейшего пути (не случайно тема жизни как высшего дара станет сквозной в творчестве Ю. Мориц).

Чтобы передать все безумие происходящего, автор насыщает текст произведения лексикой с негативной семантикой и выразительными документальными деталями, тяготеющими к натуралистическим: «из горящего поезда», «выбрасывали детей», «по кровавому, скользкому рву человеческих внутренностей, костей»; «в лобовое влипал стекло», «то, что со лба текло» и др. Не менее натуралистичны и средства художественной выразительности («кровавый туман и чад», «чугунный стонал рычаг»; «словно в локте согнутая рука, оторванная от тела», «как больной, который сошел с ума» и др.). Прием известный: поэт пытается выжать из натуралистической образности максимум художественного смысла, вызвав у читателя не только ужас от изображаемого, но и отвращение к насилию, предельным проявлением которого является война. Художнику важно показать бомбежку глазами четырехлетнего ребенка, воссоздать его внутреннее состояние в этот момент. Поэтому многие языковые средства также передают детское видение данного события, имитируют детскую речь и детскую логику: «он реял в летающем сундуке», «а еще я видела красный круг паровозного колеса», «от ужаса мне не хватало рук, чтобы закрыть глаза». Однако множество деталей описываемой ситуации не сохранилось в детской памяти, на всю жизнь осталось только чувство пережитого («ужас натек в мою кровь и плоть – / и катается там, как ртуть»), на которое с течением времени в сознании носителя воспоминания наслоились

картинки из кинохроники, художественных фильмов, общекультурные и социальные стереотипы: «Пилот, который летал надо мной, / – коричневая чума, – / скалился и хохотал, как больной, / который сошел с ума // …Я видела свастику на руке…» А это уже интерпретация события взрослым. То есть в данном стихотворении фиксируется не только прошлый опыт ребенка, но и однажды принятая взрослым версия произошедшего. Для художественных текстов с главенствующим документальным началом это не редкость.

Зато совершенно оригинальное видение события представлено в стихотворении «После войны» (1980), завершающем цикл:

В развалинах мерцает огонек,
Там кто-то жив, зажав огонь зубами.
И нет войны, и мы идем из бани,
И мир пригож, и путь мой так далек!
И пахнет от меня за три версты
Живым куском хозяйственного мыла,
И чистая над нами реет сила –
Фланель чиста и волосы чисты!
И я одета в чистый балахон
И рядом с чистой матерью ступаю,
И на ходу как будто засыпаю,
И звон трамвая серебрит мой сон.
И серебрится банный узелок
С тряпьем. И серебрится мирозданье.
И нет войны, и мы идем из бани,
Мне восемь лет, и путь мой так далек!..
И мы в трамвай не сядем ни за что –
Ведь после бани мы опять не вшивы!
И мир пригож, и все на свете живы,
И проживут теперь уж лет по сто!
И мир пригож, и путь мой так далек,
И бедным быть для жизни не опасно,
И, господи, так страшно и прекрасно
В развалинах мерцает огонек[11].

Это стихотворение – одно из самых светлых в творчестве Ю. Мориц. Через много лет после Победы она воссоздает атмосферу счастья первых послевоенных дней так, как будто бы все произошло вчера. Детское воспоминание о конце войны сопряжено с ощущением подаренной жизни («И бедным быть для жизни не опасно»). Отныне все страдания позади, и будущее представляется чередой бесконечных радостей, которые ничто не в состоянии омрачить: «…И мир пригож, и все на свете живы, / И проживут теперь уж лет по сто». Это счастье так велико, что им окрашиваются все реалии окружающего мира: «И звон трамвая серебрит мой сон. / И серебрится банный узелок / С тряпьем. И серебрится мирозданье». Интересно, что конец войны ассоциируется у маленькой героини Мориц с походом в баню: ощущение Победы – это ощущение чистоты: «И чистая над нами реет сила – / Фланель чиста и волосы чисты! / И я одета в чистый балахон / И рядом с чистой матерью ступаю…» Многократное повторение слова «чистый» здесь не случайно. Мир предстает словно отмытым от грязи и крови военных лет, и в этом обновленном и чистом мире можно жить только с чистыми помыслами и чистой душой. В данном стихотворении, как и в остальных произведениях цикла, сила воздействия текста на читателя обеспечивается множеством документальных деталей, через которые в сознании ребенка запечатлелось время («И пахнет от меня за три версты / Живым куском хозяйственного мыла»; «И мы в трамвай не сядем

ни за что, / Ведь после бани мы опять не вшивы»; «И я одета в чистый балахон» и т. д.). Несмотря на семантическую сниженность слов, которые находит поэтесса для передачи этих деталей, в целом стихотворение очень позитивно. Да и вообще произведения Мориц о военном детстве, несмотря на суровость материала, не оставляют мрачного впечатления. В художественной концепции Ю. Мориц детство – это стартовая площадка, задающая траекторию всего последующего движения, поэтому воспоминания о нем – средство личностного самоопределения, стремление осознать свой жизненный и творческий путь на определенном возрастном и творческом рубеже.

Позиция автора в тексте – это позиция благодарного судьбе человека. Детская дружба, родительская любовь и людская взаимопомощь – утверждаемые в тексте качества, которые определили вектор формирования личности лирической героини. Они выступают как противовес жестоким испытаниям времени, и именно ими определяется тот светлый взгляд на мир, которым окрашены стихотворения Ю. Мориц о военном детстве. Сопряжение высокой художественности и жизненной правды обеспечивает стихотворениям Мориц ощущение неподдельности, непритворности изображаемого, дает возможность увидеть военно-тыловую повседневность в несколько непривычном ракурсе, может, не сильно меняя наше представление о военных годах, но, безусловно, дополняя его новыми красками.

Примечания

[1] Мориц Ю. П. Я рано попала в плохую компанию. [Электронный ресурс]. URL: http://culture.pravda.ru/culture/2003/4/9/21/7175_moriz.html

[2] *Местергази Е. Г.* Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века) : автореф. дис. … д. филол. н. М., 2008. С. 20.

[3] Там же. С. 16.

[4] *Капитонова Н. А.* Юнна Мориц : «Там – город Челябинск, а в городе дом…» // Луч. 2001. № 1 (34). С. 2.

[5] *Мориц Ю. П.* На этом береге высоком : стихи. М., 1987. С. 25–26.

[6] Там же. С. 91.

[7] *Капитонова Н. А.* Указ. соч. С. 3.

[8] *Бондарева М О.* Механизм построения образа детства. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ipras.ru/cntnt/rus/dop_dokume/mezhdunaro/nauchnye_m/razdel_3_a/bondareva

[9] *Мориц Ю. П.* На этом береге высоком. С. 10.

[10] *Мориц Ю. П.* Рассказы о чудесном. [Электронный ресурс]. URL: http://www.morits.ru/cntnt/proz/rasskazy/rasskazy_o.html

[11] *Мориц Ю. П.* На этом береге высоком. С. 27.

М. А. Михайлова
Екатеринбург

ПОРТРЕТЫ ЛИТЕРАТОРОВ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ В ОСМЫСЛЕНИИ МЕМУАРНОЙ ПРОЗЫ ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ XX ВЕКА

В шестидесятые годы начинается новый этап в развитии отечественной словесности. Литературная жизнь страны оживает, появляется множество мемуарных текстов. Популярность дневников, воспоминаний, писем обусловлена народным стремлением к правде и искренности[1]. Мемуаристов интересуют, прежде всего, эпоха Серебряного века русской литературы и двадцатые годы как время относительной творческой свободы. В этой связи особую значимость приобретают опубликованные в журнале «Новый Мир» мемуарные произведения «Люди, годы, жизнь» Ильи Эренбурга и «Люди и положения» Бориса Пастернака.

«Люди, годы, жизнь» – это мемуарная хроника[2], в которой И. Эренбург представляет крупное полотно общественно-политической, военной и культурной жизни не только России, но и стран Европы. Как писатель-публицист он создал свое главное произведение, где основной объект повествования – это исторические события. Линия автора лишь сопутствует им. Отсюда определенная экстравертированность книги Эренбурга – стремление писателя рассказать о как можно большем количестве людей истории и культуры, с которыми его свела судьба[3].

«Люди и положения» – это автобиографический очерк, как сам автор назвал свои воспоминания[4]. В этом тексте сильно субъективное начало, поскольку цель Пастернака – рассказать о своей жизни в контексте времени. Исторический и культурный план зачастую выполняет функцию фона, на котором разворачивается повествование[5]. Пастернак создает прежде всего образы тех деятелей культуры, которые сыграли безусловную роль в его жизни, повлияли на становление его как писателя и поэта.

Однако каждый из писателей, исходя из своего целеполагания (рассказ о других и о себе – Эренбург, рассказ о себе и о других – Пастернак), избирает различные жанровые стратегии, что со всей очевидностью являет себя в микрожанре литературного мемуара – жанре литературного портрета.

Так, особый след в русской поэзии, в жизни Пастернака и в сознании Эренбурга оставила Марина Цветаева, одна из самых ярких и значимых фигур в литературе XX в. И тот, и другой создает ее литературный портрет, но перед нами возникает разная Цветаева.

Безусловной заслугой Эренбурга стало то, что он легализовал имя Цветаевой, вернул его в литературное пространство. И прорисовал, пусть утаивая многое, основные вехи ее биографии.

© Михайлова М. А., 2013

«Я встречал в жизни поэтов, – пишет И. Эренбург в книге “Люди, годы, жизнь”, – знаю, как тяжело расплачивается художник за свою страсть к искусству; но, кажется, нет в моих воспоминаниях более трагического образа, чем Марина»[6]. Именно по этому трагическому сценарию рисует Эренбург портрет Марины Цветаевой – женщины, которая всю свою жизнь подчинила этой страсти.

Для Эренбурга важны черты внешности Цветаевой, портрет которой в книге выглядит следующим образом: «В ней поражало сочетание надменности и растерянности; осанка была горделивой – голова, откинутая назад, с очень высоким лбом; а растерянность выдавали глаза: большие, беспомощные, как будто невидящие – Марина страдала близорукостью. Волосы были коротко подстрижены в скобку. Она казалась не то барышней-недотрогой, не то деревенским пареньком… Марина совмещала в себе старомодную учтивость и бунтарство, высокомерность и застенчивость, книжный романтизм и душевную простоту»[7].

К этому портрету, как к смысловому ядру, примыкают все те события ее жизни, которые поразили Эренбурга: пятилетняя дочь, читающая на память стихи Блока в разоренной квартире, муж – офицер Белой армии, семнадцать лет, проведенные в эмиграции, так и не давшей поэту желанной творческой свободы, разочарования в людях и в идеях, гибель младшей дочери и мужа, арест старшей, одиночество, сопровождавшее ее с отрочества до конца жизни.

И если Пастернак особенно ценил и чувствовал раннее творчество Цветаевой, то Эренбург воспринимает как время поэтического роста поздние годы Марины Цветаевой, полные «больших испытаний и большой работы»[8]. Портрет Марины Цветаевой пера Эренбурга – это образ женщины с трагической судьбой, которая всю свою жизнь посвятила поэзии.

Марина Цветаева как поэт изначально явилась для Пастернака большим открытием, первой и счастливой встречей для него стало знакомство с книжками ее стихов. Это не только его известная оценка: «ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли все остальные символисты, вместе взятые»[9], но и созданный Пастернаком красочный образ ее поэзии: «лирическое могущество цветаевской формы, кровно пережитой, не слабогрудой, круто сжатой и сгущенной, не запыхивающейся на отдельных строчках, охватывающей без обрыва ритма целые последовательности строф развитием своих периодов»[10].

Гениальным трагическим поэтом, не до конца признанным и не вполне оцененным на Родине, предстает Марина Цветаева в воспоминаниях Бориса Пастернака. Она для него – воплощение абсолютного поэта.

Таким образом, на примере образа Марины Цветаевой мы постарались показать, как в мемуарной прозе воспоминания преломляются в творческом сознании автора, вследствие чего при создании литературного портрета про-

исходит превращение реального человека в литературный образ, – конечно, образ особого рода, открыто сохраняющий связь с прототипом, стремящийся как можно точнее передать его характерные черты[11].

Сергей Есенин и Владимир Маяковский рассматриваются мемуаристами, как ни странно, почти в паре. Два поэта двадцатых годов воспринимались современниками как диаметральные противоположности. Один из них – певец русской природы, родной земли, восторженный человек и чувствительный поэт, баловень судьбы, другой – вдохновитель рабочего класса, официально признанный первым поэтом в новом обществе, живший под блестящим стеклом рамки, в которую он себя вставил, всю жизнь несущий на себе ее тяжесть, он и в жизни старался стать воплощенным лозунгом. В шестидесятые годы писатели-мемуаристы почву для сопоставления этих двух литераторов видят в значении, которое они имели для русской литературы и советского читателя. Двух разных поэтов объединило сердце советского человека, который был вынужден на костях строить новое общество и новое государство, нуждавшегося во вдохновенных воззваниях и стихах первого пролетарского поэта и одновременно тосковавшего по старому, родному, отчасти романтическому искусству, жизненной, пронзительной поэзии, звучащей из уст современного им молодого поэта.

Воспоминания Эренбурга о Есенине представляют собой проблемный очерк жизненного пути литератора. Мемуарист анализирует драму его судьбы: несмотря на то, что Есенин был светлым человеком, жизнь его была насыщенна и благополучна, но он оставался глубоко несчастным.

Сергей Есенин обладал очень многими материальными благами, которые не были доступны большинству советских граждан и деятелей искусства. В юные годы мечтающий о славе, Есенин в двадцать пять лет уже был ею пресыщен. В семнадцать лет восхищаясь, казалось бы, недосягаемой красавицей Айседорой Дункан, через десять лет он стал ее мужем. «Он хотел поглядеть мир и одним из первых пронесся по всей Европе, увидел Америку. Женщины в него влюблялись. Старые негры и парижские сорванцы ему сочувственно подмигивали. Горький плакал, когда он ему читал стихи. Он делал все, что ему хотелось, и даже строгие блюстители советских нравов глядели сквозь пальцы на его буйные выходки»[12].

Казалось бы, все его мечты сбывались. Но, продолжает Эренбург, «трудно себе представить человека более несчастного. Он нигде не находил себе места; тяготился любовью, подозревал в кознях друзей; был мнительным, неизменно считал, что скоро умрет»[13].

«Почему он спился? Почему надорвался в самом начале жизненного и поэтического пути? Почему столько неподдельной горечи даже в его ранних стихах, когда он не пил и не буянил?»[14] – ставит вопросы Эренбург.

Автор рассуждает о характере Есенина, его эстетических взглядах, об окружении поэта. Но не дает исчерпывающих ответов на вопросы.

Причину драмы Сергея Есенина мемуарист видит не в расхождении поэта с эпохой, как считали некоторые его современники. Есенин был поэтом своего времени. В его чарующих стихах находили утешение многие люди, испытавшие на себе трагизм первой половины XX в. Быть может, в этом и заключался смысл его жизни, цель творчества, не сознаваемая им самим.

По мнению Эренбурга, стихи Есенина ценны не исключительно народной тематикой. Мемуарист выделяет целый ряд достоинств творчества поэта.

Во-первых, актуальность его стихов во все времена. Есенин очень выразительно передает настроения и ситуации, которые переживает, пожалуй, каждый человек в своей жизни. «Стихи им нужны в часы печали, и тогда на выручку приходит Есенин, который давно умер и о котором они ничего не знают, кроме самого важного: он писал за них и про них»[15], – говорит Эренбург о своих молодых современниках.

Во-вторых, мастерство поэзии. «Он не писал о том, как делать стихи, никогда не приравнивал труд поэта к производству, но смешно уверять, что он был наивным песенником… Есенин много раз говорил мне, что подолгу работает над стихом, черкает, рвет... Есенин не раз себя называл “хулиганом”; но в одном он был почтителен: ценил мастерство»[16].

И, наконец, Есенин обладал качеством, которое отличало тех особенных поэтов, истинных творцов, счет которым – единицы во всей истории литературы, – это определенная прозорливость. После возвращения из Америки он назвал эту страну «Железным Миргородом»[17], а «было это в 1923 году, когда Леф прославлял красоту нью-йоркских небоскребов, когда был в моде НОТ (научная организация труда) – за два года до поездки в Америку Маяковского»[18]. Есенин «издали увидел во весь рост народ, ринувшийся к будущему»[19].

Поэтическая установка обосновывала диаметральность жизненных и творческих взглядов Есенина и Маяковского. Эренбург как писатель-публицист интересуется разностью творческих судеб двух литераторов: «Маяковский подчинял свои настроения идее. Есенин <…> писал, не задумываясь, как ему в ту минуту хотелось… Маяковскому пришлось бороться с непониманием, издевками одних, душевным холодом других, а Есенина понимали и любили при жизни»[20]. Пожалуй, лучше всего о разности двух ведущих поэтов эпохи сказал сам Сергей Александрович: «Он [Маяковский] поэт для чего-то, а я поэт от чего-то»[21].

Поэзию Есенина Эренбург сравнивает с пением соловья. «Никто не может объяснить, почему нас трогают многие стихи Есенина. Бывают поэты, полные высоких мыслей, блистательных наблюдений, страстных чувств, которые десятилетиями осваивают искусство передать другим свое духовное богатство. А Есенин писал стихи только потому, что родился поэтом»[22].

Таким образом, И. Эренбург рисует образ Сергея Есенина как человека, которого он хорошо знал, стихи которого любил, как поэта, перед которым преклонялся. Ответы на вопросы о драме Есенина он не формулирует. В ме-

муарах Эренбурга Есенин – это прежде всего человек необыкновенной судьбы, загадку жизни которого невозможно разгадать, потому что жизнь поэта не поддается анализу.

Образ Есенина в «Людях и положениях» Б. Пастернака представляет собой глубокую, богатую метафору: «Он Иван-царевичем на сером волке перелетел океан и, как жар-птицу, поймал за хвост Айседору Дункан. Он и стихи свои писал сказочными способами, то, как из карт, раскладывая пасьянсы из слов, то записывая их кровью сердца»[23].

Этот поэт для Пастернака, прежде всего, – певец своей Родины. Именно в стихах о среднерусской природе ярко проявился гениальный артистизм поэта – «высшее моцартовское начало»[24].

Одним предложением Пастернак характеризует свои отношения с поэтом: «То, обливаясь слезами, мы клялись друг другу в верности, то завязывали драки до крови, и нас силою разнимали и растаскивали посторонние»[25].

По мнению Пастернака, Сергей Есенин соперничает в народных сердцах только с одним поэтом – Владимиром Маяковским[26]. Противопоставление городской опустошающей и одурманивающей стихии у Маяковского и свободы просторов русской природы с их красочностью и свежестью у Есенина и в то же время их соединение в народных душах – весьма показательно для эпохи двадцатых годов, времени насильственного изменения привычной жизни, искоренения многих ценностей, утверждения новых, притягательных, но пока чуждых для людей. Стремление к привычной, естественной жизни, крестьянскому, природному, домашнему быту и одновременно большой интерес к новым порядкам, городской среде, иной культуре сочетаются в советском человеке в эти годы.

Есенин в трактовке Пастернака – это народный поэт, это подарок от всей русской земли советскому человеку, читателю и гражданину, так своевременно сделанный в годину тяжелых испытаний.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что образ Сергея Есенина поразному воплотился в произведениях И. Эренбурга и Б. Пастернака. Писателя-публициста интересует феномен этого человека, который, имея в жизни многие материальные и духовные блага, оставался несчастным, но при этом сделал счастливее огромное количество своих читателей, современников и потомков. Пастернак же, сам будучи, в первую очередь, поэтом, восхищается творчеством Есенина. Из фигуры Сергея Есенина он создает метафорический образ поэта из народной сказки, который озарил своим волшебным даром русскую литературу.

Противником Сергея Есенина в советской литературной жизни двадцатых годов мемуаристы называют Владимира Маяковского.

«Без революции не было бы Маяковского»[27], – утверждает И. Эренбург в книге «Люди, годы, жизнь». Писатель создает образ человека, в котором «уживались поэзия и революция».

О значении Маяковского для литературной жизни страны и для развития собственного творчества Эренбург говорит следующим образом: «Маяковский для меня – огромное явление и в поэзии и в жизни века; но непосредственно на меня он никак не повлиял, оставался близким и одновременно бесконечно далеким»[28].

Маяковский, по мнению Эренбурга, обладал противоречивым характером. Мемуарист приводит строчку его стихотворения и сопровождает ее развернутым комментарием: «Я люблю смотреть, как умирают дети…»[29] В жизни «Маяковский не мог видеть, как бьют лошадь. Однажды в кафе мой знакомый порезал себе ножиком палец – Владимир Владимирович поспешно отвернулся»[30]. Он написал статью «Как делать стихи», считая себя мастером в поэзии. «На самом деле Маяковский хорошо знал те мучения, которые неизменно связаны с творчеством»[31]. «Он казался чрезвычайно крепким, здоровым, жизнерадостным. А был он порой несносно мрачным; отличался болезненной мнительностью: носил в кармане мыльницу и, когда приходилось пожать руку человеку, который был ему почему-то физически неприятным, тотчас уходил и тщательно мыл руки. В парижских кафе он пил горячий кофе через соломинку, которую подавали для ледяных напитков, чтобы не касаться губами стакана. Он высмеивал суеверия, но все время что-то загадывал, обожал азартные игры – орел и решку, чет или нечет»[32].

«Он отнюдь не был “монолитом” – большой, сложный, с огромной волей и с клубком порой противоречивых чувств»[33].

В журнале «Леф» он подписал смертный приговор искусству, а таким образом и своему творчеству, но его впоследствии назовут «лучшим и талантливейшим поэтом эпохи»[34]. Сбрасывая с корабля современности всех классиков, «Маяковский сокрушал не только красоту прошлого, но и себя самого»[35].

«Его жизнь разбилась о поэзию»[36], – такой суровый вывод делает Эренбург. Драма поэта заключалась в тех противоречиях, которыми он себя окружил. Маяковский – образец человека, порожденного новым государством, неистовый борец за идею, который не гнушается средствами в достижении целей, стремится подчинить свой талант и всю жизнь служению своему идеалу. Но при этом он остается лириком, человеком с особенной поэтической чуткостью, с большим талантом, который вгоняет в неподходящие для себя рамки.

Образу Владимира Маяковского Б. Пастернак отводит одно из центральных мест в галерее литературных портретов своей книги как поэту, сыгравшему огромную роль в его творческом становлении.

Начиная рассказ о Маяковском, мемуарист сразу же оговаривается: «Я не буду описывать моих отношений с Маяковским… Я не буду приводить истории наших встреч и расхождений. Я постараюсь дать, насколько могу, общую характеристику Маяковского и его значения. Разумеется, то и другое будет субъективно окрашено и пристрастно»[37].

Выразителен внешний облик Маяковского: «Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаком боксера, неистощимо, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором»[38]. В своем первом впечатлении от будущего «лучшего и талантливейшего поэта эпохи» Пастернак не разочаровался и впоследствии. «Сразу угадывалось, что если он и красив, и остроумен, и талантлив, и, может быть, архиталантлив, – это не главное в нем, а главное – железная внутренняя выдержка, какие-то заветы или устои благородства, чувство долга, по которому он не позволял себе быть другим, менее красивым, менее остроумным, менее талантливым»[39].

Маяковский ратовал за просвещение, однако, как иронично замечает Пастернак, «вывез из глухого закавказского лесничества, где он родился, убеждение, в захолустье еще незыблемое, что просвещение в России может быть только революционным»[40].

Пастернак противопоставляет раннее творчество Маяковского и его революционную поэтическую деятельность: «Я очень любил раннюю лирику Маяковского. На фоне тогдашнего паясничания ее серьезность, тяжелая, грозная, жалующаяся, была так необычна. Это была поэзия мастерски вылепленная…»[41] «За вычетом предсмертного и бессмертного документа “Во весь голос”, позднейший Маяковский, начиная с “Мистерии-буфф”, недоступен мне. До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский никакой, несуществующий. И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным»[42].

Отдельно Пастернак касается темы своих взаимоотношений с Маяковским, говорит, что между ними никогда не было дружеской короткости. Эренбург считает, что в своей автобиографии Пастернак отрекся от своей дружбы с Маяковским. Однако в этом вопросе, возможно, имеет место ретроспекция – типичный прием для эго-литературы. Пастернак написал «Люди и положения» в 1957 г., спустя тридцать лет с момента описываемых событий, переосмыслив свою жизнь, переоценив дружеские и литературные связи.

Пастернак достаточно много места уделяет теме смерти Маяковского. Особенно интересны его слова о посмертной судьбе поэта: «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен»[43].

В «Людях и положениях» Маяковский предстает как большой поэт в своих начинаниях, но бессмысленно растративший свой дар на политику, безрассудно отдавший талант революционной пропаганде.

Итак, неслучайно внимание мемуаристов обращается на образ Владимира Маяковского. Этот поэт считается одной из самых знаковых фигур в литературном мире двадцатых годов. И. Эренбург рассматривает феномен его личности

в контексте его жизни, обращает внимание на то, что, будучи чувствительным человеком, лиричным поэтом, он «наступал на горло собственной песне»[44] во имя того, чтобы быть воплощением образа сурового и непоколебимого строителя коммунизма, вдохновителя пролетариата. Б. Пастернак видит в Маяковском талантливого поэта, оставившего большой след в сознании автора своим ранним творчеством, но безвозвратно потерянного, потухшего в развитии своей революционной деятельности, на самом деле чуждой его поэтическому дару.

Мемуарные образы в рассмотренных нами произведениях Ильи Эренбурга и Бориса Пастернака совмещают в себе объективную реальность и индивидуальное отношение к ней мемуариста. Документальная основа образа дополняется художественными приемами его воссоздания, содержание жизни претворяется в художественное содержание[45]. Портреты литераторов различаются в зависимости от жанра, выбранного автором, личности самого мемуариста и от характера взаимоотношений автора и героя. Эренбург рисует линию жизни своего героя в контексте исторических событий XX в. Автору интересна частная и общественная жизнь человека, его творческая деятельность, отношения с властью. Пастернак создает образ поэта, личность и творчество которого повлияли, в первую очередь, на самого автора и его литературную деятельность, а кроме того, оставили большой след в истории русской литературы.

И. Эренбург и Б. Пастернак создавали свои мемуарные произведения почти одновременно, но так различно воплотились в них образы литераторов двадцатых годов XX в.

Примечания

[1] См.: *Снигирева Т. А.* А.Т. Твардовский. Поэт и его эпоха. Екатеринбург, 1997. С. 278.

[2] *Симонова Т. Г.* Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра : учеб. пособие. Гродно, 2002. С. 35–36.

[3] Там же. С. 19.

[4] *Пастернак Б.* Люди и положения // Апеллесова черта : повести. СПб., 2012. С. 223.

[5] См.: *Симонова Т. Г.* Указ. соч. С. 19.

[6] *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания : в 3 т. Т. 1. М., 1990. С. 242.

[7] Там же. С 238–239.

[8] Там же. С. 243.

[9] *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 227.

[10] Там же. С. 227.

[11] См.: *Симонова Т. Г.* Указ. соч. С. 32.

[12] *Эренбург И. Г.* Указ. соч. С. 353.

[13] Там же. С. 353–354.

[14] Там же. С. 354.

[15] Там же. С. 356.

[16] Там же. С. 357.

[17] Там же. С. 355.

[18] *Эренбург И. Г.* Указ. соч. С. 355.
[19] Там же. С. 355.
[20] Там же. С. 353.
[21] Там же. С. 351.
[22] Там же. С. 355.
[23] *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 272–273.
[24] Там же. С. 272.
[25] Там же. С. 274.
[26] См.: Там же. С. 272.
[27] *Эренбург И. Г.* Указ. соч. С. 263.
[28] Там же. С. 258.
[29] Там же. С. 261.
[30] Там же. С. 261.
[31] Там же. С. 261–262.
[32] Там же. С. 262.
[33] Там же. С. 259.
[34] *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 275.
[35] *Эренбург И. Г.* Указ. соч. С. 266.
[36] Там же. С. 262.
[37] *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 267.
[38] Там же. С. 269.
[39] Там же. С. 269.
[40] Там же. С. 270.
[41] Там же. С. 270.
[42] Там же. С. 274.
[43] Там же. С. 275.
[44] *Эренбург И. Г.* Указ. соч. С. 267.
[45] *Симонова Т. Г.* Указ. соч. С. 65.

Л. Н. Мазур
Екатеринбург

«ДЕРЕВЕНСКОЕ КИНО» КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК: К ПРОБЛЕМЕ ДОСТОВЕРНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Привычный мир историка-исследователя, представленный рукописями, воспоминаниями и прочими текстами документов, сегодня существенно расширился за счет включения аудиовизуальных источников – фотографий, аудиозаписей и, конечно, кинодокументов. Между тем опыт их использования в исторических исследованиях пока очень ограничен. Основным препятствием выступает отсутствие соответствующих методов, позволяющих историкам реконструировать на основе кинематографических образов исторический факт, а также недоверчивое отношение к кинодокументам, уровню их достоверности.

© Мазур Л. Н., 2013

Кино как исторический источник характеризуется следующими особенностями:

– фильм является результатом творческого осмысления объективной (исторической) реальности в форме идей и образов и представляет собой систему семиотических кодов, нуждающихся в корректной расшифровке и интерпретации. В этом случае перед историком встает проблема оценки достоверности не столько сюжета кинокартины или отраженных в нем событий, сколько правды созданного авторами образа, его типичности, историчности и функционально-эмоциональной нагрузки;

– процесс производства фильмов детерминируется влиянием внешних факторов, прежде всего государством (особенно в странах с плановой экономикой) и/или рынком, и подвергается многоуровневой цензуре, что непосредственно влияет на характер отражения проблем жизни общества и их объяснение;

– важнейшей чертой кинодокументов является создание иллюзии реальности. Зритель подсознательно верит в подлинность того, что видит своими глазами на экране, он становится очевидцем и соучастником происходящего.

Все эти моменты влияют на оценку достоверности кинотекста, кроме того, следует учитывать также характер презентации информации. Актуальные фильмы, отражающие события в режиме реального времени (т. е. современность), позволяют реконструировать разные стороны исторической повседневности (быт, обстановку, образ жизни, поведение, отношения людей), а также декларируемые обществом и государством ценности, анализировать актуальные проблемы и предлагаемые способы их решения. Ретроспективные фильмы интересны с точки зрения изучения транслируемых образов прошлого и их эволюции, т. е. содержат историографические смыслы.

В качестве объекта исследования в данной статье выступает «деревенский кинематограф». Как и деревенская проза, деревенское кино стало знаковым явлением советской культуры 1960–1980-х гг., обращенным к проблемам современной деревни и во многом порожденным той модернизационной перестройкой, которую она переживала. Литературное направление связано с именами Б. Можаева, В. Шукшина, В. Белова, В. Распутина, В. Астафьева и др. В целом их произведения можно рассматривать как попытку рефлексии выходцами из деревни того пути, который пришлось пройти российской деревне в XX в. Деревенская проза выступает как источник сведений о характере народа, его ценностных ориентирах. Кроме того, она позволяет реконструировать повседневность – труд, отдых, праздники, семейные отношения и проч., а также изучить проблемы взаимодействия с властью.

Не менее интересным источником по рассматриваемым проблемам являются художественные фильмы о деревне. Их значимость возрастает в силу того, что они содержат не просто образы, но и натурную визуальную информацию о жизни села, его проблемах, которая в письменных источниках, как правило, отсутствует. Кино позволяет оценить позицию власти по отношению к де-

ревне, крестьянству, их взаимодействие, выделить те проблемы, которые государство рассматривало как наиболее значимые. Одновременно деревенское кино выступало мифотворцем, формирующим в сознании образы деревни, востребованные властью и обществом.

Следует отличать деревенское кино 1950–1980-х гг. от фильмов на сельскую тему. Они появлялись и раньше. Всего в 1920–1991 гг. было снято около 730 кинокартин о жизни деревни, что составило 11,4% к общему объему производства[1]. Наиболее активный интерес к сельской тематике наблюдался в 1930-е гг. и в хрущевское десятилетие – время, когда задачи реформирования сельского хозяйства находились в центре внимания правительства и советского общества. Фильмы о селе 1920–1930-х гг. представляют собой достаточно специфическое явление. Они выполняли агитационную, пропагандистскую функцию, не отражая жизнь деревни, а скорее моделируя образы, необходимые для решения задач социалистического строительства.

Говорить о появлении деревенского кино как особого культурного явления возможно в 1950-е гг., когда сельская тематика приобретает общественный резонанс и значимость. Многие известные советские режиссеры работали в этом направлении. Среди них М. Калатозов, Л. Кулиджанов, К. Муратова, В. Пудовкин, С. Ростоцкий, В. Шукшин, С. Параджанов, И. Хейфиц, Г. Шенгелая, Л. Шепитько и др., создавшие глубокие полотна о жизни советской деревни и ее проблемах.

В 1953–1991 гг. по деревенской тематике было снято в общей сложности около 600 фильмов, в том числе более половины (371) актуальных кинокартин (см. табл.). Они и составили основной массив картин, определивших эстетику и идеологию «деревенского» кинематографа. Для данного направления характерны следующие черты: обращение к личности обычного человека и создание галереи народных образов; стремление к достоверной реконструкции деревенского быта и, одновременно, поэтизация деревни как особого мира, наполненного искренними чувствами, мудростью, подлинной нравственностью. Этот мир противопоставлялся городу – неестественному и суетливому, потерявшему нравственные ориентиры.

Динамика кинопроизводства в СССР в 1920–1991 гг.*

Период	Всего фильмов	Фильмы о деревне	Актуальные фильмы о деревне	Удельный вес актуального деревенского кино к общему количеству фильмов, %	Выпущено актуальных фильмов о селе в среднем за год
1953–1964	809	113	87	10, 8	7, 3
1965–1985	3214	360	220	6, 9	11, 0
1986–1991	1494	128	64	4, 3	10, 6
Итого	5517	601	371	6, 8	9, 8

* Составлено по материалам Энциклопедии кино Кирилла и Мефодия (2-е изд., 2003) [Электронное издание].

Как показано в таблице, расцвет деревенского кино приходится на хрущевский и брежневский период, затем его производство сокращается, отражая завершение того исторического процесса (урбанизации), который стал одной из причин появления этого художественного феномена.

Для деревенского кино характерны свои излюбленные жанры и сюжеты, свои герои. Среди жанров предпочтение отдавалось комедиям, мелодрамам и жанру киноповести. В 1950–1980-е гг. около половины деревенских фильмов относились к комедийному и мелодраматическому жанру – до 47,3%. Причем с течением времени, по мере обострения проблем советской деревни, удельный вес «легкого» жанра возрастал. По уровню подачи кинематографического материала они существенно уступали серьезным жанрам, но формировали у зрителей позитивный фон, позволявший воспринимать нараставшие проблемы села не так остро. В целом, в данном сегменте кинопродукции широко использовалась эстетика лубка, соответствующие ей приемы, образы и сюжеты.

Вторая половина фильмов представлена более серьезными по жанру произведениями – это драмы и повести. Жанр деревенской киноповести впервые появляется в 1950-е гг., он использовался для обозначения картин, рассматривающих серьезные вопросы, в том числе кадровые, производственные, нравственные, но без трагического окраса и с жизнеутверждающим концом. В дальнейшем к жанру драмы и киноповести добавились новеллы, притчи, сказки, в 1970-е гг. – детективы, романы. Таким образом, деревенское кино, став самостоятельным культурным явлением, постепенно освоило все жанры кинематографа. Однако наиболее типичными оставались все же мелодрама и комедия. Общей чертой для деревенских фильмов было использование лирического компонента, который всегда определял сюжетную линию. Только в годы перестройки (1985–1991) жанровые традиции деревенского кино претерпевают заметные изменения. Из 64 фильмов этого времени 24 кинокартины были сняты в жанре драмы, 9 – новеллы, притчи, легенды, 8 – комедии, 7 – мелодрамы, 5 – трагикомедии, 4 – повести, 3 – детектива, есть даже авторский фильм. Все свидетельствует о драматизации восприятия сельской тематики.

Свои особенности свойственны образам деревенского кино. Большое влияние на эстетику и проблематику деревенского кинематографа оказало «оттепельное» кино. Для него характерно внимание к человеку, его характеру, желаниям, поступкам, акценты на обыденности и дегероизация персонажей. Деревенский кинематограф создает целую галерею портретов жителей деревни, формируя своеобразный альбом, который есть в любой крестьянской семье. Главным героем деревенского кино выступает не «исторический герой», а простой человек – это может быть непутевый паренек, из которого армия делает человека («Солдат Иван Бровкин», 1955, реж. И Лукинский), или обычная крестьянка, ставшая председателем колхоза («Простая история», 1960, реж. Ю. Егоров), или девушка-сирота из фильма «Когда деревья были большими» (1961, реж. Л. Кулиджанов). Это простые, честные, наивные, иногда немного

странные люди, которые вызывают любовь и уважение. И в этой галерее особое место отводится двум центральным фигурам – образу руководителя и образу сельской женщины-крестьянки.

Образ руководителя (председателя колхоза) встречается практически в каждом фильме на сельскую тему. Это центральная фигура колхозного производства и главный человек в деревне, от которого зависит все, в том числе и личное счастье. В каждом пятом фильме председатель выступает в качестве главного героя фильма. Свои традиции образа председателя были в сталинском кино. Он имел две основные ипостаси – героическую и комедийную (критическую). В позднесталинском кино председатель – это часто человек недальновидный и ограниченный, мешающий успешному развитию колхоза, которого нужно поправить («Щедрое лето», 1950, реж. Б. Барнет; «Новый дом», 1947, реж. В. Корш-Саблин). В деревенском кинематографе периода оттепели образ председателя приобретает более реалистические и человеческие черты, свидетельствующие о стремлении уйти от одномерного изображения руководителей. На первый план выходит интерес к его личности, стремление показать сложные судьбы и характеры, иногда не укладывающиеся в партийные стереотипы (например, «Посеяли девушки лен», реж. В. Корш-Саблин, 1955; «Крутые горки», 1956, реж. Н. Розанцев; «Наш общий друг», 1961, реж. И. Пырьев; «Председатель», реж. А. Салтыков, 1964 и др.).

Особое место в деревенском кинематографе занимают фильмы, рассказывающие о нелегкой, но высокой по самым строгим нравственным меркам судьбе крестьянки. К их числу можно отнести героинь фильмов «Материнское поле» (реж. Г. Базаров, 1967), «Журавушка» и «Русское поле», (реж. Н. Москаленко, 1968, 1971), «Вдовы» (реж. С. Микаэлян, М. Никитин, 1976). Снятые в эстетике кино шестидесятых годов, эти произведения очень тщательно выписывают не только психологические портреты героинь, но и условия их жизни, труда и быта, праздников и будней, воспроизводя во всей полноте повседневность деревни 1960-х гг.

Необходимо отметить и образы деревенских жителей – «чудиков», по образному выражению В. Шукшина, людей немного смешных и забавных, но обязательно искренних, добрых, отзывчивых, мудрых особой нравственной чистотой. Они заслуживают особого анализа, поскольку презентуют деревенские типажи, придававшие особый колорит и привлекательность деревенскому кино – это, прежде всего, деревенские старики и старухи, носители народной мудрости и юмора; увлеченные какой-то идеей и неравнодушные люди, часто – дети. В фильмах 1960-х гг. они перемещаются со второго плана на главные роли и начинают доминировать в образном ряду, придавая деревенскому сообществу особую человечность и привлекательность («Водяной», 1961, реж. С. Сиделёв; «Странные люди», 1969, реж. В. Шукшин; «Завьяловские чудики», 1976, реж. В. Гурьянов, А. Дубинкин, Э. Ясан; «Мостик», 1986, реж. Г. Воронин и др.).

Частью социального заказа для деревенского кинематографа была определенная тематика, что в известной степени отличает его от деревенской прозы. Как и положено в традициях социалистического реализма, одной из постоянных тем деревенского кинематографа выступала производственная тематика – социалистическое соревнование, борьба за трудовую дисциплину, целина, битва за урожай или повышение прибыльности животноводства, мелиорация и т. д. Однако если в сталинский период и в 1950-е гг. это была основная сюжетная линия, вокруг которой выстраивались образы и весь кинонарратив («Свадьба с приданым», реж. Т. Лукашевич, Б. Равенских, 1953; «Гость с Кубани», реж. А. Фролов, 1955 и др.), то уже в 1960-е гг. производственная тематика выступает в качестве фона, а на первый план перемещаются новые сюжеты, которые и формируют проблемное поле деревенского кинематографа, – это сюжеты, связанные с сельской миграцией, семейно-нравственными отношениями, условиями и образом жизни.

Центральной, сквозной идеей (манифестом) деревенского кинематографа стало отражение столкновения городской и сельской цивилизации и как итог – прощание с уходящим крестьянским миром. Наиболее полно эта идея прозвучала в фильмах, посвященных проблеме сельской миграции. Она присутствует практически в каждом фильме 1950–1980-х гг., раскрываясь через разные сюжетные линии, связывая образы героев в определенный символический ряд и формируя базовую мифологему деревенского кино[2]. С темой миграции тесно связана и другая центральная тема деревенского кинематографа – тема возвращения. Она в наибольшей степени несла идеологическую нагрузку и определяла мифологию сконструированного деревенским кинематографом деревенского мира.

Сюжеты о возвращении появляются уже в 1920–1930-е гг. Среди созданных на эту тему картин, вероятно, следует выделить фильмы «Учитель», (1939, реж. С. Герасимов) и «Председатель» (1964, реж. А. Салтыков). В основе сюжета лежит история героя, покинувшего свою деревню в молодости, получившего в городе образование, организаторские навыки и вернувшегося на родину, чтобы здесь строить светлое колхозное будущее и одновременно устраивать личную жизнь. В хрущевский период появляются также фильмы, где в качестве героев выступают горожане, приехавшие в деревню для работы и оставшиеся в ней навсегда[3].

Создание положительной мотивации для переезда горожан в деревню требовало применения других средств и способов презентации сельской жизни. Они были связаны с идеализацией деревенского мира, приданием ему особых духовных и нравственных качеств. Пропаганда этого идеального мира стала основной задачей деревенского кино второй половины XX в., где широко использовались музыка, видовые съемки сельских пейзажей, лирические сюжетные линии, особое внимание уделялось деревенским типажам. В совокупности этот киноязык должен был способствовать созданию у зрителей

представления о деревне как особом мире – естественном, гармоничном и нравственно чистом.

Если в фильмах 1950-х гг. возвращение героя было его сознательным выбором, то в 1960-е гг. появляются кинокартины, где оно приобретает поистине библейский смысл, подразумевающий покаяние и прощение. В 1960 г. реж. А. Абрамов выпускает кинокартину «Домой», в которой герои (семейная пара) после долгого отсутствия приезжают в отпуск в родной колхоз, где их встречают неприветливо. Но проходит время, отпуск заканчивается, и герои понимают, что не хотят уезжать, и остаются в колхозе. Так они получают прощение. Именно этот сюжет становится рефреном для десятков фильмов о «возвращенцах», снятых позднее: бывший сельский мигрант, когда-то покинувший свою родину по своей или чужой воле, возвращается в родную деревню и переживает нравственное возрождение, находит любовь, смысл и свое место в жизни.

В этих фильмах нашло отражение современное прочтение библейской притчи о возвращении блудного сына. Что это – социальный заказ? Агитка, призывающая выходцев из деревни вернуться к своим корням? Или, может быть, отражение внутренней рефлексии создателей фильмов – творческой интеллигенции, большинство из которых были либо сельскими мигрантами, либо городскими жителями во втором поколении, до конца еще не утратившими связи с деревенским миром? Скорее всего, в этом сюжете слились воедино и идеологический заказ, и внутренние сомнения «новых» горожан, придав кинематографическим текстам достоверность и мифологичность. Призыв к возращению к своим корням, истокам народной нравственности можно рассматривать как основную мифологему деревенского кинематографа. Один из позднесоветских фильмов так и назывался – «Блудный сын» (1984, реж. М. Гедрис).

Всего с 1953 по 1991 гг. были сняты около 60 фильмов, в которых центральная тема была связана с идеей возвращения («Долги наши», 1976, реж. Б. Яшин; «Встреча с прошлым», 1966, реж. С. Долидзе; «Возвращение чувств», 1979, реж. М. Осипьян; «Дорога домой», 1969, реж., А. Сурин; «Родное село», 1979, реж. А. Ефремов и др.). А если добавить сюда все остальные деревенские фильмы, где эти образы проходят вторым или третьим планом, то становится очевидной метафоричность и значимость данной темы. Идеи покаяния мы можем найти и в деревенской прозе, может быть, не так явственно выраженные, но внутренне неотделимые от рассуждений писателей о судьбах российской деревни. В кино они получили более доступную, иногда упрощенную трактовку. Тиражирование картин о «возвращенцах» можно рассматривать как социальный заказ на сказку, которая должна была убедить сельских жителей в том, что город не является гарантом счастья и, более того, может разрушить судьбу. Мелодраматический характер подачи материала стимулировал зрительский интерес к подобным картинам и создавал эмоционально окрашенные образы, способствующие мифологизации сознания и формированию антиурбанистических установок у деревенских жителей.

В целом, деревенский кинематограф представляет собой особое культурное явление, отразившее ту культурную ломку, которую переживало советское общество во второй половине XX в. Несмотря на некоторые общие черты, литературное творчество писателей-деревенщиков и кинематографическое наследие нельзя рассматривать как полностью аналогичные культурные явления. Хотя взаимосвязь между ними присутствует вполне явственная. Она проявляется не только в тематическом, образном или художественно-эстетическом языке, но, прежде всего, в центральной идее-манифесте, декларируемой деревенщиками. Близость этих двух художественных направлений определялась в значительной степени тем, что сценарную основу наиболее значимых в художественном отношении фильмов, созданных в рамках данного направления, составили литературные произведения деревенщиков – Ф. А. Абрамова, В. И. Белова, В. Г. Распутина и др., что в сочетании с талантом режиссера и актеров позволило создать галерею замечательных произведений, среди которых «Прощание» Л. Шепитько и Э. Климова, «Председатель» А. Салтыкова, «Калина красная» В. Шукшина и др., внесшие заметный вклад в развитие отечественного кинематографа. По приближенным оценкам, около четверти снятых фильмов на сельскую тему были экранизацией произведений писателей-деревенщиков. Больше всего фильмов (11) в 1970–1980-е г. было создано по произведениям В. Шукшина – одного из самых ярких представителей деревенской прозы. Вместе с тем, не следует забывать и особые функции, свойственные кино, – развлечения и пропаганды, которые способствовали демократизации данного направления, реализации в нем определенных черт, свойственных народной/массовой культуре – немного лубочной, сказочной и мифологичной.

Деревенское кино выступает в качестве ценного и уникального источника по истории российской деревни второй половины XX в., оно содержит информацию по основным событиям сельской истории, тем процессам, которые протекали в советской деревне (аграрные реформы, аграрное производство, быт, образ жизни, семья, миграция и проч.), однако достоверность этой информации требует дополнительной верификации и опирается на оценку типичности созданных образов, их жизненной правды с опорой на дополнительные исторические источники (воспоминания, публицистика, периодическая печать и проч.). Таким образом, кино объективно выступает в качестве инструмента познания, создавая не менее значимые и достоверные обобщения, чем научное исследование.

Примечание

[1] Здесь и далее, если нет уточняющих ссылок, подсчитано по: Энциклопедия кино. М. : Изд-во Кирилла и Мефодия. 2-е изд. М., 2003. [Электронное издание].

[2] См. подробнее: *Мазур Л. Н.* Художественное кино и сельская миграция: источниковедческий анализ // Изв. Урал. федерал. ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2012. № 2. (102). С. 156–169.

[3] См., напр.: «Посеяли девушки лен», 1955, реж. В. Корш-Саблин; «Дело было в Пенькове», 1957, реж. С. Ростоцкий; «Дорога уходит в даль» 1959, реж. А. Вехотко; «Полустанок», 1962, реж. Б. Барет; и др.

В. Ю. Прокофьева
Оренбург

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА СОВРЕМЕННЫХ ОРЕНБУРГСКИХ АВТОРОВ

Историческая проза современных писателей Оренбуржья складывается из трех больших тем, выходящих за пределы края: Пугачевщина, Великая Отечественная война и осмысление событий конца XX века.

Писатели, обращавшиеся к теме восстания Е. Пугачева, обычно следовали пушкинским традициям, и каждая эпоха по-своему прочитывала произведение А. С. Пушкина, одновременно усваивая находки «Капитанской дочки» и выдвигая иное понимание романа. Одним из первых, кто обратился к теме пугачевского восстания в XX в., был В. Г. Короленко, задумавший написать роман «Набеглый царь». По мнению Короленко, Пугачев так и остался загадкой, а художественная литература после Пушкина сделала даже шаг назад в понимании исторической личности Пугачева. Свой же замысел исторического романа о Пугачевском восстании Короленко так и не осуществил.

В первой трети XX в. к теме Пугачевского восстания обращались и поэты: в 1910 г. в Оренбурге вышла в свет стихотворная повесть «Пугачевщина» оренбургского поэта Л. В. Исакова, написанная в пушкинских традициях. Создавая произведения о «буйственной Руси», обратился к теме Пугачевского восстания и С. А. Есенин – им написана в 1921 г. драматическая поэма «Пугачев».

В 1946 г. Сталинская премия в области литературы присуждена роману-эпопее «Емельян Пугачев» Вяч. Шишкова, умершего весной 1945 г.

В 1970-е гг. в журнале «Октябрь» был опубликован роман еще одного оренбургского прозаика и драматурга В. И. Пистоленко «Сказание о сотнике Тимофее Подурове», посвященный одному из сподвижников Пугачева. В отличие от Шишкова, Пистоленко в раскрытии темы пошел не вширь, а вглубь, взяв один аспект – изображение деятельности исторического лица, казацкого сотника, депутата собранной Екатериной II Уложенной Комиссии, к которому обратились казаки за советом, ибо Подуров видел Петра III и мог определить, истинный ли царь Пугачев. Этот роман основан на хорошем знании архивных материалов и исторического прошлого Оренбургского края.

© Прокофьева В. Ю., 2013

Накопленный опыт в художественном осмыслении Пугачевщины не помешал находкам недавно ушедшего из жизни оренбургского писателя Н. Ф. Корсунова, чей последний роман «Лобное место» (Оренбург, 2008) явился вкладом в разработку пугачевской темы русской литературы.

Главный герой здесь не только Пугачев, точнее – не столько. Их трое, и два других угла этого отнюдь не любовного треугольника – жены: «номинальная», «царева» Екатерина II и реальная, казачья Устинья Кузнецова. Глазами этих исторически достоверных персонажей мы видим события, заглядываем в их души, читаем мысли, видим сны. Пушкинская традиция показа событий через жизненные коллизии втянутой в колесо истории вымышленной простой семьи автором нарушается: почти все герои романа – персонажи реальные. Противопоставление двух центральных личностей усложняется показом их внутреннего мира, их раздумий о своих действиях, сомнений в правильности выбора. Оба не просто умные политики и исторические персонажи, а живые люди, которым, в отличие от нас, не дано знать, как сложится их следующий день. Отсюда – точки соприкосновения и параллели – даже в таком нюансе, как возраст: «Самозванцу 33 года от роду. Возраст Христа. Спаситель? Екатерина тоже в 33 приняла престол...»[1]

Вот Устинья думает о муже: «Не корону надел на себя ее супруг, нет, напялил на себя власяницу, которая, похоже, раздирает ему и тело и душу» (с. 96). И спрашивает: «Плохо тебе, царь мой?» Пугачев отвечает: «Как в крапиве без порток… Только дурак может считать, что царь – царствует, в меду весь. А ить он завсегда на виду, первому и честь и охулка» (с. 96). И тут же казакам: «Чем быть шесть дней мерином, лучше один день – жеребцом!» (с. 119)

И Екатерина честолюбива, но «…она совершенно точно знает: зачастую имена дурные пишутся на граните, а славные – на песке. Наверное, искривленная временем память и есть тот песок, в который, как вода, бесследно уходит все лучшее, накопленное человеческой цивилизацией. В духовном развитии почти каждое новое поколение начинает если не с нуля, то и не с десятки» (с. 128). У императрицы тоже важная задача: «Прежде чем одеваться в светлые одежды, хорошенько вымой шею. Екатерина этим и занимается – отмывает Россию» (с. 130). Но симпатии автора романа явно не на ее стороне: «Честнейший историк Василий Ключевский обронит кляксу: “Екатерина – заезжая цыганка в Российской империи…”. Он же мазнет сажей по белому: “Чтобы защитить отечество от врагов, Петр опустошил его больше всякого врага”. Опять же и опять, милостивые государи, все зависит не столько от дел твоих, сколько от того, кто пишет твою биографию: Плутарх или Иуда. Великих людей рождают не женщины, а писатели» (с. 144).

И тут становится понятным и вектор романа, и то иное, что отклоняется от принятой в русской литературе традиции представления пугачевской темы, – сочетание объективного описания и субъективного взгляда повествователя. Писатель, историк и публицист объединяются в АВТОРА, чья фигура

не устраняется из ткани произведения (как это делается обычно в историческом романе, как это делалось в «Высшей мере»), а, наоборот, всячески проявляется его точка зрения на историю в виде многочисленных комментариев, органично входящих в текст. Вот думы Пугачева дополняются авторским мнением: «В цари идти – крови бояться? Конечно, гожей на печи лежать… Заварил кашу, Емеля, так не дрожи теперя. Ладно ежели каша получится, а не блин комом, да ведь все равно съедят не кашу, а заварившего ее. Так было со Степаном Разиным, с Кондратием Булавиным. Надо ль всех перечислять!.. Снявши штаны и присевши, хочешь сходить не надуться? Когда мы тащим из воды человека за волосы, то не для того чтобы ему больно сделать, а для того чтобы спасти, пусть хоть обкричится. Так и с народом, который ты поднял: без крови и без воплей не обойтись. Камень, брошенный в болото, не вызывает кругов. Ты бросил глыбу. В море, соленое от крови и слез. И круги пошли. Огромными волнами…». И чуть дальше: «Разин, Болотников, Булавин, Некрасов… Казаки. Мы ничего не забываем, но, похоже, ничему не научаемся. Может, Пугачев научит чему-то разумному?» (с. 163)

И вот уже пошли темы философские, словно те круги от брошенной глыбы, имя коей – Пугачев: «Говорят, в бане все нагишом и все равны. Не-ет, равны раньше, при рождении. Все голенькие и все орущие. Это потом становятся чернью, дворянами, попами, министрами, царями, разбойниками, Разиными, Пугачевыми. И уж будто не только перед людьми неравны, но и перед Богом» (с. 175). Человек и власть, человек и история, колесо которой подминает под себя судьбы, жизни. Выбор между тихой, спокойной жизнью и быстрым сгоранием у мира на виду. Да и был ли выбор? У Екатерины, Пугачева, Устиньи… Вот Пугачев наблюдает результаты своих походов: «…туда, к вогнутой подошве яра, где меж зарослей тальника, на ледяном припае навалены обындивелые трупы людей, в смерти своей не познавших милосердия и равных в бесстыдстве наготы… Раздевали их, по-видимому, не только повстанцы, но и местные жители. Подумалось: у мертвых нет непристойных поз, хотя некоторые просто ужасны, непристойными их делают живые – стреляющие, рубящие, колющие, вешающие, растерзывающие живьем. Недавно видел, как башкирин с жидкой, ручейком, бородкой, стащил с какого-то дебелого, связанного помещика сапоги и чулки, обметнул его босые ступни волосяным арканом и привязал к хвосту гнедого жеребчика, с которого, весело скалясь, оглядывался молодой одноплеменник в корсачьем малахае. “Кет! Пошел!” – крикнул нижний. Конь сразу же рванул в галоп, волоча за собой вопящего помещика, его голова подскакивала и билась о мерзлую кочковатую землю. Вопль вскоре оборвался, но в ушах у Пугачева он еще долго колотился, как не исчезал и обезумевший взгляд помещика, устремленный на него, царя мужицкого» (с. 198). И тут же – будто себе в оправдание – о помещиках: «на лапу любимой борзой нечаянно наступил шестилетний крестьянский мальчик. Разгневанный помещик повелел раздеть его донага и пустить бежать

в поле, после чего натравил вдогон собак. Собаки оказались “человечнее”: догнав, лишь обнюхали ребенка и вернулись. А потрясенная мать мальчика сошла с ума. Жалеть такого? Таких? Он не щадил, молча взмахивал платком, и казнь совершалась». И авторский комментарий: «А может, и прав этот дерзкий казак, изображающий из себя народного царя, подняв чернь и против своих, и набежавших отовсюду наглых и ненасытных тварей, видящих в русских лишь бессловесное рабочее быдло?» (с. 199)

Три главных персонажа повествования выписаны по-разному, и это еще одно достоинство романа и свидетельство таланта автора. Екатерина дана в романе с большой долей издевки и сарказма: немолодая женщина, стремящаяся быть одновременно олицетворением власти и объектом любви, а потому опасается придворных и сомневается в любимых, именно о ней сказано: «ум разбегается по дуростям». Пугачев для нее скорее помеха в дворцовых развлечениях и неприятное напоминание о прошлом, а ведь «однажды безмятежный Гришенька Орлов посоветовал ей: не слишком копайся в себе, а то докопаешься до навоза, противно будет» (с. 118). Пугачев – это то, что ей противно и потому должно быть уничтожено, а «если нельзя переступить закон (имеется в виду указ Елизаветы Петровны об отмене смертной казни. – *В. П.*), то надо его обойти. Впрочем, Гриша говорит: “Не так страшны законы, как их толкователи”. Что ж, она истолкует неудобье так, как за сто лет до ее царствования поучал герцог Ришелье: “Дайте мне шесть строчек, написанных рукой самого честного человека, и я найду в них что-нибудь, за что его можно повесить”» (с. 136). И закон благополучно обходится.

Устинья Кузнецова – образ нежный, будто не словом, а акварелью написанный. Грусть и сочувствие вложены в этот образ юной казачки, выданной замуж семнадцати лет, два года ждавшей своего «царя» из походов и прожившей остальную жизнь в изгнании вместе с первой семьей Емельяна.

Но вся любовь автора отдана Пугачеву, не до конца осознающему, во что втянут был да еще главное место занял. Ему подарены мысли о засилье иностранных названий: «Хочу тебя, француз, еще вот о чем спросить: какая такая нечистая сила тянет вас, чужеземцев, в Россию? Што вы тут забыли? Кто вас тута ждет? Я, внук Петра Великого, беззаконно свергнутый с трона подлюкой женой, немкой, вдосталь наскитался по разным чужим странам, однако нигде я не встречал города, который бы назывался Ивановград, Сидоровград, Петровград. Вы же, являясь к нам, врываете свои столбы: Екатеринбург, Оренбург, Петербург… Ни в Пруссии, ни в Туретчине, ни в Египте не встретились мне губернаторы, городские головы Иванов, Сидоров, Петров… Почему вы так несправедливы, почему вы так презираете нас? За то, что добры, гостеприимны, терпимы?» (с. 337).

Пугачев наделен даром философских обобщений, вот, например, что он, уже плененный, говорит Суворову по пути в столицу: «Привыкли Бога всуе поминать, всяк к Нему со своим прыщом, словно в лавку с последней полу-

шкой… Когда Господь увидел, каким сотворил мир, Он горько заплакал и убежал далеко-далеко. Поэтому его никто не видит. А Он не слышит никого. Правда, Александр Васильевич, старше Бога, на нее и б молиться. Но она мало кому нужна, с сего ее на задворках держат. Я потребовал, отпер ворота, выпустил – она ж, обрадованная, и затоптала меня. – Сказал и опять уставился на огонь, в котором ветки хрустели, словно кости на зубах собаки» (с. 377).

Предательство – еще одна тема, возникающая в финале романа. О сподвижниках Пугачева говорится: «Сами выбрали в цари, сами подбросили высоко и – разбежались. А он – задом о землю». Тема вечная и облачается в афоризмы: «Где цезари – там и бруты», «Иудиному роду нет переводу», «Время такое: тузы начинают, а шестерки выигрывают», «У людей всегда так: сначала берут за душу, за сердце, а потом – за горло».

Казнь Пугачева в романе отнюдь не натуралистична, она запоминается не отрубанием конечностей и потоками крови, а гениальным обобщением: «Может, дорога в небо рухнула, и Господу не по чему было спуститься к святому грешнику, перенять вскинутый топор?» (с. 412).

Пугачевская тема в русской литературе отличается особым отношением к языку эпохи. В романе Н. Корсунова использование языковых средств – тема отдельного исследования, которое, думается, не заставит себя ждать. Отметим чрезвычайную образность и мастерское воссоздание казачьей речи. Вот описание толпы: «Толпа стронулась с тишины, вроде как медленно закипать начала: то слева, то справа, то бабье, то мужское, то глухое, из-за воротника или шали, углом рта, то хлесткое, как кнутом, то – мягкое, как сажей…» (с. 151).

Тему Великой Отечественной войны в жанре романа-эпопеи, изданной и переизданной в Оренбурге в 2000 и 2005 гг., представил также Н. Ф. Корсунов. Появись этот роман в 1990-е, о нем, наверное, говорили бы так же долго и так же громко, как о «Детях Арбата» А. Рыбакова или «Жизни и судьбе» В. Гроссмана. В «нулевые» годы XXI в., когда потрясения от «открытий» нашего прошлого и возможности вхождения их в литературу улеглись, книга Н. Корсунова, несмотря на выдвижение ее на Государственную премию в области литературы и награждение несколькими премиями меньшего калибра, может показаться на первый взгляд региональной и даже маргинальной для «современного литературного процесса». Тем не менее и художественные, и фактографические открытия (без кавычек), в ней содержащиеся, достойны высоких эпитетов, а время ее издания не вина автора, ведь писалась она в течение 25 лет и завершена была как раз десятилетием раньше своего первого выхода в свет в полном объеме (первая часть романа вышла в издательстве «Советский писатель» в 1988, а вторая часть была создана, когда все «советское» уже было в опале, – в 1990-м).

Открывая оренбургскую эпопею о Великой Отечественной, читатель уже может сделать некоторые предположения о характере композиции романа (например, включение отрывков из правительственных документов

и воспоминаний главных участников событий), временных рамках изображаемых событий (от мирного мая 1941 г. до взятия Берлина), о движении сюжетных линий (страницы «боевые» и «тыловые», «российские» и «немецкие»), о составе героев (реальные личности, творящие историю, и обычные люди, взваливающие на плечи ее бремя), со многими из которых придется расстаться в процессе чтения, об авторской позиции (все-таки мы – победители) и пр. Все это есть в романе Н. Корсунова, но тем и хороши жанровые и тематические константы, что, как из семи нот, из них складывается бесконечное разнообразие «творческого материала».

Время действия в романе: май 1941 – май 1945. Пространственная симметрия текста, которая постепенно перерастет в композиционную, сюжетную, характерную, идейную и пр. зеркальность, придает художественному повествованию удивительную гармоничность и стройность. Казачий поселок Излучный под Уральском – с одной стороны, немецкое селение Кляйнвальд под Берлином – с другой, и линия фронта, двигающаяся в первой книге в глубь России, а во второй – перемещающаяся по направлению к Берлину. То есть художественное пространство картой расстилается перед читателем, уложившись в схему: наш тыл – красно-синие стрелки боевых действий – их тыл. Эта сюжетно-страничная пропорция – «два тыла»: «один фронт» – сохраняется на протяжении всей книги, акцентируя читательское внимание не столько на эпицентре войны, сколько на множестве ее отражений, разбегающихся, будто круги на воде, в разные стороны, на восток и на запад. Да и описания «перепляса смерти» редки, фронтовые же сцены высвечивают моменты до или после боя, когда бойцы стараются не думать и не говорить о войне, вспоминают родные места, рассказывают байки и анекдоты, мечтают, любят...

Три семьи, носители трех пространств, становятся сюжетными стержнями повествования. И образ Государства, его Системы механизмов, перемалывающих судьбы и жизни, причем не важно название этой машины насилия – Германия или СССР...

Композиция романа основана на поочередной смене планов-пространств, будто автор-оператор снимал тремя камерами одновременно, а теперь представляет читателю-зрителю мастерски выполненный монтаж. Мастерство проявляется и в выборе сюжетных сцен, и в способе их компоновки, и в их художественной завершенности, и в пристальном внимании ко всем персонажам, даже эпизодическим – словом, благодатный материал для сценариста. Слова «высшая мера» звучат трижды во второй части книги, с каждым разом приближая объект обвинения.

Язык романа также обращает на себя внимание. Кажется, что в книге «два языка»: «немецкие» страницы написаны строго литературно, будто хороший перевод, «русские» же, особенно посвященные жизни Излучного, – языком уральских казаков, сочным, народным: «Вся допетровская и послепетровская Русь была представлена на Яике беглым людом. Каждая сторона несла с со-

бою свою речь, свой диалект, а здесь все это перемешивалось, становилось нормой, тем самым диалектом уральских казаков, коему нет схожих, какому удивлялись Александр Пушкин и Лев Толстой и которым искренне восхищался Владимир Даль»[2].

Художественному осмыслению истории Оренбурга уже второе десятилетие посвящает свое творчество непрофессиональный писатель Геннадий Петрович Крылов, полковник и юрист, основатель оренбургской охранно-сыскной ассоциации «Розыск», за плечами которого армейская служба, работа в партийных и правоохранительных органах. Начав сразу с крупных жанров, автор привлек к себе внимание романом «Эхо взрыва» (2003), сюжет которого, с одной стороны, очень «оренбургский», ибо повествует о событиях, связанных с последствиями разрушения оренбургского Казанского кафедрального собора в 1932 г., с другой – очень «российский», так как в центре внимания три силы, то противостоящие, то взаимодействующие друг с другом в русской истории XX в.: духовенство, партийные структуры и криминалитет. Далее в творческой биографии Геннадия Крылова последовали три изданные в оренбургских издательствах трилогии: «Надлом», «Набат», «Надежда»; «Агония», «Мираж», «Чужак»; «Две свечи», «Роковой дипломат», «Поединки». Книги рассказывают о разных этапах российской новейшей истории, анализируют социально-политические изменения в стране и их влияние на судьбы простых людей. Автором показан развал социалистической системы, складывание новых отношений в стране, зарождение на волне политических и экономических преобразований рэкета, коррупции, рейдерства, показухи, чинопочитания, кредитомании, «крышевания», «оборотничества» в милиции, слияние правоохранительных органов и криминала. Через детективный сюжет романов проходит главный конфликт – нравственный: оставаться чистым душой и честно выполнять свое дело, несмотря на материальные и производственные трудности, или немножко «расслабить» душу и, закрыв глаза на законы неписаные, использовать законодательство в угоду других за некоторые материальные блага для себя. В этом году Г. П. Крылов вновь вернулся к роману «Эхо взрыва», подготовив второе, переработанное, издание, появившееся на книжных полках Оренбурга в сентябре 2012-го.

Таким образом, современная историческая проза оренбургских авторов посвящена художественному осмыслению общероссийских проблем нашего далекого и близкого прошлого и вносит свой вклад в их разработку.

Примечания

[1] *Корсунов Н. Ф.* Лобное место. Оренбург, 2008. С. 38. Далее ссылки на это издание даются в тексте скобках.

[2] *Корсунов Н. Ф.* Высшая мера. Оренбург, 2005. С. 89.

Т. А. Снигирева
А. В. Подчиненов
Екатеринбург

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПТИКА Б. АКУНИНА*

Б. Акунин любит и знает русскую историю не менее, нежели русскую литературу, что дало возможность первым комментаторам первых романов писателя заметить: «Все развивается динамично, по лучшим западным стандартам. Все на одном высшем уровне владения материалом, как историческом, так и литературном»[1].

В 2010 г., будучи уже одним из самых популярных писателей России, Б. Акунин создает свой блог, на основе выборки из которого через два года возникла книга «Любовь к истории». Книга составлена из весьма характерно названных файлов-глав: «Привычки милой старины», «Исторические параллели», «Прототипы». В «Любви к истории» Акунин, в соответствии с избранным им жанром, доминантой которого является интерактивность, отступает от в высшей степени присущей ему в художественном творчестве иронии при диалоге с читателем, впрочем, оставляя ее в качестве характерной черты стиля. Он делает ставку на «прямоговорение», публицистическую открытость и остроту.

Во-первых, позиционирует себя как автора исторических детективов и/или исторических приключенческих романов, где, конечно, вымысел превалирует над фактом: «Поскольку я сам без конца выдумываю людей и сюжеты, которых никогда не было, и выдаю эту фикцию за исторические романы, во мне глубоко укоренено иррациональное недоверие ко всем произведениям искусства, изображающим персонажей и события прошлого»[2].

Во-вторых, обосновывает свою концепцию истории и свои принципы оценки исторических событий и деятелей, поскольку «зануды историки» (выражение Б. Акунина. – *Т. С., А. П.*) все объясняют скучно. Б. Акунин сортирует «вехи отечественной истории по одному главному параметру: способствовало то или иное историческое событие прогрессу ЧСД (чувства собственного достоинства) в соотечественниках либо же понизило эту характеристику, которая … явственней всего определяет качество всякого народа»[3].

В-третьих, писатель обнажает историко-политическую подоплеку всего своего творчества. Для Акунина важны не просто «случаи истории», но их авторская интерпретация и «непременно с пояснением, почему они кажутся интересными/важными/актуальными»[4]. «Современность – история», точнее – современность, просвеченная историей, чрезвычайно заботит автора «Люб-

---

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

© Снигирева Т. А., Подчиненов А. В., 2013

ви к истории». Отсюда и частотность композиционного приема «так происходит сейчас», но «так уже, конечно, было», который подспудно присутствует в романах писателя, в книге постоянно происходит «обнажение приема». Например, инициированный статьей Н. С. Михалкова тезис «о свободной лояльности» позволяет Акунину развивать традиционнейшую для русской литературы и публицистики тему «Поэт и Царь», в рамках которой писатель прямо встает на сторону «поэтов-еретиков», но не «поэтов-государственников». Позиция подкрепляется острыми и недвусмысленными историческими примерами верноподданничества, доходящего до «потери лица». Любопытно, что в данном случае Акунин-публицист входит в некий конфликт с Акуниным-писателем. Эраст Фандорин пытается «честно служить бесчестному государству», во всяком случае, он принципиальный противник любого экстремизма. Акунин в «Любви к истории», будучи личностью все более и более политизированной, подменяет проблему «Поэт и Царь» проблемой «Чиновник и Верховная Власть», и в обрисовке чиновников-приверженцев «свободной лояльности» Акунин, безусловно, точен. С его точки зрения, это качество «имеет две специфические черты, о которых Верховной Власти забывать нельзя. <…> Свободная лояльность хоть и вполне добровольна, но не вполне бескорыстна. <…> Свободная лояльность – она, как бы это сказать… не навсегда. Когда у ВВ начинаются неприятности и власть перестает быть такой уж верховной, свободнолояльный подданный немедленно чувствует себя свободным от всякой лояльности»[5]. Прямо злободневен фрагмент книги-блога, посвященный делу Ходорковского. Здесь предлагается два исторических примера возможного развития событий. Это, по Акунину, точная историческая рифма с делом Дрейфуса. И не менее точная, но не имеющая положительного исхода параллель с историей обвинения Николя Фуке.

В-четвертых, в «Любви к истории» обрисованы характер и специфика взаимоотношения литератора с историей и историческим фактом. Прежде всего, это серьезная работа историка, обращающегося к разнообразным источникам исторического свойства: от газет, мемуаров, воспоминаний, «дней старинных анекдотов» до серьезных научных трудов: «Много лет я перелопачиваю тонны исторической литературы в поисках фактов и деталей, которые могут мне пригодиться в работе. Все, что цепляет внимание, аккуратно выписываю»[6]. Добавим, не только «аккуратно выписывает», но и активно впускает в свои романы, в которых порой бывает сложно отделить вымысел и стилизацию от подлинного документа. Скажем, множество «цитат» из газет описываемого времени, вплоть до помещенной в них рекламы, которая то является элементом интриги (объявления в газетах, отсылающие к подобному приему Конан Дойля или Рекса Стаута), то даже косвенно не связана с развитием действия, но несет в себе «аромат времени».

Акунин не скрывает, что исторический материал проходит строгий отбор, причем, на первый взгляд, с неожиданной стороны, свидетельствуя о том,

что литератор сознательно и обдуманно пасует перед историей, считая жизнь «сильнее» вымысла, прототипы интереснее и неожиданнее литературных героев: «Одно время я коллекционировал диковинные биографии. Думал, пригодятся – это ж приключенческий роман, изготовленный самой природой. Но потом я понял, что для беллетристики подобный материал мало пригоден. Жизнь, если уж начнет придумывать необычные сюжеты, то наплюет на художественную правду и накуролесит такого, что попробуй вставь в роман – читатель не поверит. Как-то раз я поэкспериментировал с биографией корнета Савина, но во имя правдоподобности пришлось сильно выхолостить и проредить подлинные похождения гениального прохиндея. Было безумно жалко. Триллеры, сочиненные историей, хороши не для беллетристики, а для нон-фикшн. Их приукрашивать – только портить»[7].

Наконец, Акунин неоднократно отгораживает себя от возможных упреков в исторических неточностях: «У меня в блоге исторических знаний, пожалуйста, не ищите. Я лишь делюсь с вами своими выписками, которые делал в ходе чтения разных книг и документов, не ставя себе задачи проверять истинность. Поэтому возможны и ошибки, и неверные интерпретации. Мои посты на самом деле не столько про историю, сколько про мысли и ассоциации, которые у меня возникают при чтении»[8].

В своем художественном творчестве Б. Акунин сознательно отрабатывает известные приемы и штампы исторического романа, щедро снабжая его своей иронической игрой, в результате чего возникает любопытный жанрово-стилистический сплав: классический детектив + исторический детектив-расследование + роман-стилизация + постмодернистский иронический роман. Все четыре компонента предполагают наличие двойного текстового адресата: «неискушенного» массового читателя, принимающего все всерьез и «за чистую монету», и читателя «искушенного», элитарного, считывающего и авторскую игру, и авторскую иронию.

Будучи профессиональным филологом, Б. Акунин знает, что исторический роман, как и роман-детектив, принято оценивать как явление массовой культуры. Более того, историческая проза обычно вызывает скепсис, по крайней мере, с двух сторон: со стороны историков, которые всегда найдут множество исторических несоответствий, неточностей, промахов и просто ошибок с точки зрения «исторического факта» или «исторической правды», и со стороны самих литераторов, многие из которых полагают, что историческая канва сковывает творческую фантазию, возможность не ограниченного ничем художественного вымысла. Густо прошивая свои романы историей, Акунин рискует или, точнее, намеренно идет на двойной риск быть и остаться в истории русской литературы в качестве талантливого исторического беллетриста-детективщика, обладающего «легким пером». По большому счету, так оно и есть, что совсем неплохо, поскольку, во-первых, Акунин популяризирует полузабытые страницы русской истории, во-вторых, и это, возможно, главное, за

«легкостью пера» считывается оригинальное и в наше время весьма уместное прочтение судьбы России, предлагается умная, интеллектуально выверенная авторская историософия, включающая в себя одновременно проблемы вечные и актуальные.

Прежде всего, это традиционный вопрос, связанный с характером пути (эволюционный или революционный) развития России. Здесь Акунин однозначен, поскольку вместе с одним из своих героев убежден в том, что октябрьский переворот – начало конца России: «Мудрый сэр Александер говорил: “Быстро меняться общество может только в худшую сторону – это называется революция. А все благие изменения, именуемые эволюцией, происходят очень-очень медленно. Не верь новорусским разглагольствованиям о человеческих ценностях. Остготы себя еще покажут”. Отец, как всегда, оказался прав. Историческая родина подбросила Николасу неприятный сюрприз – он впервые в жизни стал стыдиться того, что родился русским. Раньше, когда страна именовалась Союзом Советских Социалистических Республик, можно было себя с нею не идентифицировать, но теперь, когда она вернулась к прежнему волшебному названию, отгораживаться от нее стало труднее»[9]. В отличие от Акунина-публициста Акунин-писатель не спрямляет проблемы, уверенный в том, что свою страну нужно любить и помогать ей, какой бы она ни была: «Титулярный советник застегнул ворот, ответил серьезно:

– Если живешь в г-государстве, надобно либо его беречь, либо уж уезжать – иначе получается паразитизм и лакейские пересуды. <…> Государство – это не д-дом, а скорее дерево. Его не строят, оно растет само, подчиняясь закону природы, и дело это долгое. Тут не каменщик, т-тут садовник нужен»[10]. Но ситуация в России всегда осложнена тем, что любовь гражданина и его государства чаще всего носит односторонний характер, что особо являет себя в эпоху войн. Еще А. Солженицын с горечью заметил, что никогда русские цари не жалели русской кровушки. В «Турецком гамбите» русско-турецкая война 1877–78 гг. осмысляется Акуниным как очередная ненужная война, несмотря на победу истощившая силы России: «Офицеры спиваются со скуки, интенданты воруют, казна пустеет. В общем, все нормально. Война по-русски. Европа вздохнула с облегчением, наблюдает, к-как из России уходят жизненные соки»[11].

В связи с проблемой роли России в цивилизованном мире через все романы Б. Акунина проходит вечный и продолжающийся ныне спор западников и славянофилов, который, по Акунину, немало навредил стране, поскольку в пылу этого спора забывается сама Россия. Так, моделируя патриотическое кредо героя двух своих романов («Турецкий гамбит» и «Смерть Ахиллеса») генерала Дмитрия Ивановича Соболева, прототип которого абсолютно прозрачен: «Белый генерал», национальный герой Михаил Дмитриевич Скобелев, который, по свидетельству историков, «славился храбростью и любовью к белому цвету, в сраженьях облачаясь в белые одежды, за что получил прозвище – Белый генерал»[12], – писатель недвусмысленно снижает общий пафос

иронико-трагической интонацией, спровоцированной мыслью о необходимости пройти Россией «ее крестный путь»: «Я вижу великую, сильную Россию, объединившую славянские земли от Архангельска до Царьграда и от Триеста до Владивостока! Лишь тогда Романовы выполнят свою историческую миссию и, наконец, смогут от вечных войн перейти к благоустройству своей многострадальной державы. А оступимся – значит, будут наши сыновья и внуки снова проливать свою и чужую кровь, прорываясь к царьградским стенам. Таков уж крестный путь, уготованный народу русскому!»[13]

Сюжетным центром трех романов литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина» стали известные исторические события: «Турецкий гамбит», «Смерть Ахиллеса» и «Коронация». В остальных история присутствует не только в качестве фона к развитию детективного сюжет, но и в качестве необходимого условия его разрешения. Например, странная гибель героя русско-турецкой войны в романе «Смерть Ахиллеса», история российского терроризма в «Статском советнике», который имеет авторское жанровое определение «политический детектив», бурное развитие капитализма в России, связанное и с научным прогрессом, и с появлением новых исторических типажей («Любовник смерти», «Любовница смерти»), гибель Столыпина («Вся жизнь – театр»).

Указание на время происходящих в произведении событий может носить косвенный характер, что активизирует внимание читателя, интенсифицирует его интерес к историческому фону. Например, в форме брошенных как бы между прочим авторских реплик: «Так продолжалось три года. За это время князь Барятинский взял в плен Шамиля, и большая война на Кавказе кончилась»[14]. Но Акунин не преминет назвать и точный год, а то и числа, в рамках которых развивается действие: «Азазель» (1876), «Турецкий гамбит» (1877), «Левиафан» (1878), «Смерть Ахиллеса» (1882), «Пиковый валет» (1886), «Декоратор» (1889), «Статский советник» (1891), «Коронация, или Последний из романов» (1896), «Любовница смерти» (1900), «Любовник смерти» (1900), «Алмазная колесница» (1878 и 1905), «Нефритовые четки» (1881–1900) и т. д. Точная датировка характерна и для других литературных проектов Акунина, но если в «Приключениях Фандорина» время линейно – один роман хронологически продолжает второй, тем самым формируя жизненный путь главного героя, с непременностью сопрягая его с судьбой России, то в других проектах время лишено последовательности, так как они направлены на решение несколько иных задач – и концептуальных, и художественных. Так, в романах серий «Приключения магистра» и «Жанры» нередким становится известный тезис о повторяемости истории, влекущий за собой не менее редкий прием «перенесения во времени», вплоть до использования рычага «машины времени». Например: «Алтын-толобас» (1995, 1675–1676), «Внеклассное чтение» (2001, 1795), «Ф.М.» (2006, 1865), «Сокол и ласточка» (2009, 1702) в серии «Алтын-толобас». В серии «Жанры»: «Детская книга» (2006, 1914, 1605–1606), «Квест»

(1930, 1812). Симптоматично, что в литературном проекте «Провинциальный детектив» точной датировки времени нет, что, думается, является своеобразным знаком «неподвижности» времени российской провинции.

Поднимая разные исторические пласты, высвечивая ими современность, писатель использует наработанную до него художественную систему приемов жанра исторического романа, щедро подключает характерную для себя интеллектуальную иронию и игру, так или иначе сводя все к одному вопросу: как и почему русские стали «остготами», а Россия превратилась в третьесортную страну, парадоксально оставаясь великой и одновременно опасной?

Писатель не устает «отыгрывать» все версии возможного пути России, вплоть до староверческой: «Петр Первый, сатана припадочный, превратил нас в недо-Европу. Рожа бритая, на пузе жилетка, а как были наособицу, так и остались. Только пить да табак курить приучились. По-своему надо жить – как природа, вера, традиция предписывает. Нечего из себя дрессированного медведя изображать»[15]. «Настоящая Русь», по мнению этого героя «Нефритовых четок», может быть сравнима со сказительницей-староверкой: «Острая умом, бессребренная, да с повязкой на глазах – сама себе очи закрыла, и света белого ей не надо»[16]. Гротескный трагизм ситуации заключен в том, что «сказительница-староверка» по ходу развертывания детективной интриги оказывается способной организовывать массовые самоубийства, в том числе и детей.

В героях исторических романов-детективов Акунина легко угадываются или прямо названы исторические деятели конца XIX – начала XX в.: от членов царской семьи до губернатора Москвы, от знаменитых героев русских войн до знаменитых уголовных авторитетов Хитровки. Плод авторского вымысла – Фандорин – всегда ставится автором между двух огней: между преступником и преступным государством. Так возникают устойчивые триады в системе героев акунинских романов: Азазель – Фандорин – Бриллинг («Азазель»); Грин – Фандорин – Пожарский («Статский советник»); Доктор Линд – Фандорин – царская семья («Коронация»). Разоблачая преступника, главный герой всегда выходит победителем, но одновременно всегда входит в конфликт с властью: «Великий князь раздвинул губы в улыбке и вновь протянул чиновнику узкую ладонь. Однако августейшая десница так и повисла в воздухе.

– Знаете, ваше высочество, я решил оставить государственную службу, – сказал Эраст Петрович ясным, уверенным голосом, глядя вроде бы в лицо его императорскому высочеству, а в то же время словно и сквозь. – Мне больше по нраву частная жизнь»[17]. Так Россия, которую Фандорин беззаветно любит и которой готов честно служить, все время выталкивает его.

По Акунину, в основе несчастия России – неумелое правление ею. Даже дворецкий Зюкин, безмерно преданный Семье, ужаснулся, узнав, что венценосная чета после Ходынской трагедии отправилась на бал, ибо к нему были закуплены розы, которые могли завянуть: «Господи, подумал я, какое

непростительное легкомыслие. Из-за каких-то роз настроить против себя всю Россию! Трагедию на Ходынке еще можно было бы объяснить несчастным стечением обстоятельств, устроить показательный суд над организаторами гуляний – что угодно, только бы сохранить авторитет высочайшей власти. А теперь всеобщая ненависть обрушится не на московского генерал-губернатора, а на царя с царицей. И все будут повторять: розы им дороже людей»[18].

В использовании исторического факта Акунин, не претендуя на особую оригинальность, одновременно идет за высказыванием Ю. Тынянова, автора «Кюхли», «Смерть Вазир-Мухтара» и других произведений серьезной исторической прозы: «Где заканчивается факт, там начинаю я». Основываясь на принципах построения исторического беллетризованного романа, писатель моделирует «занимательную историю», то есть историю в приключенческом или детективном ключе. При этом используются хорошо известные приемы: от соединения в одной сюжетной линии действий реально существующего героя и героев вымышленных до умелого введения в текст предметного мира и языковых особенностей описываемой эпохи.

Как было сказано выше, по крайней мере, три романа фандоринской серии прямо основаны на конкретных событиях: «Турецкий гамбит», «Смерть Ахиллеса», причем второй является своеобразным продолжением (круг героев, хронология, развитие характеров) первого. Третий роман – «Коронация», действие которого стремительно ведет к Ходынской катастрофе и одновременно к разоблачению преступника, по версии Акунина, не только совершившего злодеяние по отношению к ребенку царской семьи, но и спровоцировавшего, дабы замести следы, Ходынку. И этот ход – опираясь на исторические факты давать им свою детективную и/или психологическую мотивировку – излюбленный прием писателя. Так, в «Смерти Ахиллеса» «работают», вплетаясь в детективную интригу, обе версии ранней и неожиданной смерти народного героя: «Ходили слухи, что к смерти популярного генерала могли быть причастны немецкая разведка либо придворные круги, подозревавшие Скобелева в намерении претендовать на российский престол»[19]. Акунин останавливается на последней, поскольку она вполне укладывается и в тот характер, которым писатель наделил своего генерала, и в ту историософскую концепцию, которую он проводит через все свои романы: власть и особенно царское окружение всегда способствовали ускорению движения России к гибели. Так, в «Турецком гамбите» только Фандорин не заражен общим патриотическим настроем, считая русско-турецкую войну преступной для России. Любопытно, что первоначально, опять же по свидетельству историков, Александр II войну с турками считал отнюдь не обязательной и даже губительной для страны, но дворцовые интриги, действия славянофилов заставили его пойти на уступку общему настроению и правящих кругов, и некоторой части общества: «Дольше всех противился влиянию славянофилов лично государь

император, хорошо сознававший, что новая война нанесет неисчислимый вред России, приостановит рост и укрепление произведенных им великих преобразований и снова расстроит едва оправившееся после восточной войны государственное казначейство; но в конце 1876 года и государь начал признавать, что война стала неизбежной»[20].

В том же «Турецком гамбите» с особой очевидностью проявляет себя прием, характерный для Акунина, автора исторических детективных романов: внешне строго придерживаясь исторических фактов и хода истории, зафиксированного во множестве исторических источников, писатель активно задействует метод «психологических дешифровок», тем самым делая историю не только занимательной, но и таинственной, предлагая свои ключи к разгадке.

Действительно, было три неудачных атаки Плевны, затем долгая осада ее. Действительно, русским войскам сначала полагалось захватить Никополь, а уже затем двигаться на Плевну. Действительно, в одной из атак левофланговый отряд генерала Скобелева сумел прорваться к окраине Плевны, но вовремя не пришедшее подкрепление заставило его отойти. По версии историков, все неудачи объясняются слабой рекогносцировкой, нескоординированностью действий, слабостью штаба и т. д. По версии Акунина – целенаправленными действиями Анвар-паши, поскольку писатель предлагает «объяснение истории через отношения личностей, а не объяснение личных взаимоотношений ходом и духом истории»[21].

Акунин настаивает: «Альтернативная история как жанр меня мало интересует из-за своей очевидной бесплодности»[22]. Но такой прием, как ретропрогнозирование, свойственен его мышлению, хотя он служит иным целям, нежели в классических текстах «альтернативной истории», выстроенных по принципу «если бы Наполеон сбежал в Америку». Ретропрогнозирование у Акунина становится не основой сюжета, но частью авторской оптики, которая заставляет читателя то и дело досадливо думать: «если бы не случилось то, что случилось, история могла быть иной, но не стала, поскольку история, увы, не знает сослагательного наклонения». Чрезвычайно редко, но и в художественных произведениях Акунин позволяет себе прямые публицистические формулы, чаще всего вверяя их Фандорину. Две из них, слегка прикрытые насмешкой, обнажают горечь от бесконечной цепи трагических ошибок и одновременное удивление перед всегда чудом берущейся у России жизнестойкостью, вскрывают те чувства, что свойственны исторической оптике Б. Акунина: «Вечная беда России. Все в ней перепутано. Добро защищают дураки и мерзавцы, злу служат мученики и г-герои»[23] и «Пережила как-то и Батыя, и Смутное Время. Без нас с вами. Россия – д-дама с характером»[24].

И на вопрос, верно ли утверждение о том, что «история учит тому, что она ничему не учит», Акунин отвечает категорично: «Если хорошо учиться, то учит.

Вот в танском Китае, я читал, для чиновников существовал специальный экзамен на знание истории. Без этого нельзя было достичь следующего ранга. Я бы и у нас для лиц, претендующих на ответственные госдолжности и депутатские мандаты, обязательно ввел такой экзамен. Глядишь, не случилось бы ни афганской войны, ни чеченской, ни многих других бед»[25].

Примечания

[1] [Аннотация] // *Акунин Б.* Азазель. М. ; Назрань. 2000. С. 2.
[2] *Акунин Б.* Любовь к истории. М., 2012. С. 159.
[3] Там же. С. 134.
[4] Там же. С. 6.
[5] Там же. С. 31.
[6] Там же. С. 5.
[7] Там же. С. 140.
[8] Там же. С. 283–284.
[9] *Акунин Б.* Алтын-толобас. М., 2000. С. 6.
[10] *Акунин Б.* Турецкий гамбит. М., 2000. С. 54.
[11] Там же. С. 139.
[12] Великие битвы в истории России. М., 2008. С. 312.
[13] *Акунин Б.* Турецкий гамбит. С. 172.
[14] *Акунин Б.* Смерть Ахиллеса. М., 2007. С. 267.
[15] *Акунин Б.* Нефритовые четки. М., 2009. С. 489.
[16] Там же. С. 525.
[17] *Акунин Б.* Статский советник. М., 2004. С. 383.
[18] *Акунин Б.* Коронация, или Последний из романов. М., 2006. С. 406.
[19] Великие битвы в истории России. С. 312.
[20] *Куропаткин А. Н.* Задачи русской армии. Т. II : Задачи армии, не связанныя с русскою национальною политикою. СПб., 1910. С. 446.
[21] *Колобаева Л. А.* Парадоксы судьбы: «Москва» Андрея Белого как антиэпопея // Белый А. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 277.
[22] *Акунин Б.* Любовь к истории. С. 285.
[23] *Акунин Б.* Статский советник. С. 239.
[24] *Акунин Б.* Нефритовые четки. С. 291.
[25] *Акунин Б.* Любовь к истории. С. 283.

М. П. Абашева
Пермь

МИКРОИСТОРИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ (СУДЬБА ОДНОГО ПЕРМСКОГО СЮЖЕТА)*

Интерес к микроистории как исследовательскому методу характерен не для литературоведения, а для современной исторической науки. В некотором смысле это результат анализа историками собственных устоявшихся риторических стратегий, рефлексии, стимулированной «лингвистическим поворотом» в гуманитарных науках. Все гуманитарные дисциплины обратились к критике своих объяснительных нарративов, влияющих, как стали считать, на исследовательские результаты. В исторической науке микроистория изменяет оптику и отчасти сам предмет изучения, обращаясь к истории «забытых людей», маргиналов, побежденных (так, Карло Гинзбург восстанавливает картину мира мельника, жившего в XVI в., по сохранившимся материалам инквизиции[1]).

В филологических науках развиваются иные направления методологической ревизии (связанные, впрочем, с культурной историей). Прямое перенесение методов микроистории в филологию, как справедливо заметил Сергей Зенкин, невозможно: «В филологии XX в., богатой новыми направлениями и методами, так и не возникло никакого аналога микроистории, никакой “микрофилологии”. Действительно, как ни приближай исследовательский объектив к литературному тексту, он все равно останется интеллектуальным конструктом, а не материальным объектом; если перейти эту границу, то филология как таковая уступит место другой дисциплине – палеографии»[2]. Это суждение справедливо: текст, в отличие от факта истории, – нематериальная сущность. Однако опыт микроистории может быть полезен в изучении истории литературы на другом уровне – если рассматривать последнюю как историю не только поэтики или идей, но и, например, мест, локальных обстоятельств и человеческих отношений – всей совокупностью экстралитературных факторов, связанных с появлением литературного текста.

В нашем случае детальный анализ малого литературного факта местной, пермской истории позволил обнаружить некоторые новые литературные тексты и персоны, литературные связи, несомненно, важные для будущей истории литературы. Именно последствия (жизненные и литературные) изучения этой микроистории заставляют обратиться к ней снова[3].

---

* Статья выполнена в рамках проекта № 005-П Программы стратегического развития Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета Министерства науки и образования РФ.

© Абашева М. П., 2013

Все началось в 1965 г. с публикации стихотворения Беллы Ахмадулиной в «Литературной газете».

СЛОВО

«Претерпевая медленную юность,
впадаю я то в дерзость, то в угрюмость,
пишу стихи, мне говорят: порви!
А вы так просто говорите слово,
вас любит ямб, и жизнь к вам благосклонна», –
так написал мне мальчик из Перми.

В чужих потемках выключатель шаря,
хозяевам вслепую спать мешая,
о воздух спотыкаясь, как о пень,
стыдясь своей громоздкой неудачи,
над каждой книгой обмирая в плаче,
я вспомнила про мальчика и Пермь.

И впрямь – в Перми живет ребенок странный,
владеющий высокой и пространной,
невнятной речью, и, когда горит
огонь созвездий, принятых над Пермью,
озябшим горлом, не способным к пенью,
ребенок этот слово говорит.

Как говорит ребенок! Неужели
во мне иль в ком-то, в неживом ущелье
гортани, погруженной в темноту,
была такая чистота проема,
чтоб уместить во всей красе объема
всезнающего слова полноту?

О нет, во мне – то всхлип, то хрип, и снова
насущный шум, занявший место слова
там, в легких, где теснятся дым и тень,
и шее не хватает мощи бычьей,
чтобы дыханья суетный обычай
вершить было не трудно и не лень.

Звук немоты, железный и корявый,
терзает горло ссадиной кровавой,
заговорю – и обагрю платок.
В безмолвие, как в землю, погребенной,
мне странно знать, что есть в Перми ребенок,
который слово выговорить мог[4].

В «Слове» автор исповедуется в немоте (одна из главных поэтических тем Ахмадуллиной этого времени[5]) и пророчествует о чудесном мальчике-поэте и его городе.

Умноженное эхом аллитераций, в тексте звучит пятикратно повторенное имя города – Пермь: *претерпевая, пень, впрямь, пространных, пенью*. Необычен здесь загадочный адресат – мальчик из Перми, «владеющий высокой и пространной речью». Ему дано произнести слово, наделенное полнотой всезнания, едва ли не то, о котором сказано в Евангелии от Иоанна.

Кто этот мальчик, был ли мальчик на самом деле? Можно предположить, что он имел немаловажное значение в судьбе Беллы Ахмадулиной, коль скоро, впервые приехав в Пермь уже в 2007 г., через сорок два года, Белла Ахмадулина переписала это стихотворение, радикально изменив свой ответ тому же мальчику. Она назвала его «Спас полунощный» (опубликовано в майском номере журнала «Знамя» за 2008 г.). Оставив в неприкосновенности первые три строфы, Ахмадулина пишет новые четыре:

Он говорит, что устрашает сердце
Елабуги недальнее соседство,
что канет в Каму резвый бег ладьи,
что бродит он по улицам с опаской
и в сумрачный тридцатый день сентябрьский
не чтит Надежды, Веры и Любви.

Во времени, обратном Возрожденью,
какой ответ для мальчика содею?
Я просто напишу ему: – Прости!
Я – не наставник юных дарований.
Туда, где реет ангел деревянный,
пойди – его, а не меня спроси.

Там – выпукла прозрачной тайны сущность,
дозволившая непрестанно слушать:
уж Петр отрекся и петух пропел.
И кажется: молитвами своими
Скорбевший в полночь в Иерусалиме
с особой лаской помышлял про Пермь.

Всех страстотерпцев многогорькой Камы,
объемля их простертыми руками,
в превыспренних угодьях он упас.
Коль он часовню ветхую покинул, –
то лишь затем, чтоб отвести погибель
от чад земных, что будут после нас[6].

Сохранив строфику, ритмику и лексический строй стихотворения 1965 г., Ахмадулина создала, по сути, новый текст, который с первым был поставлен в диалогические отношения. Получился своего рода диптих, запечатлевший одну и ту же лирическую ситуацию в двух разных ценностных и содержательных ракурсах. В «Спасе полунощном» автор в ответ на развернутую исповедь юноши твердо отвечает поучением: наставление о смысле жизни нужно

искать не у поэтов, а в обращении к сакральному первоисточнику истины, который находится тут же, недалеко от мальчика. Ему, обуянному неосознаваемой им самим языческой гордыней поэта, надо искать истину рядом, где «реет ангел деревянный», под куполом Пермского кафедрального собора, ибо «там выпукла прозрачной тайны сущность».

Три завершающие строфы стихотворения развивают круг ассоциаций, вызванных самым ярким в иконографии пермской деревянной скульптуры образом – Спасом полунощным. Так называют скульптуру Христа, заключенного в темницу в ночь перед распятием: Спаситель сидит в скорбном раздумье, на главе – терновый венец, правая рука его поднята, словно прикрывает страдающую от ударов щеку. В своем бытовании в церковных интерьерах фигура Спаса полунощного скрывалась обычно в резных деревянных часовнях – отсюда строчка о «ветхой часовне».

Стихотворение обозначило мировоззренческий поворот Ахмадулиной: от романтической темы голоса, дара, слова поэта как главной ценности – к смиренному признанию, что смысл слова – вне слова поэта, смысл диктуется иными ценностями[7].

Но мальчик остался и во втором варианте.

Вопрос о загадочном мальчике в 1970 и 1980-е гг. волновал писателя Анатолия Королева, проведшего в Перми юность и молодость. Он пытался найти следы этого мальчика. Собирал, можно сказать, в рамках методов, родственных микроистории, устные истории о нем. Был, как выяснилось, мальчик, сын профессора математика Волковыского (и сегодня в Пермском университете существует стипендия памяти его отца). Анатолий Королев записал историю о талантливом мальчике от пермских журналистов. Они выступали в пермской школе № 22, читали стихи. Наткнувшись на иронию какого-то молодого человека, призвали насмешника к ответу – одноклассники сказали, что он пишет стихи тоже. Юноша прочел свои стихи о Ван Гоге, сразив их наповал: Королев записал их по памяти слышавших.

Однако следы взрослого Керима Волковыского затерялись. Те, кого Анатолий Королев нашел, помнили немного: как-то этот Керим был знаком с Беллой Ахмадулиной, ходили даже слухи об их романе; чем он ее поразил – никто не знал наверняка.

Королев даже написал об этом жизненном сюжете повесть – первую из вышедших у него после переезда из Перми в Москву – «Ожог линзы»[8].

Эта повесть – о двух пермских мальчиках. У второго тоже был прототип. Редактор газеты «Пермский университет» Игорь Ивакин, как и Керим Волковыский, посылал свои стихи поэтессе. А. Королев, который с Ивакиным был знаком, признается: «В главном герое, которого я, промучившись, назвал – Андрей Рукавичников (сохранив осколок имени Игоря Ивакина: КАВИ/ИВАК) черты Игоря смикшированы, это и он и не он, осталась его ранимость, явен лирический склад души, осталась его тяжелая поступь в ортопедическом бо-

тинке – без этой детали рассказ эмоционально мелел – но к характеру персонажа прибавилась взвинченность и нотка озлобленности, каковая прототипу несвойственна и еще, – после холодных раздумий, я лишил несчастливца Рукавичникова поэтического дарования, он у меня все-таки графоман. Ранимый, да, чуткий, да, но не талантливый»[9].

Счастливого же юного поэта, которым поначалу восхищалась красавица-поэтесса Агата Р., Королев назвал в повести Маратом Немцовым. Примечательно, что в фамилии героя проявлен мотив немоты – главный в стихотворении Ахмадулиной «Слово».

В ходе исследования этой микроистории помогли свидетельства ее участников.

Оказалось, что в 1966 или 1967 г. Игорь Ивакин был командирован на семинар редакторов молодежных газет в московский Дом журналиста. Для участников семинара была устроена встреча с Беллой Ахмадулиной, где Игорь впервые услышал стихотворение «Слово». По его воспоминаниям, Белла Ахатовна объявила: «Стихотворение мальчику из Перми». Впечатление было ошеломляющим, у Игоря шевельнулась надежда, что адресат – он, что она прочла посланные ей его опыты. В своих воспоминаниях 2012 г. он пишет: «Я один из первых послал записку с просьбой прочитать отрывок из поэмы “Дождь” и подписался “Мальчик из Перми”»[10].

Набравшись смелости, он с большим трудом раздобыл телефон Ахмадулиной и позвонил ей. «Запинаясь, объясняю, что я в Москве в качестве редактора пермской университетской газеты, что был на замечательном концерте и даже записку послал с подписью “Мальчик из Перми”»[11]. Предлогом для встречи стала студенческая дипломная работа Игоря «Гайдар и современная юношеская повесть», в одной из глав которой разбирался ахмадулинский сценарий фильма «Чистые пруды». Белла Ахатовна, к удивлению и радости Игоря, живо заинтересовалась и пригласила его к себе: «Ой, как интересно! У меня хоть сейчас и мало времени, я собираюсь в командировку, но с удовольствием приму Вас ненадолго. Любопытно почитать, что Вы там про меня написали, и как это связано с Гайдаром. Я совсем не понимаю, но Гайдара тоже люблю. Заходите часа в четыре…»[12] Однако долгожданный визит обернулся невстречей. Хозяйку пригласили к телефону – надолго, после она заторопилась на неотложную деловую встречу. Чтобы загладить неловкость, предложила поговорить обстоятельно через два дня и пригласила Игоря на дачу в поселок Советский Писатель в Красной Пахре. Игорь был в командировке, деньги кончались, но отказаться он не мог. Кое-как устроился в Москве и через два дня приехал по назначенному адресу. На даче никого не оказалось. Игорь прождал несколько часов – безуспешно. Чувство обиды и унижения было острым: «Я даже разрыдался», – вспоминает он. Характерно свидетельство в его воспоминаниях 2012 г.: Анатолий Королев, написавший «Ожог линзы», «очень метко озаглавил свою книгу, потому что я получил ожог души»[13].

Однако необходимо было свидетельство главного участника истории, Керима Волковыского. В ходе долгих поисков от человека к человеку никак не удавалось найти этого ахмадулинского мальчика. Искали его одноклассников, соседей, друзей, на сайтах (случалось, говорили, что умер). В процессе поисков некоторые участники написали свои воспоминания – в итоге оказалось создано несколько новых текстов. Королев написал, по сути, новую повесть – «Ожог линзы. История текста» (2012). Литератор Лина Кертман, живущая в Израиле, – мемуары о друге юных лет Кериме, его знакомстве с Беллой; писательница Анна Бердичевская – рассказ о том, как она в Грузии говорила с Ахмадулиной о мальчике из Перми[14], Игорь Ивакин, тяжело больной, издал книгу своих воспоминаний (цитируемых выше). И это – не считая устных рассказов.

Наконец, после долгих усилий Керим Волковыский был найден в Цюрихе. Его воспоминания об этой истории постепенно разрослись в большое мультимедийное произведение в трех частях, названное им «Мальчик из Перми».

Оказалось, Керим встречался с Беллой Ахмадулиной и показывал ей свои первые стихотворные опыты. В первый раз – еще школьником, в 1963 г., будучи проездом в Москве. Сначала он хотел показать свои стихи кумиру поколения Андрею Вознесенскому, того не оказалось дома, знакомые нашли адрес Ахмадулиной. Встреча состоялась на даче в той же Красной Пахре, куда так неудачно приезжал другой пермский мальчик, Игорь Ивакин. У Керима даже сохранились фотографии этой встречи, сделанные присутствовавшим там Павлом Антокольским. Керим вспоминает: «Я на седьмом небе, а Павел Георгиевич Антокольский нас на этом самом небе фотографирует и все повторяет, протирая слезящиеся глаза: “Какая Белла, наша Беллочка, прекрасная поэтесса, прекрасная женщина, ах, какая наша Белла, красавица, о!..”»[15].

Далее Керим описывает свою влюбленность, звонки и письма, стихи вроде: «Ненавижу десятилетие, / Не дающее мне любить!» Потом Керим Волковыский поступил на мехмат в МГУ и не раз, по его свидетельству, встречался с Беллой Ахмадулиной, приносил новые стихи, приводил с собою друзей. Потом он уехал в Ташкент. Помнил, что была еще переписка с поэтессой – но письма, к сожалению, им были утрачены. Однако одно письмо все же нашлось у московской подруги Керима! В нем – характерный почерк и узнаваемая ахмадулинская интонация:

> «Милый мой Керим!
>
> Не знаю, зачем это я все не пишу Вам с таким жестоким нахальством, – я Ваши письма люблю и ценю. Я ездила много, писала мало – вот и Вам не писала, простите мне Ваше долгое ожидание, а слов не имею, чтобы Вас за него вознаградить.
>
> Во всяком случае, поверьте, что душа моя везде в Вас принимает участие и душе Вашей желает милости и радости.
>
> Не утруждайте себя печалью.

И на меня не гневайтесь, я Вам сразу же как-то внутри, отвечаю, когда читаю Ваши письма, Вам это не заметно, но Вы мне поверьте на слово и продолжайте писать – и вообще, и мне.

Нежный всем привет!

Белла

Сейчас – первый в этом году гром и милое помрачение неба».

Потом была долгая жизнь. Керим закончил МГУ, работал в подмосковной Черноголовке, защитил диссертацию по математике. В 1981 г. уехал из России в Швейцарию. Стихотворения «Спас полунощный» он не знал и был настолько взволнован продолжением истории, что по прошествии многих десятилетий снова начал писать стихи.

Жизнь сама дописала сюжет повести Анатолия Королева «Ожог линзы» о двух поэтах, «Счастливцеве и Несчастливцеве», как он назвал их в своей «Истории текста». Небольшая подборка стихотворений гражданина Швейцарии Керима Волковыского (прототипа Марата) была опубликована в пермском журнале «Вещь»[16]. Журнал вышел ровно в те дни, когда умер Игорь Ивакин (прототип Андрея), успевший за два месяца до смерти закончить свои воспоминания.

Такова история, сопутствовавшая появлению двух стихотворений Беллы Ахмадулиной и повести Анатолия Королева, сошедшихся в пространстве Перми[17].

В итоге сложился корпус взаимосвязанных литературных текстов. Стихотворение Беллы Ахмадулиной 1965 г. «Слово» стало центром текстового гнезда, объединившись в диптих со стихотворением 2008-го «Спас полунощный». По мотивам первого и связанной с ним городской легенды родилась повесть Анатолия Королева «Ожог линзы» 1988 г., повлекшая через много лет его же «Историю текста» 2012-го. Сами поиски побудили к письму еще ряд авторов: написали воспоминания писательница Анна Бердичевская, литератор Лина Кертман (подруга юности Керима Волковыского). Наконец, сами прототипы повести Королева – Игорь Ивакин и Керим Волковыский (адресат Беллы Ахмадулиной) – написали собственные тексты. Литературные персонажи стали авторами.

Изучение литературно-бытовой микроистории, таким образом, позволило выявить неустановленные ранее литературные связи писателей (не личные, а тематические), установить литературных прототипов. Думается, описанная история вполне может стать основой нескольких звеньев в истории русской литературы – как региональной, так и российской.

Примечания

[1] См.: *Гинзбург К.* Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М., 2000. См. также: *Гинзбург К.* Мифы – эмблемы – приметы. М., 2004.

[2] *Зенкин С.* Микроистория и филология // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. 2006. М., 2007. С. 367.

[3] См.: *Абашев В., Абашева М.* А был ли мальчик из Перми? Литературное расследование // Новый мир. 2012. № 10. С. 118–132. После публикации статьи выявились новые обстоятельства, участниками этой литературной истории были созданы новые тексты, рассмотренные в настоящей работе.

[4] Литературная газета. 1965. 27 ноября. С. 12.

[5] См., напр., стихотворения «Ночь», «Немота», «Другое» (1966).

[6] Знамя. 2008. № 5. С. 5.

[7] Подробный анализ стихов см.: *Абашев В., Абашева М.* Указ. соч.

[8] *Королев А.* Ожог линзы : повесть. Рассказы. Роман. М., 1988. Подробный анализ повести см: *Абашев В., Абашева М.* Указ. соч.

[9] *Королев А.* Ожог линзы. История текста : рукопись. М., 2012.

[10] *Ивакин И.* Куда жить? Путешествие из точки А в точку… Книга воспоминаний. Пермь, 2012. С. 71.

[11] Там же. С. 74.

[12] Там же. С. 75.

[13] Там же. С. 76.

[14] Рукописи находятся в архиве автора настоящей статьи и готовится к публикации.

[15] *Волковыский К.* Мальчик из Перми : рукопись.

[16] *Волковыский Керим.* Лодка (поэзия) // Вещь : литературный журнал [Электронный ресурс]. URL: http://veshperm.wordpress.com/

[17] По удивительному совпадению, каких немало в этой истории, в том же майском номере «Знамени» за 2008 г., где опубликовано стихотворение Беллы Ахмадулиной «Спас полунощный», публикуется и повесть Анатолия Королева «Сгинь, коса!».

В. В. Мароши
Новосибирск

ХАЗАРЫ И ХАЗАРИЯ В НАРРАТИВЕ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В 2012 г. вышла книга известного российского этнолога и историка В. А. Шнирельмана[1], в которой наряду с обширной аналитикой научного, научно-популярного и публицистического материала представлен и очерк формирования «хазарского мифа» в русской литературе второй половины XX в. Однако мы вновь обращаемся к материалу беллетристики в силу нескольких причин. Во-первых, как показывает история изучения вопроса, для значительной части вовлеченных в нее профессиональных историков этническая и религиозная самоидентификация оказывалась важнее, чем собственно научная истина. Книга Шнирельмана вышла в издательстве, специализирующимся на выпуске книг по иудаизму и еврейской проблематике: это придает ей статус ангажированной даже вне авторских интенций. Во-вторых, редукция автором «хазарского мифа» к банальному антисемитизму представляется нам чрезмерно охранительной и упрощенной для исследовательского подхода. Наконец, существенная часть текстов новейшей прозы – как русской, так и русско-

© Мароши В. В., 2013

язычной – не попала в поле внимания исследователя. Это относится и к израильской, и к эмигрантской космополитически ориентированной русскоязычной литературе, а также к литературной «патриотике», либо не вписывающейся в «русский национализм» (например, проза чеченского писателя Г. Садулаева), либо модернизирующей миф о Хазарии (проза и публицистика А. Проханова).

Актуализация «хазарской темы» в литературе в 2005–2009 гг. была обусловлена уже не столько ожесточенными спорами об историческом прошлом России, как это было в конце 1980-х – начале 1990-х, сколько необратимостью вхождения страны в глобальную экономику, формированием нового типа отношений между «элитой» и «народом», большим, чем прежде распространением конспирологических представлений через Рунет. Несмотря на внешне благополучную экономическую ситуацию, отечественная литература в жанрах дистопии и сатиры поставила под сомнение перспективы страны, настоящее и будущее постиндустриального капитализма, прочность российского государства. В конце 1980-х гг. в среде русских националистов гибель хазарской империи, исчезновение хазарского языка и этноса уже были осмыслены как исторический урок – одновременно как предвестие распада по-хазарски многонационального Советского Союза и неизбежности грядущего поражения мирового «жидомасонства» (в романе «Плач по неразумным хазарам» (1989) А. Байгушева). Сейчас хазарский нарратив, напротив, генерируется в ином контексте – глобального заговора против России и русских, всесокрушающего всесилия мировой финансовой элиты еврейского происхождения, распространения «торгашеской» и потребительской идеологии. Таким образом, как для художественных повествований, так и для публицистики актуальны в своей аллегорической значимости два исторических среза Хазарии: период расцвета ее торговли и могущества при правлении иудейской элиты и необычно быстрое, почти бесследное выпадение из истории.

Крайние точки собственно художественного нарратива заданы не прозой, а лироэпической поэзией – «Песнью о вещем Олеге» А. Пушкина (1822) и песней А. Галича «Съезду историков» (1972). У первой – наибольший индекс цитируемости во всей совокупности тематически связанных друг с другом «хазарских текстов». Заметим, что у творца множества прецедентных текстов война с хазарами – события настоящего и ближайшего будущего, а не отдаленного прошлого («Как ныне сбирается вещий Олег // Отмстить неразумным хозарам, // Их села и нивы за буйный набег // Обрек он мечам и пожарам»[2]). Актантами (в смысле А. Греймаса) и антагонистами нарратива становятся утратившие историческую конкретность русские и хазары, нападающие друг на друга / мстящие за нападение друг другу. Побочный для этой баллады мотив мести развертывается в «вечный сюжет» российской истории.

Характерна, в частности, интерпретация пушкинской баллады персонажем романа Г. Садулаева «Таблетка» (2008): все последующие события в ней

объяснены не предсказанием волхвов, а именно изощренной местью хазар князю Олегу, которая распространяется и на всех последующих властителей Руси. Смена сирконстантов (т. е. исторических обстоятельств) лишь оттеняет вечный спор и вражду актантов, а напряженные отношения русских и евреев в XX в., накладывающиеся на борьбу славян и хазар из эпического предания, привносят дополнительные эмоциональные обертоны. Таким образом, формируется притчеобразный нарратив национального эпоса, в который встраиваются произведения русского фольклора (былина о бое Ильи Муромца и богатыря Жидовина, духовный стих о Егории и иудейском царе Мартемьянище) и события истории. Место исторических хазар в нем в XX в. уже занимают силы глобализма, «мировой закулисы», еврейский финансовый капитал и т. п., которые в патриотической публицистике принято называть «Новой» или «Невидимой» Хазарией. В таком виде нарратив все больше тяготеет к мифопоэтическому – извечной борьбе Святой Руси или национального героя с мировым Злом, силами разрушения, хаоса. Так конкретный исторический сюжет конкуренции Киевской Руси и Хазарского каганата становится циклическим, разомкнутым в любое здесь-и-сейчас политики и русской истории.

В футурологической дистопии, которая может быть понята и как метаисторическая аллегория, – романе «ЖД» Д. Быкова (2006) русская история оборачивается вечной борьбой двух сил – «варягов» и «хазар», воинственных консерваторов и хитрых либералов. Здесь война как важнейшая часть хазарского нарратива представлена сюжетно наиболее развернуто, в виде длящейся уже несколько лет гражданской войны в экономически и политически ослабленной России. Хазары – это Юг, вернувшиеся из Израиля русские и российские евреи, пытающиеся «вернуть эту землю себе» на основе исторического права коренного народа, «варяги» – Север, военно-политическая элита Москвы. Правда, сама война имеет абсурдный и договорной характер, а ее основная сила – коренное население России – воевать вообще не хочет. Русская история движется в романе по замкнутому кругу противостояния двух антагонистов, а колонизируемые поочередно варягами и хазарами коренные жители вообще живут вне истории, в сфере тоже циклических, но уже аграрно-магических отношений с землей.

Однако и в романе «Околоноля» (2009) Н. Дубовицкого война – это главное занятие таинственного горного этноса, якобы уже тысячу лет контролирующего Кавказ:

> « – Где все? – спросил Егор.
> – Война, – сказал хазар.
> – Всегда война, – ухмыльнулся другой. – Мужик война. Баба подвал».
>
> С кем воюют загадочные хазары – в романе остается непонятным, это скорее аллегория «вечной кавказской войны», но «обмануть они готовы кого угодно»[3].

Воюет в составе хазарского войска, правда, с горными «чечмеками», и один из героев романа Г. Садулаева «Таблетка» (2008) – скотовод Саат. В этой линии романа, представляющей собой «сны»-видения главного героя, отчетливо видна аллегория современной России как Хазарии – ее войн с Чечней, жизни столичной верхушки, чуждости народу правящей иноэтнической элиты, произвола чиновников. Даже в сатирическом и постмодернистском романе М. Юрьева «Новый Голем, или Война стариков и детей» (2000) герой-рассказчик работает над одноименным романом: «…поразмыслить без спешки над “Войной стариков и детей” – романом из жизни маленького хазарского племени, попавшего в двенадцатом или тринадцатом веке через Венгрию в богемские горы. Каждый год поздней осенью, после забоя баранов и отхода мужчин на заработки, преимущественно по скобяному, кузнечному и разбойному делу, дети и старики сбивались в два вооруженных чем попало отряда, избирали предводителей-беков и, отрезанные от внешнего мира снегами и селями, в течение трех дней пытались поубивать друг друга кто сколько сможет, такой у них был народный обычай»[4]. Спародирован в романе и апокалипсис русской истории: «…с ним пойдет в последнюю битву скифопарфянское воинство, самопальный калаш на руке, его прорычат, разрывая небо, укаченные из музея Севастопольской Обороны катюши – стальные органы, хазарская конница его завизжит, пригибаясь к заплетенной косичками холке – и содрогнется враг, и рассеется»[5].

Однако уже в романе Быкова ситуация извечного, эпического соперничества варягов и хазар осмыслена как вредоносная для русской истории и, по меньшей мере, контроверсивная для русской культуры. Эпический конфликт, как известно, легко трансформируется в абсурдистское и редукционистское повторение стереотипной сюжетной схемы в лирике и драматургии. Бард А. Галич, сам того, по-видимому, не желая, спародировал в своей песне споры «проеврейских» и «прорусских» направлений в хазароведении с их полярностью оценок, переворачиванием одной и той же ситуации, правда, приписав их конъюнктурному «марксистскому подходу к старине» и «съезду историков социалистического лагеря»:

Полмира в крови и в развалинах век,
И сказано было недаром:
«Как ныне сбирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам…»

И эти звенящие медью слова
Мы всем повторяли не раз и не два.
Но как-то с трибуны большой человек
Воскликнул с волненьем и жаром:
«Однажды задумал предатель Олег
Отмстить нашим братьям хазарам!..»
Приходят слова и уходят слова,

За правдою правда вступает в права.
Сменяются правды, как в оттепель снег,
И скажем, чтоб кончилась смута:
Каким-то хазарам какой-то Олег
За что-то отмстил почему-то![6]

Смена «правд», интерпретация одной и той же совокупности фактов, исторических персонажей и событий в угоду политической конъюнктуре, в самом деле, в высшей степени свойственна «хазарской теме» как в сфере официальной истории, так и того, что сейчас с подачи историка и фантаста Д. Володихина называют «фолк-хистори». Поэт предлагает наиболее парадоксальное решение, доводя степень неопределенности истории до возможного предела: действующие лица и обстоятельства русско-хазарских отношений лишаются конкретности, становятся образцом абсурда, а острота антагонизма снимается.

Одной из характерных черт «хазарского текста» еще в 1980–1990-е гг. стало обращение к историческим и археологическим публикациям, использование консультационных услуг крупнейших специалистов по истории Хазарии. Так, С. Плетнева высоко отзывается о романе А. Байгушева «Плач по неразумным хазарам» (1989), а Л. Гумилев стал консультантом автора романа. Персонаж «Таблетки», Максимус Семипятницкий, создавая свое эссе о Хазарии («Хазарский след»), не только кратко пересказывает хазарскую историографию, но и критически анализирует ее. В лирическом эссе «В сторону Хазарии» израильского прозаика Д. Соболева анализируется та часть хазароведения, которая относится к проблеме принятия иудаизма и дальнейшей миграции хазарских иудеев.

Для формирования хазарского исторического нарратива наиболее продуктивно совмещение позиции профессионального историка и творца научно-популистской мифологии – проиудаистической или прославянской. Недостаточность фактических знаний приводит к избыточной гипотетичности построений и, в конечном счете, к беллетристичности и высокой мифогенности в нарративе («историях») некоторых наиболее популярных ученых. Приведем несколько примеров.

На ранней стадии своего формирования мифология истории Хазарии задана формулой Л. Н. Гумилева из его «Открытия Хазарии» (1966) – «русская Атлантида» (ученый имел в виду затопление городов и лучших земель Хазарии водами Волги и Каспийского моря), позднее – его же определением «этносоциальная химера». Критически оценивая заведомую невозможность взаимодействия двух принципиально разных суперэтносов, укладов жизни и конфессий в средневековой Хазарии, Гумилев использовал мифопоэтический по своему генезису образ. Химера с точки зрения античной мифологии – это чудовище, нечто чудовищное, она немыслима без героя-антагониста, который ее уничтожит. «Гнев стихий», возмездие иудеям Хазарии со стороны

«злой» природы были предопределены, по Гумилеву, как их «маздакизмом», так и экстерриториальностью, «отсутствием прямых контактов с природными ландшафтами»[7]. Такая интерпретация воздействия природных факторов скорее напоминает «Божий гнев» христианства и «гнев богов» языческих верований. Упоминание «красавиц евреек»[8] и «прекрасных евреек»[9] в контексте использования в Хазарии института «еврейских жен» подходит скорее для антисемитской беллетристики с ее мотивом непреодолимого и опасного соблазна.

Эмоциональный, образный строй описаний истории и оценок Л. Гумилева предопределил высокую степень не столько цитируемости, сколько «реминисцентности», сильнейшего концептуального влияния его работ о Хазарии на русскую художественную прозу. Прежде всего это распространяется на прозу «патриотов» (как прорусских, так и прочеченских) и их антагонистов – в «проеврейских» художественных источниках. Практически во всех цитируемых нами текстах упоминается Гумилев, комментируется его концепция или, на худой конец, сама необычность сведений о современных хазарах оценивается как «гумилевщина» («Околоноля»).

Это проявляется и в частностях. Так, цитирование Гумилевым арабских источников о «рыбьем клее» как о единственном товаре, который вывозился из Хазарии и производился в ней[10], становится ведущим мотивом в рассказах бабушки о русалках («– Старые люди говорили, что раньше были у тех русалок и сёла, и пашни и города с большими базарами. Сильная держава была! Да рыбий клей погубил. Клей тот – вроде как волшебство, но обманное. О чем человек задумает, клей слизывая, то ему и чудится, будто есть оно»[11]), а затем развертывается в целую вставную новеллу о хазарине Абон-Галдыре в романе Садулаева «Таблетка».

В конечном счете, из магического снадобья, помогающего лучше реализовать товар, «рыбий клей» превращается в рассуждениях рассказчика в символ товарно-денежного капиталистического фетишизма, мотивируя весь роман (таблетка препарата – «Таблетка») в целом:

> «– Так Хазария стала центром транзитной торговли между Востоком и Западом, Севером и Югом. Любые товары, приправленные рыбьим клеем, продавались во все четыре стороны гораздо лучше. Это сделало Хазарию богатой и процветающей, но только на время. Рыбий клей практически уничтожил реальную экономику. Ничего не было так же выгодно, как варить рыбий клей. Постепенно хазары перестали заниматься всеми другими делами, а только варили снадобье да клеили торговые дела. Богатства Хазарии привлекли завоевателей, а противопоставить им хазары ничего не могли. Они уже разучились и пахать, и воевать, и строить. Последнюю крепость, Серкел, для них построили византийцы. В войске служили наемники, которые не имели желания отдавать свои жизни за чужую им страну. Хазария пала под ударами врагов – русов с запада, кочевников с востока. Когда города были разрушены, многие хазары спаслись

бегством в Европу и принесли с собой рецепт рыбьего клея. В Европе снадобье было усовершенствовано и модифицировано под разные нужды либо самими хазарами, либо теми, кто так или иначе заполучил от них рецепт рыбьего клея. Со времени массовой миграции хазар в Европе начинает развиваться торговля, бурно растут города, появляется буржуазия и зарождается капитализм. Когда спал флер средневекового мистицизма, чернокнижники и алхимики передали эстафету другим лженаукам, таким, как маркетинг и менеджмент. Их суть остается неизменной: они учат, как наиболее эффективно использовать рыбий клей. И превращать все что угодно в деньги. <…> Здесь европейцы, применив свои таланты и изобретательность, достигли огромного прогресса по сравнению с древними хазарами, которые умели изготавливать снадобье только в виде отвратительной на вид и вонючей слизи. Как ты знаешь, в Нидерландах, где традиционно сильна химическая отрасль, научили делать препарат в форме аккуратных розовых таблеток без вкуса и запаха»[12].

«Национализация» хазарского художественного нарратива в 1990–2000-е продолжает противостояние двух групп историков в усложненном виде. Отчетливо выделяются пять позиций: «произраильская» имперская (Д. Соболев), лирически ностальгирующая о потерянной иудейской империи, космополитическая, иронически-постмодернистская (О. Юрьев), русская имперская, резко негативная по отношению к любым вариантам Хазарии (А. Проханов), «чеченская», совмещенная с марксистской сатирой и нацеленная как на критику обоих имперских подходов, так и современного капитализма (Г. Садулаев), и, наконец, позиция «над схваткой», в которой художественно аннигилируются или осмеиваются оба имперско-реваншистских проекта – русский и еврейский (Д. Быков). Последняя интерпретируется двумя противостоящими как позиция полукровки, который не может в полной мере стать поклонником «хазар» или их принципиальным противником. Превращение «хазар» в эвфемизм «евреев» – одно из следствий современного столкновения русской и еврейской этнических идеологий.

Итак, несмотря на включение отдельных элементов историографического нарратива, хазарский художественный нарратив мифопоэтичен, предельно «национализирован» и в то же время парадоксально «персонализирован». Жанр исторического романа с его, как правило, объективным повествователем, разными сюжетными линиями исчерпал себя, по крайней мере, в патриотической прозе уже к концу 1980-х. На первый план в нарративах 1990–2000-х выходит интрадиегетический нарратор, рассказчик. Нельзя не отметить, что подобный переход типичен для всей русской прозы последнего двадцатилетия. Точка зрения этого персонализированного нарратора определяется конфессиональной и этнической самоидентификацией автора

Вненарративная лирическая эссеистика и авторская публицистика о Хазарии – конфронтационное поле для двух самых больших противостоящих друг другу литературных сообществ – либерального и патриотического (ср. «В сторону Хазарии» Д. Соболева и памфлеты А. Проханова в газете «Завтра»). Эту

тенденцию подтверждает и «ЖД» Д. Быкова, роман, построенный, на первый взгляд, вполне традиционно – с несколькими сюжетными линиями, объективным повествованием. Однако острая публицистичность оценочных суждений героев в романе (прежде всего Волохова) позволила издателям отрекламировать его на обложке как «самую неполиткорректную книгу нового тысячелетия»[13]. По сути, автору удалось свести в повествовании в спорах и противостоянии три типа протагонистов – варягов, хазар и коренных жителей с их заостренно-публицистическими вариантами исторической «правды» и собственной стратегии. Авторская позиция позволила «деконструировать» радикально-имперские, либеральные и эскапистские взгляды на историю и будущее России.

В романе О. Юрьева иронически настроенный рассказчик романа, выдающий себя за женщину, охотно издевается над современными политическими системами, государствами, нациями. Однако он не готов отказаться от своего собственного «хазарского мифа», помещая себя внутрь легенды о некоем хазарском племени, осевшем в одном из уголков Европы. Разумеется, используется сюжет о миграции хазар в Восточную Европу, придуманный А. Кестнером. Хазарство мифологизируется как якобы вечная и непреходящая этническая генетика кочевника, воина в современном еврее-книжнике: «распростой петербургский хазарин Юлик Гольдштейн»[14]; «Руки мне хазарская кровь, слава Господу в вышних, сделала безволосыми»[15]; «…безлошадный хазарин»[16]; «Я, еще в виде мужчины с хазарскими прозрачными усиками, не соединяющимися на середине губы»[17]; «Кстати, ошибаются полагающие, что сутулость еврейская происходит от тысячелетий, наклоненных над священными книгами, – еврейская сутулость происходит от пригибания к холке летящей хазарской лошади. Моя, по крайней мере»[18]. По тому же пути, но уже сугубо лирическому, без малейших признаков иронии, движется и Д. Соболев: «Подобная вызывающая самоуверенность скорее свойственна тем, в чьих жилах течет надменная **имперская кровь**»[19]; «Мою душу согревает мысль, что в **нашей крови** растворен не только затхлый воздух средневековых городов с их запахом гнили и тесноты, с их взаимной ненавистью и вечным страхом, но и прозрачное дыхание степи, в которую хазары уходили при первых признаках весны, оставляя свои города рабам и торговцам. Потому что, как всякая история, Хазария есть не более чем метафора для нашего бытия здесь»[20].

В авантюрно-географическом и очень лирическом рассказе А. Иличевского «Горло Ушулука» герой-рассказчик в дельте Волги, около которой находилась столица древней Хазарии, попадает в затерянный мир, в иное пространственно-временное измерение:

> «Пространственная ориентация от усталости дала сбой, все направления сломались или скомкались, голова медленно плыла над сочной степью»;
>
> «Мои плутания по острову были ласковым мучением. Именно потому, что был увлечен вот этим скользящим ходом по захватывающей дух открытости

степного острова, – я и позволил увлечь себя безвозвратно. Я словно бы попал в тревожный мир прозрачности – который хоть и не отличался от реального мира, но содержал в себе принципиально иную существенность, иное время. Он мог бы, думал я, заключать в себе Хазарию. Древняя страна, некогда сгинувшая здесь, в Дельте, под наносами эстуария великой реки, проходила сквозь меня сверкающими глыбами воздуха, дымным дыханием очагов, ровным жестким ходом пастбищ…»[21]

Однако самой распространенной версией «хазарского» сюжета становится конспирологическая. Ее вариации зависят от масштаба власти хазар над миром – хазары контролируют либо весь мир (перестроенный в Невидимую или Новую Хазарию «жидомасонский заговор» в книгах Т. В. Грачевой), либо Россию (в публицистике и романах 2000-х гг. А. Проханова), либо, по крайней мере, Кавказ. В романе Натана Дубовицкого «Околоноля» имперская власть Хазарского каганата осталась не только в историческом прошлом. Хазары продолжают существовать и контролировать весь Юг России:

«Юг контролируется Хазарским каганатом. Уже около тысячи лет. Все эти национальные республики, парламенты, суды, портреты президента/премьера, муниципальные районы, выборы, милиционеры – фикция, имитация. При советской власти такой же имитацией были местные парторганизации, советы, бюсты Ленина, исполкомы. На самом деле и тогда, и теперь, и при царях Югом правили и правят хазары, небольшая засекреченная народность, обитающая по ту сторону пика Эльбарс. Они устанавливают границы, разрешают споры, распределяют деньги и должности между этносами и кланами. Они так хитры, воинственны и упрямы, что даже чеченцы их уважают. Сильны не настолько, конечно, чтобы игнорировать Россию, чтобы самим все решать. Но достаточно, чтобы без них ни один вопрос не решался. Между Россией и Хазарией двести лет назад подписан действующий до сих пор тайный договор, по которому в обмен на дотации и военную помощь каганат притворяется частью империи/союза/федерации и не поддерживает всех ее геополитических соперников. Хазары знают на Юге всё и всех»[22].

Изображаются в романе тем не менее хазары и их каган скорее пародийно:

«Он шел, пока не стемнело, шел в темноте, дошел, когда стало светать и на другой стороне горы был встречен тремя одетыми в пулеметные ленты низкорослыми длинноволосыми толстяками» («Три толстяка» Ю. Олеши)[23];

«В тяжком чаду, немного подсвеченном вялой настенной лампочкой, в адском тумане, намешанном из дыма и пара, запаха чеснока и пережаренного лука, нельзя было ничего разглядеть. Хазары хором позвали напевно:

– Каган, а каган!

– Ну, – раскатистым и покладистым, как отставший от остывшей грозы гром, голосом ответил укрытый от глаз кулинарными испарениями каган» (аудиенция у кагана на кухне)[24].

Таким образом, Хазария и хазары продолжают оставаться субъектами истории, по крайней мере, на территории России.

Другой вариант этого конспирологического сюжета – модернизированная Хазария, власть над Россией мирового или российского еврейства. «Электронная» или «Новая» Хазария становится антиподом «Пятой Империи» А. Проханова в его романе «Господин Гексоген» (2002). Всесилие нового заговора явлено герою в виде впечатляющего и технологически сложного компьютерного образа:

«– Добро пожаловать в “Электронную Хазарию”, – благодушно, бархатным голосом произнес Буравков, провожая гостей сквозь игривые декадент-ские интерьеры к стальной, окруженной видеокамерами, электронными запорами двери. < …>

Буравков приблизился к пульту. Тронул кнопку. На овальном экране во всю стену засветилось пятно. – Здесь собрана информация обо всех членах Еврейского конгресса, главой которого является Астрос. Их социальное положение и статус. Их общественные связи и финансовое состояние. Политические, культурные или коммерческие проекты, в которых они задействованы. Прогнозируется исход этих проектов. Отслеживается движение карьер, репутаций, восхождение по социальной лестнице. Особое внимание уделяется тому, чтобы место, которое освобождает умирающий член Конгресса или уходящий вверх по ступеням карьеры, чтобы это место тотчас замещалось другим, молодым, перспективным членом… Буравков тронул другую кнопку. Тонкая стрелка коснулась наугад точки в туманном пятне. Точка, выхваченная из туманности, увеличилась, укрупнилась. Каждая мерцавшая в ней пылинка стала различимой ячейкой. В нее было внесено имя. От нее тянулись связи к другим подобным ячейкам. Каждая была включена в бесчисленное количество связей. Все они, словно паутинки, напрягались, рвались, вновь завязывались, сотрясаемые невидимым пучком.

– На этом экране вы можете оценить совокупную мощь Конгресса, выраженную в условных единицах, наподобие килобайтов. Она определяется степенью присутствия и уровнем влияния евреев в правительстве, силовых структурах, прокуратуре, бизнесе, банковском деле, науке. <…> Здесь отслеживается уровень контроля за прессой, отдельно – телевидение. Присутствие в искусстве, отдельно – актеры театров и артисты эстрады. Особый интерес представляет проникновение членов Конгресса в православную Церковь, не только в среду иерархов, но и в каждый отдельный приход…

– Главный заговор, укутанный во множество непроницаемых оболочек, спрятанный от глаз множеством отвлекающих скандалов, праздников, фестивалей, главная цель Конгресса, замаскированная сотнями ложных целей, – устранение от власти Истукана и выдвижение на его место Мэра. Этому посвящена огромная, охватившая весь Конгресс работа. <…> Это послужит окончательному утверждению в России новой реальности, которую сами они называют “Новой Хазарией” <…> “Новая Хазария” – это грандиозный план перенесения в Россию центра еврейской цивилизации. Создание для нее абсолютной безопасности. Обеспечение условий для ее максимального процветания и развития, исключающих любую форму русского самосознания, суверенной государственности…»[25]

Очевидно, что эта конспирологическая мотивика опирается на давно сложившийся в антисемитской публицистике образ «еврейской паутины» (Ср. в «Сахарне» В. Розанова). Однако этот «хазарский проект» в романе контролируется другой группой заговорщиков – русских патриотов, бывших чекистов. Один заговор заключен внутрь другого:

> «– Не все так безнадежно и страшно. – Буравков помогал Белосельцеву подняться. – Все, что вы услышали, отнимает рассудок и вызывает помрачение. Но это не фатально. Не Бог выращивает во Вселенной это библейское дерево. Я – его садовник. Я знаю законы его роста, движение корневой системы, питательную среду для его листвы и плодов. Разве вы не замечаете, что иногда один влиятельный член Конгресса убивает другого?.. <…> Я могу одним нажатием кнопки отсечь это дерево от питательной среды, и оно зачахнет. Могу перепутать в нем корни и ветви, движение соков. Создать в нем путаницу, хаос так, чтобы одна его часть поедала другую. Чтобы вместо плодов на нем вырастали уродливые грибы, сжирающие его ствол. Плодились мхи и лишайники, поедающие его древесину. Астрос думает, что это он выращивает Заговор. Но я-то знаю, где таится его смерть»[26].

Наконец, герой созерцает Хазарию наяву, как зрелище новой российской элиты:

> «– Все, что вы видели на экране, здесь представлено в натуральном виде, – пояснял Буравков, вводя Белосельцева в блистающий мир, наполненный независимыми гордецами, влиятельными политиками и свободолюбивыми журналистами. – “Новая Хазария”, полнокровная, но еще не провозгласившая свой государственный статус»[27].

Выводы эссе о хазарах Семипятницкого-Саата, который в финале превращается в рассказчика романа «Таблетка», в предельно сжатом виде подытоживают историческую, публицистическую и литературную мифологию Хазарии: «Хазарский каганат существовал в прошлом на какой-то территории. • Хазарский каганат существовал и существует, но в другом измерении, как параллельная реальность. • Хазарский каганат никогда и нигде не существовал. Это исторический проект, который должен или просто может осуществиться в будущем»[28]. Первый вариант был актуален для прозы 1960-х – конца 1980-х гг. Современная российская и русскоязычная проза явно увлечена вторым и третьим вариантами.

Примечания

[1] *Шнирельман В. А.* Хазарский миф: идеология политического радикализма в России и ее истоки. М., 2012.

[2] *Пушкин А. С.* Соч. : в 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 272.

[3] *Дубовицкий Н.* Околоноля [gangsta fiction]. М., 2009. С. 124.

[4] *Юрьев О.* Новый Голем, или Война стариков и детей // Урал. 2002. № 8. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/ural/2002/8/ur.html

[5] Там же.
[6] *Галич А.* Съезду историков. [Электронный ресурс]. URL: http://alexandrgalich.ru/sezdu-istorikov
[7] *Гумилев Л.* Древняя Русь и Великая степь. М., 2008. С. 227.
[8] См.: Там же. С. 139.
[9] См.: Там же. С. 149.
[10] См.: Там же. С. 155.
[11] *Садулаев Г.* Таблетка. М., 2008. С. 289.
[12] Там же. С. 354.
[13] *Быков Д.* ЖД. М., 2006.
[14] *Юрьев О.* Указ. соч. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/ural/2002/8/ur.html
[15] Там же.
[16] Там же.
[17] Там же.
[18] Там же.
[19] *Соболев Д.* В сторону Хазарии. Двадцать два. Тель-Авив, 1997. № 103. [Электронный ресурс]. URL: http://booknik.ru/library/books/evrei-i-evropa/read/
[20] Там же.
[21] *Иличевский А.* Горло Ушулука [Электронный ресурс] // Октябрь. 2007. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/october/2007/4/ili3.html
[22] *Дубовицкий Н.* Указ. соч. С. 119.
[23] Там же. С. 123.
[24] Там же. С. 125.
[25] *Проханов А.* Господин Гексоген. М., 2002. С. 237.
[26] Там же. С. 238.
[27] Там же. С. 301.
[28] *Садулаев Г.* Указ. соч. С. 204.

М. А. Бологова
Новосибирск

РУССКАЯ ИСТОРИЯ XVIII–XX вв. КАК РЕНЕССАНС В ОСМЫСЛЕНИИ ПЕТРА КИЛЕ*

Петр Киле (р. 1936) – исходно нанайский и ленинградский писатель, чьи книги публиковались в 1970–1980-е гг. и привлекали внимание критиков и читателей. События 1991 г. Петр Киле воспринял не только как крах государства и трагедию народа, но и как личный конец. Он неоднократно говорит, что это для него стало «смертью», и его жизнь последние двадцать лет – посмертное существование. В 1989 г. закончились и книжные издания П. Киле,

* Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО РАН и УрО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».
© Бологова М. А., 2013

единственным исключением – в 2002 г. – был издан сборник пьес о выдающихся людях русской истории и культуры[1]. Отказавшись от судьбы учителя в национальной школе и химика в Ленинграде, П. Киле получил профессиональное образование в области философской эстетики и занялся творчеством и самообразованием в области литературы и истории искусств в библиотеках, официально трудоустроившись почтальоном. Петру Киле свойственно острое неприятие западной цивилизации во всем, что может быть связано с понятием «капитализм» (а школа советской эстетической мысли приучила его увязывать процессы литературные с историческими), никакие явления в западной литературе после Шекспира не вызывают у него приятия или интереса. Но горячей любовью пользуется у него русская литература, живопись, музыка, начиная с петровской эпохи. Основная идея писателя, сформировавшаяся у него в 1990-е гг., которую он начал активно распространять через Интернет в 2000-е, – это идея русского Ренессанса, заключающаяся в том, что все, происходящее в России в прошедшие три века, – это аналог европейского Ренессанса. Это определяет содержание неизданной книги авторских эссе «Ренессанс в России» и материалов на авторском сайте «Эпоха Возрождения»[2].

Остановимся на ключевых для Петра Киле моментах подробнее. Величайшие деятели с точки зрения Киле – это Петр I, Ленин и Сталин. Киле убежден, что все «человеческие жертвы» этих лидеров абсолютно оправданы, поскольку вели к величию страны, прогрессу, развитию искусств. Если о двух последних он просто высказывается в публицистике и цитирует (перепечатывает на сайте) единомышленников, то о Петре I у него есть трагедия «Державный мастер» (1996–1997), где прозаические диалоги перемешиваются с пятистопным ямбом (четырехстопным в хоре муз / мойр / … / ведьм). С подачи рецензентов Киле сам отмечает, что его пьесы подчас «не сценичны», они для чтения. Так, в «Державном мастере» даны батальные сцены, где Меншиков по приказу царя должен уводить полки. Карл и Мазепа также являются героями произведения. П. Киле не столько не боится конкурировать с Пушкиным, сколько желал бы дополнительно напомнить современному читателю о «Полтаве», пусть через нарочитое умолчание[3]. Действие происходит и на ассамблее, и у полуострова Гангут, где сосредоточен флот, и во время спуска корабля, и на маскараде в Летнем саду. Время действия – 1708–1721 гг. Конечно, о многом повествует «хор». В разговоре денщиков излагается история детства Петра, его прихода к власти, они же комментируют во втором акте ход битвы. То же делают и офицеры, послы и пажи. Широкомасштабность действия подчеркивает не только стремление автора к жанру «мировой драмы», но и величие личности главного героя. Жанр этого произведения (а также «Мусагета» – трагедии о Пушкине) Киле определяет так: «шекспировская форма с элементами древнегреческой трагедии»[4]. Открытие Ренессанса, по его мнению, дает оправдание его творческим устремлениям: «И я, еще не завер-

шив работу над трагедией “Державный мастер”, начал набрасывать трагедию “Мусагет”… да еще в стихах. Ну-ка, придет ли это кому в голову? Главное, можно ли справиться? И мне бы никогда не пришло в голову, не говоря о героях, просто обратиться к драме в стихах в наше время, если бы не осознание ренессансных явлений русской жизни и культуры, с тем перспективы и масштабы творчества поднимаются на порядок выше, если не на два или три»[5].

Петр – ренессансная личность, преображающая край просвещеньем, его цель – «создать породу новую людей». Эти слова – лейтмотив всех текстов о Петре. Он «Предтеча века Просвещенья / Державный мастер Возрожденья»[6]. После заимствований из современной культуры быта европейцев он сознательно обращается к Древней Греции как истоку культуры. Петр Киле абсолютно убежден, что в России было прямое и непосредственное обращение к античности, как в Италии Возрождения, а не подражание литературе классицизма, которая также обрабатывала античные сюжеты. Поэтому важнейшее деяние Петра для русской культуры – покупка оригинальной статуи Венеры Таврической[7], ее ввоз в Петербург и установка в Летнем саду. В пьесе подчеркивается, что она именно *возрожденная* после средневековых христианских бесчинств над «языческими идолами». В эссе «Русское барокко» эта мысль сформулирована непосредственно: «Мы близки не к Италии или Франции, а к Древней Греции, то есть впервые непосредственно припадаем к первоистокам европейской цивилизации и культуры, ибо пришла наша череда, как предвосхитил царь Петр Ренессанс в России»[8]. Здесь есть личный аналог в автобиографическом моменте: нанайскому школьнику в конце 1940-х гг. попала в руки книга Куна, и греческие мифы были восприняты Киле «непосредственно», стали ему ближе нанайских. Знание о выражении мифов в европейском искусстве пришло не раньше старших классов уже в Ленинграде.

В центре сюжета «Державного мастера» конфликт отца и сына. Алексей ленив и нелюбопытен, старообразен и нездоров, слабодушен и неискренен. Сначала в Москву, где он отсиживается, приходит весть о разгроме шведов Петром. Потом он всем недоволен, всего опасается в Петербурге. Единственное, что требует от него Петр, – «заняться делом». Вместе с тем Алексей убежден в своем царском сане, данном богом, и ведет интриги, даже пребывая за границей. Петр прощает «блудного сына», но не прощает попытки возврата «веры и старины». Сюжет этот завершается еще в четвертом акте, а последний полностью посвящен началу античной культуры в России, воскрешению античных богов.

Лейтмотивом проходит через сюжет пьесы история жены Петра Катерины, любовь супругов и их бережное отношение друг к другу. Екатерина сострадательна, пытается заступаться за тех, кто вызвал его гнев. При Алексее – его любовница Ефросинья, под пытками она покажет все, что знает о нем. Подлинные чувства – знак масштаба личности, ее духовного уровня. Любовная тема является важнейшей для характеристики Возрождения, которое

началось с «Vita nouve» Данте, маркируется любовью Данте к Беатриче, Петрарки к Лауре. Важнейшую роль любовная тема играет в других пьесах Петра Киле: тайный брак Н. Львова, «архитектора, поэта, музыканта, рисовальщика и гравера, собирателя русских народных песен, переводчика, исследователя природных богатств России, почитателя Жан-Жака Руссо»[9], в «Осени императрицы»: «Ромео и Джульетта!», – повторяет Державин и др.

Понятно, что при обращении к такому сплаву мотивов Киле не мог обойтись без трилогии Мережковского, но ее реминисцентное присутствие очень ненавязчиво, а интерпретации у Киле другие.

В эссе «Эпоха Петра Великого» в книге «Ренессанс в России» Петр Киле так комментирует стили в искусстве (архитектуре): «…Формально это барокко и классицизм, но возвышенные, величественные, празднично отрадные, в полном соответствии с умонастроением эпохи и именно в России. В Италии и во Франции эти художественные направления в архитектуре решали иные задачи»[10]. Киле усиленно подчеркивает «праздничный» характер эпохи; преобразования уклада жизни выражали «стихийное дионисийство на Руси». Жизнерадостность и праздник – ключевые для него слова в понимании эпохи.

Киле на русском материале доказывает мысль, что Возрождение начинается вместе с расцветом городской культуры: «Эпоха Возрождения в России начинается с основания Санкт-Петербурга»[11]. Развитие Возрождения в России по западному варианту было существенно заторможено Екатериной II с окончательным закрепощением крестьян, т. е. «феодализмом». Вместе с тем светское искусство и материальная культура продолжали развиваться по образцу европейских дворов. «Это время, когда богатейшие помещики (они же сановники) и купцы наряду с императорским двором всячески поощряют, разумеется, в собственных интересах развитие ремесел и искусства, как было в Западной Европе в эпоху Возрождения»[12].

Возрождение же помогает ему решить национальную проблему. О Доменико Трезини: «Разумеется, также он никакой не итальянский и не швейцарский, а русский архитектор, итальянец по происхождению»[13]. Подобный же перенос позже делается на писателей СССР и на себя самого соответственно: русский писатель, этнически нанаец.

В книге эссе Киле дает своеобразный вариант истории России, сближая аналогиями прошедшее с современностью. Так, первым русским художникам на обучении задерживали «пенсион», а судьба Никитина и вовсе сложилась печально из-за «пасквиля» на Феофана Прокоповича, который его бывшая супруга донесла «куда следует». В царствие Анны Иоановны «началось откровенное ограбление страны, с вывозом капитала за границу, с преследованием всех, кто ратовал за интересы России, с принижением всего русского, – знакомая нам картина, которая повторилась в более ужасающих масштабах на рубеже XX–XXI вв. в России». Колкие замечания в адрес русских патриархов

и прочих церковных деятелей очень созвучны сегодняшнему настроению общества и выглядят злободневными намеками.

Если Петр – инициатор Возрождения, то его «гений», «воплощение гения даже в большей степени, чем Пушкин» – это Ломоносов, которому посвящено отдельное эссе, особенно его роли в становлении и развитии русского языка[14].

Екатерининскую эпоху Киле более всего ценит за расцвет русского портрета и поэзию Державина. Она отражена в комедии «Осень императрицы» (2004), в книге – в эссе «Век Просвещения», «Русский портрет», «От русского барокко до романтизма».

Комедия соблюдает историческую верность жанру формально – Екатерина говорит прозой, как и положено в низком жанре, однако это ритмизованная проза. Текст перенасыщен культурными реминисценциями. Герои постоянно вспоминают образцы античности, на которые ориентируются. Императрица предстает как достаточно мудрая и благодушная правительница (княгиня Дашкова отлично справляется с ее поручением восстановить порядок в коррумпированной Академии наук), писательница. Она компетентна во внешней политике, спасает Державина как прекрасного поэта от суда, под который тот попал за свою честность, будучи назначен тамбовским губернатором. Державин читает свои стихи. Для него Екатерина – ренессансная личность: «Не на лесть меня тянет, я испытываю восторг от дел Екатерины, как и Петра Великого»[15]. Ренессансные черты самого Державина в том, что он ставит «себя на одну ногу с царями и с Богом!»[16], по словам Львова. Пьеса более сценична, включает в себя балы-маскарады, которые для Киле один из атрибутов Возрождения в русском варианте. Отношения императрицы с сыном в их рефлексии проецируются на шекспировского «Гамлета». Третья ренессансная личность Потемкин – созидатель городов, «античной Тавриды», путешествие в Крым оценивается героями как «грандиозный спектакль» (без отрицательных коннотаций); он же «один решает вопросы войны и мира в рамках всей Европы среди увеселений и сражений, играя всеми, как с колодой карт»[17], по словам Дашковой; он также читает наизусть Державина.

Эпоха Возрождения ассоциируется у нас прежде всего с величайшими творениями живописи Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля и многими другими. Так и П. Киле много внимания уделяет русской живописи XIX в.: отдельные эссе об О. Кипренском, К. Брюллове, А. Иванове, К. Росси (архитектура). Завершающее эссе книги, «Эстетика отрадного», – также о художниках (В. Серов, М. Врубель) и меценате (Савва Мамонтов – русский Лоренцо Великолепный). Из русских поэтов отдельное эссе посвящено только Пушкину. О нем же трагедия «Мусагет». Остальные в общих эссе: «Романтическая эпоха и классическая традиция» (В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков), «Русская лирика» (М. Ю. Лермонтов, А. А. Фет), «Классическая эпоха и новый гуманизм» (Н. А. Некрасов, другие герои – публицисты и художники-

передвижники). Из прозаиков отдельное эссе отдано А. П. Чехову, а Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой – в эссе «Классическая русская проза». Однако русская проза оказывается значима для формирования «нового гуманизма» (одноименное эссе), где «поэтика» для П. Киле напрямую связана с видением «нравственного миропорядка». Два эссе о музыке, одно о театре – Н. Островский для П. Киле сопоставим с Шекспиром, а само понятие также важно для русского Ренессанса: «Русская жизнь в ее развитии, начиная от празднеств и ассамблей Петра I, выработала определенные формы, каковые легко переходили на сцену, а театр в свою очередь оказывал решительное влияние на образ жизни и умонастроение эпохи. Прием театрализации жизни, характерный для эстетики Русского модерна… составляет самую суть эпохи»[18]. Ренессансную музыку для П. Киле воплощает М. Глинка, он же герой «веселой драмы» «Анна Керн».

Эпохе модерна посвящено несколько пьес П. Киле: «Утро дней: трагедия» – о В. Серове (а также императоре Николае II и императрице, чьи образы скроены по образцу советской мифологии о них и создают карикатурный фон), «Влюбленные маски» (о мирискусниках: Бенуа, Дягилеве, Баксте, Сомове), «Кабаре “Бродячая собака”: веселая драма» (об Ахматовой, Глебовой-Судейкиной, М. Кузмине и др., Н. Гумилев для П. Киле – отрицательный персонаж); «Соловьиный сад: комедия» (о любовном треугольнике Блока и Белого). Всем этим персонажам посвящены также отдельные эссе и новеллы в других сборниках – основой сюжета, как правило, служит любовная история на историческом фоне, с попыткой передать дух времени; о Лермонтове – роман «Сказки Золотого века».

В данной статье мы оставим за скобками вопрос о масштабе творческой личности и качестве произведений Петра Киле. Хотя его вхождение в литературу оценивается высоко, в своем современном статусе он «неизвестный писатель». История и культура России как Ренессанс – любимая идея по самоопределению русского писателя Петра Киле, этнически нанайца[19] (вопрос о национальной принадлежности и самоидентификации очень обострился для него за последние месяцы[20]), идея, которой он отдал десятилетия своей жизни. Он очень переживает из-за невостребованности этой идеи в современной культуре, отсутствия каких-либо откликов на нее в критической мысли. На наш взгляд, данная идея должна рассматриваться отнюдь не в парадигме лже-исторических концепций, не в отношении к жанру альтернативной истории, и не в качестве рекомендаций академической науке. Она оформляет творчество самого писателя в некую целостность, выступает его знаком – русским писателям свойственно придерживаться неких идей – концепций реальности и формировать ими свою писательскую судьбу, жизнь, биографию. Идея русского Ренессанса как философская метафора и интересная аналогия имеет практическую пользу, поскольку формирует в сознании читателя представления о ценности русской культуры и необходимости интереса к ней в эпо-

ху, когда новые поколения знают только о «Рашке» либо о том контенте, что маркируется черно-желтыми полосами; имеет она и свои недостатки, в частности, поддерживая идеализацию СССР или вступая в полемику с учебными курсами истории русской литературы. В любом случае, как художественная концепция жизнетворчества писателя-просветителя в современном культурном контексте она заслуживает внимания.

Примечания

[1] *Киле П.* Утро дней. Сцены из истории Санкт-Петербурга. СПб., 2002.

[2] [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru

[3] См. также: *Киле П.* Победа под Полтавой. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Supplement/723/890/. Имя Пушкина не упоминается ни разу, при всем преклонении Киле пред его гением.

[4] *Киле П.* Державный мастер, Мусагет, сонеты. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/847/970/

[5] Там же.

[6] *Киле П.* Державный мастер: трагедия. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/36/683/684/?page=5 (дата обращения: 04.09.2012).

[7] Об этом есть и специальное эссе в подборке «Вопросы – ответы»: *Киле П.* А знаете ли вы, откуда взялась в Эрмитаже Венера Таврическая? [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Supplement/881/882/ (дата обращения: 04.09.2012). См. также: *Киле П.* Венера Таврическая (Царь Петр и Екатерина). [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Prose/667/675/

[8] *Киле П.* Русское барокко. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/72/.

[9] *Киле П.* Русский портрет. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/75/.

[10] *Киле П.* Эпоха Петра Великого. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/52/?page=1.

[11] *Киле П.* Эпоха Петра Великого. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/52/?page=3.

[12] *Киле П.* Век Просвещения. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/74.

[13] *Киле П.* Эпоха Петра Великого. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/52/?page=3.

[14] См: *Киле П.* Гений Возрождения. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/73/.

[15] *Киле П.* Осень императрицы. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/36/54/676/?page=2.

[16] Там же.

[17] Там же. http://www.renclassic.ru/Ru/36/54/676/?page=3.

[18] Киле П. Новый гуманизм. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/35/50/102/

[19] «Исторически сложилось в России так: русский этнически или полуэтнически, как Жуковский, Пушкин, Фет и т. д., – это русский по языку и культуре, каковыми оказываются, независимо от этнической принадлежности, и Гоголь, и Даль и т. д. Словом, в России все русские (или россияне) на государственно-культурном уровне, как в США все американцы, во Франции все французы, независимо от цвета кожи. Вот что власти РФ и СМИ должны проповедовать в интересах единства нации, прежде всего в детских садах и школах. <…> В современном мире в пределах этнической культуры нельзя оставаться, разве что превращая республики

в гетто. Единство нации в культивировании общенациональной культуры, как она сложилась в последние три столетия в условиях Ренессанса в России», – таковы убеждения П. Киле (*Киле П.* Кто ты, русский или… ? [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/846/1442/).

[20] См.: *Киле П.* Город любви и печали (29.08.12). [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/846/1445/ ; *Киле П.* Кто ты, русский или … ? (23.08.12) [Электронный ресурс]. URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/846/1442/.

В. А. Валитова
Екатеринбург

РЕКОНСТРУКЦИЯ СЛАВЯНСКОЙ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. СЕМЕНОВОЙ

Прозу, в которой повествуется об исторических событиях и в которой действующими лицами выступают значимые в истории личности, условно называют исторической. Однако жанр «историческая повесть» восходит к древнерусским светским повестям, которые отличались политической злободневностью, повествуя о фактах исторической значимости (войнах, борьбе политических центров, «смутах»), и имели четкие критерии (стремление автора рассказать о действительных исторических событиях, находящих подтверждение в исторических источниках; отсутствие вымысла). Под эти критерии не попадают многие произведения современных авторов, изучающих и описывающих действительность прошлых лет, но строящих сюжеты вокруг вымышленных персонажей.

Жанр исторической повести с вымышленными героями – так называемая историческая проза сентиментальной школы[1] – начал зарождаться в конце XVIII в. Попытки обрисовать прошлое на основании документов, семейной хроники и преданий облекались в форму привычной идиллии или фантастики и, следуя мелким фактам исторического характера, давали ложную идеализацию давно прошедшего («Наталья, боярская дочь», «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» Н. М. Карамзина, «Ксения Княжна Галицкая», «Русские исторические и нравоучительные повести» С. Г. Глинки). Художественный историзм того времени допускал вымысел и, таким образом, давал возможность писателям создавать собственную картину прошлого. Произведения предполагали «преображение» действительности – на основе воссоздания романтической «универсальной личности», исторического или фольклорного документа. Но стремление целостно воспринять всю действительность оборачивалось тем, что итогом литературного анализа становилось выявление закономерностей, собственно историческое познание прошлого.

© Валитова В. А., 2013

В дальнейшем к славянской истории обращались многие авторы, интерпретируя ее в соответствии со сложившимися к тому времени принципами историзма и в зависимости от литературного направления, к которому они принадлежали. На рубеже веков историческая повесть являлась одним из ведущих жанров, а с 20–30-х гг. XIX в. историческая тематика находила выражение преимущественно в историческом романе – жанре, способном охватить широкий круг проблем историко-философского характера. У декабристов-романтиков сохранялось благоговейное отношение к прошлому как к предмету художественного изображения, однако материалом литературы становились не баснословные времена, а исторические события в их конкретности и обоснованности – тексты этого периода изобилуют предисловиями, примечаниями, ссылками на источники, историческими отступлениями. Если прежде авторы стремились выразить эмоциональную притягательность исторического колорита, то теперь внимание сосредотачивалось на тщательном его воспроизведении, конкретном изображении исторической эпохи.

Проза XX в., посвященная славяно-российской истории, развивалась в разных направлениях. Ю. Тынянов («Кюхля») и О. Форш («Современники», «Радищев») в соответствии с традицией социалистического реализма обратились к изображению образов революционеров; В. Лебедев («Искупление») и Д. Балашов («Марфа-посадница», «Великий стол», «Бремя власти» и «Симеон Гордый») предприняли попытку показать Россию в переломные моменты ее истории; В. Пикуль («Пером и шпагой», «Слово и дело», «Фаворит») стремился показать специфику исторической эпохи через передачу своеобразия исторической психологии основных ее героев. Не случайно автор подчеркивал, что активно использует в своих романах свидетельства мемуарных источников.

На рубеже XX–XXI вв. параллельно традиционной исторической прозе набирает популярность жанр «альтернативной истории» («Оправдание» Д. Быкова, «Москва-ква-ква» В. Аксенова, «Будьте как дети» В. Шарова, «Спать и верить» А. Тургенева, «Исландская карта» А. Громова, «Фантастика» Б. Акунина, «Черновик» С. Лукьяненко, серия «Этногенез»). Здесь авторы предлагают иные трактовки известных исторических документов или даже создают литературные варианты исторических событий, намеренно искажая известные факты. Подобная проза может называться исторической по своей исходной точке – автор отталкивается от конкретного и серьезного знания. Но событие здесь превращается в метафору, процесс – в систему метафор, а это уже черта «псевдоисторизма». В современной исторической прозе заметно смещена граница между историей и литературой, трансформированы привычные жанры, на смену обстоятельной и объективной реконструкции событий пришли игра и фантастика. А. Лобин отмечает: «Принципиальным критерием правдоподобия в этом случае следует считать тот факт, что читатели Загоскина и Пушкина, Толстого и Балашова воспринимали их текст как истинное описание событий и только квалифицированный историк мог выявить

в нем неточности и подтасовки. В современном мейнстриме положение обратное: даже очень наивный читатель не воспримет как исторический факт фантастические версии В. Аксенова, Д. Быкова, В. Шарова или фантастику К. Бенедиктова и Ю. Бурносова»[2].

На этом фоне произведения с корректным отношением к исторической действительности (даже если взятый период истории известен не по описанию, а лишь по упоминаниям в исторических документах) часто приписывают к жанру исторической прозы несмотря на то, что они находятся на стыке разных жанров и не имеют цели изобразить значимые события истории, а лишь создают образ эпохи. Этот образ становится декорациями для вымышленных героев – как и в «исторической прозе сентиментальной школы» XVIII в.

В творчестве М. Семеновой тема славянской истории представляет собой новый вариант осмысления исторического прошлого, который мы предлагаем обозначить термином «реконструкция». Следует уточнить, что мы рассматриваем лишь те повести и романы, которые многие критики называют «псевдоисторическими» (романы «Лебединая дорога», «Валькирия», повести «Ведун», «Лебеди улетают», «Пелко и волки», «Хромой кузнец», «Два короля», «Орлиная круча», «С викингами на Свальбард», «Сольвейг и мы все»). Произведения, написанные в жанре фэнтези (например, серия «Волкодав»), в которых мир и персонажи целиком и полностью выдуманы автором и не имеют никакого отношения к исторической действительности, мы не затрагиваем.

«Славянские и скандинавские» повести и романы Марии Семеновой сочетают в себе элементы и бытовой, и исторической прозы, иногда с добавлением фантастической составляющей, слишком незначительной, чтобы можно было говорить о принадлежности произведения к набирающему популярность жанру русского фэнтези, и отсылающие нас к истокам романтического историзма. По словам М. Семеновой, «Мне всегда казалось более интересным писать не о великих исторических событиях, а о том, почему люди того времени действовали так, а не иначе, как они на жизнь смотрели, как они мир себе представляли»[3]. Кроме того, автор особое внимание уделяет воссозданию не столько исторической действительности, сколько «действительности» мифологической. Как исследователи «славянского баснословия» XVIII–XIX вв. (М. Попов, М. Чулков, А. Кайсаров, Г. Глинка), пытаясь создать систематизированную и цельную картину мифологических представлений славян, зачастую позволяли себе «домысливать» те или иные мифологические сюжеты и образы, руководствуясь своим национально-патриотическим представлением о русской старине, современный автор позволяет себе закрасить «белые пятна» в создаваемой картине языческого мира по собственному пониманию.

Лучше всего жанр «исторической» прозы М. Семеновой описывает слово «реконструкция» – быт языческих славян воссоздан аккуратно и кропотливо, персонажи живут там, где, согласно историческим источникам, они действи-

тельно могли жить, а по рассыпанным по тексту упоминаниям об исторических личностях и их деяниях можно определить время, в котором разворачивается сюжет, с точностью до года. Более того: все «исторические» повести и романы Марии Семеновой можно соотнести друг с другом и, опираясь на исключительно подробно прописанные детали, разложить в хронологическом порядке, собрав «по кусочкам» историческое событие, подтвержденное летописно.

В повести «Ведун» Неждан «ходил за князем Вадимом», был свидетелем его разлада с Рюриком и участником сражения, в котором Вадим погиб[4]. В повести «Лебеди улетают» Твёрд узнает о том, как у его нового хозяина погибла семья: «Солоно насолила судьба: не поделили меж собой город Ладогу два отчаянных князя, пришлый Рюрик и свой Вадим»[5]. В повести «Пелко и Волки»: «Было это в тот год, когда князь Рюрик свалил в бою отбежавшего от Ладоги князя Вадима»[6]. В романе «Лебединая дорога» основная «историческая» линия – противостояние русов хазарам и присоединение Рюриком соседних племен[7].

Однако на первом месте у автора стоит не историзм как желание описать и объяснить некие ключевые для России исторические моменты, а попытка воссоздать на бумаге мир того времени таким, каким он виделся его жителям – простым людям. Данная «реконструкция» происходит не с точки зрения персонажей-правителей, которым в силу лежащей на них ответственности «положено было» предугадывать, к чему может привести то или иное действие «сильных мира сего». И тем более не с точки зрения автора, который с высоты прошедших лет видит, что может послужить предпосылкой к важным переменам в истории страны. У М. Семеновой все исторические факты – известное по Никоновской летописи восстание новгородцев при расширении подвластных Рюрику земель, смерть Вадима Храброго, а также противостояние русов хазарам – представлены как что-то уже случившееся, осевшее в памяти персонажей, или то, что происходит в данный момент. Они служат только обогащению выстраиваемого мира – читатель узнает ровно столько же, сколько знает персонаж, и благодаря этому может мысленно перенестись в описываемую действительность.

Так же, как и знание героев о времени и пространстве, в которых они живут, автор вводит в текст знание героев об их мире, в котором действуют определенные правила. В простые, ненавязчивые описания быта вплетается фантастическая составляющая: не вера людей в существование домовых и леших, а знание формул, что нужно говорить и делать, чтобы мирно с ними соседствовать. Любая легенда подается персонажами с уточнением: «Это было давно», – и даже мысли не допускается, что она кем-то придумана и не соответствует правде. Тем не менее фантастические элементы не переводят произведение за грань «чудесного», поскольку каждому «чуду» можно дать вполне научное объяснение, соответствующее системе координат нашей реальности.

Читатель сам выбирает, погружаться ли ему в реконструированный мир языческих славян и становиться его «жителем», или оставаться сторонним наблюдателем, способным понять подоплеку многих верований. Об этом говорит и сама М. Семенова: «Чем больше я углублялась в тогдашнее мифологическое мышление, тем больше понимала, что писать исторический роман, исходя только из политико-экономических соображений, как нас в школе учили, невозможно. Потому что мифологическое мышление настолько мощно влияло на человека, настолько оно определяло его поступки, которые современная логика объяснить совершенно не в состоянии, что там реально проявлялось влияние богов, мистических сил и так далее, потому что когда человек во что-то верит, как в каменную гору, то это что-то становится объективной реальностью, данной ему в ощущениях»[8].

Яркий пример этому – эпизод повести «Ведун». Туру, у которого неправильно срослась и не двигалась сломанная рука, ведун советует вырезать этой рукой кораблик: «Тогда я выгоню болезнь из руки, посажу ее в этот кораблик да и пущу по реке». Спустя время Тур показывает поделку Неждану: «Я посмотрел. Но не на кораблик, а на его правую руку. Пальцы на ней еще не вошли в силу, однако веревка, чтобы привязывать нож, больше не требовалась. <…> Лодочку еще предстояло достраивать, а болезнь уже перебиралась на новое место, покидая руку... Диво!»[9]

Если же верование «дает сбой», персонаж, а с ним и читатель, который предпочел «погрузиться» в описываемый мир, находит удобное для себя объяснение. Неждан действительно считает, что волхв способен превратить его в зверя, и обливается потом от страха, пока ждет исполнения проклятья. А когда ничего не происходит, с облегчением делает вывод: «Ты слишком стар, волхв! Твоя сила иссякла. Боги больше не слышат тебя»[10].

Очень помогает реконструкции исторической действительности корректное отношение к выбору лексики. Мария Семенова не просто вводит в текст архаизмы, как многие авторы, пишущие в подобном жанре. Она тщательно следит за тем, чтобы в текстах не присутствовали слова с не соответствующими описываемому времени корнями (нет слов вроде «сахарный» или «бордовый»; описывая фрукт, автор называет его овощем; Зимка рассказывает сестренкам сказки, но слово «сказка» в современном значении не упоминается, только «баснь»). Кроме того, многие привычные нам реалии М. Семенова описывает с точки зрения жителей воссоздаваемого мира. С одной стороны, это добавляет красок в повествование, с другой – помогает читателю окончательно «погрузиться» в этот мир, стать равным персонажам, несмотря на «лишние», нетипичные для X в. знания. Эти знания просто обрабатываются, «затачиваются» под реконструируемую действительность. К примеру, в романе «Валькирия» Велета рассказывает Зимке о винограде: «Виноград, он... как зимняя клюква, такой же прозрачный, и слаще морошки, а растет, как вьюнок»[11]. Чуть позже наставник Зимки Хаген рассказывает о Христе: «Говорят, этот Бог

некогда ходил по земле. Его называли Христос, что значит Вождь, и он умер за своих людей, как подобает вождю. Я слышал, ему вбивали гвозди в ладони, а он сказал только – не попадите по пальцам. Раньше бывало, такие снова рождались. Франки ждут, что Христос будет жить во второй раз»[12].

Подобная реконструкция исторической действительности в литературе не только развлекает читателя, но и завлекает его, заинтересовывает историей своего народа, поскольку основные исторические события, вокруг которых строится сюжет, упоминаются лишь мельком или пересказываются в двух словах. Взгляд автора направлен на детали мира, на отношения между героями, хитросплетения их судеб, на красоту обрядов и верований, которые появляются в тексте между делом, как само собой разумеющееся – сначала для персонажа, а вскоре уже и для читателя, «перенесшегося» в прошлое.

Примечания

[1] См: ФЭБ «Русская литература и фольклор», 2002 [Электронный ресурс]. URL: http://www.feb-web.ru

[2] *Лобин А.* О путях развития исторической прозы в русской литературе начала XXI века [Электронный ресурс]. URL: http://www.rospisatel.ru/konferenzija/lobin

[3] *Бережной С.* Фэнтези и историческая проза: Беседа с Еленой Хаецкой и Марией Семеновой // Белый тезис. Октябрь. 1997 [Электронный ресурс]. URL: http://www.barros.rusf.ru/article110

[4] *Семенова М.* Валькирия : роман, повести. М., 2003.

[5] Там же. С. 484

[6] *Семенова М.* Викинги : сб. М., 2006. С. 260.

[7] См: *Семенова М.* Лебединая дорога : исторический роман. М., 2003.

[8] *Бережной С.* Указ. соч. [Электронный ресурс]. URL: http://www.barros.rusf.ru/article110

[9] *Семенова М.* Валькирия. С. 456.

[10] Там же. С. 463.

[11] Там же. С. 114.

[12] Там же. С. 92.

М. А. Алексеева
Екатеринбург

«ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА» КАК ПРОВОКАЦИЯ

Проект «Литературная матрица» появился в 2010 г. и был назван составителями «альтернативным учебником литературы» (по другой версии – «книгой для чтения»).

По замыслу составителей (В. Левенталя, С. Друговейко-Должанской и П. Крусанова), учебник, созданный писателями, должен составить конкуренцию

© Алексеева М. А., 2013

существующим полезным и познавательным, но скучным учебным пособиям. Задачи издания, как заявлено в предисловии, – вернуть школьникам интерес к классической литературе, стать кнопкой «enter»для запуска программы активации человеческого в человеке, предложить «опыты настоящего чтения, чтения всерьез»[1].

Авторы эссе о классиках – современные прозаики и поэты. А. Битов пишет о Лермонтове, Л. Петрушевская размышляет о Пушкине, опытом прочтения Достоевского делится С. Носов, Некрасову посвящены две статьи – М. Кучерской и А. Мелихова. Статьи выстроены по хронологическому принципу. Стоит отметить, что авторы представляют в основном два поколения читателей: «дедушки» (А. Битов, Л. Петрушевская, Е. Шварц) и «отцы» (И. Бояшов, С. Носов, М. Кучерская). Можно предположить, что одной из стратегических задач, решаемых изданием, становится задача передачи читательского и жизненного опыта, сохранение традиции чтения.

Одно из значений слова «матрица» – «двумерный массив однотипных элементов»[2]. Это «двойное видение» должно представить историю не только классической, но и современной литературы. Н. Елисеев, составляя справки об авторах сборника на основании статей «Википедии», не случайно старается оправдать выбор коллег: «Он (Илья Бояшов. – *М. А.)* один из тех писателей, кто может повторить вслед за Достоевским: “Занимательность я ставлю выше художественности”. Такого рода занимательность была важна и для Лескова, самого “сюжетного” из всех русских писателей» (с. 460).

Неоднократно указывается, что авторы издания не профессиональные, а обычные читатели. Полемичный формат издания настойчиво подчеркивается составителями: «У профессионала-филолога, который возьмется читать этот сборник, будет масса поводов скривить лицо» (с. 11). Можно предположить, что издание адресовано не профессиональным критикам и литературоведам, а старшеклассникам и учителям, у которых могут быть иные требования к учебным текстам, но и на поддержку этого сегмента читателей составители не вполне рассчитывают: «При чтении любой из этих статей, не исключено, возникнет протест: я не согласен» (с. 12); «Едва ли найдется кто-то, кому понравятся все статьи, помещенные под этой обложкой» (с. 13). Кроме того, учительская аудитория в книге неоднократно представлена карикатурным образом Мариванны, которая и в литературе не очень хорошо разбирается, и учеников не очень любит.

С полемическим задором некоторые авторы первого тома (именно о них пойдет речь далее) нападают на профессиональных критиков и ученых, считая их «препараторами литературы». Приведем наиболее яркие суждения: «Ученые литературоведы, профессия которых состоит в том, чтобы препарировать жизнь и произведения давно умерших людей, подобно тому, как нигилист Базаров препарировал лягушек, считают Алексея Константиновича Толстого писателем второстепенным» (Д. Горчев, с. 239). «В этой жалкой нише

“История одного города” и просуществовала сто с лишним лет, все глубже запихиваемая туда советскими трактователями, нудившими, что в Угрюм-Бурчеева автор переименовал Аракчеева. Это угрюмое бурчание способно было отвратить от книги навсегда» (А. Евдокимов, с. 397).

По этой логике, статьи «Литературной матрицы» должны дать органичные и интересные трактовки классических произведений, которые обратят к классике нечитающее интернет-поколение школьников. Но большинство статей по структуре копирует статьи пресловутых учебников: биографическая справка, обзор тематики и проблематики творчества, оценка некоторых текстов. Закономерно, что чаще всего авторы статей вспоминают В. Г. Белинского, не без иронии именуя его «главнейшим критиком», «глашатаем нового направления в литературе», «великим сказочником». Из других критиков назван Д. Писарев; М. Кучерская в статье о Некрасове (одной из лучших статей первого тома) апеллирует к концепции Б. Эйхенбаума; А. Битов вспоминает В. Розанова; С. Шаргунов, анализируя комедию А. С. Грибоедова «Горе от ума», упоминает статью И. А. Гончарова «Мильон терзаний». Получается парадоксальная ситуация: противопоставляя себя классической парадигме школьного изучения литературы, авторы ее же и пытаются воспроизвести.

Рассмотрим более пристально, что же по сути противопоставлено «скучному», классическому взгляду на литературу, и определим, в чем своеобразие предлагаемой авторами «Литературной матрицы» концепции русской классики.

Принципиальная субъективность прочтения классического текста противопоставлена классическому анализу.

Не могут не обратить на себя внимание броские заглавия статей (И. Сухих назвал эту стратегию авторов стратегией клоунов-зазывал[3]): «Космическая карета, или один день панка» (С. Шаргунов об А. С. Грибоедове); «Великий русский триллер» (М. Шишкин об И. А. Гончарове); «Первый популист» (С. Болмат о Н. Г. Чернышевском).

Выполняя задание дать «опыт чтения», авторы рассказывают об обстоятельствах своего знакомства с произведениями автора, о том, что их связывает с классиком, и называют свои статьи «субъективными заметками». «Когда я впервые, еще школьником, оказался в Ясной Поляне, то, без сомнения, должен был испытывать священный трепет» (В. Попов, с. 430). С. Носов объясняет свое обращение к творчеству Достоевского тем, что с рождения живет недалеко от Сенной площади.

Очевидно, такая доверительная интонация рассчитана на эмоциональный отклик читателя-школьника, который при знакомстве с текстом статьи может отождествить себя с автором или вступить с ним в диалог о классическом произведении. Читателю предлагают разговор: вот мой опыт, а у тебя как?

Методистам известно, что работа с художественным текстом в школьной аудитории начинается с подготовки к восприятию, далее следуют этапы

работы с текстом: анализ, интерпретация, усвоение читательского и обретение жизненного опыта. Начинают действовать сложные механизмы понимания художественного текста и включения его в картину мира школьника. Именно в научении умению понимать художественный текст и заключается одна из основных задач курса литературы.

Но статьи авторов «Литературной матрицы» в большинстве предлагают только опыт восприятия, который не вырастает в пример анализа текста и не предлагает оригинальной цельной интерпретации. Заметим, что в лучших эссе первого тома элементы анализа и интерпретации есть. Это тексты Е. Шварц «Две беспредельности были во мне…», М. Кучерской «Данс макабр Николая Некрасова», А. Битова «Последний золотой». Эти авторы не опасаются того, что читателю-подростку не по возрасту окажется связь творчества Ф. Тютчева с философией Б. Паскаля и В. Соловьева, концепция карнавала в некрасовской лирике или обращение к творчеству Р. Музиля в контексте размышлений о Лермонтове, и ведут диалог, действительно предлагая опыт «чтения всерьез». Но это скорее исключения из общего правила.

Классической логике строгого рассуждения противопоставляются ассоциативные связи явлений и понятий, образ доминирует над мыслью. Яркие метафоричные определения, очевидно, должны врезаться в память, будить воображение и способствовать развитию творческих способностей старшеклассников. Приведем примеры: «Чацкий – бесстрашный открыватель пустот» (с. 8); «Молчалин – смесь индуизма и Карнеги» (с. 33); «Поведение Чацкого на балу невероятно совпадает с действиями лирического героя (так. – *М. А.*) рассказа Э. Лимонова “Coca-cola generation and unemployed leader”» (с. 36) – С. Шаргунов; «Хома Брут ближе к Фродо из “Властелина колец”» (с. 90); «Чичиков – анти-Одиссей» (с. 95); «Земляника не спешит являть свои скрытые психологические глубины подобно персонажам Ибсена и Стриндберга – ему просто неоткуда их взять» (с. 104) – А. Секацкий. Суждения неожиданные, парадоксальные, запоминающиеся мгновенно, поскольку ассоциативные связи понятий прочнее логических. Но смысл этих ярких определений ускользает даже от внимательного читателя, так как их значение далее не раскрывается и эти фразы не поддерживаются контекстом.

Подобные ассоциативные ряды должны придавать объем изображаемому герою, встраивать произведение в историко-литературный контекст и опыт читателя, воссоздавать интертекстуальные связи. Одно «но»: понять и оценить дерзкий и стремительный полет мысли может читатель, хотя бы слышавший об Ибсене, Лимонове, Стриндберге, концепции Дугласа Хюблера и т. д. Знающий, понимающий и любящий эти произведения читатель явно вышел из подросткового возраста еще в конце прошлого века. Происходит осознанная подмена адресата: книга, рассчитанная на подростка, актуализирует читательские стратегии и предпочтения 30–40-летних авторов. И это можно считать одним из серьезнейших просчетов проекта.

Многие статьи сборника производят впечатление наспех выполненного домашнего задания. Выстраивая субъективные ассоциативные суждения о классике, авторы не утруждают себя проверкой фактического материала. Это уже отмечено критиками проекта: И. Сухих, например, по материалам «Литературной матрицы» составил «Азбуку ошибок», указав в частности, что декабристы вернулись из ссылки через 30 лет, а не через 50, как сказано в статье Л. Петрушевской, и что суждение М. Гиголашвили о публичном примирении Тургенева и Достоевского на Пушкинском юбилее в 1881 г. ложно, поскольку Пушкинский праздник (а не юбилей) состоялся в 1880 г.[4]

Стоит заметить, что стиль некоторых статей не просто далек от совершенства, отдельные фразы просто непонятны. Снова согласимся с оценкой И. Сухих: «Может, свои романы и стихи Автор сочиняет прекрасно, но он резко теряет свой талант и навыки в простой (вроде бы) статье о любимом (как предполагается) писателе. Он не чувствует слово и впадет то в жаргонное амикошонство, оскорбительное по отношению к предмету разговора, то в дурную метафоричность, за которой не разглядеть мысли, то в штампованную гладкопись, от которой уже полвека как избавились даже самые замшелые учебники»[5].

Приведем один пример: «Тургенев – виртуозный ритмик и метрик: в его фразах крепко-накрепко пригнаны начальные слова, а окончания фраз – словно чешуйки змеи: одна чешуйка влечет за собой другую. Та – третью и т. д. Отсюда – гибкость фраз в их совокупности, а ритм и размер его прозы совпадает с какими-то мистическими, глубинными, скрытыми колебаниями человеческой души и тела» (М. Гиголашвили, с. 180). Фраза, рассчитанная на восприятие школьника, оказывается сложной для понимания и более искушенными читателями-филологами. Неясно, что подразумевается под мистическими колебаниями души и тела и как с ними связана гибкость фраз.

Разумеется, есть и превосходно написанные статьи. Мы можем не согласиться с концепцией М. Кучерской, но запомним емкий образ: «Некрасов – палач собственной музы» (с. 283).

Подчеркивая непохожесть своих текстов на классический учебник, авторы активно используют жанровые признаки эссе. Из объяснений издателей становится ясно, что таким образом реализуется стратегия свободы читателя, который не обязан соглашаться с автором. Ольга Лебедушкина в своей рецензии считает это достоинством «Матрицы»: «В “Литературной матрице” отсутствует традиционный научно-методический аппарат – все эти набившие оскомину вопросы и задания после очередной темы с их вечным повелительным наклонением: “проанализируйте”, “законспектируйте”, “найдите”. Книга вообще *получилась без императива* (курсив автора. – *М. А.*): читателя не принуждают заучивать приведенные точки зрения, считать, что правильно – это “как в учебнике”»[6].

Заметим, что отсутствие императива не отменяет присутствия исследовательской или читательской концепции. Конечно, сложно говорить об

общей концепции книги, созданной несколькими десятками авторов, но при чтении статей «Матрицы» создается впечатление, что авторы стараются быть максимально оригинальными, забывая о читателе и стремясь скорее себя показать, чем о классике рассказать. При этом они настолько по-разному понимают поставленные задачи и преподносят материал, что общая картина истории русской классической литературы выглядит нагромождением разнородных элементов. Вспомним в связи с этим замечание Ю. Угольникова: «Возможно, сегодняшнему читателю нужна не стройная концепция, а мозаика, хаос, из которого он сам смог бы сконструировать свою собственную русскую литературу»[7]. Но читатель, способный самостоятельно строить мозаику из разрозненных элементов, вряд ли нуждается в чужих подсказках.

«Литературная матрица» проявила очевидное незнание авторами своего адресата. Представления о школьниках не только очень приблизительны, они весьма мифологизированы, фантомны, иллюзорны. Авторы, можно сказать, придумывают себе читателя. «Работая с авторами, мы всем ставили одинаковую задачу – писать все, что кажется важным и нужным, постоянно помня только одно: аудитория книги – умные, беспокойные, любопытствующие мальчики и девочки 16–17 лет от роду» (В. Левенталь)[8]. Несмотря на решительное заявление пиар-директора издания, можно с уверенностью судить о том, что эта задача не выполнена.

Авторы альтернативного учебника оказались в плену мифа о подрастающем поколении. Подросток в их представлении все время проводит в Интернете, любит голливудские триллеры и римейки, читает исключительно «Властелина колец», принадлежит к субкультуре панков или рокеров. При этом ощущает себя изгоем, мама ставит его в угол, а в школе он должен писать «кучу сочинений». Поскольку такой подросток читать не любит, ему нужно напоминать очевидные факты истории Отечества, объяснять, кто такие декабристы, что такое ГУЛАГ, растолковывать значения некоторых слов: «Там обитали только военные, по-нынешнему погранцы» (Л. Петрушев-ская, с. 42).

Осознавая свою миссию приобщения этого фантомного школьника к классической литературе, авторы используют стратегию «перевода с русского на русский»: стремясь быть понятыми, активно используют сленг и компьютерную лексику.

В статье об А. Фете Андрей Левкин объясняет суть концепции «чистого искусства»: «Если бы авторы этих теорий жили сегодня, то они непременно упомянули бы и “скачивание” на землю каких-нибудь небесных программ – с существующих где-то там дистрибутивов. Но таких слов они не знали, так что им приходилось говорить, что “высшая реальность и ценность переносятся в покоящийся мир извечных идей, неизменных метафизических сущностей”» (с. 232). «Да и царюга себя не обижал», – замечает Л. Петрушевская; «Николай стал закручивать гайки», – вторит ей М. Гиголашвили.

Снисходительно-сюсюкающие и нравоучительные интонации многих статей «Матрицы» ни один подросток всерьез воспринимать не будет. Реальные старшеклассники очень далеки от созданного воображением современных писателей образа и, кстати, достаточно иронично воспринимают статьи «Литературной матрицы», не проникаясь страстным желанием тут же перечитывать классические романы.

В целом можно сказать, что «Литературная матрица» – дерзкий и парадоксальный проект: бросая вызов классическому анализу, обещая новый опыт прочтения, авторы сбиваются на пересказ, субъективный сбивчивый комментарий, не всегда удачные стилевые экзерсисы. Происходит «смещение» с объекта на субъект и подмена адресата: объявив целью проекта приобщение молодежи к литературе, авторы устроили выставку автопортретов. Реального подростка в роли адресата заменил фантомный образ.

Задачи проекта выполнены частично. Но важным смыслом его можно считать то, что проект усилил «явления болезни» современного общества: разрыв смысловых связей между подрастающим поколением и классикой, очевидные и объективные трудности «перевода» из одной системы ценностей в другую, несовершенство методического инструментария школьного анализа и интерпретации художественного текста. В этом смысле провокация удалась.

P. S. С. Шаргунов в своем блоге 2 мая 2012 г. сообщил о том, что готовится «Литературная матрица – 2», и разместил на своем сайте статью для этого учебника. Она начинается так: «Прочитан и понят ли Серафимович, тот, которого хвалили Толстой и Ленин? В советское время критика этого писателя величала. А теперь кто его перечитает и захочет свободно осмыслить?»[9]

Примечания

[1] Литературная матрица. Учебник, написанный писателями : сб. : в 2 т. Т. 1. СПб., 2011. С. 12. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номеров страниц в скобках.

[2] Финансовый словарь [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru (дата обращения: 23.09.2012).

[3] См: *Сухих И.* Панк Чацкий. Брат Пушкин и московские дукаты. «Литературная матрица» как автопортрет // Нева. 2011. № 6. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/neva/2011/6/su11.html

[4] См: Там же.

[5] Там же.

[6] *Лебедушкина О.* Чтобы литература снова стала литературой // Первое сентября. 2010. 27 нояб., № 22. С. 22. [Электронный ресурс]. URL: http://ps.1september.ru/view_article.php?ID=201002234 (дата обращения: 20.09.2012).

[7] *Угольников Ю.* Литературная матрица // Октябрь. 2011. № 7. С. 171.

[8] *Левенталь В.* Литература по-петрушевски. [Электронный ресурс]. URL: http://www.saltt.ru/node/5018 (дата обращения: 26.09.2012).

[9] *Шаргунов С.* Тайны тугой головы. [Электронный ресурс]. URL: http://shargunov.com/ (дата обращения: 07.10.2012).

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ УРАЛА В ИСТОРИИ

Е. Ю. Казакова-Апкаримова
Екатеринбург

ЛИТЕРАТУРА В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ УРАЛЬЦЕВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В.

Историк искусства и литературы В. Стасов говорил о том, что в 60-е гг. XIX в. в России «искусство почувствовало себя общественною силою»[1]. На провинциальной исторической сцене особую роль играла литература, ставя перед собой художественно-эстетические, нравственно-этические, социально-философские, политические и – шире – познавательно-мировоззренческие задачи. Культурно-просветительские общественные организации в российской провинции способствовали приобщению по возможности широких слоев населения к сокровищнице литературных знаний. Однако история провинциальных литературных объединений в дореволюционной России в отличие от столичных аналогов[2] исследована крайне фрагментарно. Отчасти это обусловлено тем, что самостоятельные литературные организации в российской периферии были немногочисленными. Однако даже в российской «глубинке» во второй половине XIX – начале XX в. заметно активизировалась литературная жизнь, приобретая свои региональные особенности. Целью данной статьи является выявление роли литературы в общественной жизни уральцев в рассматриваемое время.

Собственно литературные кружки на Урале были преимущественно неформальными. Известен, например, литературный кружок, который в 1878–1879 гг. функционировал по инициативе Д. Н. Мамина-Сибиряка[3]. М. А. Казанцева-Иванова вспоминала, что «вокруг Дмитрия Наркисовича образовался кружок, состоящий из дяди, И. Н. Климшина, Н. Ф. Магницкого, А. А. Фолькмана, моего отца и впоследствии Г. Г. Казанцева …эта компания собиралась, кажется, раз в неделю по очереди у каждого, читали и разбирали новинки журналов, спорили, музицировали. …Но после отъезда Дмитрия Наркисовича кружок распался»[4]. В 1898–1903 г. в Чердыни существовал любительский литературно-художественный кружок, который называли удинцевским (по имени организатора Д. А. Удинцева – председателя уездной земской управы). Члены кружка собирались на квартире Удинцева и подолгу беседовали о творчестве русских писателей, читали их произведения, говорили о культуре местного края, встречались с исследователями, путешественниками,

© Казакова-Апкаримова Е. Ю., 2013

друзьями и родственниками, приезжавшими в Чердынь из других городов. Кружок внимательно следил за событиями литературной жизни Санкт-Петербурга, поддерживал отношения с проживавшим там Д. Н. Маминым-Сибиряком[5].

До появления подобных литературно-художественных кружков формирование интереса к литературе у горожан Перми и Екатеринбурга формировалось благодаря деятельности Благородных собраний. В 60-е гг. XIX в. заметно оживилась литературная жизнь в Перми. Зимой 1859/1860 г. историком и земским деятелем Д. Д. Смышляевым и преподавателем местной мужской гимназии Н. А. Фирсовым было устроено 11 литературно-музыкальных вечеров в здании Благородного собрания, сборы с которых шли в пользу предполагаемой к открытию женской гимназии и учреждаемых воскресных школ[6]. На основании устава, утвержденного 10 апреля 1876 г., Пермское благородное собрание «имело целью доставить членам своим и их семействам возможность проводить свободное время с удобством, приятностью и пользой». Оно могло устраивать для своих членов и их гостей «балы, маскарады, танцевальные, музыкальные и литературные вечера, выписывать книги, газеты и другие периодические издания, а также приглашать лиц специальных по разным наукам для чтения лекций, которые служили бы к распространению между членами собрания полезных сведений»[7].

В Пермском благородном собрании на основании устава часто проводились литературно-музыкальные вечера. Например, в 1884 г. увеселения, устраивавшиеся в его помещении, «были почти исключительно литературно-музыкальные вечера». В отчете совета его старшин за этот год говорилось: «Маскарадов не было дано ни одного. Были даны 2 бала: один в день 50-летнего юбилея собрания, 28 января и один на новый год. Остальные вечера были литературно-музыкальные с танцами по окончании их»[8].

Для представителей многих городских сословий и социальных групп были открыты двери общественных собраний, которые к началу XX в. действовали в Перми, Камышлове, Шадринске, Соликамске, Екатеринбурге[9]. В помещениях общественных собраний организовывались литературно-музыкальные мероприятия.

В Екатеринбурге в помещении Общественного собрания устраивал музыкальные постановки Екатеринбургский музыкальный кружок. Например, в «Екатеринбургской неделе» сообщалось, что 19 февраля 1889 г. членами музыкального кружка был дан очередной спектакль, на который кроме членов кружка были допущены бесплатно и члены Общественного собрания. Современник отмечал, что хотя шла сильно устаревшая пьеса «На скользком пути», да еще и с длиннейшими антрактами без музыки, «публики все же набралось порядочно»[10]. В другом номере «Екатеринбургской недели» (3 января 1893 г.) в заметке под названием «Театр и музыка» отмечалось: «Концерт музыкального кружка, названный скромно “музыкально-литературным

вечером", сошел удачно и привлек в зале общественного собрания многочисленную публику»[11].

Благодаря организации юбилейных торжеств, популяризировалось творчество известных русских писателей. Например, жителям Ирбита надолго запомнилось проведенное 31 октября в помещении Общественного собрания юбилейное чтение, посвященное И. С. Тургеневу и Д. В. Григоровичу по случаю семидесятипятилетия со дня рождения и десятилетия со дня смерти первого и пятидесятилетия литературной деятельности последнего. На вечере был прочитан биографический очерк этих известных художников с характеристикой их литературного значения, а также некоторые из их произведений. Помимо чтения, присутствующие могли насладиться пением и исполнением на рояле и скрипке пьес народного содержания. Вечер закончился народным гимном. Подобные вечера часто преследовали благотворительные цели. Сбор от литературного вечера, устроенного в Ирбите, предполагалось использовать на пособие бедным учащимся городского училища[12].

Подобные просветительские функции и функцию организации досуга в Соликамске выполняло общество семейных вечеров. В Чердыни тоже действовало аналогичное общество, при котором существовал музыкально-драматический кружок, спектакли которого пользовались особой популярностью. Это общество активно заявило о себе в 1870-е гг. Актив кружка объединял служащих, учителей, детей купцов, чиновников. Многие чердынцы называли клуб «благородным кабачком». В январе 1893 г. в газетной заметке сообщалось: «Наше "Общество семейных вечеров" или попросту клуб переехал на новую квартиру, приглашен новый буфетчик, построена новая сцена, одним словом, все обновляется, начинают даже строже соблюдать устав, который в последнее время вовсе не соблюдался». Театральные спектакли шли в Доме общественного собрания, городском саду и учебных заведениях. Сборы от спектаклей, как и в других городах, часто использовались на благотворительность[13].

Интерес к литературе пробуждался и в горнозаводских поселениях, где под воздействием урбанизации стали появляться общественные организации досуговой и культурно-просветительской направленности. 22 августа 1883 г., например, был утвержден Устав общества семейных вечеров в Очерском заводе Оханского уезда, на основании которого общество имело право организовывать семейные вечера: «Семейные вечера общества имеют целью доставлять членам своим и их семействам возможность проводить свободное от занятий время с удобством, приятностью и пользою. С этой целью обществу предоставляется устраивать для своих членов и их гостей балы, маскарады, танцевальные, музыкальные и литературные вечера и драматические представления, выписывать книги, газеты и другие периодические издания, а также приглашать лиц специальных по разным наукам для чтения лекций, которые служили бы к распространению между членами собрания полезных сведений».

В уставе подчеркивалось, что маскарады и драматические представления допускались с разрешения местного полицейского начальства, причем на сцене позволялась «только постановка пьес, разрешенных драматической цензурой при Главном управлении по делам печати и без всяких отступлений от дозволенных цензурой оригиналов». Литературная жизнь протекала под строгим контролем: «При исполнении на сцене рассказов, стихотворений, куплетов и т. п., равно и при устройстве литературных чтений, хотя бы напечатанных с дозволения цензуры произведений, должно быть каждый раз испрашиваемо по установленному порядку разрешение Главного управления по делам печати или попечителя учебного округа по принадлежности. Афиши пьес, поставленных на сцене, должны быть своевременно высылаемы в Главное управление»[14].

Аналогичные ограничения и методы контроля за литературной и – шире – общественной жизнью прописывались в Уставе общественного собрания в Юговском казенном заводе, утвержденном 25 мая 1894 г. Общественное собрание ставило цель «доставлять членам своим и их семействам возможность проводить свободное от занятий время с удобством, приятностью и пользой». С этой целью собрание имело право «устраивать для своих членов и их гостей балы-маскарады, танцевальные, музыкальные, литературные вечера и драматические представления, выписывать книги, газеты и другие периодические издания, а также приглашать лиц специальных по разным наукам для чтения лекций, которые служили бы к распространению между членами собрания полезных сведений». Показательно абсолютное текстуальное сходство формулировок в примечаниях отдельных статей, например: «При исполнении на сцене рассказов, стихотворений, куплетов и т. п., равно и при устройстве литературных чтений, хотя бы напечатанных с дозволения цензуры произведений, должно быть каждый раз испрашиваемо по установленному порядку разрешение главного управления по делам печати или попечителя учебного округа по принадлежности»[15]. В конце XIX в. Общества семейных вечеров действовали в Кизеловском и Кувинском заводах, о последнем известно, что это общество построило богатое здание для клуба и театра[16].

Эти общества оживляли провинциальную жизнь российской глубинки, что отражалось в прессе. Например, в «Екатеринбургской неделе» сообщалось, что в Усолье 14 ноября 1896 г. в помещении Общества семейных вечеров под руководством распорядителя Плюснина дан был спектакль «Московская бывальщина» (народная драма в 4 действиях А. Пазухина). Сбор от спектакля поступил в пользу библиотеки при Обществе семейных вечеров[17].

Любители литературы собирались при других общественных организациях культурно-просветительской, досуговой и благотворительной направленности, которые были особенно многочисленными в уральских городах. В конце XIX – начале XX в. в городах Среднего Урала одно за другим появлялись культурно-просветительские общества: например, в Перми – Общество

любителей живописи, ваяния и зодчества, Музыкальное общество, в Екатеринбурге – Музыкальный кружок и Общество любителей изящных искусств, в Красноуфимске – Музыкально-драматическое общество, в Оханске – Драматический кружок, в Соликамске – Музыкальный кружок[18]. Общество пособия учащимся и попечения о народном образовании в г. Кунгуре и Кунгурском уезде, например, занималось широкой просветительской деятельностью, в частности, постановкой спектаклей, проведением публичных лекций, литературных вечеров, лотерей[19].

Литературно-художественная жизнь Екатеринбурга стала еще более интенсивной с появлением Общества любителей изящных искусств, которое открылось 6 января 1896 г. Заведующим отделом литературы в нем стал избранный на втором общем собрании членов общества 30 января 1896 г. В. Н. Мамин – присяжный поверенный, окончивший филологический факультет, брат писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка. Организация спектаклей и концертов, музыкальных и драматических вечеров позволяла пополнять бюджет общества, что было закреплено уставом после его редакции[20].

Показательно, что Пермское библиотечное общество имени Д. Д. Смышляева не только заботилось о библиотеке, но и совместно с другими объединениями проводило различные культурные мероприятия (спектакли и литературные вечера), доходы от которых шли в пользу общества. Так, в 1901 г. по инициативе общества местным драматическим кружком был дан спектакль, а Л. Г. Вульфсу и С. А. Удинцеву удалось организовать Лермонтовский литературно-музыкальный вечер[21].

Общественные организации уделяли внимание формированию интереса к литературе у детей. Например, при Уральском майском союзе действовала комиссия по организации детских литературно-вокальных утренников[22]. Комиссия функционировала в составе М. М. Береновой, А. П. Котовщиковой, Н. Я. Ложкина, П. Е. Михеева, М. А. Прокофьевой и Н. П. Серебренниковой. Председателем комиссии был избран преподаватель торговой школы Д. А. Киселев. Задачами проведения утренников было: «способствовать сближению детей, вести беседы и чтения для пропаганды идей УМС и дать детям возможность после шести дней труда развлечься играми». Эти мероприятия для детей было решено проводить в помещении Екатерининского начального училища. О первом утреннике, назначенном на 17 ноября 1913 г., были извещены педагоги и учащиеся начальных и городских училищ. Лектор Михеев живо и увлекательно рассказал присутствовавшим на утреннике детям (пришло около 300 человек) о жизни ласточки, служащей эмблемой УМС. Затем для детей были организованы игры. Подобным образом прошли еще два утренника, на одном из которых докладчиком стал член-союзник Валерий Шлезигер, который беседовал с детьми на тему: «Защита птиц». Валерий несколько лет изучал птиц, облегчал зимой их жизнь путем устройства кормушек. Будучи убежденным членом Майского Союза, он призывал и маленьких союзников охра-

нять беззащитных пернатых друзей человека и устраивать для них кормушки. На этом же утреннике Д. А. Киселев прочитал детям сказку Д. Н. Мамина-Сибиряка. На третьем утреннике дети слушали рассказ Е. Гадмер «Жалобы птичек», написанный ей для УМС. 15 декабря 1913 г. детские мероприятия прошли сразу в двух местах – в Екатерининском и Вознесенском начальных училищах. В совокупности на пяти утренниках присутствовало свыше 700 детей в возрасте от 7 до 12 лет[23].

На рубеже веков в художественно-литературную жизнь постепенно втягивались рабочие. В Нижнем Тагиле появились Кружок по устройству развлечений и чтений для народа, общество потребителей и ссудо-сберегательные товарищества[24]. На воскресных и праздничных вечерах у рабочих можно было услышать и музыкальную классику, и популярные в то время песни, стихи и романсы. Передовая молодежь стремилась к сближению с интеллигенцией, много времени уделяла чтению книг и периодических изданий, посещению заводского театра, а с 1909 г. – и кинематографа, участию в работе различных секций народного дома[25].

В конце 1862 г. по инициативе заводских служащих в Нижнетагильском поселке был создан заводской театр, где преимущественно играли актеры-любители (заводские служащие со своими семьями, позднее отдельные рабочие). Ставились пьесы А. Н. Островского, М. Горького, А. П. Чехова, А. Ф. Писемского и других драматургов. Актуальной была драма Е. Карпова «Рабочая слободка». Приезжали и выступали профессиональные драматические актеры. С конца XIX в. заводской театр, в отличие от клуба заводских служащих, был доступен рабочим. В рабочей среде стали возникать театральные коллективы. В 1902 г. на Вые был создан первый в Нижнем Тагиле рабочий самостоятельный театр, спустя некоторое время – второй, который просуществовал два года.

В начале XX в. в Нижнем Тагиле появлялись «рабочие клубы» – на железной дороге, на Ключах, Гальянке, Вые. Их посещали учителя, передовая рабочая молодежь, мелкие служащие и торговцы. По инициативе интеллигенции при клубах создавались драматические, музыкальные и хоровые кружки, читались лекции, устраивались громкие чтения.

В 1913 г. в Нижнем Тагиле обсуждалась идея создания Народного дома, но его устав был утвержден только 24 октября 1915 г., а действия свои эта организация начала лишь с января 1916 г. До февральской революции у него не было собственного помещения. При народном доме были организованы два оркестра (русских народных инструментов и балалаечный), три кружка (драматический, хоровой, декламаторов), детская секция. По мере создания отделений Народного дома музыкальные и драматические кружки стали появляться на Вые, Ключах и Гальянке. Беженцы-латыши вносили особое оживление в работу Народного дома. Народный дом использовался и для политико-воспитательной работы, что отражалось на тематике лекций, бесед,

концертов. На этих мероприятиях звучали стихотворения в прозе М. Горького, стихи Н. А. Некрасова, И. С. Никитина, И. И. Горбунова-Посадова, С. Я. Надсона[26].

В начале XX в. по мере роста трезвенного движения многие культурные начинания прививались в рабочей среде благодаря обществам трезвости. Противостоя «зеленому змию», Юговское общество трезвости, например, на основании устава, утвержденного 29 ноября 1907 г., могло наряду с другими мероприятиями устраивать чтения, «спектакли, концерты, литературные, музыкальные и литературно-вокально-музыкальные вечера»[27]. Приобщение народа к культуре благодаря знакомству с литературой давало свои плоды не только в городских, но и в горнозаводских поселениях.

Рассмотренный материал позволяет заключить, что во второй половине XIX – начале XX в. на Среднем Урале заметно оживилась литературная жизнь, увеличилось число обществ и кружков, целью или одной из задач деятельности которых являлось развитие в публике любви и интереса к литературе и искусству. Эти добровольные, самоуправляющиеся организации, отличающиеся по организационным формам, возникали по инициативе самих уральцев, особую роль в их создании сыграли видные представители литературной общественности и – шире – интеллигенции. Неформальные кружки и зарегистрированные общественные организации способствовали развитию литературы и словесности в уральском регионе, росту интереса к литературе и приобщению к ней широких слоев населения, развитию общественного самосознания. Посещение литературных мероприятий, концертов и спектаклей становилось типичной формой культурного досуга горожан и жителей заводских поселков. Следует подчеркнуть особое духовное значение приобщения провинциалов к литературе. В результате демократизации читательской аудитории разрыв между достигнутым верхушкой общества уровнем духовной культуры и возможностями широких народных слоев овладевать культурными ценностями стал постепенно преодолеваться.

Примечания

[1] [Электронный ресурс]. URL: http://www.infoliolib.info/philol/irl/3_v.html

[2] См. подробнее: *Розенталь И. С.*, *Туманова А. С.* Объединения деятелей литературы и искусства // Самоорганизация российской общественности в последней трети XVIII – начале XX в. М., 2011. С. 432–462.

[3] Литературные кружки и объединения Екатеринбурга (статья для энциклопедии «Екатеринбург») / В. А. Блинов, И. Е. Васильев, Н. С. Журавлева, И. В. Козлов, В. А. Мазур, Е. К. Созина // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008. С. 280–281.

[4] *Казанцева-Иванова М. А.* Д. Н. Мамин и его друзья // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. Свердловск, 1936. С. 69.

[5] См: *Чагин Г. Н.* Общественная жизнь г. Чердыни конца XIX – начала XX в. // Общественная и культурная жизнь дореволюционного Урала : межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1990. С. 129–130.

[6] См: *Верхоланцев В. С.* Город Пермь, его прошлое и настоящее. Краткий историко-статистический очерк. Пермь, 1913. С. 21.

[7] Устав Пермского благородного собрания. Пермь, 1882. С. 3.

[8] Пермское благородное собрание. Доклад совета старшин общему собранию гг. членов 6 апреля 1885 г. Пермь, 1885. С. 1–2.

[9] Адрес-Календарь и справочная книжка Пермской губернии 1916 г. Пермь, 1916. С. 241–250.

[10] Екатеринбургская неделя. 1889. 26 февраля. № 9. С. 188.

[11] Екатеринбургская неделя. 1893. 3 января. № 1. С. 3.

[12] См: Екатеринбургская неделя. 1893. 14 ноября. № 45. С. 932.

[13] Екатеринбургская неделя. 1893. 7 февраля. № 6. С. 119 ; См: *Чагин Г. Н.* Указ. соч. С. 128.

[14] Устав общества семейных вечеров в Очерском заводе, Оханского уезда. Оханск, 1904. С. 3–4.

[15] Устав общественного собрания в Юговском казенном заводе. Б. м., б. г. С. 1–2.

[16] См: *Кривощеков И. Я.* Указатель к карте Соликамского уезда Пермской губернии. Екатеринбург, 1897. С. 76, 84.

[17] См: Екатеринбургская неделя. 1896. 8 декабря. № 48. С. 1197.

[18] См: Справочник Пермской губернии // Адрес-календарь и справочная книжка Пермской губернии. 1914 г. Пермь, 1914. С. 255–262 ; *Побережников И. В.* Общество в контексте модернизации: Урал во второй половине XIX – начале XX вв. // Российская модернизация XIX–XX веков: институциональные, социальные, экономические перемены. Уфа, 1997. С. 55–57.

[19] См: *Чагин Г. Н.*, *Шилов А. В.* Уездные провинции Кунгур, Оса, Оханск. Пермь, 2007. С. 156–157, 160–161.

[20] См: Там же. Л. 1–10.

[21] См: Отчет о деятельности Пермского библиотечного общества имени Д. Д. Смышляева за 1901 год. Пермь, 1902. С. 5.

[22] См: Общий отчет о деятельности общества «Уральский Майский Союз» за 1913 год. С. 2–7, 12.

[23] См: Там же. С. 3–29.

[24] См: *Крупянская В. Ю.*, *Полищук Н. С.* Культура и быт рабочих горнозаводского Урала (конец XIX – начало XX в.). М., 1971. С. 156.

[25] См: Там же. С. 170.

[26] См: Там же. С. 191.

[27] Устав Юговского общества трезвости, Пермского уезда. Пермь, 1908. С. 1–2.

Н. А. Хуббитдинова

Уфа

ТРАДИЦИИ БАШКИРСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1812 ГОДА В ТВОРЧЕСТВЕ П. М. КУДРЯШЕВА

Как известно, особый интерес писателей пушкинского периода и декабристов был направлен на изучение бурных эпох народных движений, познание «духа народного», который с особенной мощью проявился во время Отечественной войны 1812 г.[1] Общеизвестен героический вклад в победу над наполеоновской армией и башкирского народа.

© Хуббитдинова Н. А., 2013

Несмотря на то, что башкиры участвовали в войне с французской армией еще в 1806–1807 гг., после вторжения вражеских войск в Россию в 1812 г. они активно откликнулись на Манифест Александра I об обороне Отечества[2]. Невзирая на голодный, неурожайный год, выпавший на многие уезды Оренбургской губернии, «башкиры и казаки охотно шли на войну со своими конями, своим обмундированием». В результате динамичного набора башкирских полков, с 1811–1813 гг. башкирские кантоны направили в армию 28 полков[3].

Наряду с официальными призывами встать на защиту Отечества, в народной среде слагалось большое количество песен и кубаиров патриотического характера, призывающих башкир подняться против общего врага («Вторая армия», «Кахым-туря», «Французская», «Эскадрон» и др.). В них выражались ненависть к врагу и любовь к малой родине Урал-тау, родной земле, слышалась клятва не страшиться смерти, быть мужественным и вернуться с победой.

Война 1812 г. оказала огромное воздействие на душевное состояние башкир, на их мировоззрение. Поэтому теме войны с французами посвящено немало песен и преданий. Среди них выделяется цикл песен, отличающихся от других народных песен тем, что в нем события разворачиваются в процессе их развития от начала и до конца войны – от прощания с родными и близкими до победных ликований. Выразителем традиции песенного фольклора был революционер-демократ, руководитель тайного революционного общества в Оренбургском крае, поэт Петр Михайлович Кудряшев (1797–1827). Он сделал вольный перевод на русский язык башкирских песен, образовавших особый цикл об участии башкир в Отечественной войне, – «Прощание башкирца с милой», «Песень башкирца перед сражением», «Песнь башкирца после сражения».

По содержанию, идейно-художественной нагрузке данный авторский цикл напоминает башкирские народные песни, появляется ощущение интертекстовой связи между ними. Это ощущение усиливается пометкой, сопровождающей первую песню «Прощание башкирца с милой»: «Сочинено в 1812 году во время отправления башкирцев в армию против французов»[4]. При этом не упоминается название подлинника. Но по смыслу, по характеру лиризма произведение порождает аллюзию к общеизвестной башкирской народной песне «Хары сяс» («Ты встреть меня на тропке к роднику»). В предании, прилагаемом к песне, рассказывается о девушке по имени Айхылу, которую из-за ее светлых волос называли Русоволосой – Хары-сяс, и юноше-егете Акмамбете. Когда пришло время прощаться с милой и отправляться на войну с французами, он напоследок спел ей эту песню:

Ты встреть меня на тропке к роднику,
Скажи мне все, что ты сказать хотела.
Уйми рыданье, милая моя,
И поцелуй, да так, чтоб сердце пело.
Светлу косу заплети,
Уезжаю – проводи…[5]

Картина прощания изображена в присущих национальному характеру сдержанных тонах: здесь и робкое признание в любви, несмелая просьба о поцелуе, и смутное предчувствие беды, и неизменный дух чести батыра, выражение чувства преданности Отечеству:

…Скорее цепь порушится, чем честь –
Сюда я снова должен возвратиться.
Светлу косу заплети,
Уезжаю – проводи…

Простота и сдержанность поэтического слога и самобытная образность языка народной песни у П. М. Кудряшева обрастает пафосностью; патриотический дух на время смешивается с романтической возвышенностью, но долг батыра перед Отечеством превыше личных отношений:

Не крушись, моя красавица,
Что с тобой я разлучаюся!
Разлучает служба царская,
Разлучает должность батыра …
На войну иду кровавую –
За царя, за царство Русское,
За родных и за приятелей,
За тебя и за любовь твою!..

(«Прощание башкирца с милой»)

При сопоставлении упомянутой песни П. М. Кудряшева и народной песни «Хары-сяс» обнаруживается ряд параллелей: «Не крушись, моя красавица, что с тобой я разлучаюся!» или «Но почто, скажи, красавица, ты слезами обливаешься?..» (у Кудряшева) и «Уйми рыданье, милая моя …» (в народной песне); «Поцелуй меня, красавица, Обойми *руками белыми*…» (у Кудряшева) и «…И целуй да так, чтоб сердце пело …» или «*Рученьки – белее молока*, Кому положишь рученьки на плечи?..» (в народной песне) (курсив наш. – *Н. Х.*); «Если имени башкирского … Я забуду должность батыра … Пусть покроюся бесславием, Пусть с тобою не увижуся, Не увижу милой Родины!..» (у Кудряшева) и «Я уезжаю в дальние края, Туда, куда не долететь и птице, Скорее цепь порушится, чем честь – Сюда я снова должен возвратиться…» (в народной песне).

В обоих случаях (и у писателя, и в народной песне) в основе лежит одна и та же идея. Отличия появляются в ее художественном, поэтическом воплощении. Ясно, что в авторской версии прослеживается стилизация текста народной песни, просматривается литературный язык и литературно-художественные традиции. Выделенные нами параллели наводят на мысль, что оригиналом произведения могла быть песня «Хары-сяс», на текст которой мог опираться автор. В этом случае выделенное курсивом словосочетание *белые руки* вполне оправдывает себя[6]. Сдержанную, немногословную башкирскую

народную песню, богатую специфическими иносказаниями, образностью, самобытным национальным колоритом, П. М. Кудряшев мастерски обрамляет авторской поэтикой, доводя тем самым народный слог до уровня литературного.

Образ башкирского воина в данном цикле занимает центральное место. Все события разворачиваются вокруг него, он является непосредственным участником происходящего. Если в народной песне «Эскадрон» перед тем, как идти на войну, воин точит свой булатный меч о скалу горы Урал-тау («Меч булатный вытащу из ножен, Об уральский камень наточу»), то у П. М. Кудряшева он горячо прощается с любимой и выражает свою готовность к бою («Прощанье башкирца с милой»). В народной песне «Батыр-егет» описывается поле брани, где егеты своим бесстрашием и смелостью оправдывают имя батыра, в то время как у Петра Кудряшева он пребывает в томительном ожидании начала сражения («Песнь башкирца перед сражением»). И, наконец, в таких песнях, как «Ахмет Баик», «Любизар» выражаются радость и ликование по поводу победы над французами. Такую же картину ликования по случаю победы мы встречаем в третьей части цикла П. М. Кудряшева – в стихотворении «Песнь башкирца после сражения»:

…Друзья! Гордитесь, целый мир
Узнает, сколь могуч башкир!..

Поэт, хорошо знавший не только традиции и обычаи башкир, но и, как военный, особенности национального военного вооружения, использует их в своих стихотворениях для полноты изображения образа воина-батыр:

Посмотри, моя любезная,
Как твой батыр снаряжается
В трудный путь – страну далекую!
Он коня седлает верного,
Надевает шлем с кольчугою,
Прицепляет саблю острую,
Лук тугой за плечи вешает
И колчан с стрелами меткими;
Он берет копье булатное –
И с тобой теперь прощается!

(«Прощание башкирца с милой»)

Герой-воин изображается в традициях эпического батыра, облаченного во все воинские доспехи, восседающего на верном коне-Тулпаре. Подробное описание внешнего вида воина, облаченного в воинские доспехи, является характерной чертой башкирских народных исторических песен:

Меч булатный в воздухе сверкает,
А в колчане стрелы шелестят.

Коль батыр навстречу битве скачет,
Все французы в ужасе дрожат.

Впереди копье и сумка сбоку,
Песнь победы слышу налету.
Разобью врага, домой приеду,
Дома снова счастье обрету.

(«Батыр-егет»)

Описание атрибутов национального воина (стрелы, пики, булатный меч), их подробное перечисление имеет в произведении особое идейно-художественное значение. Оно подчеркивает их готовность к бою, говорит об их исключительности. Демонстрирует смелость и удаль, меткость и самоотверженность батыра, его непременную готовность к бою и т. д. Особое отношение русских писателей, в частности, П. М. Кудряшева к нехитрому вооружению башкир, наверное, можно объяснить следующим образом. Ввиду того, что башкирские полки при отступлении русской армии использовались в качестве арьергарда, а при наступлении – авангарда, им не разрешалось носить огнестрельное оружие. Вообще огнестрельное оружие не сразу вошло в военный обиход у башкир. Этому способствовал указ от 11 февраля 1736 г., согласно которому башкирам было запрещено иметь кузни, огнестрельное оружие, что было связано с башкирскими восстаниями. Запрет сохранился вплоть до введения кантонной системы. Хотя после 1798 г. башкирам и было разрешено иметь огнестрельное оружие, «однако на протяжении нескольких поколений был утерян навык обращения с ними, и наоборот, искусство стрельбы из лука достигло своего совершенства». Хотя позже, в ходе боевых действий 1812–1814 гг., башкиры вновь обратились к огнестрельному оружию, заимствуя его в качестве трофея[7]. Этот факт никак не смущал русского поэта П. М. Кудряшева, которому было важно показать своеобразие национальной самобытности, поэтому он «вооружил» башкир в своем произведении стрелами и пиками; следуя фольклорным традициям башкирского народа, он стремился придать своим произведениям национальный колорит, создать эффект экзотичности, привлекающий читателя.

Этому во многом способствовало то, что Петр Кудряшев долгое время жил среди башкир и тесно общался с ними, по-видимому, записывал песни непосредственно из уст башкира:

Ни один из наших батырей
Не помыслят пережить того,
Чтобы полчища французские
Полонили царство Русское,
Разорили наши хижины,
Оскорбили милых жен, сестер.

Или:

«Мы царю покажем белому

<…>

Что рука башкирца-батыра,
Крепкой сталью вооруженная,
Обагрит поля просторные
Кровью вражеской, французскою!»

(«Песнь башкирца перед сражением»).

Как гласит башкирская мудрость, «Трус умирает сто раз, батыр – один раз». Преисполненные патриотического духа батыры в сражении бросались на врага без колебаний и страха, не жалея своих жизней. Поэтому, уходя на войну, они прощались с родными и близкими, с родным Уралом навсегда. На войне же они беспощадно били французов, не жалели о потерях, о пролитой крови, потому что эти жертвы были принесены ради свободы родного края, Отечества в целом. Память о погибших будет жива вечно, о сложивших головы воинах-батырах будет помнить народ и Урал-тау, а живые отомстят врагу за них:

Погляди-ка, друг мой, погляди:
Над горой Уралом синева.
Глядя на Урал, споем-ка песню,
Пусть печаль уймут ее слова.

Я их написал на скалах горных,
Чтоб оставить память о себе.
Если не вернусь я с поля битвы,
Горы вспомнят о моей судьбе…

(«Эскадрон»)

Или:

Батыров павших помним мы завет,
Поем их песни, в их ступая след,
Край родной, родная земля…
Урал-тау, ты наш прими завет:
Если в битвах пропадет наш след –
Родная земля,
Отчизна моя.
За погибших от рук французов
Пусть поднимет меч другой егет …

(«Хэй, край мой»)

Эти строки, в которых изображены героическая гибель батыра в бою и клятва сородичей сохранить вечную память о нем и о совершенных им подвигах, перекликаются со стихами П. М. Кудряшева:

…Теперь сотрудников вспомянем,
Сраженных бранною косой…

<…>

Почто сраженного героя,
Почто, друзья мои, жалеть!
О, сколь прекрасно среди боя
За веру, верность умереть!
Родных и милых защищая,
Святую Родину спасая,
Хоть погибнем – смерть славна!..

<…>

Певцы на курах сладкогласных,
В кругу башкирцев, дев прекрасных,
Деянья ваши воспоют –
Из рода в род передадут!..

Все сказанное говорит о том, что П. М. Кудряшев, создавая свой цикл песен на основе башкирских песен, мастерски использовал мотивы, образные сравнения, эпитеты народной поэзии. Сохранив главную мысль, основные мотивы, идею исторических песен башкир, он литературно обработал их, подверг художественной интерпретации. В результате он сумел создать собирательный образ башкирского батыра, целую военную панораму в процессе развития исторического времени, композиционно оформленную в виде триптиха – картин прощания с милой и отправки на войну, томительных ожиданий перед сражением и победы на поле брани.

Будучи любознательным человеком, наделенным творческим даром, П. М. Кудряшев сумел по горячим следам зафиксировать исторические песни, а возможно, даже пообщаться с самим участником той войны, ставшим впоследствии муллой 6-го башкирского кантона. В любом случае, как он сам писал в письме к редактору журнала «Отечественные записки» П. П. Свиньину, информант исполнил для него несколько песен, которые легли в основу цикла песен поэта. К сожалению, П. М. Кудряшев подошел к этим немногим крупицам башкирского устно-поэтического творчества не как педантичный исследователь, а как поэт, управляемый романтическим вдохновением и образным мышлением: он не стал записывать народные исторические песни дословно, переводить подстрочно, а подошел к ним творчески, интерпретировав и художественно обогатив их. С одной стороны, он старался выразить национальный дух башкирского народа, смело обращаясь к его фольклорным мотивам, образам. Но, с другой стороны, он «не стремился сохранить национальную башкирскую песенную форму», а лишь основную мысль подлинника[8].

Тем не менее, творчески переводя песни на русский язык, писатель следовал законам цикличности, упорядоченности событий, свидетелем которых был башкирский воин. В его переводах можно услышать отгослоски как песен, так и народных баитов[9] об Отечественной войне, лицезреть картины подготовки

и сборов к войне, прощания воинов с родными и близкими (баиты «Баит дерева», «Баит французской войны», песни «Французская», «Иремель», «Хары сяс» и др.); панораму поля брани («Баит о русско-французской войне», «Баит о Кутузове», песни «Эскадрон», «Хэй, край мой», «Ахмет-Баик» и др.); картину ликования башкирских воинов по поводу победы над врагом (песни «Баик», «Любизар» и др.). Творческое освоение традиций башкирской песни позволило поэту выразить особенности народного духа, художественно воссоздать самобытный национальный колорит в конкретном пространстве и времени.

Примечания

[1] См.: Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века. Л., 1976. С. 146.

[2] См: *Асфандияров А. З.* Народы Башкирии в Отечественной войне 1812 г. // «Любезные вы мои…». Уфа, 1992. С. 4, 17–18.

[3] См: *Усманов А. Н.* Башкирский народ в Отечественной войне 1812 года. Уфа, 1964. С. 14.

[4] Башкирия в русской литературе : в 4 т. / под ред. М. Г. Рахимкулова. Уфа, 1989. Т. 1. С. 315.

[5] Башкирское народное творчество. Т. 8 : Песни / сост. С. А. Галин. Уфа, 1995. С. 68.

[6] Это в какой-то мере противоречит высказыванию М. Г. Рахимкулова, согласно которому руки у башкирской красавицы не могут быть белыми, а только смуглыми (см.: *Рахимкулов М. Г.* Народной мудрости родник : башкирский фольклор в русской литературе. Уфа, 1988. С. 36).

[7] См: История башкирского народа : в 7 т. СПб., 2011. Т. 4. С. 75, 76–77.

[8] См: Башкирия в русской литературе. С. 485.

[9] Баиты – поэтические произведения, в которых изображаются важные события из жизни народа или судьба отдельного человека, отражаются общечеловеческие и личные чувства и переживания, сопряженные с трагическими и драматическими событиями. Баиты последовательно повествуют о том, что в реальности довелось пережить лирическому герою, через какие испытания пришлось ему пройти, какие трудности легли на его плечи – события изображаются в динамике от начала до конца, в процессе совершения. В народе известны баиты о драматической женской судьбе, выпавшей на долю, к примеру, вдовы, матери, на руках которой остались дети («Баит матери», «Баит Гайши», «Баит проданной девушки» и т. д.).

Г. Р. Хусаинова
Уфа

БАШКИРСКИЙ ФОЛЬКЛОР ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА В ИСТОРИИ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

Отечественная война 1812 г. является одной из значимых страниц истории не только России, но и Башкортостана. Как известно, в этой войне участвовали 28 башкирских полков, многие из которых дошли до самого Парижа.

Будучи важным событием в судьбе народа, война 1812 г. нашла отражение в устном поэтическом творчестве башкир. Очевидно, что в свое время фольклорных произведений об Отечественной войне на башкирском матери-

© Хусаинова Г. Р., 2013

але было больше, однако да нас дошли немногие, поскольку систематический сбор башкирского фольклора начался после установления советской власти уже в 1920-е гг., т. е. через сто с лишним лет после описываемых событий.

Первым, кто обратил внимание на данный корпус текстов, был русский поэт и исследователь П. М. Кудряшев. В 1822–1828 гг. на страницах журналов «Вестник Европы» и «Отечественные записки» он опубликовал вольные переводы башкирских народных песен об Отечественной войне 1812 г.[1], которые гораздо позже, в 60-е гг. XX в., были перепечатаны в первом томе пятитомной антологии «Башкирия в русской литературе»[2] ученым, фольклористом и литературоведом М. Г. Рахимкуловым. Значение этого издания научная общественность оценила очень высоко: «…По богатству материала, полноте научного аппарата она (книга. – *Г. Х.*) не имеет себе равных, ибо аналогов подобного издания в Российской Федерации нет», – писал впоследствии С. А. Галин[3].

Весь репертуар башкирского фольклора, посвященного Отечественной войне 1812 г., представлен в книгах многотомного свода «Башкирское народное творчество», выходившего в 1970–1990-е гг.: это по шестнадцать песен на башкирском[4] и русском[5] языках; двенадцать легенд на башкирском языке[6], семь легенд на русском языке[7], по шесть баитов на башкирском[8] и русском[9] языках.

Циклы песен, баитов, преданий и легенд, освещающих Отечественную войну 1812 г., являются важной частью военного фольклора башкир. Известный ученый-фольклорист С. А. Галин писал, что цикл, как правило, объединяет произведения одного жанра, «одного времени, имеющие общую конкретно-историческую основу, проблематику, а порой и героев… основная особенность цикла заключается в том, что он отражает события в процессе их развития. Так, в песне “Прощание башкирца с милой” говорится о том, как батыр снаряжается в трудный путь: седлает коня, надевает шлем с кольчугой, прицепляет “саблю острую”, берет “копье булатное” и, простившись с милой, отправляется “в страну далекую”. “Песнь башкирца перед сражением” переносит нас на поле брани. Все батыры башкирские сгорают от нетерпения, ожидая “дня кровавого”. У них сабли уже наточены, луки натянуты, пики приготовлены, ружья заряжены, кони оседланы… Батыры ждут наступления утра. “Песнь башкирца после сражения” развивает повествование дальше. Прошел еще один день, уже идет жестокая битва, раздаются крики и стоны, пушки изрыгают громы, сверкают молниями сабли. Как видно, упомянутые песни описывают событие в его последовательном движении и развитии: уход на войну, перед боем, время боя»[10]. Именно С. А. Галин, немало своих работ посвятивший *историческим песням*, наиболее последовательно и глубоко изучил данный жанр башкирского устного народного творчества на материале произведений об Отечественной войне 1812 г.[11], выпустил учебные пособия[12] и ряд отдельных статей[13]. Как отмечает ученый, многие песни этого периода

отражают преимущественно эпизоды проводов на войну, песен же, изображающих непосредственно участие башкирских конников в военных действиях, немного. Однако можно предположить, что подобная «избирательность» в освещении событий войны объясняется небольшим числом текстов, сохранившихся к нашему времени.

В современном песенном репертуаре этого цикла особое место занимает песня «Любизар» – ее особенность состоит в том, что она изображает не конкретное событие войны, а всю историю войны в целом, последовательно ведя повествование со дня вступления Наполеона в Москву и заканчивая возвращением домой башкирских конников после победы.

Много внимания в исторических песнях о войне 1812 г. уделено изображению народных масс, повествование ведется от лица самого народа. Строки из песен отражают мысли и чаяния народа: «Мы уезжаем, садясь на коней», «Обрушим на врага стрелы, оставшиеся от дедов», «разгромив врага, мы вернемся с радостью на свою родину» и т. д. Любовь к отчизне, презрение к врагу и вера в победу особенно ярко воплотились в песне «Вторая армия», высоко оценивающей роль народных масс во французской кампании.

О всенародном характере Отечественной войны 1812 г. свидетельствуют песни об участии в ней женщин-башкирок: например, в песне «Иремель» речь идет о женщине, вместе с мужем отправившейся на войну с французами.

Исторические личности, героически проявившие себя в войне, нашли отражение в таких песнях, как, например, «Кахым-туря», «Кутузов». Естественно, имена многих батыров не дошли до наших дней – башкирские исторические песни создают их обобщенный героический образ, в котором представлены лучшие черты характера башкирского народа[14].

По наблюдениям Ф. А. Надршиной, другой жанр фольклора – башкирские *предания* об Отечественной войне 1812 г. «повествуют о боях с войском Наполеона, о победном вступлении русской армии и находившихся в ее рядах башкирских воинах в Париж и о возвращении их в 1815 г. на родину»[15]. Исследовательница подчеркивает, что все башкирские предания об этой войне проникнуты гордостью за активное участие башкир в освобождении страны от внешних врагов, за героизм во благо родины и народа[16].

Разнообразное толкование у исследователей получают башкирские *баиты* об Отечественной войне 1812 г. Авторы предисловия тома баитов на русском языке Г. Б. Хусаинов и Б. С. Баимов утверждают, что «много сложено баитов об Отечественной войне 1812–1815 гг.», они также отмечают, что «баит о русско-французской войне» созвучен по содержанию с историческими песнями об Отечественной войне – «Любизар», «Ахмет Баик»; что многие строфы этого баита и песни о событиях 1812 г. совпадают даже текстуально, но при этом форма баита сохранена[17]. Останавливаясь подробнее на содержании «Баита о французской войне», авторы обращают особое внимание на то, как в тексте передается реакция башкир на обращение русского царя: «И джи-

гитов тысяча рядов / Собралась… / Воины отправились в поход – / К западу – вперед, вперед, вперед!»[18]. По наблюдениям исследователей, в «Баите о французе» «батальные сцены воспроизводятся без всяких прикрас»: «Стоны, крики, крови лужи, / Люди, кони сбились в кучи. / Битва столь была горячей – / Не пугались смерти зрячей»[19].

Достойна внимания находка известного башкирского ученого А. И. Харисова, обнаруженная в 1972 г. в научной библиотеке Стамбульского университета: в выявленной им исторической рукописи высоко оценивается доблесть башкирских воинов, участвовавших в Отечественной войне 1812 г., сообщается, в частности, что о храбрости башкир с большим интересом писали немецкие и французские писатели, поэты и художники. Кроме того, А. И. Харисов обнаружил приводимые в рукописи интересные факты о том, что башкирские кавалеристы посетили театр в городе Веймар, где их приветствовал великий немецкий поэт Гете; в ответ башкиры подарили ему лук со стрелами, и Гете хранил их подарок в своей квартире, будучи же в преклонном возрасте, во время прогулок в саду тешил себя стрельбой из лука. В рукописи также сообщается, что друг поэта Куммерман в свое время писал об интересе, проявляемом Гете к башкирам.

Далее исследователь (на основании изученного им источника) отмечает, что владеющие грамотой башкирские воины и сами пытались оставить память о великой войне с наполеоновской армией, чаще всего прибегая при этом к форме стихотворных посланий. Так, войсковой мулла Якшигул, сын Зианчуры, отправил из Парижа послание на родину сыну тархана Кучука. В стамбульской рукописи приводится четверостишие из этого письма, мунажата по своему содержанию: «Скорбь какая! С родиной разлучила ты нас, судьба, / Каждый день Бога мы без устали молим возвратить нас домой. / Богу мы доверяясь, пустились в опасный путь, / Ангел пусть нас защитит, разверзнув свое седьмое небо»[20].

В заключение хотелось бы отметить, что, несмотря на существование в башкирской фольклористике значительного задела по изучению произведений Отечественной войны 1812 г. (см. работы Г. Б. Хусаинова, М. М. Сагитова[21], С. А. Галина, Ф. А. Надршиной, Р. С. Сулейманова[22] и др.), обобщающего монографического исследования, посвященного данной теме, пока не создано.

Примечания

[1] См: *Кудряшев П. М.* Прощание башкирца с милой // Вестник Европы. 1822. № 9. С. 84–86; *Его же.* Песнь башкирца перед сражением // Вестн. Европы. 1823. № 15. С. 167–170; *Его же.* Песнь башкирца после сражения // Вестн. Европы. 1828. № 15. С. 198–201 (см.: Аннотированный библиограф. указ. по башк. устно-поэтическому творчеству / сост. С. А. Галин, Ф. А. Надршина. Уфа, 1967. С. 12–13).

[2] См.: Башкирия в русской литературе : в 5 т. Т. 1. Уфа, 1961. С. 73–75; 75–77;198–201.

[3] *Галин С. А.* Народной мудрости источник. Уфа, 2007. С. 218.

[4] См.: Башкирское народное творчество: Песни / сост. С. А. Галин. Уфа, 1974. С. 72–88 (на башк. яз.).

[5] См.: Башкирское народное творчество. Т. 8 : Песни / сост. С. А. Галин. Уфа, 1995. С. 62–75.

[6] См.: Башкирское народное творчество: Предания и легенды / сост. Ф. А. Надршина. Уфа, 1980. С. 255–258 (на башк. яз.).

[7] См.: Башкирское народное творчество. Т. 2 : Предания и легенды / сост. Ф. А. Надршина. Уфа, 1987. С. 289–300.

[8] См.: Башкирское народное творчество: Баиты / сост. М. М. Сагитов, Н. Д. Шункаров. Уфа, 1978. С. 52–58 (на башк. яз.).

[9] См.: Башкирское народное творчество. Т. 11 : Баиты / сост. Б. С. Баимов, Г. Б. Хусаинов. Уфа, 2004. С. 42–47.

[10] *Галин С. А.* Народной мудрости источник. С. 117–118.

[11] См: *Галин С. А.* Песенная поэзия башкирского народа: некоторые вопросы песенного жанра. Уфа, 1979. С. 101–118 (на башк. яз.) ; *Его же.* История и народная поэзия. Уфа, 1996. С. 206–225.

[12] См: *Галин С. А.* Башкирские народные песни и легенды об Отечественной войне 1812 года : пособие для учителей. Уфа, 1991; *Его же.* Башкирские народные песни : метод. пособие. Уфа, 2002. С. 15–20.

[13] См: *Галин С. А.* Башкирские песни об Отечественной войне 1812 года // Агидель. 1962. № 9. С. 84–90; *Он же.* Башкирский народ в Отечественной войне 1812 года // Учитель Башкирии. 1962. № 9. С. 43–44.

[14] См.: *Галин С. А.* Народной мудрости источник. С. 118–122.

[15] *Надршина Ф. А.* Память народная // Башкирское народное творчество. Т. 2 : Предания и легенды. С. 8.

[16] См: *Надршина Ф. А.* Башкирские народные предания и легенды // Башкирское народное творчество: Предания и легенды / сост. Ф. А. Надршина. Уфа, 1980. С. 31 (на башк. яз.).

[17] См: *Хусаинов Г. Б., Баимов Б. С.* Башкирские баиты // Башкирское народное творчество. Т. 11 : Баиты. С. 10.

[18] Там же. С. 13.

[19] Там же.

[20] *Харисов А. И.* Литературное наследие башкирского народа (XVIII–XIX вв.). 2-е изд., доп. Уфа, 2007. С. 151.

[21] См: *Хусаинов Г. Б., Сагитов М. М.* Башкирские баиты // Башкирское народное творчество: Баиты / сост. М. М. Сагитов, Н. Д. Шункаров. Уфа, 1978. С. 6–34.

[22] См: *Сулейманов Р. С.* Башкирские народные песни, посвященные Отечественной войне 1812 года // Урал-Алтай: через века в будущее : мат-лы V Всеросс. тюркологической конф., посв. 80-летию Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН. Уфа, 2012. С. 311–312.

М. Х. Надергулов
Уфа

БАШКИРСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ НА СТЫКЕ XIX – НАЧАЛА XX В.

Освещая историю развития русской литературы, известный литературовед М. И. Стеблин-Каменский пишет, что окончательное отделение историографии от художественной литературы произошло едва ли не в эпоху романтизма[1]. Подобное явление можно наблюдать в башкирской литературе при хронологическом обзоре башкирских исторических сочинений конца XIX – начала XX в.

В числе башкирских письменных памятников, в которых обнаруживаются традиции средневековой восточной историографии, прежде всего следует назвать книгу «Ядкар» («Памятки») Мухаметсалима Уметбаева. Эта работа, увидевшая свет в 1897 г., носит энциклопедический, синкретический характер. Она представляет собою ценность не только как источник по башкирской историографии, но и как памятник фольклористики, этнографии, литературоведения, педагогики, лингвистики и ряда других наук.

При освещении далекого прошлого края автор широко использовал такие средневековые рукописные тюркско-башкирские источники, как «Чингизнаме» («Сочинение о Чингизе») неизвестного автора, «Таварих-и Булгария» («Булгариевы истории») Х. Муслими и «Тарихнаме-и булгар» («Историческое сочинение о булгарах») Т. Ялсыгула. Это особенно заметно в разделах «Несколько слов о башкирах и торгаутских калмыках», «Ученые и религиозные деятели долин Агидели» и некоторых других. М. Уметбаев заимствовал не только сюжеты и мотивы этих сочинений, но и частично текстовой материал.

Сын известного башкирского поэта Г. Сокрыя Гарифулла Кииков был одним из прямых последователей М. Уметбаева. В конце XIX – начале XX в. он написал объемное сочинение по истории башкир. Об этом известно из его статьи «Скачки языков», опубликованной в 1910 г. в сборнике «Состязание языков, организованное журналом “Шура”» (Оренбург, сост. Р. Фахретдинов). К сожалению, данное сочинение не увидело свет в виде печатной книги и сохранилось до наших дней лишь фрагментарно. Один из черновых вариантов сочинения ныне хранится в Архиве востоковедов Института восточных рукописей (Санкт-Петербург) Российской Академии наук[2] и называется «Таварих-и башкордиан ва ансаб-и ирактавиан» («История башкир и родословная ирактинцев»).

Предварительный анализ сохранившихся черновых записей показывает, что при освещении истории родного народа Г. Кииков использовал широкий круг источников. В начальной части его сочинения встречается много

© Надергулов М. Х., 2013

заимствований из устного народного творчества. Сюжетами местных легенд и преданий автор уместно пользуется при раскрытии значения этнонимов «башкорт», «бурзян», «венгр», «мишар», географических названий «Урал», «Яик» и других. Вообще, об этногенезе народа он пишет, опираясь преимущественно на фольклорные материалы.

В «Таварих-и башкордиан…» немало места уделяется проблеме башкирских земель. Ссылаясь на записи древних и средневековых восточных авторов, в том числе Ахмеда ибн Фадлана, Идриси, Ибн Сагида, Казвини и Димашки, Г. Кииков называет точные границы исторической Башкирии. Надо сказать, его высказывания по данному вопросу во многом совпадают с мнениями современных исследователей. Им также в определенной степени освещена история насильственных захватов и разделов башкирских земель. Упомянуты земельные указы и законы 1818, 1823 и 1865 гг. и раскрыта их колониальная сущность.

При описании поздней истории Башкортостана Г. Кииков часто руководствуется работами русских ученых-краеведов. В сочинении имеются ссылки на записи П. С. Палласа, П. И. Рычкова, И. И. Лепехина, М. П. Красильникова и С. И. Куренкова, а также татарского ученого-просветителя Ш. Марджани. Правда, в адрес Ш. Марджани автор высказывает и некоторые критические замечания. Он пишет, что в его книге «Мустафад ал-ахбар…» (Казань, 1885) относительно истории башкир допущены ряд ошибок и неточностей.

Один из фрагментов сочинения Г. Киикова интересен тем, что тесно перекликается с анонимным «Чингизнаме», особенно с его первой главой: здесь те же самые герои, персонажи и те же события. Однако о полной идентичности говорить не приходится, ибо повествование ведется в несколько ином плане и стиле. Начальная часть записей Г. Киикова по своему содержанию стоит ближе, чем сочинение неизвестного автора, к знаменитому «Джамиг ат-таварих» («Сборник историй») Рашид-ад-дина Хамадани и древнемонгольским манускриптам «Юань чао би ши» («Сокровенное сказание») и «Алтан дептер» («Золотая тетрадь»). Она в определенной степени созвучна и сочинению «Чингизнаме» некоего Утемиша-хаджи из Хивы (XVI в.). Наличие подобных различий между двумя письменными памятниками дает основание полагать, что в прошлые века у башкир бытовало несколько вариантов легенд о Чингиз-хане.

Своеобразие «Таварих-и башкордиан…» состоит еще и в том, что его текст содержит конкретные даты и примечания. Автором указаны годы рождения и правления Чингиз-хана, даны сведения о потомках некоторых героев киссы. Так, ирактинские, балыкчинские и байкинские башкиры названы потомками Майкы-бея, башкиры «Стерлитамакского уезда» – потомками Юрматы-бея, башкиры «древнего Оренбургского и Самарского уездов» – потомками Бурзян-бея и т. д. Есть основание полагать, что Г. Кииков хорошо знал содержание многих местных шежере.

Не менее интересное рукописное наследие оставил другой башкирский ученый-просветитель Гарифулла Мухаммади углы Салихов. В 1900–1910 гг. он написал ряд исторических сочинений, в том числе «Булгар тарихы» («История Булгара»), «Тарих-и булгар ва сакалиба» («История булгар и славян»), «Хуласат ал-ахбар фи тарих-и бургар ва булгар ал-мусамма би билад ас-сакалиба» («Основные известия по истории бургар и булгар, называемых странами сакалиба»), «Хуласат ал-ахбар фи тарих-и бургар, бургаз ва булгар» («Основные известия по истории бургар, бургаз и булгар»), которые в настоящее время хранятся в фонде Института восточных рукописей РАН[3].

Эти работы посвящены главным образом древней и средневековой истории Урало-Поволжья. Автором приведены любопытные сведения о многих племенах, племенных объединениях и народах, населявших этот регион. Описаны кимаки, печенеги, гунны, древние тюрки и др. Много сказано и о башкирах, их образе жизни, объяснены этимология названия «башкорт», освещены башкиро-венгерские этнические связи. Разносторонне охарактеризованы, описаны свадебные обряды славян.

Одним из первых в башкирской историографии историю как науку описывает Г. Салихов, указывая на ее цели и задачи. В своих рукописях он широко использует работы Шамс-ад-дина ад-Димашки, Абу Исхака ал-Истахри, Баязита ал-Балхи, Якута Хамави и некоторых других восточных историков и путешественников, часто ссылается и на труды западных ученых, в том числе И. Н. Смирнова, Х. Л. Френа, П. С. Савельева, Мовсеса Хоренаци, упоминает также сочинения Х. Муслими и Ш. Марджани.

В рукописях просветителя преобладает научный стиль. Тем не менее записи Г. Салихова не свободны от традиционной синкретичности. Вначале повторяются широко распространенные в средневековых «всеобщих историях» мифические сюжеты и эпизоды, идущие из Библии и Корана.

Элементы беллетристики, сюжетной повествовательности еще реже встречаются в двухтомной книге Мурата Рамзи «Талфик ал-ахбар фи талких ал-асар фи вакаиг Казан ва Булгар ва мулюк ат-татар» («Выдуманные сведения и привитые сочинения о казанских и булгарских событиях и татарских правителях»), изданной в 1907–1908 гг. в Оренбурге. М. Рамзи – выходец из юрматинских башкир. Его сочинение написано на арабском языке, лишь отдельные цитаты из местных письменных источников представлены на языке оригинала, т. е. на старотюркском.

«Талфик ал-ахбар…» также можно отнести к разряду памятников региональной историографии. Опираясь в основном на труды восточных историков и географов, М. Рамзи разносторонне освещает прошлое Урало-Поволжья, излагает многие крупные события, происходившие в эпоху средневековья. Для обоснования своих выводов и концепций он привлекает и иллюстративный материал в виде рисунков, картин и фотографий. Естественно, автор не обходит стороной и историю башкир. Вниманию арабоязычных

читателей он предлагает весьма интересные сведения из прошлого материальной и духовной культуры родного народа, приводит данные о некоторых известных поэтах, ученых и общественных деятелях.

Научный стиль явно преобладает и в книге Ахметзаки Валиди «Тюрк ва татар тарихы» («История тюрков и татар»), изданной в 1912 г. в Казани (в 1915 г. вышло второе сокращенное издание). Эта работа состоит из пяти глав, в которых в хронологическом плане излагаются основные этнические, социально-политические и культурные процессы, происходившие в тюркском мире с древнейших времен до конца XVI столетия. Много внимания автор уделяет описанию образа жизни, обычаев и обрядов тюркских племен, их вероисповеданию, взаимоотношениям с соседними народами и народностями, знакомит с жизнью и деятельностью известных исторических личностей. Большое место в книге занимает повествование о прошлом Урало-Поволжья. Довольно подробно излагается история Дешт-и Кипчака, Волжской Булгарии, Золотой Орды, Казанского ханства и некоторых других государственных образований. В конце книги упоминаются отдельные события, происходившие в регионе после завоевания войсками Ивана Грозного Казани.

Известно, что позднее А. Валиди написал продолжение этого сочинения, однако по каким-то причинам оно осталось неопубликованным. В нем повествуется о падении Астраханского, Ногайского и Сибирского ханств, о присоединении Башкирии к России и башкирских восстаниях, а также приводятся новые сведения о материальной и духовной жизни тюркского населения Урало-Поволжья. Здесь автор больше опирается на документальные источники и работы известных русских востоковедов.

В 1912 г. увидела свет работа еще одного башкирского историка – Мунира Хадыева. Называется она «Башкорт тарихы» («Истории башкир»). Отдельные ее главы, объединив их под общим названием «Башкиры», автор первоначально опубликовал на страницах журнала «Шура» («Совет»).

М. Хадыев тоже начинает с изложения древнейшей истории. Первые главы его книги изобилуют легендами и преданиями, почерпнутыми из разных источников. Освещается история происхождения башкир, их этнокультурные связи с венграми («маджарами») и волжскими булгарами. В отличие от своих предшественников, автор более детально и достоверно описывает историю проникновения ислама в Башкирию. По его словам, принятию башкирами мусульманской веры способствовали арабские путешественники-миссионеры, а не чудотворения пророка Мухаммеда, как утверждала до этого феодальная историография.

В книге довольно широко и с различных сторон изложены события, происходившие в Башкирии после вхождения ее в состав Российского государства. Опираясь на работы В. Н. Витевского, Д. А. Хвольсона, Р. Г. Игнатьева, Н. А. Гурьевича, Ш. Марджани, М. Уметбаева и других исследователей, М. Хадыев подробно освещает историю башкирских восстаний, социально-поли-

тических и экономических процессов последующих столетий. Не остается без внимания и область духовной культуры. Даны сведения о фольклоре и письменной литературе башкир, о жизни и творчестве таких известных поэтов, как Тажетдин Ялсыгул, Абульманих Каргалы и Хибатулла Салихов.

Таким образом, на стыке XIX–XX вв. произведения башкирской историографии постепенно лишаются элементов беллетристики и из года в год приобретают все более объективный и достоверный характер. Язык и стиль их все сильнее тяготеют к научно-книжному, нормированному стилю, авторы чаще оперируют фактами и конкретными датами, наблюдается стремление к критическим и аналитическим размышлениям. Типичным становится использование документальных источников, а также работ известных восточных и западных историков. Помимо всего, среди авторов ширится понимание истории как отдельной науки со свойственными только ей целями и задачами, т. е. происходит дифференциация и обособление сосуществовавших до этого в нерасчлененном виде элементов исторической науки и художественной прозы.

Примечания

[1] См: *Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. Л., 1978. С. 108.

[2] Архив востоковедов Института восточных рукописей РАН. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 2.

[3] См.: *Дмитриева Л. В., Мугинов А. М., Муратов С. Н.* Описание тюркских рукописей Института народов Азии. Т. 1 : История. М., 1965. С. 74–83.

Г. В. Юлдыбаева
Уфа

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ БАШКИРСКОГО НАРОДНОГО ЭПОСА «УРАЛ БАТЫР»

Эпос «Урал батыр», созданный гением народа на основе древней мифологии, является бесценным памятником не только башкирской, но и мировой культуры[1]. В нем отражены идеи вечности жизни и мира на земле, благоденствия, победы света над тьмой, торжества добра над злом.

«Урал батыр» впервые был записан в 1910 г. известным башкирским сэсэном, драматургом, фольклористом и просветителем Мухаметшой Бурангуловым от сэсэнов-кураистов Габита Аргынбаева (1856–1921) и Хамита Альмухаметова (1861–1923) в селах Идрисово и II Иткулово Баймакского района республики Башкортостан. Эпос сохранился только в машинописи латинского алфавита[2] и состоит из 4576 поэтических и 19 прозаических строк.

© Юлдыбаева Г. В., 2013

Сюжет эпоса довольно сложен, он построен на описании борьбы главного героя Урал-батыра за счастье людей со злыми силами природы, воплощенными в образах драконов, дивов, змей и т. д. В эпосе изображаются три мира: небесный, земной и подземный; в центре эпоса как положительные герои – Урал-батыр, его сыновья, небесный царь Самрау, его дочери Хумай и Айхылу, конь Акбузат, так и отрицательные – Шульген, Азрака, Катил, Заркум, дивы-драконы. Урал – защитник небесного мира, царства добра, в то время как его брат Шульген в мире подземном становится во главе дивов-драконов. Эпос «Урал-батыр» воспроизводит судьбу трех поколений (старик Янбирде и старуха Янбика, их дети – Урал и Шульген, внуки – Яик, Идель, Нугуш, Сакмар) и композиционно делится три части.

Главный герой Урал-батыр и его брат Шульген – дети первых людей, Янбирде и Янбике. В первой части повествуется о том, что когда-то они были бессмертны. По воле судьбы попав на землю, куда не ступала нога человека, стали они жить вчетвером, занимаясь охотой на диких зверей. Однажды Янбирде и Янбике узнают от белой лебеди о роднике бессмертия – Йэншишмэ («Живой родник») – и отправляют своих сыновей, Урала и Шульгена, на его поиски.

Во второй части эпоса Урал уничтожает жестокого хана Катила и царство царя змей Кахкахи; убивает Азраку, царя подземного мира; борется с братом Шульгеном, перешедшим на сторону Зла; окропляет землю живой водой и приносит ей бессмертие.

В третьей части эпоса повествуется о подвигах сыновей Урала и Шульгена. Они продолжают дело Урала, бьются со злыми силами, драконами, добывают воду. Эпос завершается гибелью Урала. Тело батыра после его смерти превращается в гору Уралтау, символизирующую родину башкир.

Впервые башкирский эпос был опубликован в 1968 г. в журнале «Агидель» (№ 5), текст подготовили Б. Бикбай и А. Харисов. В 1975 г. произведение было включено в 200-томную «Библиотеку Всемирной литературы»[3], а в 1977 г. издано в Москве в издательстве «Наука» в серии «Эпосы народов СССР»[4].

С тех пор была проделана большая работа по изданию текстов эпоса. Изданы переводы эпоса на башкирском[5], русском (перевод Г. Шафикова, А. Хусаинова)[6], английском (перевод С. Г. Шафикова)[7], турецком (перевод Г. Ибрагимова)[8], немецком языках (перевод А. Тайсиной)[9]. В 2005 г. эпос «Урал-батыр» увидел свет на трех языках (башкирском, русском, английском)[10].

Большой вклад в изучение этого монументального произведения устно-поэтического творчества башкирского народа внесли видные ученые, профессора К. Мэргэн, А. И. Харисов, М. М. Сагитов, Н. Т. Зарипов, А. А. Петросян, А. С. Мирбадалева, С. А. Галин, А. М. Сулейманов, Ф. А. Надршина. Наряду с фольклористами к исследованию эпоса «Урал батыр» обращались башкирские археологи, лингвисты, философы, этнографы. Отдельные аспекты изучения произведения были освещены в трудах Д. Ж. Валеева, Г. Б. Хусаинова,

З. Я. Рахматуллиной, Р. Ф. Рязапова, В. Г. Котова, З. Г. Аминева, Ф. Б. Санъярова.

Интерес ученых и общественности к эпосу «Урал батыр» особенно возрос в последние годы. В 1995 г. прошла Республиканская научная конференция «85 лет первой записи башкирского эпоса “Урал батыр”»[11], в 2003 г. – Всероссийская научная конференция «“Урал батыр” и мифология»[12] и в 2005 г. в рамках Всероссийской научной конференции «Урал-Алтай: через века в будущее» состоялся научный симпозиум, посвященный изучению эпоса «Урал-батыр». В 2010–2011 гг. Институтом истории, языка и литературы УНЦ РАН были проведены две Международные научно-практические конференции «“Урал-батыр” и духовное наследие народов мира». Сборники[13], составленные по материалам конференций, показывают, что внимание и интерес к изучению эпоса «Урал-батыр» с каждым годом растет.

В 2000-е гг. увидели свет такие монографические работы, посвященные эпосу, как «Башкирский эпос “Урал-батыр”. Историко-мифологические основы» В. Г. Котова (2006); «Урал-батыр: опыт лингвистических исследований» Ф. Б. Санъярова (2006); «Сюжет и стиль эпоса “Урал-батыр”» Г. В. Юлдыбаевой (2007); «Башкирский народный эпос “Урал-батыр”. Архивный первоисточник и его текстологический анализ» Ш. Р. Шакуровой (2007); «Эпос “Урал-батыр” как космогонический миф: к проблеме доисламского мировозрения башкир» З. Г. Аминева (2007); «Башкирский народный эпос “Урал-батыр”: когнитивно-дискурсивный и концептуальный анализ» Г. Х. Бухаровой (2008).

Большой интерес к эпосу «Урал-батыр» объясним тем, что он по праву признан вершиной мифопоэтического творчества башкирского народа и выдающимся произведением мировой эпики. Многие сюжетные линии и мотивы «Урал-батыра» созвучны мотивам шумерского эпоса о Гильгамеше, индоиранского собрания гимнов «Ригведа» и собрания священных текстов зороастрийцев «Авеста». Кроме того, «Урал-батыр» соотносим с такими шедеврами эпической поэзии, как, например, финская «Калевала», германская «Песнь о Нибелунгах», древнескандинавская «Эдда», англосаксонский «Беовульф», киргизский «Манас», якутский «Нюргун Боотур», калмыцкий «Джангар» и др., и является ценным источником для сравнительного изучения мифологии народов мира.

Примечания

[1] См: Урал батыр : башкирский народный эпос / подгот. текста, редакция, предисл., коммент. М. М. Сагитова. Уфа, 1977. С. 15.

[2] Научный архив УНЦ РАН. Ф. 36. Оп. 12. Ед. хр. 233. С. 1–144.

[3] Библиотека Всемирной литературы: Героический эпос народов СССР / вступ. ст., сост. и примеч. А. А. Петросян. М., 1975. Т. 1.

[4] Башкирский народный эпос / сост. А. С. Мирбадалева, М. М. Сагитов, А. И. Харисов, автор предисл. А. С. Мирбадалева ; отв. ред. Н. В. Кидайш-Покровская. М., 1977.

[5] См: Башкирский народный эпос / предисл., сост. и коммент. М. М. Сагитова. Уфа, 1979 ; Урал-батыр. Башкирское народное творчество. Эпос / сост., автор предисл. М. М. Сагитов,

коммент. Н. Т. Зарипова, М. М. Сагитова, А. М. Сулейманова ; отв. ред. Н. Т. Зарипов. Уфа, 1987. Т. 1.

[6] Урал батыр : башкирский народный эпос / пер. в башк. Г. Шафикова ; предисл., комм. М. М. Сагитова. Уфа, 1977 ; Башкирское народное творчество. Т. 1. Уфа, 1986 ; Урал-батыр : башкирский народный эпос в прозаическом переложении А. Хусаинова. Уфа, 2004.

[7] Ural-Batur / пер. С. Г. Шафиков // Ватандаш = Соотечественник = Compatriot. Уфа, 2001. № 1, 2.

[8] Baskurt Halk Destani Ural Batur / yard. Doc. Dr. Metin Ergun, Gaynislam Ibrahimov. Ankara, 1996.

[9] Ural-Batir. Das baschkirsche Volksepos / ubersetzt von Alia Taissina. Illustriert von R.Khalilov. 1. Auflage. Bertugan-Verlag, Weiler. Germany, 2006.

[10] Урал батыр : башҡорт халыҡ ҡобайыры = Урал-батыр : башкирский народный эпос = Ural-Batur : bashkort Folk Epic / проект, вступ. ст., подгот. текстов Ф. Надршиной. 2-изд. Стерлитамак; Уфа, 2005 ; Урал-батыр : башкирский народный эпос / подгот. текста, предисл., коммент. А. М. Сулейманова ; отв. ред. А. М. Сулейманов. Уфа, 2005.

[11] См: Башкирский фольклор: 85 лет записи башкирского эпоса «Урал батыр» : сб. ст. Уфа, 2000. Вып. 4.

[12] См: Эпос «Урал батыр» и мифология : мат-лы Всеросс. науч. конф. Уфа, 2003.

[13] См: «Урал-батыр» и духовное наследие народов мира : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., посв. 100-летию записи эпоса «Урал-батыр» / Г. В. Юлдыбаева, А. М. Хакимьянова. Уфа, 2010. Ч. 1, Ч. 2; «Урал-батыр» и духовное наследие народов мира : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., посв. Году укрепления межнационального согласия в Республике Башкортостан. Уфа, 2011.

Р. Н. Сулейманова
Уфа

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ОПЫТ ДВИЖЕНИЯ ЖЕНЩИН ЗА СВОИ ПРАВА В ИСТОРИИ И ЛИТЕРАТУРЕ БАШКОРТОСТАНА XX В.

«Женский вопрос», вопрос о положении женщины в обществе и семье, о путях ее раскрепощения и вовлечения в общественную жизнь долгое время был и продолжает оставаться в центре общественного внимания. В отечественной истории попытки его решения, зарождение и развитие женского движения, борьба за равноправие женщин, особенно в национальных регионах – таких как Башкирия, занимают особое место. Это нашло всестороннее отражение в многочисленной литературе – научной, краеведческой, религиозной, мемуарной, а также в различных источниках – архивных документах, периодической печати, фольклорных и поэтических произведениях и т. д. Последние имеют немаловажное значение при исследовании данной темы: в них содержатся сведения, отсутствующие в документальных свидетельствах, что помогает всестороннему рассмотрению проблемы.

«Женский вопрос» возник в общественной жизни России в 40-х гг. XIX в., несколько позже стали появляться женские организации. Вопросы эмансипа-

© Сулейманова Р. Н., 2013

ции, освобождения женщины ассоциировались в тот период с освобождением России вообще. Если в европейских государствах в качестве первоочередной ставилась задача предоставления женщинам избирательных прав, то в самодержавной России на первый план выдвигались вопросы женского образования и общественной деятельности. Под влиянием западноевропейского феминизма, а также происходивших событий и процессов в общественной жизни страны, формировалось новое представление о месте и роли женщины в обществе. Если в Западной Европе первыми теоретиками женского вопроса стали сами женщины, то в России это были мужчины[1].

В общественной жизни мусульманских народов России вопрос о равноправии женщин актуализировался уже в начале XX в. Толчком к этому послужила работа известного просветителя и реформатора системы мусульманского образования И. Гаспринского, посвященная национальному и культурному возрождению российских мусульман, в которой специально ставилась проблема раскрепощения мусульманки[2]. Важная задача по изменению положения женщины в обществе и семье была возложена на общедемократические национальные движения. В этот период прогрессивная общественность, в частности феминистки, концентрировали свое внимание на проблемах эмансипации, основным условием которой считали право обучения женщин грамоте и преодоление ряда религиозных догматов, задевавших честь и достоинство женщин, таких как многоженство, неравноправие женщин в имущественных и бракоразводных процессах и др.

В истории Башкортостана активное осознание необходимости изменения взглядов на «женский вопрос» происходит после первой российской революции 1905–1907 гг. Именно в это время на передний план в общественной жизни региона выходят проблемы брака, семьи, воспитания детей, образования и духовной культуры. Это получило отражение в произведениях национальной творческой интеллигенции – М. Гафури, Ф. Туйкина, С. Якшигулова, Д. Юлтыя, Ш. Бабича и др. К данной теме обращались видные общественные и религиозные деятели – З. Камалетдинов, Г. Ибрагимов, М. Бигиев, Г. Баруди, Р. Фахретдинов и др. Особого внимания заслуживает опубликованная в 1904 г. в Оренбурге книга известного общественного и религиозного деятеля Р. Фахретдинова, посвященная мусульманским женщинам, оставившим заметный след в истории[3], – в ней «женский вопрос» возводится в ранг государственно-политической и национальной проблемы. Фахретдинов и в многих других работах высказывал идеи освобождения и равноправия женщин.

Наблюдавшиеся в начале XX в. новые веяния в общественной жизни вызвали подъем социальной активности женщин. Об этом свидетельствуют работы О. С. Лебедевой, содержащие ценные сведения о деятельности мусульманских женских обществ[4].

Среди работ, посвященных указанной проблеме и вышедших в Башкортостане[5], особый интерес вызывает исследование Н. Остроумова, в котором автор

приводит сведения об активной деятельности мусульманок, в том числе башкирок, об организации обществ, проводимой ими деятельности среди женщин, а также делает выводы о перспективах женской активности в крае. В появившихся в это время публикациях авторы приходят к единому мнению, что в освобождении мусульманок первое место занимает вопрос об их образовании, без которого невозможно будущее народов. По большому счету о научном характере этих работ говорить, конечно, нельзя, однако именно они поставили в центр общественного внимания проблемы женщины.

Как уже говорилось, в начале XX в. в Башкортостане стали возникать женские общества, в том числе – общество мусульманских женщин в Уфе и Оренбурге, причем уфимское общество было первым не только в крае, но и в России. Они вовлекали женщин в социально активную жизнь, давали толчок процессу их раскрепощения и переменам в социальном статусе и самосознании. Подробности о времени возникновения, деятельности и социальной эффективности обществ удалось выяснить, привлекая не только архивные источники, но и справочную, мемуарную, краеведческую литературу[6]. С созданием в России парламента женские организации края неоднократно выступали за равенство с мужчинами, в частности, вручая депутатам прошения о защите своих прав[7].

Вопрос о равноправии женщин в общественной жизни России и Башкортостана особенно горячо разгорелся после февральской революции. Ключевым мотивом споров стали предстоящие выборы в Учредительное собрание и участие в нем значительной части населения – женской, для чего крайне важно было предоставить ей равные с мужчинами избирательные права. Решающим и политически значимым для «женского вопроса» в России явился 1917 г.: именно тогда выходит литература, провозглашающая необходимость предоставления женщинам избирательных прав[8]; в Башкортостане также появились работы, посвященные данной проблеме[9].

В переменах социального статуса башкирских женщин и их самосознании большую роль сыграли общемусульманское и башкирское национальные движения. На прошедших в 1917 г. съездах российских мусульман, где также участвовали представительницы женского населения Башкортостана, был поднят «женский вопрос», по которому приняли специальное постановление. Подробно изучить постановку вопроса, принятое по нему решение, роль в этом мероприятии женщин, а также общественное мнение различных слоев населения удалось по сохранившимся источникам – материалам архивов, периодике, научной литературе и мемуарам активных деятелей женских обществ края[10]. Немаловажное значение здесь сыграли материалы Казанского съезда российских мусульманок, состоявшегося в 1917 г. Актуальность и важность «женского вопроса» у башкир отражают решения I Всеобщего съезда башкир (Оренбург, 1917 г.), а также большая дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Шура» в 1916–1917 гг.[11]

С победой февральской революции в истории России и Башкортостана начинается новый этап. Женские организации также вступают в активный период своей деятельности, от которой во многом зависело сохранение завоеванных женщинами в 1917 г. равных с мужчинами прав. Однако в результате последовавших затем революционных событий общественное движение женщин пошло по другому пути, по-иному происходило и решение «женского вопроса».

В послеоктябрьский период новая власть стремится привлечь на свою сторону как можно больше людей, и потому она заинтересована в поддержке женского населения страны. Это требовало поиска особого подхода к массовой работе среди женщин через специальные организации. Принятые на I Всероссийском съезде работниц и крестьянок (1918) постановления заложили основы нового этапа планомерной работы партии большевиков с женской аудиторией: в регионах стали возникать отделы по работе среди женщин – т. н. женотделы. Произведения мемуарной литературы, написанные активными участницами революционных событий и страстными поборницами новой власти, стоявшими у истоков формирования советского женского движения в автономной республике, содержат уникальные сведения об этом сложном этапе в движении женщин к раскрепощению[12]; в них была предпринята попытка обобщения первого опыта работы среди многонационального и многоконфессионального женского населения. Все эти источники обнаруживают общие черты литературы того времени – излишнюю политизированность, слабость источниковой базы, преувеличение успехов деятельности партии в решении того или иного, в том числе и женского, вопроса, но, несмотря на это, в них был собран и систематизирован большой фактический материал, в этом и состоит их ценность.

Агитационно-пропагандистская деятельность женотделов в Башкирии начинается в 1919 г. организацией на V губернской партконференции отдела по работе среди работниц и крестьянок при Уфимском губернском комитете РКП(б). В Малой Башкирии женотдел возник в 1920 г., и на первых порах его работа затруднялась отсутствием кадров. Этот трудный период в движении башкирских женщин получил яркое отражение в архивных документах, содержащих воспоминания работников женотдела Башобкома партии, в частности, А. Нухрат, Р. Рахматуллиной (Кушаевой), Ш. Каримовой, Х. Вафиной, А. Шакировой, М. Нуркеевой и др.[13]

В сентябре 1919 г. состоялся первый в истории Башкортостана женский форум. Он сыграл важную роль в становлении и развитии женского движения в БАССР, продемонстрировав собой возрастающее участие женщин в общественной и политической жизни молодой республики, их активность в коренных преобразованиях традиционного уклада жизни, строя, общественных отношений. Важными показателями изменения настроения женского населения республики стало не только их массовое представительство на

конференции, но и активное участие в обсуждении вопросов повестки дня. Заведовавшая в то время женотделом Башкирии А. Нухрат вспоминала: «…на конференции царило большое оживление, однако многие делегатки из крестьянок держались настороже. Но когда они услышали, что крестьяне Башкирии получили от революции 60 тыс. десятин помещичьей земли и что впервые земельные наделы получат и женщины, настроение делегаток-крестьянок изменилось. Они стали требовать: “Дайте нам этот закон в руки, мы расскажем о нем в деревне…”»[14]. Форум дал заметный толчок развитию женского движения в автономной республике.

В мемуарной литературе описываются огромные трудности, с которыми сталкивались в те годы башкирские женотделы. А. Нухрат в своих воспоминаниях писала, что работу «среди женщин коренного населения надо было начинать заново. Подготовленные кадры из башкирок отсутствовали. Мы стали искать новые пути. А для этого принялись изучать быт, нравы, экономику башкирских районов»[15]. Следует отметить, что вышеупомянутые «новые пути» и приемы работы с женским населением республики, учитывающие особенности малых национальностей, в других регионах советской страны, за исключением Башкирии, не использовались. Так, в автономной республике, в отличие от соседних областей Урало-Поволжья, были открыты и успешно действовали клубы для женщин, среди которых особенно выделялся клуб для башкирских женщин. Кроме того широко привлекались средства местной печати, специально выпускающей издания на башкирском языке; в рамках общественной работы среди башкирских и татарских женщин проводились национальные праздники – сабантуй, карга-буткахы и др.[16] А. Нухрат вспоминает, что разворачивая работу среди башкирок, женотдел ЦК РКП(б) относил Башкирию к республикам советского Востока. «Однако, – пишет она, – работу среди женщин Башкирии мы строили по опыту русских, ибо, бывая на всесоюзных встречах женотделов, убедились, что никаких особых “восточных” форм нам не требуется»[17].

В 1920–1930-е гг. общественная работа среди женщин Башкирии приобрела систематический и массовый характер. Это было связано прежде всего с тем, что принятые в послеоктябрьский период решения по «женскому вопросу» явились официальным признанием новой властью общественного статуса женщины, равного со статусом мужчины. Процесс вовлечения женщин в созидание новой жизни приобрел широкий государственный характер.

Несмотря на то, что женотделы старались учитывать национальную специфику аудитории, самодеятельная работа подчас подменялась политагитационной, в результате чего недостаточно подготовленные к подобной деятельности женщины были лишены возможности самоорганизации и саморазвития. Массово развернувшееся в послеоктябрьский период и накопившее положительный опыт работы женское движение постепенно стало уходить

с арены общественного внимания, его деятельность все чаще носила лишь формальный, показной характер, а поставленные цели не достигались. Некогда провозглашенное равноправие женщин во всех сферах жизни часто оказывалось мнимым, социальная активность и востребованность женщин в обществе снижается.

Великая Отечественная война внесла свои коррективы в женское движение Башкирии. В эти годы вновь возродились специальные органы по работе с женской аудиторией, чья роль в общественной жизни страны в довоенный период зачастую недооценивалась. На женсоветы было возложено решение многих социальных, экономических и политических задач того времени, на что у партийно-государственных органов не оставалось ни времени, ни сил. Однако женские организации времен войны все-таки не смогли стать влиятельной общественной силой, каковой они показали себя в 1920–1930-е гг. Литература, освещающая данный период в истории женского движения в Башкирии, в основном уделяла внимание вкладу женщин в победу над врагом и их боевым заслугам[18]. Внимание к «женскому вопросу» в послевоенный период очевидно ослабевает.

Последовавшее в конце 1950-х – начале 1960-х гг. очередное воссоздание женских организаций не принесло в их деятельность качественных изменений. По всей видимости, национально ориентированных форм общественной работы в республики не было. Женсоветы не стали той силой, которая бы выражала и защищала интересы женщин, а являлись «послушными и верными помощниками партии»[19]. Реалии жизни подтверждали номинальность ранее провозглашенного, но фактически так и не достигнутого равенства женщины с мужчиной. Углублявшийся застой в социально-экономической и общественно-политической жизни Башкирии усугубил положение женщин в обществе и семье. Несмотря на наличие в республике специальных организаций, женщины были отстранены от реального участия в процессе принятия решений, обострилось противоречие между двумя социально значимыми функциями: женщины – труженицы и женщины – матери.

Накопленный в истории Башкирии XX в. опыт женского движения, его действительные достижения и провалы, имеет немаловажное значение для общественно-политической жизни современной России. Большой научный интерес представляет изучение и осмысление социально-исторического опыта и коллективных инициатив женского движения страны, в которое входит и башкирское движение.

Примечания

[1] См.: *Мижуев П. Г.* Женский вопрос и женское движение. СПб., 1906 ; *Южаков С.* Женщина-избирательница. (К вопросу о реформе русского избирательного права). М., 1906 ; *Амфитеатров А.* Женщина в общественных движениях России. СПб., 1907 ; *Петражицкий Л. И.* О пользе политических прав женщин. СПб., 1907.

[2] См.: *Гапринский И.* Русское мусульманство. Симферополь, 1881.

[3] См.: *Фахретдинов Р.* Знаменитые женщины = (Машхур хатынлар). Оренбург, 1906.

[4] См.: *Лебедева О.* Движение мусульманок. Положение мусульманской женщины раньше и теперь. Казань, 1907.

[5] См.: *Гуляев А. А.* Миссионерское значение изучения женского вопроса в исламе и христианстве. Уфа, 1909 ; *Остроумов Н. Н.* Современное правовое положение мусульманской женщины. Казань, 1911.

[6] См.: Женское движение 1905 года в отзывах современных деятелей. СПб., 1906.

[7] Женский вопрос в Государственной думе : из стенографических отчетов о заседаниях Гос. думы. СПб., 1906.

[8] См.: *Волькенштейн О. А.* Освобождение женщины. Пг., 1917 ; *Погосский В. В.* Политические права женщин. М., 1917.

[9] См.: *Рождественская К. М.* Нужны ли женщинам избирательные права? Уфа, 1917.

[10] См.: *Идельгужин К.* Башкирское движение. 1917–1919 годы. Уфа, 1926 ; Революция и национальный вопрос. Т. 3. М., 1930.

[11] См.: Шура. 1916, 1917.

[12] См.: 10 лет работы партии среди женщин. Уфа, 1927 ; *Стина И.* Башкирка. М., 1928 ; *Вафина Х., Сахаутдинова М.* Башкирская женщина и теперь. Уфа, 1958 ; Женщины Башкирии. Уфа, 1968.

[13] См.: Женщины в революции. М., 1982 ; Революционерки России : воспоминания и очерки о революционной деятельности российских большевичек. М., 1983.

[14] Революционерки России. С. 263.

[15] Женщины в революции. С. 411.

[16] См.: 10 лет работы среди женщин ; Женщины Башкирии. Уфа, 1968.

[17] Женщины Башкирии. С. 51.

[18] См.: *Чуева А.* Мои рекорды на вязке снопов. Уфа, 1946 ; *Ее же.* Как мы получили 800 центнеров капусты и 450 центнеров огурцов с гектара. Уфа, 1954 ; Женщины Башкирии ; *Бикмухаметов Р., Удалов А.* Шли на фронт девчонки… Уфа, 1973 ; *Енгалычева Р. Г.* Девушки-воины. Уфа, 1975 ; *Вафина Х., Сахаутдинова М.* Башкирская женщина и теперь.

[19] Современницы : очерки о женщинах Башкирии. Уфа, 1979 ; *Енгалычева Р. Г.* Светлый путь. Уфа, 1981.

В. М. Ванюшев
Ижевск

БУРАНОВСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. Е. ВЕРЕЩАГИНА (К НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ ПЕРВОГО УДМУРТСКОГО УЧЕНОГО И ПИСАТЕЛЯ)*

В данной работе мы остановимся на бурановском периоде (1900–1927 гг.) жизнедеятельности Г. Е. Верещагина (1851–1930). Значительная часть его активного жизненного пути (27 лет) относится к данному времени. В селе Бураново, будучи уже священником, он создал книгу «Руководство к изучению вотского языка», где, наряду с исследованием грамматики удмуртского языка, опубликовал ряд своих стихотворений, представляя их в качестве примеров для упражнений в практике перевода с удмуртского на русский язык и пытаясь утвердить русскую силлаботонику в удмуртском стихосложении. Именно в этот период сформировались две известные нам русскоязычные поэмы: «Загубленная жизнь» и «Скоробогат-Кащей», созданные с использованием библейских мотивов и образов и представляющие, на наш взгляд, вершину поэтического творчества первого удмуртского писателя и ученого[1]. Скорее всего, в те же годы на русском языке были созданы еще не найденные нами поэмы «Христовидец» и «Письмо жены Понтийского Пилата», о которых Григорий Егорович сообщал в переписке с сыном Иваном, судя по заголовкам, тесно перекликающиеся с двумя первыми. В этот период в течение многих лет формировалась повесть «Вуж мыж» («Ранее обещанная жертва»), было создано немало других трудов, приобретших поистине эпохальное значение в истории культуры Удмуртии.

Целью работы является воссоздание образа Г. Е. Верещагина периода его работы в селе Бураново на основе его внешней и внутренней биографии, по воспоминаниям старожилов данного села и близлежащих деревень, краеведческим и архивным материалам, его научным трудам и художественным произведениям.

Творческая деятельность Верещагина в бурановский период еще до революции дала немало добрых плодов. Началась она с публикации очерка «Камай» в 1904 г. в приложении к «Вятским губернским ведомостям». В 1906 г. был опубликован очерк «О Тукташе-сказителе» в «Вятском вестнике». Ряд этнографических очерков, таких как «Фармазоны» (1906), «О былом каннибализме у инородцев» (1907), «Колдуны и чернокнижники» (1908), «Прикамские

---

* Статья написана в русле программы фундаментальных исследований УрО РАН «Литературные стратегии и индивидуально-художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX – первой трети XX вв.»

© Ванюшев В. М., 2013

юродивые» (1909), в разное время вышли в свет в «Вятских епархиальных ведомостях». В 1909 г. в «Календаре Вятской губернии на 1910 год» был опубликован этнографический очерк «Знахарство в Вятской губернии». В том же году в «Этнографическом обозрении» вышла работа «Старые обычаи и верования вотяков». В 1910 г. в «Памятной книжке Вятской губернии на 1911 год» был опубликован очерк фольклористического характера «Вотяки и их произведения устной словесности». Жизнь Г. Е. Верещагина в этот период была полна плодотворных работ. Он предстает перед нами как истинный труженик, священнослужитель, миссионер, учитель и даже лекарь. Жизнь его была наполнена заботами о своих ближних и тех людях, которые в разных формах и в разной степени выявленности присутствуют в его сочинениях, придают исследовательскому труду характер литературного произведения. Этнографов в этих сочинениях интересует главным образом, о чем и что написано, они рассматривают их исключительно как научное исследование, содержание которого существует объективно, как бы помимо автора. Другими глазами смотрят на них литературоведы. Нас интересует прежде всего творец сочинения, его автор, главный субъект сознания, потому что он явился первым, кто через формы рационального познания жизнедеятельности народа интуитивно делал первые шаги к созданию национальной письменной художественной словесности. Очевидно, в истории культуры народа пришло такое время, и талантливый представитель этноса не мог не реализовать эти потребности.

Формирование и развитие многогранного дарования Г. Е. Верещагина как педагога, исследователя (этнографа, фольклориста) и литератора (поэта, прозаика, драматурга), как мы теперь знаем, шло одновременно, параллельно друг другу. Однако писатель вызревал в нем гораздо дольше. Это, по-видимому, закономерно. Литература прорастала внутри этнографии. Судя по рукописям, пьесы он начал писать, будучи уже в годах, в бурановский период деятельности, по-видимому, осознав, что сцена наиболее доступна для почти поголовно неграмотного удмуртского народа. Им создано около десяти пьес на удмуртском и русском языках, основой сюжетных построений которых также являются фольклор и этнография, пропитанные идеей утверждения добрых народных традиций и осуждения человеческих пороков.

О том, как в недрах этнографических очерков зарождались элементы удмуртской художественной прозы, подробно говорилось нами в одной из статей[2], где мы анализировали этнографическую дилогию «Вотяки…», созданную автором в период его учительства в Сосновской стороне. В бурановский период его жизнедеятельности также наблюдается подобная синкретичность. Разница заключается в том, что если в сосновский период в его сочинениях доминировала научная, этнографическая направленность, то во многих произведениях, написанных в Бураново, обнаруживается явное стремление к художественной типизации, другими словами – к характеристике общих, изо дня в день происходящих событий через обрисовку конкретного случая и кон-

кретных людей с их индивидуально-личностной характеристикой. Это хорошо видно на примере таких сочинений, как портретные очерки «Камай» (удмуртский вариант «Мамат Камай») и «О Тукташе-сказителе» (удмуртский вариант «Тукташ»), по своей жанровой структуре тяготеющие к рассказу. В первом из них рассказывается об удмуртском жреце, руководителе общественных молений, его быте, занятии, положении в обществе, о его отношении к людям, к природе. В очерке еще нет характерной для рассказа завязки, заметно выраженного кульминационного момента, развязки. Однако обозначен четкий круг персонажей, намечены характеры. Перед читателями предстает, прежде всего, автор, повествующий от своего личного «я», случайно встретившийся в поле с Камаем. Его интересует не только личность жреца, но и народные обычаи, приметы. Вторым персонажем, предстающим перед взором читателя, является жрец Камай. В сюжете умело использован диалог, иллюстрирующий фразеологическую точку зрения каждого из персонажей.

Близок к жанру рассказа и другой очерк Г. Е. Верещагина – «Тукташ», в котором для характеристики общественного положения и внутреннего мира человека, живущего подачками от ворожбы, используется подробное описание его внешнего вида и окружающих вещей.

Особое место в данных очерках занимают внесюжетные элементы текста: описание внутреннего мира и окружения героев, авторские отступления, в которых повествователь прямо выражает свое отношение ко всему увиденному и услышанному. Здесь налицо черты очерка. Однако произведения близки к жанру рассказа по силе художественной типизации. За конкретными лицами, обрисованными автором, встает образ удмуртского деревенского общества конца XIX в. Не случайно очерк «Тукташ» вошел в книгу А. Г. Шкляева «Ӟашъем нимъёс» («Убиенные имена», Ижевск, 1995) с обозначением жанра «рассказ». О сознательной художественной типизации образов главных героев этих очерков говорит и то обстоятельство, что образы Камая и Тукташа в качестве стержневых персонажей были использованы автором в другом произведении, а именно – в повести «Вуж мыж» («Ранее обещанная жертва»), как и многие другие сочинения Г. Е. Верещагина, оставшейся в рукописях и опубликованной в третьем томе Собрания сочинений[3]. Это сложное по своей композиционной структуре и субъектно-объектной организации сочинение с явным литературно-художественным методом типизации тяготеет уже к средним формам прозы.

Пошагово рассмотреть вопрос о формировании поэтических жанров не только в творчестве Г. Е. Верещагина, но и всей удмуртской литературы удается с трудом. Вероятно, это возможно объяснить тем, что лирическая струя в удмуртском фольклоре была довольно сильна, и основоположники удмуртской литературной поэзии зачастую обрабатывали, придавали более организованную форму традиционным народным образам, сюжетам и мотивам, заимствуя опыт русской классической литературы. Наглядным примером этому

является и стихотворение Г. Е. Верещагина «Чагыр, чагыр дыдыке…» («Сизый, сизый голубочек…»), опубликованный им под видом народной колыбельной песни во второй книге этнографической дилогии «Вотяки…» в 1889 г., еще в пору его учительства в Сосновской стороне.

Как поэт Верещагин творил, по-видимому, постоянно. Венгерский ученый Бернат Мункачи, побывавший у него еще в 1885 г., характеризуя его как плодотворного этнографа, добавляет: «Помимо этого, художник и поэт. За его стихи предлагали 2000 рублей, и он их не продал»[4]. Впервые явиться перед читателями как поэт Верещагин решился в годы советской власти, по-видимому, осознав значение своих стихотворений для школьного обучения. В лингвистический труд «Руководство к изучению вотского языка», изданный в 1924 г. в Ижевске под псевдонимом Удморт, он включил более десяти стихотворений. Прочитав их, другой известный венгерский учёный, Петер Домокош, с чувством восторга писал: «Просто не верится, что Верещагин не написал больше стихотворений, легкость и уверенность поэтического почерка его свидетельствует о немалой практике»[5]. И он не ошибся. Об этом свидетельствуют стихотворения и поэмы, обнаруженные впоследствии и включенные в пятый том Собрания сочинений первого удмуртского писателя (т. 5, с.13–43, 178–260). Оказывается, еще не все его поэтическое творчество нами найдено и тем более проанализировано.

Ритмическую организацию стихотворений, включенных в книгу «Руководство к изучению вотского языка», автор обозначил как хорей, ямб, дактиль, амфибрахий и анапест. Это показывает сознательную ориентацию Верещагина на русскую классическую стиховую культуру, стремление его утвердить силлабо-тоническую систему в удмуртской поэзии. К. Герд в 1920-е гг. пробовал, как звучат на удмуртском языке сонет, триолет, рондо и другие произведения нетрадиционных для национальной поэзии форм. Г. Е. Верещагин еще до него сознательно писал стихи в разных ритмических настроениях, основываясь на опыте и родного фольклора, и классической русской литературы.

В этой работе Верещагин выступает не только как поэт, но и в основном как педагог и лингвист, стремящийся дать учителям и учащимся материал для адекватного понимания и развития словесной культуры народа – основ языкознания и стихосложения.

Состоянием удмуртской письменности он был озабочен с самых первых лет своей трудовой биографии. Еще работая в Сосновской стороне учителем, в 1895 г. он выпустил в Вятке брошюру «О книгах на вотском языке», где критиковал неудовлетворительное качество учебных изданий на удмуртском языке, издаваемых преимущественно миссионерским обществом в Казани, и предложил ряд мер для улучшения состояния дела. Среди них были не только практические шаги организационного характера, но и предложения более углубленного осмысления и графики, и синтаксиса удмуртской письменности. С началом преподавания удмуртского языка в школах в советское время желание

заняться этими вопросам разгорелось, по-видимому, с новой силой. Он создал несколько вариантов русско-удмуртского и удмуртско-русского словарей, грамматику удмуртского языка, которые остались в рукописях и сейчас обрабатываются и издаются Удмуртским институтом истории, языка и литературы УрО РАН в составе многотомного Собрания сочинений Г. Е. Верещагина (т. 6, кн. 1, кн. 2, кн. 3). Завершением этой большой и кропотливой работы лингвиста стала новаторская книга «Руководство к изучению вотского языка». В ней впервые, как отмечается в предисловии, написанном Вотским академическим центром, удмуртский язык рассматривается по своим законам, а не в соответствии с закономерностями русского языка, как бывало до этого (т. 6, кн. 1, с. 24).

Первый ученый и писатель из удмуртов активно включался в обновление жизни и культуры родного народа. Он принимал участие в различного рода мероприятиях, устраиваемых органами советской власти, в том числе в работе Первого всероссийского съезда удмуртов (1918 г.), Первого съезда удмуртских писателей (1921 г.). Однако жизнь его становилась все более драматичной.

Покинув в 1895 г. Сосновский край и в течение пяти лет прослужив дьяконом в г. Елабуга, Г. Е. Верещагин в 1900 г. с большим желанием принял сан священника в селе Бураново Елабужского уезда Вятской губернии. Вятский этнограф С. К. Кузнецов, характеризуя сложное положение, в котором оказался учитель и этнограф Г. Е. Верещагин, перейдя на церковную службу, писал: «Надев рясу после долгих лет учительства среди вотяков, о. дьякон Верещагин отрезал себя от инородческого мира, и ему стало крайне трудно теперь наблюдать верования вотяков»[6]. Определяя особенности жизненного и творческого пути Верещагина, философ литературы Р. Ф. Юсуфов также отмечает довольно сложное положение этой личности, в чьей биографии воплотилась «драма духовного становления человека, самой историей поставленного в трагические обстоятельства двоеверия, двукультурия, двуязычия»[7].

Большинство прихожан Бурановской церкви были удмурты. Отец Григорий вел службу и на удмуртском, и на русском языках. Молитвы с русского на удмуртский переводил сам. В Бурановской школе преподавал Закон Божий. Организовывал ребятишек на сбор лекарственных трав в близлежащих полях и лесах, учил сельчан лечиться ими. В своем приходе, состоявшем из десяти деревень, вел активную миссионерскую работу, за что неоднократно награждался церковными властями. В этот период он был прежде всего священнослужителем. В его публикациях также чувствовалась рука священнослужителя. Он вынужден был задуматься над вопросами о соотношении языческих и христианских элементов в верованиях удмуртов, что нашло отражение, в частности, в очерке «Вотяки и их произведения устной словесности», опубликованном в «Памятной книжке Вятской губернии на 1911 год» (т. 4, кн. 1, с. 57–71). С началом службы в церкви все более на задний план начинает отходить главенствующая удмуртская тематика в этнографических изысканиях. Он

создает такие очерки, как «Фармазоны», где речь идет о русских сектантах, «Колдуны и чернокнижники», где рассказывается о «наперсниках сатаны». В них Верещагин выступает как человек, активно борющийся против недругов официальной православной церкви.

Под жестким ударом оказались и остатки язычества в верованиях удмуртов. Особенно остро обнаружилось это в очерках «О былом каннибализме у инородцев», опубликованном в «Вятских епархиальных ведомостях» (1907) (т. 4, кн. 1, с. 185–190) и «Человеческие жертвоприношения вотяков», увидевшем свет на страницах «Известий Архангельского общества по изучению русского Севера» (1911) (т. 4, кн. 1, с. 240–250), в которых автор по сути на основе тех же «слухов о слухах», явившихся в 1892–1896 гг. основанием обвинения удмуртов (на примере жителей села Старый Мултан) в ритуальных человеческих жертвоприношениях и признанных, наконец, судом провокационными и клеветническими, утверждает, что такой обычай у этого народа все же сохранился до конца XIX в. В первом из этих очерков Верещагин писал: «…быть может, в свое время история и этнография назовут их (тех, кто совершал такие ритуальные действия. –*В. В.*), опишут даже самый культ каннибализма: право на это даст давность, ибо с течением времени всякое событие снимает с себя как бы оболочку, и факты являются во всей наготе» (т. 3, кн. 1, с. 188). С тех пор прошло уже много лет, но никто не обнаружил фактов человеческих жертвоприношений на территории Удмуртии ни в XIX, ни в предшествующие века, хотя вопросы религиозных воззрений удмуртов находились под постоянным вниманием и миссионерских, и официальных деятелей.

Что же случилось с Г. Е. Верещагиным? Ведь всего лишь несколькими годами раньше суд оправдал мултанцев благодаря этнографической экспертизе его самого, категорически отрицавшего человеческие жертвоприношения в традициях удмуртов. Принимая сан священника в 1900 г., он подписал стандартный бланк клятвы, по-видимому, обязательной для всех вступавших в эту должность, а в ней, кроме всего прочего, было высказано обещание приложить все силы для обращения иноверцев в православное христианство, а о тех, кто не поддавался увещеваниям словом Божьим, доносить письменно и устно куда следует. Возникает вопрос: не написаны ли эти очерки под давлением вышестоящих церковных властей, не являются ли они своего рода доносительством? Давление на священнослужителей со стороны церковных властей было не редкостью. Исследователи пишут, что церковнослужители часто предавали свою паству, исполняя то, чего от них хотели вышестоящие власти[8].

Однако такие «уступки» не спасли о. Григория от конфликта с церковными властями. После длительной переписки с благочинным его вынудили подать заявление с просьбой уволить «в заштат». С Верещагина сняли духовный сан, и в 1927 г. он переехал жить в Ижевск, к сыну Николаю. В большие короба одну к другой сложили пачки книг, исписанных бумаг. После этого он в Бу-

раново не возвращался. Прожил в Ижевске в большой нужде. Пенсию ему не дали ни церковные службы, ни советская власть. Умер он через три года после этого, в 1930 г., в городе Ижевске. Смертельный удар поразил его прямо в Ижевском городском исполкоме, куда он в очередной раз пришел с бесконечными просьбами по обеспечению его и больной жены квартирой и средствами к существованию.

Образ бурановского священника и миссионера Г. Е. Верещагина предстает перед нами удивительно многогранным, вбирающим в себя и лекаря, и доброго друга деревенских детей, и школьного учителя, и ученого, и писателя, совершившего исторический шаг, связав формирующуюся удмуртскую литературу не только с родным фольклором и этнографией, но и с добрыми традициями русской и мировой классики. Однако судьба его, как и многих других деятелей культуры советской России, оказалась трагичной. В этом, несомненно, сказалось и холодное дыхание надвигавшегося «Дела СОФИН», по которому в начале 1930-х гг. были обвинены и репрессированы до полусотни деятелей науки и искусства финно-угорских народов во главе с таким же, как Верещагин, многогранно талантливым сыном удмуртского народа Кузебаем Гердом – Кузьмой Павловичем Чайниковым. В их числе мог оказаться и Г. Е. Верещагин, не успей он к этому времени уйти в иной мир.

Примечания

[1] См. об этом: *Ванюшев В. М.* Художественные и нравственно-философские искания в русскоязычных поэмах Г. Е. Верещагина // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : Материалы III Всероссийской научной конференции «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11–13 октября 2007 г. : в 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 2. С. 233–242.

[2] См: *Ванюшев В. М.* Объектно-субъектная организация очерков и информанты Г. Е. Верещагина: к вопросу о зарождении национальной литературы // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 6 : Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург, 2011. С. 89–97.

[3] *Верещагин Г. Е.* Собр. соч. : В 6 т. / Под. ред. В. М. Ванюшева. Т. 3 : Этнографические очерки. Кн. 2. Вып. 1. Ижевск, 2000. С. 153–199. Ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием номера тома, книги (при наличии таковой) и страниц.

[4] Мункачилэн кузьымез=Munkacsi ajandeka=Подарок Мункачи / сост. А. Уваров. Ижевск, 1983. С. 83. (На удм., венг., рус. яз.)

[5] *Домокош П.* История удмуртской литературы / пер. с венг. В. Васовчик. Ижевск, 1993. С. 183.

[6] *Кузнецов С. К.* Из воспоминаний этнографа // Этнографическое обозрение. 1907. № 3. С. 2.

[7] *Юсуфов Р. Ф.* Просветитель Г. Е. Верещагин на культурологической карте России // Удмуртская правда. 1996. 10 окт.

[8] *Шумилов Е. Ф.* Роль сексотов и доносчиков в истории Удмуртии. «Иуды» по должности? // Удмуртская правда. 1995. 12 янв.

В. В. Блажес
Екатеринбург

ПРАВО НА ПАМЯТЬ. АНДРЕЙ ЛАДЕЙЩИКОВ*

В конце двадцатых – начале тридцатых годов в советской литературе возникает почти номенклатурная должность регионального критика-литературоведа. Он в первую очередь являлся проводником партийных идей и конкретных текущих идеологических установок руководящих органов, он имел вполне определенный круг организационно-творческих, а также литературных обязанностей, связанных непосредственно с текущим литературным процессом и историей литературы региона. Во-первых, он должен был участвовать в различных мероприятиях писательской организации (конференции,

---

* **Валентин Владимирович Блажес** (1936–2012) – доктор филологических наук, профессор и зав. кафедрой фольклора и древних литератур Уральского госуниверситета – все годы активно занимался исследованием сначала фольклора Урала, затем его литературы. Он был постоянным участником наших конференций, его статьи публиковались в каждом сборнике по литературе Урала. В последний год своей жизни Валентин Владимирович занялся изучением творчества практически забытого ныне критика и литературоведа 1930-х гг. А. С. Ладейщикова. По-видимому, он считал восстановление памяти о нем делом чести. Для энциклопедического словаря «Русские литературоведы XX века», собираемого филологами Московского гос. университета, он подготовил статью о Ладейщикове. Но в архиве ученого сохранились фрагменты и других статей об интересовавшем его критике: В. В. Блажес работал над ними буквально до самой своей кончины. По словам Людмилы Васильевны Доровских, жены Валентина Владимировича, он готовил публикацию для журнала Объединенного музея писателей Урала «Литературный квартал». Но вряд ли Валентин Владимирович стал бы возражать против издания статьи в этом сборнике. Сохранилось 4 незавершенных варианта работы Блажеса о Ладейщикове: «Право на память. Андрей Ладейщиков», «Региональный критик-литературовед», «Была ли книга о творчестве П. П. Бажова?» и «Уничтоженная книга». Я составила из них единый текст, использовав также статью Валентина Владимировича, подготовленную для московского словаря (о его издании нам пока неизвестно). Все примечания даны мной, однако чаще всего при цитировании сам В. В. Блажес делал отсылку к тому или иному журналу в скобках (за исключением цитат в статье для московского словаря). Он был аккуратен и сохранял выписки и ксерокопии статей, собранные Людмилой Васильевной. В настоящей публикации редактирование текста было произведено минимально, отдельные фрагменты статей отделены друг от друга пробелами. Набор рукописных материалов Валентина Владимировича был произведен сотрудником кафедры Н. В. Мосеевой. Полагаю, статья В. В. Блажеса важна в нескольких аспектах. Это целостный очерк жизни и деятельности А. С. Ладейщикова – фактически первое исследование творчества этого автора, оставившего немалый след в истории литературы и критики Урала 1930-х – первой половины 1940-х гг. В статье отражены живые лица и события этого ушедшего от нас времени – отражены без претензий и авторских амбиций пишущего, простым и внятным языком (как всегда писал В. В. Блажес), но с максимальной точностью, содержательностью и с выдержанной, четкой позицией автора. Думаю, и эта статья, и другие работы Валентина Владимировича о литературе Урала займут и уже заняли свое необходимое место в общей картине культурного развития региона и окажут немалую пользу тем, кто занимается воссозданием литературного процесса и литературной жизни Урала XX в. – *Е. Созина.*

© Блажес В. В., 2013

творческие смотры); во-вторых, критик должен был рецензировать местных авторов, направляя региональный литературный процесс в должное русло соцреализма; в-третьих, партийные идеологи, вслед за В. И. Лениным, утверждали, что пролетариат является единственным наследником «всего культурного наследства», что он должен знать «культуру, созданную всем развитием человечества», поэтому всем средствам массовой информации, начиная со второй половины 1920-х гг., предписывалось публиковать юбилейные статьи о классиках – от Гете до Фурманова. Местные средства информации иногда перепечатывали такие статьи из центральных газет, но обычно их писали региональные критики-литературоведы. Подобные статьи имели не только выраженную идеологическую направленность, но и выполняли просветительско-образовательную функцию. В-четвертых, в начале тридцатых годов приходит общественное осознание того, что литература Урала развивается как региональная ветвь советской литературы, как областная литература, и требовалось с марксистско-ленинских позиций осмыслить историко-литературный материал прошлых веков, чтобы ввести его в советский культурный оборот – этим тоже занимался местный критик-литературовед.

Разумеется, рецензентами часто выступали сами поэты и прозаики или газетчики, юбилейные статьи писали иногда преподаватели, работники партийного и комсомольского обкомов, по истории литературы их писали краеведы, журналисты, но на фоне всех пишущих выделялось несколько региональных критиков-литературоведов – это К. Боголюбов, З. Ерошкина, А. Ладейщиков и в какой-то мере И. Астахов.

Андрей Степанович Ладейщиков (1911–1948) был активным участником литературного процесса на Урале в тридцатые – сороковые годы минувшего столетия – выступал как критик, как историк литературы Уральского региона, как исследователь русской классической литературы, в частности, творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка. Его всегда поддерживал К. Боголюбов (у них была одна alma mater), его высоко ценили П. Бажов, К. Рождественская и другие писатели. К сожалению, случилась ранняя смерть в 37 лет (больное сердце), а время увело его имя в безвестность.

Творческое наследие А. Ладейщикова пока полностью не описано. Такую попытку сделал в 1950-е гг. А. К. Шарп, но он учел только те публикации, которые вышли с именем А. Ладейщикова, хотя им было напечатано много рецензий и статей под псевдонимами: А. Камский, А. Степанов, А. Андреев, А. Александров, Не-Архангельский. Фонд А. Ладейщикова в Объединенном музее писателей Урала содержит лишь ряд черновых набросков или рукописных вариантов опубликованных статей и несколько писем к П. Бажову. Но остались воспоминания К. Боголюбова, удалось найти три рукописных варианта автобиографии, сохранилось несколько писем к Н. Поповой, нашлись и другие источники, позволяющие написать очерк литературной деятельности А. Ладейщикова.

Он родился 28 августа 1911 г. в дер. Дейково Кунгурского уезда Пермской губернии. Поскольку в первые десятилетия советской власти социальное положение во многом определяло общественный статус человека, А. Ладейщиков подчеркивал, что родом из крестьян и рос без отца. В сохранившихся автобиографиях значится: «Мать – кухарка у купцов, у попов, отца законного нет, отчим И. В. Новиков, по прозвищу Грозный, малограмотный крестьянин»[1]. Его школьные годы прошли в Кунгуре, учился он легко, с интересом, любил стихи, сам увлекался рифмами. В пермском университете изучал русскую поэзию в семинаре проф. В. В. Гиппиуса, с которым в дальнейшем переписывался. После окончания университета летом 1931 г. приехал в Свердловск работать (по направлению) в Урало-Сибирском коммунистическом университете и до 1935 г. преподавал в нем теорию и историю литературы. Потом был редактором художественной литературы в Свердлгизе, лектором Свердловского областного лекционного бюро, заведующим литературной частью драмтеатра. В 1940-е гг. преподавал литературу в Свердловском пединституте и Уральском университете.

Свердловск в то время был не только административным центром обширной Уральской области, включавшей Приуралье, Средний Урал и Зауралье, но и литературным центром. Здесь весьма устойчивыми оказались позиции Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), и в организационном плане Уральская ассоциация (УралАПП) оформилась уже в январе 1925 г. Хотя в полную силу пролеткультовцы заявили о себе в октябре 1927 г. на своей первой областной конференции, которая стала поворотным пунктом в литературном развитии всего Уральского региона и определила направление учебно-творческой работы всех городских групп и окружных ассоциаций пролеткультовцев – в начале 1928 г. на Урале было свыше двухсот пятидесяти начинающих пролетарских писателей (Октябрь. 1928. № 4. С. 226). У пролеткультовцев направляющей была идея о способности каждого трудящегося, будь то даже малограмотный крестьянин, создавать не только материальные, но и интеллектуальные, художественнее ценности. Именно эта идея была основополагающей при призыве рабочих-ударников в литературу – такое постановление секретариата РАПП было принято в 1930 г. и поддержано ВЦСПС: началась организация литературных кружков «повышенного и пониженного типа», потому что писателями хотели стать рабочие-ударники, едва владеющие грамотой; при клубах и домах культуры открывались «комнаты писателей» для заводской молодежи, живущей в общежитиях. Смотр молодежной литературы, в 1931 г. организованный Магнитогорским горкомом комсомола, дал толчок к рождению лозунга «За Магнитострой литературы» – он был поддержан руководством УралАПП.

В Свердловске в разные годы выходили журналы «Товарищ Терентий», «Уральская новь», «14 дней», «РОСТ», «Штурм» и другие, предоставлявшие авторам возможность публиковаться. Город притягивал начинающих поэтов,

прозаиков, например, К. Боголюбов пишет в воспоминаниях, что, как и многие, в 1926 г. он приехал в Свердловск, чтобы стать писателем. «Этот город сразу стал главным литературным центром – литературная молодежь Перми (Е. Вечтомова, Е. Пермяк и др.), как и молодежь других городов и заводов края, тянулась сюда», – писал позже А. Ладейщиков[2]. Видимо, и он сам оказался здесь не случайно. По крайней мере, он сразу же начал не только преподавать историю литературы в Урало-Сибирском коммунистическом университете, но и включился в литературную жизнь: осенью 1931 г. он знакомится с членами литгрупп «Словострой», «На смену!», с сотрудниками журналов «За Магнитострой литературы», пишет свою дебютную критическую статью «Экзамен не сдан – экзамен должен быть сдан!», и она выходит в первом номере журнала «Штурм» за 1932 г. В статье было рассмотрено около двадцати стихотворений пермских пролеткультовцев, и показательно, что к этим самодеятельным сочинениям критик относится как к профессиональным: ничего не отвергает с порога, хотя очевидна художественная анемичность стихов, говорит об актуальности темы, одобряет попытку автора осветить ее, пересказывает сюжетную ситуацию, выявляет идею и т. п. По статье видно, что А. Ладейщиков верит в творческие силы рабочих, в их способности создавать эстетические ценности, а художественные неудачи объясняет их неумением «подняться на идейную высоту вождей пролетариата и его партии». Статья А. Ладейщикова была воспринята УралАППом позитивно, и он получил массу организационно-литературных нагрузок.

В это время уральский обком партии принял решение о роспуске руководства УралАППа «за правооппортунистическую практику», и в январе 1932 г. пленум УралАППа избирает новый состав секретариата, куда А. Ладейщиков включается как заведующий учебно-методическим сектором. Хроника литературной жизни, публиковавшаяся в «Штурме», не только называет общественные поручения А. Ладейщикова, но и конкретизирует их. Ему поручается разработать основные положения для творческих группировок и учебно-методическую программу для литкружков с учетом, что их работа «должна проходить на основе социалистического соревнования и упорного овладения марксистско-ленинским мировоззрением» – это во-первых; во-вторых, с учетом того, что в творческой деятельности каждого пролеткультовца обязательно должны быть «в разработке» три темы: герои коммунистического труда, история заводов, история гражданской войны. А. Ладейщиков делает эти разработки для кружков и с молодым задором работает в литорганизации Уралмашинстроя (так тогда назывался будущий Уралмаш), куда он был официально прикреплен, чтобы организовать «из молодых критических кадров Урало-Сибирского университета специальную бригаду» на этом предприятии. Он проводит «систематические обзоры продукции литкружковцев», дает устные и письменные консультации, помогает выпускать литературную страницу в заводской газете «Сталинец», совместно с комсомольцами устраивает «большие

литературные вечера для рабочих». В феврале 1932 г. А. Ладейщиков участвует в слете молодых ударников литературной печати – начинающих пролетарских писателей Урала, на котором секретарь Уральского обкома комсомола Н. Шац и приехавший из столицы редактор «Литературной газеты» А. Селивановский выдвинули тезис о создании «Магнитостроя литературы». «Что значит создать Магнитострой литературы? Это значит создать такие произведения, которые в деле социалистического перевоспитания масс, в деле воздействия на мысли и чувства миллионов людей играли бы такую же роль, какую в экономике нашей страны играет существующий Магнитогорск…»[3]

Молодой критик очень активно поддерживает все рапповские идеи и новации, публикует свою вторую статью «За большевистскую художественную критику», в которой пишет, что «РАПП не имеет своей теоретической линии, отличной от теоретической линии партии в области искусства и литературы», и категорически утверждает: «Именно теоретическая линия РАПП при всех ошибках, допущенных при ее разработке, есть дальнейшее развитие и конкретизация марксистской художественной теории», ратует за овладение всеми писателями «диалектико-материалистическим методом»[4]. И все это было дезавуировано сразу же после публикации Постановления ЦК ВКП(б) в апреле 1932 г. о ликвидации РАПП и об организации единого Союза советских писателей СССР.

По инерции А. Ладейщиков еще писал о «методе материалистической диалектики» в рецензии на книгу очерков Н. Харитонова «Сквозь тайгу» (Штурм. 1932. № 5–6), но уже к концу 1932 г. он, как и все, перешел с рапповской терминологии на терминологию соцреализма. 6 декабря 1932 г. в Свердловске состоялся расширенный пленум Союза советских писателей Урала – о нем писал И. Астахов в статье «О социалистическом реализме и революционном романтизме» (Штурм. 1932. № 12). В статье также отмечалось, что на всесоюзном пленуме ССП диалектико-материалистический метод назван упрощенческим, и много говорилось о соцреализме.

Судя по последующим публикациям, А. Ладейщиков спокойно воспринял новые партийные установки, в 1934 г. он подал заявление и был принят в Союз писателей. Он считает серьезным достижением поэму П. Хорунжего «Краснополье», в которой показана борьба политотдела МТС и рядового тракториста Куликова со скрытыми врагами советской власти (Штурм. 1933. № 9). Он высоко оценил книгу стихов Б. Ручьева «Вторая родина» и отметил: «В художественном отношении поэзию Руьева можно определить как поэзию романтизма»[5]. Но буквально через полгода он публикует новую статью «Лирика Б. Ручьева», в которой констатирует: «Ручьев вырастает в поэта … более важной темы – темы новых социалистических отношений», и он должен работать над тем, чтобы обеспечить «соответственное поэтическое воплощение этой темы в духе социалистического реализма»[6]. Но, очевидно, весь комплекс идей и терминологии соцреализма А. Ладейщиков в это

время еще не освоил, о чем свидетельствует уникальный факт в истории литературы Урала.

В феврале 1935 г. в Свердловске была опубликована и, видимо, сразу же уничтожена книга «Писатели Урала». Ее полное название: Писатели Урала. Сборник литературно-критических статей. Под редакцией И. Б. Астахова. Свердловск: Свердлгиз, 1935. Тираж 2000 экз. Это был единственный сборник литературно-критических статей о современных местных писателях, выпущенный на Урале в 1930-е гг., и он был изъят из обращения сразу же после появления статьи Н. Харитонова «Литературные забавы профессора И. Б. Астахова» (Уральский рабочий. 1935. 12 февраля).

Видимо, нужно дать несколько предварительных пояснений. Кто такой Харитонов? Николай Иванович Харитонов (1904–1937) – поэт, очеркист, печатался в уральских газетах и журналах, был одним из лидеров Уральской ассоциации пролетарских писателей, делегатом I Съезда советских писателей, до 1935 г. руководил Свердловской писательской организацией. Иван Борисович Астахов (1906–1970) выступал как литературный критик, был делегатом I Съезда советских писателей, в 1930-е гг. жил в Свердловске, затем переехал в Москву. Еще одно пояснение. Название статьи Н. Харитонова не случайно перекликается со статьей М. Горького «Литературные забавы», которая была опубликована в «Правде» (июнь 1934, январь 1935), затем перепечатывалась в областных газетах, в том числе в «Уральском рабочем». В статье М. Горького фактически утверждались основные положения канона социалистического реализма, а произведения, написанные с отступлением от предложенных принципов, относились к «богемщине», «литературным забавам». Понятно, что статья Н. Харитонова уже своим названием сигнализировала, что сборник «Писатели Урала» – это вредное, социально опасное издание. Кроме того, Н. Харитонов в самом начале называет статью С. Розенталя «Писательская богемщина в Свердловске» (Правда. 1935. 20 января), которая якобы «дает четкий анализ и политическую квалификацию» недавних событий в Свердловской писательской организации. О чем идет речь?

С. Розенталь пишет, что в Свердловской организации работа движется «по старинке», правление «не учло указаний I Съезда писателей о необходимости коренной перестройки», имеют место «антиобщественные поступки» и антисоветские настроения, «потеряна революционная бдительность». Например, Г. Троицкий написал «контрреволюционное стихотворение “Маргарита”»: поэт «восхищается полковничьей дочкой, ставшей проституткой, но сохранившей гордость перед лицом “жестокой” советской действительности», а Борис Горбатов почему-то разрешает публикацию этого стихотворения в местном журнале «Штурм»! С. Розенталь уверен, что «члены правления проморгали контрреволюционное выступление Г. Троицкого, прикрыли его из групповых интересов». В писательской организации возникла группа поэтов «с богемским

настроением»: кроме Троицкого, в нее входят Ручьев, Хорунжий, Куштум, Корольков и Реут. Группа организует борьбу против тех, «кто разоблачает нравы, недостойные советского писателя, и в первую очередь против тов. Авдеенко», который всегда «выступает смело и по-большевистски».

Конечно, статьи М. Горького и С. Розенталя стали для Н. Харитонова теоретической опорой, он также использовал терминологию своих предшественников, рецензируя интересующий нас сборник.

Очевидно, сборник «Писатели Урала» включал несколько литературно-критических статей с предисловием, написанным профессором Астаховым. Сколько было статей в сборнике, трудно сказать. Н. Харитонов критически отзывается о трех: это статья Андрея Ладейщикова о стихах поэта Георгия Троицкого, статья критика Леднева о стихах Константина Реута и статья Бомштейна о творчестве Алексея Бондина.

В предисловии к сборнику профессор И. Б. Астахов пишет, что региональная критика должна быть ориентирована на «требования литературного движения на Урале» и отражать местные особенности, но это, считает Н. Харитонов, «крохоборческая, потребительская, узко провинциальная» позиция, потому что она не имеет «ничего общего с марксистско-ленинской литературной критикой, ориентирующейся на требования партии, страны эпохи социализма». Кроме методологической ущербности, Н. Харитонов находит стилистические погрешности и называет предисловие к сборнику «неудачным».

Что касается статей сборника, то в них, по мнению Н. Харитонова, «не только политическая безграмотность» и «невероятная эклектика», но и «откровенная идеалистическая, контрреволюционная контрабанда». В чем она выражается? Например, в том, что критик Ладейщиков пишет о стихах Г. Троицкого «серьезное исследование»: «дает исторические справки», «восстанавливает более ранние редакции стихов», «уточняет исторические даты», видит в его стихах продолжение традиции Н. Гумилева и О. Мандельштама – все это, считает Н. Харитонов, «чепуха»: о стихах названных выше авторов нельзя писать серьезное исследование, поскольку акмеизм, который «почтительно» превозносит А. Ладейщиков, это «контрреволюционная литературная школка, основанная Н. Гумилевым», и вообще поэзия акмеизма, «впитавшая в себя все яды разложения буржуазной культуры», является «отражением жизненного отражения в искусстве», а не реальной жизни – отсюда стремление акмеистов уйти от действительности, «зарыться в книги и книжные темы». Н. Харитонову претят позитивные характеристики и оценки стихов Троицкого, а Ладейщиков в своем анализе писал, что колоритны и убедительны стихи «Броненосец», «Екатеринбург», «Лермонтов», находил «блестящие образы» в стихотворении «Бетховен», но одновременно отмечал, что поэт Г. Троицкий еще только в начале пути, его стихи – это скорее поэтическое «предисловие» к «поэме». Для дальнейшего совершенствования А. Ладейщиков советовал Г. Троицкому углубленно осваивать образную семантику акмеизма, не за-

бывать «строгой дисциплины стиховой строки Гумилева и Мандельштама», т. е. критик рекомендовал учиться у них, творчески осваивать их поэтическое мастерство – а Н. Харитонов интерпретирует этот совет в политическом аспекте. Н. Харитонов пишет, будто критик подталкивает поэта к «книжной учебе у знаменосца белогвардейщины Гумилева. Преодолей Гумилева и будешь социалистическим лириком!» В заключение Н. Харитонов иронизирует в адрес А. Ладейщикова: его статья – это «бесшабашные упражнения», «контрреволюционная контрабанда».

В статье критика Леднева о поэзии Константина Реута Н. Харитонов также не находит ничего позитивного. Он пишет: «Эта статья является образцом левацко-вульгаризаторского подхода к сущности поэзии», «Леднев также искажает марксистское понимание роли мировоззрения в творчестве». К сожалению, Н. Харитонов не объясняет, в чем суть этого самого левацко-вульгаризаторского подхода или в чем он видит искажение марксистского понимания роли мировоззрения в творчестве. Правда, он приводит примеры неудачных или просто ошибочных формулировок критика Леднева: «нет ясности мысли выражаемых чувств», «чувства автора окрашивают собой его лирический пейзаж, его лирические восклицания», «абстрактный лиризм остается в качестве основного метода восприятия поэтом действительности». Н. Харитонов считает, что в сборнике подобных стилистических ошибок так же много, как и «примеров беспринципного возвеличивания и низвержения молодых поэтов и писателей».

В статье Бомштейна о творчестве Алексея Бондина Н. Харитонов нашел «возмутительное искажение ленинской характеристики Урала», однако в чем конкретно это выражается, Н. Харитонов тоже ничего не говорит.

Заключение статьи гласит: «Беда не только в том, что испорчено много бумаги, затрачен огромный труд для отпечатания этого “произведения”, которое безусловно надо изъять (подчеркивание *В. Б.*). Дело не только в этом.

Не пора ли решительно прекратить забавы, подобные вышеописанной?»

Это был единственный сборник литературно-критических статей тридцатых годов, который мог бы дойти до нас от тех времен[7].

Андрей Степанович Ладейщиков пишет, что его уволили из коммунистического университета. Он продолжал писать рецензии, но его больше привлекало литературоведение, в частности, история литературы Урала, творчество уральских писателей XIX в., писателей-классиков, в том числе Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Ладейщиков был убежден в необходимости изучения истории региональной литературы, поэтому инициировал серию «Литературное наследство Урала» в Свердлгизе, привлек к работе К. Боголюбова, В. Бирюкова и др.; сам составил сборники избранных произведений А. Кирпищиковой (1936), А. Погорелова (1937), снабдив их примечаниями и вступительными статьями в виде

критико-биографических очерков; дал аналитическую характеристику дореволюционных поэтов, печатавшихся в уральских газетах, во вступительной статье к сборнику «Поэты второй половины XIX века: избранные произведения» (1937): всего было выявлено более сорока имен, но строгий отбор позволил включить в сборник только десять авторов – В. Смольникова, П. Селиванова, П. Блиновского и др. В их стихах отразилось камское бурлачество, горнозаводский труд, крестьянская жизнь Урала и ощутима, с одной стороны, «некрасовская струя с ее сочувствием страданиям народа и стремлением помочь ему», а с другой стороны, видно влияние надсоновской поэзии с присущими ей «мотивами разочарования и сознания бессилия в борьбе с «мраком» и «злом». В дальнейшем Ладейщиков написал несколько статей, освещающих литературный процесс в региональном аспекте, например, «Развитие литературы на Урале за тридцатилетие (1917–1947)», составил биобиблиографический справочник «Писатели Урала» (1949), в котором впервые представлено творчество более шестидесяти писателей дореволюционного и советского Урала, – Ладейщиков дал сведения, которые больше нигде не зафиксированы или находились в рассеянном виде в труднодоступных изданиях.

Первой литературоведческой публикацией критика были статьи о связи Д. Н. Мамина-Сибиряка с народничеством 1880–90-х гг. (1934)[8] – Ладейщиков писал о необходимости широкой пропаганды произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка, о включении его в советское культурное пространство как настоящего реалиста, рассматривал его связь с народничеством, но позже отказался видеть в «певце Урала» либерального мелкобуржуазного народника. Ладейщиков подготовил к печати неопубликованную пьесу Д. Н. Мамина-Сибиряка «Маленькая правда» (1934)[9]; в связи с 25-й годовщиной со дня смерти писателя он включил в «Литературный альманах» (1937. № 3) очерк «На реке Чусовой», который является одной из ранних редакций знаменитых «Бойцов», здесь цитируется редкая песня «Ермак взял Сибирь» из Сборника Кирши Данилова. Под редакцией Ладейщикова вышли «Избранные сочинения в пяти томах» Д. Н. Мамина-Сибиряка (1935, 1936): в соавторстве с К. Боголюбовым Л. написал вступительную статью ко всему изданию, предисловие к т. 2 («Горное гнездо»), т. 3 («Три конца»), предисловие, примечания и комментарии к т. 4 («Хлеб»), т. 5 («Золото»). Ладейщиков привлек к составлению примечаний и комментариев к романам «Горное гнездо», «Три конца» знатока истории Урала, своего педагога по Пермскому университету, профессора П. С. Богословского. В этом издании Д. Н. Мамин-Сибиряк прокомментирован на достаточно высоком уровне. Ладейщиков считал, что Д. Н. Мамин-Сибиряк был прежде всего художником «особого быта Урала», – быта, взятого в широком смысле этого слова, «как быта не только семейного, религиозного, но и общественно-экономического, социального, – и это определило … важнейшие особенности художественного облика произведений Мамина». И если

нельзя Д. Н. Мамина-Сибиряка поставить «в один ряд с такими великими художниками слова, как Тургенев, Толстой, Чехов или Горький, то в такой же степени нельзя принижать его до уровня областного, краевого писателя, не имеющего права на самостоятельное и определенное место в общей перспективе русского литературного развития XIX века». Ладейщиков полагал, что Д. Н. Мамин-Сибиряк имеет право «на свое место в научной истории русской литературы XIX века», поскольку является «продолжателем лучших традиций демократического реализма 1860-х гг.» и «одним из предшественников» М. Горького. Эти наблюдения развивались и конкретизировались им в таких статьях, как «Художник уральской жизни (К юбилею Д. Н. Мамина-Сибиряка) (1937), «Художник «особого быта Урала» (1938), «Мамин-Сибиряк и Щедрин» (1939), «Книга о Мамине-Сибиряке» (1939), «Урал в русской литературе XIX века» (1943) и др. Ладейщиков подготовил несколько изданий произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка: «Приваловские миллионы» (1940), «Горное гнездо» (1946), «Рассказы» (1946), «Статьи и очерки» (1947) (в последние два издания вошли рассказы и очерки, не переиздававшиеся после первой журнальной публикации).

Ладейщиков исследовал творческое наследие Н. Чернышевского, Валериана Майкова, его вообще интересовала критика XIX в. В сентябре 1944 г. в Бюро областной комиссии при президиуме ССП СССР обсуждались две работы Ладейщикова: «Критико-биографический очерк о П. Бажове» и «Революционно-патриотическая идея в русской критике XIX века». По мнению А. Караваевой, Л. Скорино, В. Перцова и М. Слонимского, Ладейщиков «недооценил литературное значение произведений П. Бажова и обнаружил узко-областнический подход к крупным явлениям советской литературы». Относительно второй работы отзывы Г. Федосеева, М. Шагинян и А. Карцева также были довольно жесткими и сводились к тому, что автор не осмыслил до конца «самобытного значения русской критической мысли».

Перу Ладейщикова принадлежит около десяти рецензий и статей о сказах П. П. Бажова, и, судя по дошедшим сведениям, он работал над книгой о его творчестве. Он познакомился с Бажовым, видимо, в начале 1932 г.: в январе их одновременно ввели в состав секретариата УралАППа, а в апреле того же года – в редколлегию журнала «Штурм». К. Боголюбов пишет в воспоминаниях, что П. П. Бажов поддерживал все начинания А. Ладейщикова по изучению литературного наследства Урала, в том числе творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка. Они контактировали при составлении сборника «Дореволюционный фольклор на Урале» – А. Ладейщиков был редактором этой книги до начала 1935 г., когда его сменила Е. М. Блинова. Когда П. П. Бажова исключили из партии в январе 1937 г., уволили из издательства и он пятнадцать месяцев не получал зарплату, А. Ладейщиков, составляя «Литературный альманах» (1937. № 3), включил в него три сказа Бажова: «Приказчиковы подошвы», «Сочневы камешки», «Марков камень».

Сохранилось письмо от 3 декабря 1946 г., в котором он просит писателя уточнить его размышления о прекрасном в сказах и сообщает о завершении «книжки»: «Дорогой Павел Петрович, пишу Вам письмо с условием, чтобы и Вы мне ответили письмом же. Пишу крупно, чтобы легче было разбирать. Дело же, П. П., в следующем: мне хочется спросить Вас, как Вы понимаете "красоту". В Ваших сказах часто встречаешь это слово. Я пытался свести к одному знаменателю рассыпанное по разным сказам ("Каменный цветок", "Хрупкая веточка" и др.) У меня получилось: "красота", по смыслу Ваших сказов, есть "полная сила" жизни. Прекрасно то, в чем выражается полнота сил жизни, вызывающая "радость" нашу, человеческую. В искусстве – красота там, где жизнь отражается в «полную силу», без искажения, односторонности. Так ли это, Павел Петрович? Не исказил ли я Вашего понимания? Мне это очень важно. Не откажитесь, дорогой, ответить именно письменно: на письме формулируется мысль точнее. Ваш А. Ладейщиков. P. S. Наконец-то я закончил о Вас книжку. В нее вошла и Ваша эстетика, понимание красоты (коротенько). Как получу с машинки – дам на суд свою работу. Еще раз прошу ответить, Павел Петрович. Извините за "вторжение". А. Ладейщиков. Свердловск, Хохрякова 81а, кв. 1»[10].

П. П. Бажов через неделю ответил, его письмо от 10 декабря 1946 г. опубликовано Л. И. Скорино[11].

В следующем письме от 11 декабря 1946 г. А. Ладейщиков благодарит писателя за разъяснение понятия «красота», говорит о других событиях… Но где та книга, которую критик «наконец-то закончил» и отдал машинистке? У П. П. Бажова в его письмах, дневниковых записях, беседах нет никаких упоминаний о книге, написанной А. Ладейщиковым. На мой взгляд, следует обратить внимание на следующее обстоятельство.

Небольшая информационная заметка «В СП СССР» без подписи в газете «Литература и искусство» (1944, 23 сентября) сообщает: «На днях в Бюро областной комиссии при президиуме ССП СССР обсуждались критические работы А. Ладейщикова (Свердловск): "Критико-биографический очерк о П. Бажове" и "Революционно-патриотическая идея в передовой русской критике XIX века". Особенно резкие возражения вызвала работа А. Ладейщикова о П. Бажове. По мнению А. Караваевой, Л. Скорино, В. Перцова и М. Слонимского, критик сводит роль автора замечательных сказов "Малахитовой шкатулки" к обработке и "воссозданию" старого уральского горнорабочего фольклора, недооценивает громадное литературное значение произведений П. Бажова»[12].

Здесь необходимо пояснить, что после появления сборника «Малахитовая шкатулка» в 1939 г. возникло три точки зрения на сказы: одни шли за самим писателем, который в сборнике «Дореволюционный фольклор на Урале» (1936) опубликовал сказы «Хозяйка Медной горы», «Про великого Полоза», «Дорогое имячко» как фольклорные записи и сопроводил их комментарием как обыч-

ные народно-поэтические произведения; также он поступал, публикуя сказы в других изданиях в 1937–38 гг. Как фольклорные записи оценивали сказы, например, В. П. Бирюков, Демьян Бедный – последний даже пересказал сказы стихами в своей эпопее «Горная порода». Газета «Правда» также квалифицировала сказы П. П. Бажова как записи народных преданий (см. статью Д. Заславского). Другие критики, в том числе А. Ладейщиков, полагали, что П. П. Бажов «воссоздает» народные предания и сказы, поэтому ценность каждого сказа определяется степенью приближенности его содержания и поэтики к фольклорному источнику. Наконец, большинство писателей и критиков справедливо считали сказы чисто литературными произведениями, сочиненными П. П. Бажовым с использованием фольклорных мотивов, сюжетных ситуаций, образов. Сам П. П. Бажов уклончиво говорил о литературной природе своих сказов, пока на конференции «Настоящее и прошлое Урала в литературе и искусстве» (июнь 1943 г.) проф. Ив. публично задал вопрос: «Вы – фольклор или литература?» – и писатель сказал: «Литература»[13].

Очевидно, А. Ладейщиков понял суть строгих, но и справедливых замечаний московских коллег и переработал в книгу свой «Критико-биографический очерк» о П. П. Бажове. Даже отдал на перепечатку, но получил от писателя письмо с его суждениями о прекрасном, о народном понимании красоты и начал их обдумывать – именно об этом упомянутое письмо к П. П. Бажову от 11 декабря 1946 г.: «Дорогой Павел Петрович, спасибо за ответ. Если я Вас понял, то понял я Вас так: идея “полноты жизни”, “полной жизни” – не главная в идее красоты…» и т. д.[14] Похоже, что критик решил продолжить работу над книгой с учетом мнения писателя о прекрасном, попутно возникли другие соображения, и некоторые из них заставили его составить достаточно большой вопросник, с которым он обратился к П. П. Бажову.

Сохранилась обычная школьная тетрадка без обложки; на первой странице такой текст: «Нечто вроде анкеты (П. П. Бажову). От биографа и критика А. Л-ва. 1947». На второй странице: «Родимый Павел Петрович, это нечто вроде анкеты – прошу Вас заполнить на досуге для меня – не откажите! Писать можете очень кратко и не очень, смотря по вопросу и по охоте – не неволю». Далее на 24 страницах расположено 18 вопросов типа: «Как Вы понимаете народность искусства, литературы?» Вопросы касаются национального характера (русского и русского народного), красоты жизненных явлений и художественной красоты, идеального героя русской истории, художественных произведений, оказавших наибольшее влияние на «личную духовную жизнь», на формирование писательской позиции и т. п. А. Ладейщиков, видимо, не догадывался, что П. П. Бажов не любил отвечать на подобные вопросы. А критики и литературоведы, начиная с К. Рождественской и Л. Скорино, постоянно спрашивали писателя о связи его сказов с традицией Н. Лескова, П. Мельникова-Печерского, о влиянии Д. Мамина-Сибиряка и других классиков. П. П. Бажов отвечал, как умел, а в дневнике 15 января 1945 г. оставил

такую запись про литературоведов: «Они просто какие-то специально изуродованные люди. О ком бы ни стали говорить, всегда у них одно – установить связь с предшественниками и преемниками. Как будто ничего интереснее и быть не может, а рядовые читатели, как правило, этим меньше всего интересуются»[15]. Поскольку тетрадь с вопросами осталась незаполненной и сохранилась в бумагах А. Ладейщикова, можно считать, что он ее не отдавал П. П. Бажову. И, видимо, он отложил в сторону работу над книгой о П. П. Бажове, тем более, обстоятельства так сложились, что он остался без работы и зарплаты.

В это время А. Ладейщиков работал в Свердловском педагогическом институте, успешно читал лекции по теории и истории литературы. Но в декабре 1946 г. «Уральский рабочий опубликовал статью ректора Свердловского пединститута Я. Петрова «Повысить идейный уровень преподавания литературы», в которой резко критиковались Клементьев, Курляндская, Давидович и А. Ладейщиков за то, что в своих лекциях они не связывали литературные факты с исторической действительностью, не опирались на ленинскую оценку освободительного движения в России, акцентировали реакционно-монархические настроения некоторых писателей-классиков, подчеркивали у них мотивы разочарованности, так что в целом лекции этих преподавателей не соответствуют Постановлению ЦК партии о журналах «Звезда», «Ленинград», о репертуаре драматических театров и кинофильме «Большая жизнь»[16].

За несколько дней до смерти Ладейщиков писал К. Боголюбову: «Хотелось бы мне еще:

1) Написать книгу о Чернышевском, на которую потратил уже 7–8 лет.

2) Издать книгу “Этюды о Мамине-Сибиряке” – оставить след.

3) Написать свои “Воспоминания” – о свердловской литературной жизни 30–40 годов»[17].

Примечания

[1] К сожалению, выяснить, где В. В. Блажес нашел автобиографию Ладейщикова, мне пока не удалось. Скорее всего, в архиве Уральского (тогда Свердловского) гос. педагогического университета, в котором критик работал вплоть до своего увольнения, произошедшего незадолго до смерти.

[2] *Ладейщиков А.* Развитие литературы на Урале за тридцатилетие (1917–1947 гг.) // Уральский современник : альманах Свердл. отделения Союза советских писателей. 1947. Вып. 11. С. 280.

[3] *Селивановский А.* Лицом к творчеству (стенограмма выступления на областном слете комсомольского актива, ударников печати, ударников литературы и пролетписателей Урала) // Штурм. 1932. № 2–3. С. 139.

[4] *Ладейщиков А. С.* За большевистскую художественную критику // Штурм. 1932. № 2–3. С. 117–119.

[5] *Ладейщиков А.* Поэт «второй родины»: о книге стихов Б. Ручьева // Штурм. 1933. № 9–10. С. 118.

[6] *Ладейщиков А.* Лирика Б. Ручьева // Штурм. 1934. № 5–6. С. 200.

[7] В конце статьи об уничтоженной книге, на отдельном листе В. В. Блажес писал:

Библиографические источники 1930-х гг. молчат о книге «Писатели Урала» (я попросил просмотреть библиографические источники Гореву Валентину Васильевну). Библиографы Уральского университета делали по моей просьбе запрос в Книжную палату. Ответили, что нет у них такой книги. Видимо, ее все-таки уничтожили. Проф. Плотников Иван Федорович, опытный исследователь архивов Урала, считает, что могли и уничтожить. Может быть, что-то осталось в архивах: в архиве А. Бондина, в библиотеке Клавдии Рождественской. Где-то еще архив Бомштейна в Перми…

[8] См.: *Ладейщиков А. С.* Д. Н. Мамин-Сибиряк и народничество 80–90-х годов (Статья первая) // Штурм. 1934. № 8–9. С. 105–112 ; *Его же.* Д. Н. Мамин-Сибиряк и народничество 80–90-х годов (Статья вторая) // Штурм. 1934. № 10. С. 83–92.

[9] См.: Маленькая правда: Неопубликованная комедия Мамина-Сибиряка / вступ. ст. А. Ладейщикова // Штурм. 1934. № 10. С. 52–82.

[10] Письма А. С. Ладейщикова хранятся в архивном фонде Объединенного музея писателей Урала (Екатеринбург), фонд П. П. Бажова. Три его письма П. П. Бажову опубликованы, но не те, что цитирует В. В. Блажес. См.: Неизвестные письма Ладейщикова / материал подг. Е. Полевичек // Литературный квартал. 2009. № 3–4.

[11] См.: *Бажов П. П.* Соч. : в 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 334–335.

[12] В ССП СССР // Литература и искусство. 1944. 23 сент.

[13] В своих воспоминаниях о Бажове Л. И. Скорино так описала этот эпизод: «Мокульский кому-то делает знак, и в глубине зала встает человек. Все замолкают. Голосом этого человека зал спрашивает Бажова:

– Ответьте нам прямо: Вы – фольклор или литература? <…>

– Литература, – говорит Бажов» (*Скорино Л.* На Урале, в дни войны // Мастер, мудрец, сказочник : воспоминания о П. Бажове. М., 1978. С. 427–428). Откуда В. В. Блажес взял фигуру «проф. Ив.» и кто имеется в виду, неясно. Специалист по творчеству Бажова Л. М. Слобожанинова также не смогла ответить на этот вопрос.

[14] Позволим себе продолжить цитату из письма Ладейщикова П. П. Бажову, остановленную В. В. Блажесом:

«…еще важнее, главнее <u>содержание</u> (здесь и далее подчеркивание автора. – *Е. С.*) этой “полноты жизни”, так сказать, т. е. тот “идеал”, то <u>значение</u>, которое данная форма жизни выражает».

[15] *Бажов П. П.* Соч. : в 3 т. М., 1976. Т. 3. С. 340.

[16] А. Ладейщиков дал ответ на обвинения Петрова – его небольшая заметка «По поводу статьи тов. Петрова» была опубликована в «Уральском рабочем» (1947, 1 апреля); он оправдывается за свою лекцию о «Вишневом саде» А. Чехова, подвергнутую Я. Петровым критике. В письме П. П. Бажову от 11 декабря 1946 г. Ладейщиков писал: «После статьи Петрова – лживой, но содержащей “знамения времени”, я ушел из института – у меня на это хватило человеческого достоинства. Не знаю, хватит ли его уйти из писательства? А чувствую, что уходить надо бы. Ну какой я писатель, ну какие мы все писатели? В лучшем случае – “перифразаторы”, не больше. Мне 36 лет, а я <u>ничего своего</u> не сказал. Да и не сказать. А и скажу, так только “проработают”, а уж тем более <u>не напечатают</u>. Так жить нельзя, <u>слишком</u> тошно. Если б у меня физическое здоровье, давно бы ушел к простому труду, к простым людям. Куда уйдешь в моем положении? Да и литература слишком приболела, приросла, ведь это с детских лет стремление идущее!» Ладейщиков имел в виду болезнь сердца. «Проработки» со стороны представителей «знамений времени» ускорили его конец.

[17] *Боголюбов К.* А. С. Ладейщиков // Уральский современник. 1948. № 13. С. 215. В статье Боголюбов также отмечал: «Сколько тетрадей, исписанных его быстрым, тонким почерком, заполнены цитатами, справками. Все эти горы материалов, накопленных в течение 7–8 лет, представляли тот необходимый научный фонд, который служил прочным фундаментом для серьезного исследования» (*Боголюбов К.* Указ. соч. С. 214). Подчеркнув слова «эти горы материалов, накопленных в течение 7–8 лет», В. В. Блажес надписал на полях ксерокопии статьи:

«где они, эти горы?». Последнее письмо Ладейщикова Боголюбов цитировал также в более поздней статье: *Боголюбов К.* Памяти друга: К 20-летию со дня смерти А. С. Ладейщикова // Урал. 1968. № 2. С. 189.

М. А. Литовская
Екатеринбург

ДЕТСКИЙ ЖУРНАЛ «ДЕЛАЙ ВСЕ САМ» (1928– 1931) И ПРИОРИТЕТЫ СОВЕТСКОЙ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ*[1]

Со второй половины 1920-х гг. советское общество вступило в фазу строительства «реального социализма», и подрастающему поколению предназначили принимать в этом процессе самое активное участие. Для реализации этой задачи с 1926 г. по всей стране открывают станции юных техников, а в 1928 г. в Свердловске начинают издавать иллюстрированный журнал «Делай все сам» (далее – ДВС), предназначенный для формирования идеальных подростков, какими они виделись на рубеже 1920–1930-х гг.: энергичные, знающие будущие инженеры, техники, квалифицированные рабочие, рационализаторы-изобретатели.

Новый журнал декларировал свои задачи скромно: «С выпуском журнала “Делай все сам” кустарная деятельность кружков по технике и изобретательству само собой должна перейти на нормальное плановое начало в работе»[2]. Но перед изданием была поставлена куда более сложная задача: научить юных читателей понимать значение индустриализации для дальнейшего развития СССР и – в соответствии со сложившейся к тому времени советской традицией политизации образования и воспитания – провести подростков через идеологическую школу «юных техников» или, как они назывались на языке того времени, юнтехов. Юнтехи – это политически подкованные советские школьники, готовящие себя к общественно-полезному труду, связанному с промышленным развитием страны. В период индустриализации они помогают государству: видят перспективу своей деятельности и умеют объяснять ее другим, ощущают свою причастность к грандиозным задачам государственного масштаба[3], решают конкретные задачи, вроде улучшения бытовых условий жизни или оборудования школ. Усилиями идеологов издания требования времени совпали с потребностью подростков в творческой самостоятельной работе, которая была бы признана взрослыми.

---

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

© Литовская М. А., 2013

Первый номер журнала открывался стихами, в которых напрямую увязывались самодеятельное техническое творчество и грандиозные задачи пятилетки: «У юнтеха руки ловки! / Видишь, как клубится пыль? / Это Сашка из обломков / Смастерил автомобиль! // Колька тож умом не беден, / Ростом хоть и невелик, / У него из банки сделан / Первоклассный паровик! // Соберемтесь всей гурьбою, / Лень и дерзость, к нам не лезь! / Мы всегда несем с собою / Славный лозунг – ДВС. // Загудим пчелиным роем, / Мы придем за строем строй / И мы – юные – построим // Мировой Магнитострой!»[4]

Стихи, рассказы, беллетризованные очерки, публицистические статьи и заметки, практические рекомендации, составлявшие жанровую основу издания, все били в одну точку: дать образцы поведения настоящих юнтехов, критически настроенных по отношению к старому быту, живущих по принципу пионеров «Критикуешь – предлагай!». В рассказе «Мушиная гибель» речь идет о двух мальчиках, которые приехали домой в деревню на каникулы и вопреки воле родителей, живущих среди полчищ мух в религиозном дурмане, вместо традиционного семейного выхода в церковь остались дома и внесли реальную лепту в улучшение быта семьи – сконструировали и сделали электрическую мухобойку. Алеше Коробову и Виктору Лытеву после «школы с ее кипящей работой, множеством товарищей, несущих с собой такое же количество выдумок и затей, общежитской жизнью» скучно дома, где «бесчисленные тетушки и дядюшки с целой серией родных и знакомых заполняли и работу, и досуг бесконечными разговорами о женитьбах Шурочек на Верочках, о недожаренных лепешках и розовом сатине на платья. Ежегодное возвращение ребят на каникулы всегда приносило с собой недоразумения. Родня была рада хорошим успехам ребят в школе, но с каждым годом ребята становились все более и более странными.

Правда, они по-прежнему ели лепешки и правильно, не ошибаясь, называли тетушек по именам. Но игры у них стали какие-то необычные. Раньше, бывало, ловили они щеглов, играли в бабки, под рождество притаскивали себе елку и спозаранку отправлялись по соседям “славить Христа” (так. – *М. Л.*). Под пасху терпеливо дожидались удара церковного колокола, после чего принимались уписывать крашеные яйца и куличи. Вообще были дети, как дети.

А теперь, собравшись в группу с соседними ребятишками, читали они какие-то книги, что-то старательно чертили на бумаге, споря и убеждая друг друга. А в один из следующих дней с сосредоточенным видом относили на почту пакет, на котором ставился все один и тот же непонятный адрес: “В детскую Техническую станцию”. Ребята все назойливей и чаще приставали к матерям с требованием: “Мамка, снимай иконы. Ну что ты на доску молишься. Ведь ничего в ней нету. Просто доска. Смотри, вон с левого угла треснула”»[5].

Обвиняя родителей в «некультурности», критикуя их «нечистый» быт, мальчики предлагают неожиданный выход из положения: «Нужна электрическая мухоловка». Как настоящие новые люди, Алеша и Витя воплощают свою

идею в практический результат: «С потолка свешивалась над столом трехгранная чурка, обмотанная проволокой. Чурка была намазана вареньем, взятым не иначе как с праздничного пирога, который мать приготовила поутру. Под чуркой на перекрещивающихся бечевках прикреплена была большая крышка от жестяной банки и в нее ежеминутно падали мухи». Результат технического усовершенствования не замедлил проявиться. Пораженный инженерным сооружением отец ворчит, что сын настоял на своем, «но в этом ворчании не было ничего сердитого. Наоборот, в нем послышалось и удивление, и некоторая гордость за сынишку»[6]. Незначительный вроде бы элемент нового быта немедленно позволяет изменить жизнь семьи – ячейки общества.

В пьесе «Электро-буза»[7] трое юнтехов проделывают ряд опытов над электричеством в присутствии бабушки, которой приходится без конца удивляться и попадать в неловкое положение из-за своего невежества. Незатейливая комедия положений одновременно выполняет просветительскую задачу: дает первые знания об электричестве тем, кто смотрит постановку. Это подчеркивается в редакционных комментариях: «Пьеса сама по себе увлекательная – интересна еще и тем, что подобных ей с хорошим техническим содержанием пьес нет, поэтому она приобретает особенную ценность»; «При постановках для детей, после того, как будут сказаны заключительные слова по пьесе, обращенные к публике с просьбой дать совет, как закончить спектакль, следует вынести решение об организации кружка юных электротехников, тут же записывая в члены его. Таким образом, пьеса может явиться хорошей агитацией за изучение ребятами электротехники»[8].

Сделать свою жизнь интересной и общественно значимой, учебу увлекательной и эффективной – эта приемлемая для подростка задача неустанно транслируется со страниц журнала. Пионеры в «ДВС» предстают реальными проводниками нового: уверенные в себе юнтехи, которые технологично перевоспитывают отсталых родственников, совершенствуют повседневную жизнь семьи и школы в соответствии с социалистическими идеалами. Им не надо объяснять необходимость общей работы на благо государственного строительства, это стало частью их убеждений. Достаточно определить направление практической деятельности и дать юнтехам конкретные пояснения, каким образом ее можно осуществить. Грандиозная идея построения социализма предельно конкретизируется, и каждому находится в ней место и дело.

«Что может быть интереснее, как проверить на опыте полученные знания?.. Но не всегда мы имеем возможность удовлетворить свое желание. Причин очень много, но больше всего мешает отсутствие специальных приборов. Еще очень мало есть школ, где было бы приличное оборудование физико-химического кабинета, а практические работы, проверка опытным путем теории необходима. Правда, наши кабинеты из года в год улучшаются, но надо это улучшение подвинуть быстрее, и вот тут-то юнтехи должны прийти на помощь.

Юные техники Урала! Давайте поможем своей школе. Покажем свою работу в области физики и химии. Будем проверять свою учебу.

В оборудовании кабинетов юнтехам принадлежит не последнее место. Юнтехи Урала! Кабинеты ждут вашей работы!»[9] Далее от общих слов предлагается перейти к конкретному делу: из «обыкновенной банки от томат-пюре» можно, оказывается, сделать жаровню для углей, резервуар и другие простые, но необходимые приборы, которые помогут проводить естественно-научные опыты в классе.

Риторический прием: от общего – к частному, а затем и к технологически конкретному – используется в журнале из номера в номер, приучая школьника, с одной стороны, все время иметь в виду общеидеологические задачи, поверять ими свою практическую деятельность и повседневную жизнь, а с другой – придавать этой, на первый взгляд, частной деятельности и жизни надличностное значение. Юнтеха увлекают возможностью близкого светлого будущего, условиями создания которого являются в том числе и его личные усилия. Рубрики журнала «Делай сам», «Практические мелочи», где рассказано, например, как сделать несгораемую бумагу, шеллачный лак, замазки для галош и т. п., казалось бы, полностью погружают читателя в быт. Однако неожиданный, на первый взгляд, для пионерского издания прагматизм лишен «мещанской» составляющей. Повседневная домашняя и учебная работа объявлены полем борьбы за социализм. Более того, юнтехи объявляются ответственными (вместе со всей страной) как за победы, так и за поражения «в деле социалистического строительства». Борьба за новый быт – конкретный выход из создавшегося положения.

Как большинство новопартийных изданий, «ДВС» отличало постоянство расположения материала. Это придавало известную ритуализованность чтению журнала, конечной задачей которого было проведение линии партии. Расположение рубрик выстраивает не подлежащую пересмотру или обсуждению иерархию говорящих: от высказываний редакции как голоса государства – источника коллективного разума до неустойчивых в своей идеологической безупречности высказываний самих граждан в рубрике писем юнтехов. Тем самым осуществляется как стратификация проблем с точки зрения их актуальности для воспитания молодого человека, так и символическая монополизация истины. Общение с молодой аудиторией, как явствует из подобной организации издания, не предполагает реального обсуждения с ней проблем, информация направлена от старших к младшим. Аудитории предложено пассивно внимать, принимая государственные установки, а активность проявлять, только выполняя указанное.

Передовая статья в журнале, написанная от лица редакции, транслирует волю партии-государства, уравновешивая в случае «ДВС» «техническую» конкретику. Практическая помощь юнтехам (редакция помогала как отдельным читателям, так и кружкам научно-технического творчества доставать

авиационную резину, провода, припой и тому подобные необходимые в техническом творчестве вещи; в переписке с читателями обсуждались детали реализации технических рекомендаций журнала) обрамлялась текстами, которые включали индивидуальный опыт технического творчества в практику социалистического строительства.

Буквально все материалы от «ненужных», с точки зрения некоторых юнтехов, рассказов до «полезных» чертежей и технологических разъяснений, даже само оформление журнала[10] работают на одну задачу – транслировать политическое требование времени, воспитывать послушного государству активиста. Можно рассмотреть, как меняются от 1929 к 1931 г. представления государства об участии юнтехов в строительстве социализма. Если вначале им предлагалось самим строить, изобретать, вносить посильный вклад, улучшая быт рабочих организацией умывальников и т. п., то постепенно главной функцией пионеров объявляется надзор за своими «подшефами»[11].

Освещение любой темы в советском детском журнале напрямую связано с изменениями «большой» взрослой политики. Рассмотрим только один пример. Когда в 1929 г. по всей Европе открылись пункты приема на работу в СССР от разных наркоматов, началась массовая вербовка иностранцев в страну разворачивающейся индустриализации[12], «ДВС», в соответствии с меняющейся государственной политикой отказываясь от общепринятого еще в 1928 г. деления иностранцев на пролетариев и буржуев, демонстрирует полное уважение к «иноспецам». Рубрика «До чего люди додумались» (ДВС. 1929. № 2), посвященная «разным заграничным изобретениям», уважительна к достижениям человеческой мысли, в чьей бы голове эта мысль ни возникла. В рубрике рассказывается об эффектных технических новинках, вроде выпущенной в Англии электрической пилы, авиэтки, занавеса из воды в одном из «заграничных» театров и т. п. Именно в это время складывается и поддерживается образ «друзей СССР» – «хороших» иностранцев, поддерживающих индустриализацию[13]. В рубрике «С кого надо брать пример юному технику» помещены беллетризованные биографии изобретателей, потому что общество рассчитывает, что «каждый юнтех будет готовить из себя советского Эдиссона. Нашей стране сейчас Эдиссоны особенно нужны»[14]. Они дополняют в журнале положительные образы детей рабочих из капиталистических стран. Но уже в конце 1930 г. «ДВС», продолжая публиковать информацию о том, «до чего додумались люди», признавая широкое использование в индустриализации германских, американских и т. п. станков и механизмов, начинает переносить акценты на рассказы о талантливости российских рабочих, всемирная известность которых не смогла состояться из-за условий жизни в царской России.

Типичен очерк о рабочем-изобретателе Ползунове. «В восемнадцатом веке на одном из горных заводов Урала работал простой рабочий Ползунов. Но только работать и работать не удовлетворяет Ползунова. Он думает о том, как

бы сделать такую штуку, чтобы она облегчила труд рабочего, чтобы она вместо рабочего раздувала гигантские меха. Изобретательный ум Ползунова, раз задумал это, не может успокоиться. Ползунов трудится и изобретает паровую машину. Но Ползунов простой рабочий. Да к тому же рабочий русского уральского завода. Россия 18-го века – страна некультурная. Царям и капиталистам невыгодно делать рабочих культурными. Тяжелая участь падает на долю рабочего-изобретателя. Окружающие смеются над ним. Горным начальником того района, где работал на заводе рабочий Ползунов, был генерал Галатер. Очень не понравилось Галатеру, что какой-то рабочий смеет изобретать. И он всячески преследует Ползунова. Не выдержал Ползунов трудной работы. Работать на заводе в царское время и изобретать – дело трудное. Подорвались силы Ползунова, заболел он чахоткой. Немного не кончив свое детище – паровую машину, Ползунов тут же возле нее падает и, истекая кровью, умирает...

Ползунов умер. Докончив его машину, ставят на завод, она работает. А о Ползунове забывают. Через 7 лет в Англии Уатт изобретает такую же машину. Его изобретение гремит на весь мир. Трудно было при царе рабочим изобретателям в России. Нигде не давали им хода, душили, заставляли бросать “бредовые идеи”.

Поэтому мы так мало и знаем о наших изобретателях.

Теперь по-иному: юные техники раскиданы по всем уголкам Урала. Посмотрите, разве мало на наших заводах изобретателей. То и дело можно прочесть в газетах, что такой-то рабочий усовершенствовал машину, такой-то рабочий изобрел новую часть машины, дающую экономию тысячи рублей.

Изобретения рабочих принимают, распространяют. Изобретателям дают возможность учиться или спокойно работать над своей идеей. Советский Союз помогает им, поощряет их. И много на заводах Советского Союза рабочих изобретателей, незаметных героев будней, сохраняющих стране миллионы рублей. Юные техники должны следить за их работой и стараться быть похожими на них. Стараться трудиться и изобретать на пользу социалистического строительства»[15]. Текст написан предельно просто, противопоставление тогда/теперь, типичное для раннесоветской культуры, дополняется новой темой российских научных и технологических приоритетов, которая будет и далее доминировать в советской пропаганде[16].

К началу 1930-х гг. в СССР складывается прагматическая по сути, обслуживающая государственную идеологию культура социалистического реализма. В рамках этой культуры СМИ было предписано беспрерывно воспроизводить образ достойной – в рамках советского понимания – жизни. В таком контексте искусство транслирует идеологические предписания, а чтение превращается в важнейшую процедуру усвоения требований власти. Журналы, наряду с романами и стихами, документальными и художественными фильмами, становятся пространством тотального создания «реальной иллюзии», в данном случае – социализма[17].

В совокупности подростковые издания представляли единый сектор медиального поля, предназначенный для воспроизводства и поддержания ценностных установок «будущих строителей коммунизма». Через них осуществляется молодежная политика, сориентированная на воспитание «достойной советской молодежи», которой старшим поколением был предложен «единственно правильный» путь развития. Дети должны соответствовать требованиям, предъявляемым к взрослым членам сообщества. Поскольку советское общество политизировано, в нем осуществляется ранняя политическая социализация. Поскольку общество тяготеет к единообразию, в нем должны задаваться жесткие системы разнообразных требований, обязательных к исполнению. Социализация предполагала быстрое освоение ряда умений и навыков, по определению присущих советскому человеку: от готовности корректировать (в некоторых случаях – кардинально менять) свои политические представления в зависимости от актуальной борьбы за власть в большевистской/государственной верхушке до умения соответствующим образом читать периодические издания.

Журнал «ДВС» направлен на развитие самодеятельности, формирование живого деятельного характера ребенка и подростка. В то же время живость и деятельность регулируются государственной идеологией. Практически все стороны жизни подростка оказываются в плотном поле государственной заботы, и он учится относиться к этому как к должному, а не как к вмешательству государства в его частную жизнь. Достижение этой задачи в 1920-е гг. было сопряжено с целым рядом трудностей, поскольку, во-первых, только происходило становление новой школы; во-вторых, родители транслировали модели поведения и воспитания, принятые в их детстве, или же оказывались склонны/вынуждены применять экстремальные формы воспитания, обусловленные изменившимися условиями труда, быта, радикализацией политических взглядов.

Начиная с 1930 гг., когда произошла унификация политики с ее жесткой установкой на централизацию, когда сложилась система советской школы, сформировалась многоступенчатая система идеологического воздействия на ребенка с самого детства через систему государственных воспитательных учреждений (ясли – детский сад – школа), а также через систему молодежных коммунистических организаций (октябрята – пионеры – комсомольцы), уже оформились единые символические скрепы, делающие незаметными отбор и иерархизацию значимых фактов. Военная дисциплина не предполагает самодеятельности. Заводские станки и механизмы на фотографиях журнала сменили скромных кружковцев с подставками для утюгов и приемниками. Семья, в жизни которой подросток участвовал, уступает место школе-интернату[18], кружок юных техников – политехнической школе, «знакомящей с общими научными принципами всех производственных процессов и в то же время дающей ребенку и подростку практические навыки в обращении с элемен-

тарными инструментами всех производств (К. Маркс)», а в идеале – рабочую профессию. Юнтехам уготовано превратиться в молодых рабочих, завершающих свое образование в школе рабочей молодежи. «Голос юнтеха» был окончательно поглощен голосом государства. Журнал с названием-призывом, обращенным к каждому отдельному читателю, «ДВС» перестал существовать, уступив место изданию «Техника – смене!» (1931–1941).

Примечания

[1] Настоящая статья продолжает публикации автора по теме региональной детской журналистики. См.: *Литовская М. А.* «Красный галстук» (1925) // Лит. квартал. 2011. № 9–11(22–24) ; *Ее же*. Региональный журнал для детей в контексте советской периодики 1920–1930-х годов: динамика идеологических приоритетов // «Убить Чарскую»: парадоксы советской литературы для детей (1920–1930-е годы). СПб., 2012.

[2] ДВС. 1928. № 1. Вторая страница обложки.

[3] «Нам и только нам принадлежит великое и главное дело: достроить величайшее здание социализма на том прочном фундаменте, который заложили наши отцы под руководством коммунистической партии» (ДВС. 1928. № 1. С. 2).

[4] *Быков А*. Юнтехи. 1928. № 1. С. 1.

[5] *Дубяга В*. Мушиная гибель (рассказ) // ДВС. 1930. № 5. С. 3–4.

[6] ДВС. 1930. № 5. С. 8. Характерно, что в № 6 за 1929 г. приводятся чертеж и пояснения, как самому сделать подобную электрическую мухоловку (с. 11).

[7] Электро-буза – пьеса для детей. Сочинение Албычева // ДВС. 1930. № 5. С. 31–32.

[8] ДВС. 1930. № 5. С. 31, 32.

[9] ДВС. 1930. № 5. С. 13.

[10] Полиграфически текст «ДВС» от первого номера к последнему меняется на глазах: фигуративные иллюстрации практически исчезают: вместо них появляются фотографии, карты, чертежи, то есть визуальному ряду придают характер достоверности. «Конструктивистские» приемы верстки сменяются все увеличивающимся количеством плотно сверстанного текста. Подчеркнуто неактивное использование приемов текстового дизайна формирует особую семиотику журнального текста. Необходимость приобщения к государственному знанию для «настоящего советского человека» не нуждается в дополнительной актуализации. Все, о чем повествуется, является равно значимым, на повышенную важность того или иного положения указывает его повторение в виде цитат или заголовков. Подчеркнуто сдержанное оформление издания было сориентировано на традиции научных журналов, несомненно, обладавших специфической поэтикой оформления. Традицию строгости оформления «перехватили» советские партийные издания; таким образом культура и наука, то есть «высокая» духовность, символически соотносились с «высокой» идеологией.

[11] «Уральская промышленность за первый квартал производственную программу выполнила на 67,5 %. Урал не додал стране на 70 миллионов рублей чугуна, меди и руды, не додал строительству 200 тысяч бочек цемента.... Где причины такого позорного невыполнения плана? Ответ на это один. Мы по-настоящему овладеть производством, его техникой, его “финансово-экономической стороной” (Сталин) не сумели... Пионеры и школьники нашли лучшую форму овладения техникой производства, это шефство над тысячами станков и механизмов. Подшефная пионерам ВИЗа электропечь дала 190 % плана. По случаю этой победы они обратились ко всем ребятам Урала, шефствующим над станками и механизмами, с вопросом: как овладели рабочие вашими подшефами – станками и механизмами? Работали ли станки и механизмы круглые сутки и без перебоя на социализм? Пионеры и школьники обязаны немедленно откликнуться на обращение визовских ребят. Проверить работу своих подшефов. Заставить работающих на механизмах и сами механизмы давать выполнение планов на 150–200 %» (ДВС. 1931. № 4–5. С. 1).

[12] См. об этом, напр.: Индустриализация Советского Союза. Новые документы, новые факты, новые подходы. Ч. 2. Москва, 1999. С. 223–225; 233–234.

[13] Некролог Нансену называется «Умер наш друг», в тексте подчеркивается: «Нансен был нашим другом. Это знали трудящиеся Советского Союза»// ДВС. 1930. № 7. С. 16–17.

[14] ДВС. 1928. № 3. С. 2.

[15] ДВС. 1930. № 5. С. 18.

[16] На уровне повседневной жизни с этим, очевидно, была связана отмена в конце 1931 г. в СССР валютного жалования для иностранных специалистов, что, скорее всего, означало стремление удалить их из страны.

[17] Подробнее эта точка зрения представлена в: *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М., 2007.

[18] «Школа-интернат – детище коммунизма. Здесь растут новые люди» //ДВС. 1931. № 1. С. 11.

Н. С. Журавлева
Челябинск

«ИСТОРИЯ ФАБРИК И ЗАВОДОВ» НА УРАЛЕ

«История фабрик и заводов» – название серии книг и выпускавшего их издательства в 1931–1938 гг. Во многом этот проект был созвучен пролеткультовским установкам творить искусство руками трудящихся для них самих и воплощался в годы первых советских пятилеток. Инициатива создания «Истории фабрик и заводов» исходила от корреспондентов-рабочих. Так, еще в 1930 г. в Свердловске вышел очерк Н. И. Харитонова о Златоустовском механическом заводе им. Ленина. Через год его переиздали в Москве в серии «На фронтах пятилетки» под названием «Завод-знаменосец». Этот очерк считается первым в серии «Истории фабрик и заводов».

Весной 1931 г. Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) объявила «призыв ударников в литературу». М. Горький увидел в нем новый этап культурной революции, возможность для приобщения миллионов трудящихся к творчеству и знаниям[1]. После его статьи «История фабрик и заводов», изданной в центральной печати осенью 1931 г., работа приобрела организованный и массовый характер. «Рабочие создали завод, они же и должны написать историю его создания…»[2], – отмечал М. Горький. По его мнению, имеющиеся очерки на заводские темы были поверхностны и изобиловали незнанием предмета. Путем коллективного творчества «работу нужно поставить таким образом, чтоб в результате получилось нечто подобное энциклопедии нашего строительства в его постепенном развитии от возникновения завода до наших дней»[3].

© Журавлева Н. С., 2013

10 октября 1931 г. ЦК ВКП (б) принял постановление об издании сборников «История заводов»[4]. На местах были образованы республиканские, областные и заводские комиссии «Истории фабрик и заводов», привлекавшие к работе местных писателей и журналистов[5]. На Урале областная редакция «Истории фабрик и заводов» действовала с ноября 1932 г. по 1 апреля 1938 г.[6] За сравнительно короткое время ей удалось собрать значительное количество материалов по истории ведущих предприятий региона, которые даже сегодня представляют собой ценнейший архив для историков, литераторов, экономистов.

Всего за 1931–1938 гг. главная редакция «Истории фабрик и заводов» выпустила около 250 книг, в числе которых одной из лучших признали сборник «Были горы Высокой» (1935), подготовленный в Нижнем Тагиле[7]. Инициированный директором Высокогорского железного рудника А. А. Давыдовым и старыми кадровиками слет рабкоров в конце сентября 1932 г. утвердил состав редкомиссии и наметил план работы. Тагильскому журналисту Ю. П. Злыгостеву[8] поручили записать и обработать материал, собранный во время «месячника горняцких воспоминаний» в мае 1933 г. Был объявлен конкурс на лучшего автора воспоминаний с премией – экскурсия в Москву для передачи рукописи М. Горькому[9].

Большинство рабочих в силу малограмотности не могли писать обстоятельно. Так возникли лозунги: «Опиши один случай из своей жизни», «Пиши, как говоришь»[10]. Рабочие горячо откликнулись, приносили много рукописей. Среди авторов выделялись М. Е. Пылаева, Титов, Е. Горностаев, В. С. Соловьев. Возник литкружок – своего рода авторский семинар. Вначале записи велись без строгого плана. Первый вариант книги выглядел как громоздкий монтаж газетных вырезок, воспоминаний и фотоснимков. Второй вариант с учетом замечаний и хронологии дорабатывали прикрепленные из центра писатели и историки. В книге насчитывалось 100 авторов. Их слет 1 января 1934 г. утвердил рукопись. 20 января 1934 г. рукопись вручили М. Горькому, который привлек лучших критиков[11]. 28 марта 1935 г. делегация авторов была принята самим писателем, который дал высокую оценку этому коллективному труду и снабдил книгу предисловием.

10 февраля 1935 г. в «Литературной газете» вышла положительная рецензия на сборник. 4 марта 1935 г. состоялась презентация книги на Высокогорском железном руднике. Горняки получили первые 150 экземпляров и отправили их со своими автографами И. Сталину, М. Горькому, С. Орджоникидзе[12]. Вс. Иванов на заседании II пленума правления Союза советских писателей 6 марта 1935 г.[13] назвал «Были горы высокой» ярчайшим примером успеха коллективной работы[14].

Однако из-за отсутствия историков и писателей тагильцы не учли архивные документы и представили сырой материал без литературной редакции, что шло в разрез с рекомендациями М. Горького[15]. В Свердловске сложилась иная

ситуация: практически все очерки из серии «Истории фабрик и заводов» составляли члены или кандидаты Союза советских писателей как местные, так и приглашенные из Москвы. П. М. Новлянский[16], Е. Г. Лундберг, Ю. Н. Бессонов[17], В. А. Вогау[18], историк Жуков прибыли в июне 1933 г. Местные парторганизации и профсоюзы также активно включились в работу, однако их вмешательство не всегда приносило пользу. В частности, в конце 1932 г. свердловчане подготовили литературный сборник «Родина заводов», но он был издан только летом 1935 г. из-за идеологических дополнений, связанных с тем, что именно в этот период завод УЗТМ (Уралмаш) начал относительно нормальное функционирование.

Кроме председателя Свердловского облисполкома В. Ф. Головина в свердловскую редакцию «Истории фабрик и заводов» вошли Н. И. Харитонов – председатель Свердловского Союза советских писателей, Л. Л. Авербах – секретарь парторганизации завода Уралмаш и др. Леопольд Авербах – ключевая фигура в советском литературном движении 1920-х гг., фактический создатель РАПП, не затерявшийся и после упразднения ассоциации благодаря покровительству М. Горького. Сначала его пристроили в главную редакцию «ИФЗ»[19], затем «бросили на низовку» – отправили на Урал: сначала в Магнитогорск, где он разоблачил «вредителей», потом, видимо, на повышение – в Свердловск.

Используя свои связи, он привлек к работе над очерками по истории уральских заводов московских авторов, например, достаточно известного в столичных кругах писателя и литературоведа Евгения Германовича Лундберга (1883–1965). Всего лишь несколько фактов биографии свидетельствуют о масштабе этой личности. Он закончил Высшую школу социальных наук в Париже, учился в Женевском и Иенском университетах. В 1920–1924 г. в Берлине организовал левонародническое издательство «Скифы», берлинский отдел Госиздата и Гостехиздата. Автор книг «Рассказы» (1909), «Мои скитанья. Рассказы» (1909), «Мережковский и его новое христианство» (1914), «От вечного к преходящему» (1923), «Зодчий Андрей Никифорович Воронихин. Материалы к биографии» (1937, совместно с А. Крутецким). Кстати, последняя была издана СвердлоГИЗом. Сегодня Е. Г. Лундберг более известен как автор «Записок писателя», куда вошли воспоминания о встречах с С. А. Есениным и другими поэтами первых послереволюционных лет.

В период «Большого террора» 1930-х гг. преследовали, как правило, подобных людей, воспитанных и думающих совсем по-иному, нежели подавляющее большинство. Урал в этом смысле исключением не стал. Здесь «полетели головы» крупных партийных и хозяйственных работников, что неизбежно потянуло за собой падение связанных с ними деятелей искусства и литературы. Кроме того, вероятно, сотрудничество Л. Л. Авербаха, расстрелянного в 1938 г., с уральской редакцией «Истории фабрик и заводов» также имело негативные последствия для региона в целом.

Многие члены уральских отделений Союза советских писателей были отправлены в лагеря или расстреляны, а работа по истории «Истории фабрик и заводов» не получила завершения. Некоторые рукописи так и не увидели свет. Например, издания по истории Верхне-Исетского завода (ВИЗ), подготовленные в разное время Е. Г. Лундбергом, П. М. Новлянским, Г. А. Троицким. Также не напечатали книгу А. Г. Маленького о Надеждинском заводе[20]. Отдельные сборники признали вредительскими, как например, сборник «Стахановцы Уралмаша», выпущенный в 1936 г. под редакцией Л. Авербаха.

Официальная причина запрета на издание – привлечение к редакторской работе «врагов народа», позднее разоблаченных: председателя комиссии «Истории фабрик и заводов» В. Ф. Головина, ответственного редактора Н. И. -Харитонова, В. А. Вогау, Л. Л. Авербаха и других подозрительных лиц[21]. Н. И. Харитонов 5 марта 1937 г. был также уволен с поста председателя правления Союза советских писателей и с должности заместителя редактора газеты «Уральский рабочий». Одно из обвинений заключалось в том, что после разоблачения Г. А. Троицкого (автора антисоветского стихотворения «Маргарита» и романа «Город славы») Н. И. Харитонов принял его сотрудником в редакцию «Истории фабрик и заводов» и послал на ответственный участок – Верхне-Исетский завод[22].

Работа по составлению истории заводов в 1930-е гг. изменила биографию даже тех авторов, кто был приглашен на Урал из Москвы. Так, Юрий Николаевич Бессонов (1900–1958) был арестован за очерк об одном из директоров заводов, правда, потом освобожден. Для него работа в редакции «Истории фабрик и заводов» стала «путевкой в жизнь». В 1937 г. вышла его книга «На фронте и в тылу. Рабочие Верхне-Исетского завода», основанная на устных рассказах участников борьбы с Колчаком. Материал, собранный в 1930-е гг. на Урале, был положен в основу главного романа Ю. Н. Бессонова «Восстание» о Гражданской войне в Сибири и на Урале (1955). Его сокращенный вариант для юношества – повесть «Суровая юность» – была переведена на иностранные языки.

Из других крупных уральских изданий серии «Истории фабрик и заводов» следует выделить книгу Н. Г. Шушканова «Крепостной Златоуст», изданную в 1936 г. в Свердловске. Писатель Николай Георгиевич Шушканов (1902–1953) в 1935–1938 гг. входил в московскую редакцию «Истории фабрик и заводов»[23], но начинал свой творческий путь в Екатеринбурге, затем с 1929 г. вошел в редколлегию журнала «На литературном посту».

Таким образом, несмотря на все недостатки работы, проект по составлению истории промышленных объектов в СССР оказался плодотворным. Собранные материалы еще ждут своих исследователей. Так, в Государственном архиве Российской Федерации сохранились документы 1931–1938 гг. по истории предприятий Урала: Верхне-Исетского завода, Златоустовского завода, Кыштымских заводов, Лысьвенского завода, Магнитостроя, Мотовилихинского завода им. Молотова, Надеждинского завода им. Серова,

Невьянского завода, Нижне-Тагильского завода, Уральского машиностроительного завода[24].

Примечания

[1] Подробнее см.: *Примочкина Н. Н.* Писатель и власть. М. Горький в литературном движении 20-х годов. М., 1998.

[2] *Горький М.* История фабрик и заводов // Правда. 1931. 7 сент. ; Известия. 1931. 7 сент.

[3] Там же.

[4] Штурм. 1932. № 1. С. 77.

[5] Подробнее см.: А. М. Горький и создание истории фабрик и заводов : сб. докум. и материалов. М., 1959.

[6] ГАСО. Ф. Р-318. (Свердловская областная редакция «Истории фабрик и заводов»)

[7] См: *Морачевский Н.* Книги, которые не поседеют // Резец. Л., 1936. № 2. С. 22–23 (о сб. «Были горы высокой» и др.).

[8] *Злыгостев Ю.* Как писались «Были горы Высокой» // Штурм. 1935. № 9. С. 115–119 ; *Его же*. О «Былях горы Высокой». Из опыта работы над книгой // Литературная учеба. 1936. № 7. С. 144–162.

[9] Доклад Вс. Иванова о работе редакции «фабрик и заводов» // Второй пленум правления ССП СССР. Март 1935. Стенографический отчет. М., 1935. С. 407.

[10] См: Как писались «Были горы Высокой». Из статьи Ю. Злыгостева в «Литературной газете» 20 марта 1935 г. // Строка, оборванная пулей. Московские писатели, павшие на фронтах ВОВ : стихи, рассказы, дневники, письма, очерки, статьи воспоминания. М., 1985. С. 213.

[11] См: Были горы Высокой. Рассказы рабочих Высокогорского железного рудника о старой и новой жизни / под ред. М. Горького и Д. Мирского. М., 1933.

[12] См: *Епанчинцева Е.* Жили «Были»… // Тагильский рабочий. 2005. 26 авг.

[13] См: Доклад Вс. Иванова о работе редакции «фабрик и заводов» // Второй пленум правления ССП СССР. Март 1935. Стенографический отчет. М., 1935. С. 398–420.

[14] Издание «Были горы Высокой» также получило огласку из-за судебного разбирательства, связанного с убийством одного из авторов – горняка и рабкора Григория Быкова 12 апреля 1935 г. См.: *Ганьжа С.* Противостояние // Горный край. 2006. 29 сент. ; *Романов В.* Григорий Быков. Свердловск, 1961 и др.

[15] См: Как писать историю заводов. Из инструкции, выработанной главной редакцией // Рост. М., 1931. № 24. С. 16–17 ; *Горький М.* О работе по истории фабрик и заводов // Штурм. Свердловск, 1932. № 4. С. 114–118 и др.

[16] См: *Новлянский П.* «Золотые прииски писателя» // Штурм. Свердловск, 1934. № 4. С. 79–82.

[17] См: *Бессонов Ю.* В камере. Отрывок из истории ВИЗ‘а // Урал. рабочий. 1934. 29 июня.

[18] Вогау Вильгельм Александрович (1901–1947) – писатель, участник Гражданской войны, партработник, журналист, сотрудник редакции «История фабрик и заводов», автор публикаций в журнале «Уральский следопыт», репрессирован.

[19] См: Рабочие пишут историю заводов : сб. ст. / под ред. М. Горького и Л. Авербаха ; сост. И. Кубланов. М., 1933 ; *Петров Б.* [Рец. на кн. : Шестнадцать заводов. Главы из истории / под ред. Л. Авербаха. М., 1933] // За большевистскую книгу. М., 1934. № 23. С. 10–12.

[20] См: *Маленький А.* В марте надеждинцы напишут историю своего завода // Штурм. Свердловск, 1932. № 2–3. С. 144–145 ; *Петров Б.* [Рец. на кн. : Маленький А. 1905 год. (Из «Истории Надеждинского завода»). Свердловск, 1934] // За большевистскую книгу. М., 1934. № 23. С. 10–12.

[21] См: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. д. 83. Л. 8.

[22] См: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 5. Д. 67. Л. 28.

[23] См: *Шушканов Н.* Больше внимания «Истории заводов» // На литературном посту. М., 1932. № 4. С. 17–22.

[24] См: ГАРФ. Ф. Р-7952. Оп. 5. 786 ед. хр. 1663.

Т. Н. Масальцева
Пермь

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАТЕРИАЛЫ В РУССКОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ГАЗЕТЕ 1920-Х ГГ.: РУБРИКИ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДЕНЬ», «ЛИТЕРАТУРНЫЙ УГОЛ», «ЛИТЕРАТУРНАЯ СТРАНИЦА» В ПЕРМСКОЙ ГАЗЕТЕ «ЗВЕЗДА»

В провинциальной ежедневной газете рубежа XIX–XX вв. на второй-третьей странице традиционно располагались публикации литературного характера: проза, стихи (лирика, стихотворные фельетоны, поэмы) и даже драматические произведения. Также репрезентативно была представлена и газетная литературная критика: статьи, обозрения содержания литературных публикаций столичных журналов, развернутые рецензии. Аналогичные материалы можно обнаружить и в региональной газете первого десятилетия советской власти: перед газетой стояла серьезная задача приобщения массового читателя к чтению как собственно газеты, так и художественной литературы вообще: «Роль печати – оздоровить общество от старых обычаев, обрядов, предрассудков и указать путь, на котором все заменится здоровым и не менее веселым и полезным»[1]. В «подвале» «Звезды» 1920-х гг. можно обнаружить литературные тексты, художественную публицистику, литературная критика обычно ограничивалась мини-рецензиями рекомендуемой литературы.

Но редакция газеты предпочла выделить для литературных произведений специальное место. Сначала появилась рубрика «Литературный день», которая начала верстаться отдельной колонкой во второй половине 1923 г. В этой рубрике размещались публикации, освещавшие деятельность литературной мастерской слова «Мы», образованной в 1923 г. при газете «Звезда». Так, в номере от 4 марта 1923 г. в этой рубрике можно обнаружить стихи Федора Михайлова «Железному городу», рассказ «Мишка и Рахман» Б. Якушева. До «Литературного дня» краткие информационные заметки о деятельности мастерской размещались в разделе текущей хроники «По Перми». Иногда участники группы «Мы» писали и литературно-критические материалы. В 1923 г. Савватий Гинц представлял читателю брошюры Егора Симонова, посвященные П. П. Ершову.

Отдельная рубрика «Литературный день» позволила размещать и развернутые материалы аналитического характера, связанные с какими-то литературными событиями, например, с посещением Перми московского поэта-футуриста Давида Виленского, гостя студии «Мы», который читал доклад «Искусство сегодня»[2]. Кстати, деятельность далеко не всех приезжих литераторов освещалась в данной рубрике, например, лекция литератора Марка

© Масальцева Т. Н., 2013

Криницкого на тему «Брак, развод и свободная любовь» была воспринята журналистом «Звезды» сатирически и удосужилась фельетона.

Что касается литературной критики, то сначала она в рубрике «Литературный день» отсутствовала. Лишь рецензии на книги включали в себя оценки литературных произведений. В 1920-е гг. в газете «Звезда» имелись постоянные рубрики «Книжная полка» и «Что читать», представляющие рецензии на рекомендуемую литературу. Однако большей частью рекомендовались вовсе не произведения художественной литературы, а книги полезные, развивающие. Например, «Школа скрипичной техники» или книга Д. Кузнецова «Как люди жили в старину», рекомендуемая в номере от 11 августа 1923 г. как «введение в историю первобытной культуры». Можно выделить еще одну особенность библиографического отдела в 1920-е гг.: если читателю представляется произведение художественной литературы, его оценка лаконична, а какие-либо аргументы практически отсутствуют. Так был встречен даже первый уральский литературный альманах «Товарищ Терентий» (апрель, 1923 г.): просто было опубликовано его содержание, по мнению рецензента, говорящее само за себя. А представляя читателю книгу С. Городецкого, рецензент смог охарактеризовать ее содержание только одним предложением: «В издании Госиздата вышла … 13-ая книга стихов Сергея Городецкого “Миролом”, включающая преимущественно стихи периода революции и на революционные темы». Исключения представляли собой развернутые публикации активного участника студии «Мы» Федора Михайлова, обязательно включающие качественную оценку книги, сосредоточенную не только на содержании произведения: «“Сибирь” Драверта – безусловно ценный сборник. От него не веет затхлостью <…> в большинстве они [стихи] посвящены Сибири, ее природе, красоте и т. д. Поэт поет без новых форм, без новых слов, к которым уже привыкает русский читатель после футуристов, имажинистов, конструктивистов и др. Но одного нельзя отнять от автора: задушевности. Он умеет петь о Сибири. Стихи читаются легко и с удовольствием»[3].

Имевшаяся в газете еще в дореволюционный период рубрика «Библиография» сохраняется и в «Звезде»: в ней размещаются рецензии на научные издания, например, Пермского университета, часто за подписью его преподавателей. Так, о сборнике «Известия Биологического научно-исследовательского института и биологической станции при Пермском государственном университете» писал профессор А. Генкель. Рецензии на «Пермский краеведческий сборник» принадлежали перу постоянного сотрудника «Звезды» Вл. Южакова.

Минимальную оценку драматического произведения традиционно сохраняла театральная рецензия, располагающаяся в рубрике «Театр и искусство». Театральное действие оказывало на зрителя серьезное воздействие, которое необходимо было подвергать детальному разъяснению: «Пьеса достаточно полно вскрывает отвратительный быт духовенства, борьбу за сытный приход и т. п. Все это происходит в совершенно посредственных картинах»[4].

В 1924 г. литературные тексты располагаются в «подвале»: роман С. Константинова «Под грохот французских пушек», который публиковался с продолжением в восьми номерах, рассказы Льва Гумилевского, Василия Каменского («Бал в гумне», «Ярмарка в Насадке»). В хроникальной рубрике «За день» традиционно отслеживается деятельность мастерской слова «Мы». В «подвале» публиковались и статьи о деятельности литературных авторитетов того времени. Несомненным лидером считался М. Горький, так что статьи в духе «Горький о Ленине» (1924, 28 января) периодически публиковались в «Звезде». 10 февраля 1924 г. формируется рубрика «Литературный день “Звезды”» , занимающая практически всю третью страницу и во вступительном слове заведующего литературной страничкой Н. Орестова характеризующая инициативу газеты: «“Звезда” начинает периодически издавать литературную страницу. Первая еще информационная, слабая, но только потому слабая, что не все еще знают о ней, что в ней представлены почти одни пермские рабочие»[5]. Таким образом, можно предположить, что социальное происхождение автора при отборе литературного материала учитывалось, и предпочтение отдавалось пролетариату. Среди литературных материалов – рассказы В. Южакова «Старый кошмар», И. Костарева «В руках бандитов-дезертиров», стихотворение «Замолкшая домна» В. Солодова, стихотворение в прозе К. Рузова «Тебе, рабочий, посвящается». Все литературные тексты объединяла общая тема: события гражданской войны на Урале. Среди публикаций поэтических тестов «Литературного дня» можно выделить отрывок из поэмы Владимира Маяковского «Ленин» (без указания на перепечатку).

В дальнейшем рубрика именуется уже просто «Литературный день». В ней располагались и литературные рекомендации начинающим писателям, например, «Как писать рассказы и о чем», «Что это такое? Рассказ, сказка, повесть, легенда, любовь в романах», «Нашим писателям. Что непонятно? Пиши!», сопровождающиеся призывом-лозунгом «Пиши в литературную страничку, учись на ней писать». Газета даже предлагала начинающим писателям конкретные темы: «Смерть Ильича» («сильная тема, дающая возможность рабочему художественно нарисовать картину потери вождя»), «Против бога», «Октябрьские дни», публикуя практически в следующем «Литературном дне» произведения соответствующей тематики. Одним из серьезных требований к литературным произведением было выполнение социального заказа, а также – чтобы в текстах «было поменьше философствований и рассуждений». По-прежнему в хроникальных подборках публикуются информационные заметки об организациях начинающих писателей, которые объединились под названием «Мы» (Литературное гнездо «Звезды»), отменяя ранее существующие. Главной задачей нового объединения была «связь [литературы] с производством», «в организацию будут приниматься члены РКП, члены РКСМ, корреспонденты “Звезды”, рабочие»[6]. В этом же году формируется литературное объединение пермских беллетристов и поэтов «Молодая гвардия».

В 1925 г. специальные литературные рубрики со страниц «Звезды» исчезают, но литературные произведения располагаются в подвале второй, реже третьей страницы: очерки Б. Пильняка, стихи и проза В. Каменского, проза А. Гайдара (его фельетоны чаще верстались столбцами на 2–3 странице), рассказ В. Шишкова «Батрачка» (указания на перепечатку отсутствуют). Возрождается и жанр литературного обозрения: «Новости художественной литературы» В. Красильникова рассматривают вышедшие за последние полгода литературные новинки прозы и поэзии, книжки А. Безыменского, И. Доронина, И. Уткина и С. Есенина. О последнем автор некролога замечает: «как лирик, Есенин продолжал в поэзии линию Блока»[7].

Отдельная литературная рубрика в газете не появлялась около года, хотя литературные тексты газета размещала постоянно. Периодически в 1926 г. публиковались стихотворения Елены Вечтомовой и Бориса Непеина, участников группы «Мы». Это время активного литературного сотрудничества со «звездой» Аркадия Гайдара (повести «Р.В.С.», «Рыцари неприступных гор», «Пути-дороги», частые фельетоны). Публиковались и юбилейные материалы о пермских писателях, например, очерк жизни и творчества А. Кирпищиковой, написанный профессором ПГУ П. Н. Богословским, обратившим внимание в связи с юбилеем на бедственное материальное положение писательницы[8]. В августе литературные материалы начинают располагаться в рубрике «Литературный угол». В номере от 15 августа в этой рубрике помещаются юбилейный очерк В. Друзина, посвященный 5-летию со дня смерти А. Блока, и отрывок из поэмы Елены Вечтомовой «Второй ступени последний год». 5 сентября 1926 г. возникает еженедельная рубрика «Литературная страница», занимающая практически всю пятую страницу газеты. Во вступительной статье «К творчеству, к объединению» редакторский коллектив говорит о необходимости литературной странички для начинающих писателей, о том, что газета планирует не только публикацию их произведений, но и дальнейшую литературно-критическую оценку их как сотрудниками газеты, так и ее читателями. На литературной странице сначала также публиковались стихотворения Бориса Непеина и Елены Вечтомовой, неизданное стихотворение А. Блока «В стальной глухой воде мерцают тени...», прозаические произведения – рассказы пермских рабочих.

Следующая «Литературная страница» уже содержала письмо читателя, предлагающее создать «пермскую ассоциацию пролетарских писателей», а также очерк Василия Каменского «На тяге», стихи Бориса Непеина «Углекоп», «Красной Армии». В дальнейшем на «Литературной страничке» можно обнаружить фельетон А. Гайдара «Четыре рапорта», а также колонку «Мы обсуждаем», в которой А. Спешиловым анализировались тексты предыдущей «Литературной страницы». Были рассмотрены очерк Василия Каменского «На тяге», наивный в «в конце девятого года пролетарской революции», и стихи Бориса Непеина, «часто употребляющего неудачные образы в духе “струится

уголь черной глыбой”». В дальнейшем проза А. Гайдара и В. Каменского на «Литературной странице» публиковаться перестает, здесь размещаются в основном произведения начинающих авторов. В 1928 г. «Литературная страница» издавалась уже приложением к «Звезде», выходящим не каждую неделю, а по мере накопления материала.

На «Литературной странице» публикуется и литературная критика местных авторов, присылающих свои тексты в «Звезду». Автор под псевдонимом «Тардый», анализируя присланные в редакцию стихи, обращает внимание на то, как «стихотворения отражают взгляд массы на проект закона о браке», посвящены ли они «поднятию производительности труда» и борьбе с хулиганством. Также отмечаются погрешности ритмики, рифмы[9].

Литературно-публицистические произведения: путевые и исторические очерки, рассказы местных авторов И. Акимова, А. Тарасова, К. Литовского, К. Бегунова и др. – по-прежнему традиционно располагались в «подвале».

Поэзия, судя по публикациям «Звезды», пользовалась большей популярностью и у участников студии, и у аудитории газеты. Процесс создания прозаических произведений в студии мог вызвать оживленную полемику, отраженную в публикации с соответствующим названием «Что мы требуем от беллетриста». Поводом для полемики стал доклад прозаика студии «Мы» П. Варасова, вызвавший «большие горячие прения. Главный тезис докладчика: автору нельзя давать заказов. Оппоненты почти единогласно опровергли доводы докладчика и доказали, что автор от заказов никогда не был свободен, разница только в том, что многие авторы оказались неспособными ответить на запросы момента и выполнить заказ»[10]. Авторы литературно-критических публикаций «Звезды» 1920-х гг. периодически обсуждают эту тему, каждый раз приходя к выводу: современное литературное произведение должно быть публицистически острым, отражать все проблемы текущей жизни и предлагать их возможное решение.

Примечания

[1] См: Как писать рассказы и о чем // Звезда. 1924. 22 марта. № 67. С. 3.

[2] К вечеру Виленского // Звезда. 1923. 24 июня. № 138. С. 5. (Лит. день.)

[3] *Михайлов Ф.* Сибирские огни // Звезда. 1923. 3 марта. № 46. С. 3. (Книжная полка.)

[4] «Рясы» – Потапенко // Звезда. 1923. 21 июня. № 135. С. 3. (Театр и искусство.)

[5] *Орестов Н.* Не маринуйте творчество! Что это за страничка // Звезда. 1924. 10 февр. № 34. С. 3. (Лит. день «Звезды».)

[6] *И. О.* У писателей есть организация: Как возникло литературное гнездо «звезды» // Звезда. 1924. 2 апр. № 84. С. 4. (Лит. день.)

[7] *Красильников Н.* Новости художественной литературы // Звезда. 1925. 29 июня. № 146. С. 4 ; *Красильников Н.* Сергей Есенин // Звезда. 1926. 3 янв. (№ 2). С. 3.

[8] См: *Богословский П.*, *проф*. Бытописательница уральских заводов А. А. Кирпищикова : (По случаю исполнившегося 60-летия ее литературной деятельности) // Звезда. 1926. 19 мая. № 113. С. 3.

[9] *Тардый.* Узлы строк : (О чем пишут рабочие поэты) // Звезда. 1926. 16 февр. № 38. С. 4.

[10] Что мы требуем от беллетриста // Звезда. 1923. 20 июня. № 134. С. 5. (Лит. день.)

Ю. А. Русина
Екатеринбург

РАЗНОМЫСЛИЕ УРАЛЬСКИХ СТУДЕНТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1940-Х ГГ. (ПО МАТЕРИАЛАМ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ И СТУДЕНЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО САМИЗДАТА)*

Термин «разномыслие» введен в научную практику отечественным социологом Б. М. Фирсовым. Формирование нового понятия вызвало дискуссию в академической среде. Суть ее – в противостоянии двух точек зрения: всегда ли в советском обществе существовал такой феномен, или различие в образе мыслей было порождено XX съездом правящей партии (1956 г.), изменившим общую атмосферу в стране. Автор термина отмечает: «Коллективность молчания в упомянутый период не вызывает сомнений. Но даже и в этом, казалось бы, тяжелом, безвыходном случае не исключались индивидуальная и групповая (в малых группах) рефлексия окружающей жизни и выражение разных мнений в “укрытиях”… Разрушить монолит единомыслия, сформировавшийся к концу сталинского правления, значило прийти к распространению в обществе раскрепощенных форм общественного сознания, какими правомерно можно считать разномыслие и инакомыслие»[1]. А. Н. Алексеев предлагает наделить термин «разномыслие» более сложным значением, нежели «несогласие во мнениях» или «несходство убеждений». Социолог называет разномыслием ментальный плюрализм, или разнообразие ментальностей в рамках социума или социальной группы[2]. Необходимо подчеркнуть, что понятие «разномыслие» введено именно в социологический дискурс и требует специальной разработки в контексте других областей гуманитарного знания.

Думается, что студенческое творчество второй половины 1940-х гг., которое выливалось на страницы университетской периодики и литературного самиздата, кипело на заседаниях творческих литературных кружков, можно рассматривать сегодня в контексте феномена «разномыслия» как проявление духовного подъема первых послевоенных лет.

Исследователи общественных настроений в СССР называют несколько «кульминационных точек духовной активности» советского послевоенного общества: это 1945-й г., 1953–1956-е гг. и начало 1960-х гг.[3] Духовная активность середины 1940-х гг. нашла специфическое отражение в произведениях

---

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ-Урал по проведению научных исследований («Разномыслие уральских студентов 1940–1950-х гг. (по материалам университетской периодической печати и студенческого литературного самиздата»), проект № 13-11-66001 а/р.

© Русина Ю. А., 2013

студенческого литературного творчества. Тогда во многих советских вузах студенты – бывшие фронтовики, окрыленные победой, и вчерашние школьники, повзрослевшие в тылу, – создавали литературные группировки, кружки, издавали неформальные журналы, альманахи. Основной причиной и идеей писательских и поэтических опытов была жажда самовыражения, когда и значительные, и самые обычные события повседневной жизни облекались в поэтическую строку[4].

Газета «Сталинец» появилась в 1930-е гг. в Свердловском коммунистическом институте журналистики (КИЖ). 21 февраля 1942 г. вышел ее первый номер как органа партбюро, ректората и профкома Свердловского государственного университета им. А. М. Горького (СГУ, с 1946 г. – УрГУ), в то время как КИЖ вошел в состав вуза, превратившись в факультет журналистики. На страницах «Сталинца» опубликовали свои первые строки будущие уральские журналисты и литераторы: Иосиф Гершенбаум (псевдоним – Герасимов), Вадим Очеретин, Леонид Шкавро, Георгий Краснов, Владимир Шустов, Лев Румянцев, Иосиф Лебензон, Стефан Захаров, Юрий Абызов – поэт-переводчик, ставший впоследствии председателем Латвийского общества русской культуры, Виктор Рутминский – литературовед, уникальный знаток поэзии Серебряного века и поэт-переводчик, осужденный в 1947 г. на 6 лет лагерей за «пессимистические и клеветнические стихи»[5].

Воспоминания студентов послевоенного поколения рисуют ту духовную атмосферу, которая царила в не очень хорошо обустроенных коридорах и аудиториях университета на ул. Куйбышева, 48а.

«В нашем наборе 1945 г. – фронтовики Отечественной, демобилизованные по ранению, плюс треть благополучных школьников, остальные разного возраста… У каждого – “в уме и сердце” ненаписанная автобиографическая повесть военных лет. Не столько жажда знаний, сколько мечта писать, быть признанным… Весной 1946 г. прошла демобилизация бывших фронтовиков. Они стали первокурсниками следующего набора. Крепкие, уверенные в себе ребята, в прямом смысле “прошедшие огонь и воду”. У них опыт, годы пережитого, “желание поведать миру”…»[6]

«…Особенно много было среди фронтовиков “писателей”: поэтов и прозаиков… Сначала они собирались от случая к случаю на лестничных площадках, в пустых аудиториях и читали друг другу свои произведения. …Когда появилось объявление, что в такой-то день, в такой-то час Иосиф [Гершенбаум] будет читать отрывки своей повести “Студенты”, то в большой аудитории яблоку, как говорится, негде было упасть. Сидели даже на подоконниках…»[7]

«В длинных университетских коридорах Лебензона часто останавливали студенты и просили почитать что-нибудь из поэмы “Синий ветер”. Сюня славился в УрГУ именно как автор этой поэмы. Кое-кто из его поклонниц даже переписывал ее в заветные тетрадки. Лебензон долго не заставлял себя упрашивать и, вынув изо рта трубку, начинал:

Я у Лены, а Лена замужем,
Муж заслуженный капитан…
И растет уже, ходит сам уже
Замечательный мальчуган…»[8]

Интересным явлением в стенах послевоенного университета было увлечение студентов-журналистов и филологов переводами.

В середине 1940-х в УрГУ любили распевать английские солдатские песенки «Кабачок» и «Типперери», читали стихи Юлиана Тувима в переводах Юрия Абызова[9]. Странным и стирающим стереотипы выглядит сегодня появление на литературной странице «Сталинца» за 7 ноября 1945 г. совершенно непраздничного стихотворения Ю. Тувима «Лодзь», где поэт говорит о любви к «грязному и дымному» родному городу, его «злой красоте»:

Слезами мне покрывает глаза
Вид твоих окон мертвых,
Черных улиц вечный базар
И роскоши лоск потертый.
И это торчащее глупо «Zavoy»,
И в ярких платьях торговки,
И вывеска эта – «Мужьской партной
Для Дам и перелицофки»[10].

Рецензия Виктора Рутминского на польские переводы Абызова, также опубликованная в университетской газете в 1945 г., демонстрирует, насколько глубоко сам 19-летний рецензент разбирался в теме перевода: «…перевод “Лодзи” … совершенно эквиритмичный подлиннику… “Легкость” переводов с польского – типичный обман зрения. Трудность заключается, прежде всего, в ритме. <…> Что же касается Тувима, то дело усложняется… тем, что его экспрессивный, сложный стиль с трудом находит для себя лексические эквиваленты» [11].

Мастерство Абызова-переводчика отмечал Павел Бажов после его выступления на одном из «литературных четвергов», организованном местным отделением Союза писателей СССР, где начинающий литератор читал свои переводы английского поэта Роберта Сервиса[12]. В «Сталинце» в 1946 г. напечатано два стихотворения этого автора: «Мой паренек» и «Вышедший из игры». Оба произведения, что созвучно времени, проникнуты романтикой отваги и духом борьбы за свободу родного края. Первое говорит устами отца ушедшего на фронт 17-летнего солдата. Во втором – призыв быть стойким в любых жизненных испытаниях:

…Только ныне не трусь – завтра выпадет туз.
Так держись же, дружище, злей!
Зубы стисни и стой. Кончить легче с собой.
Подбородок держат вверх трудней[13].

Виктор Рутминский выделялся среди студентов своим интересом к творчеству опальных поэтов Серебряного века. Кроме того, еще со школьной скамьи его влекли законы и таинства стихотворной формы и стиля. О докладе «История и теория сонета», прочитанном Рутминским на заседании университетского литературного кружка, газета писала в июне 1946 г.: «… Студент 3-го курса филологического отделения … привлек значительный по объему материал и оригинально его обработал. Начав изложение с общих правил классического сонета, он перешел к истории этой жанровой формы, проследив ее развитие от зачаточных форм у трубадуров Прованса до современной советской поэзии… За исторической частью следовал раздел, посвященный модификациям сонетной формы в зависимости от системы языка. Это было проиллюстрировано на различии итальянского, французского, немецкого, румынского и русского сонетов… Отмечена большая заслуга Рутминского, сумевшего в короткий срок, без консультации и достаточной литературы создать интересный и содержательный доклад. Недостатком признан некоторый уклон в сторону формализма. Руководитель кружка старший преподаватель М. Л. Мамаева отметила, что доклад В. Рутминского за годы существования кружка – один из лучших»[14].

Арестованный в апреле 1947 г., В. Рутминский на одном из допросов так говорил о своем увлечении поэзией: «В основном 1945 год у меня протекал на фоне поэтов “42 комнаты”… в общежитии университета по ул. К. Либкнехта, 9»[15]. В этой комнате проживало 9 студентов – начинающих поэтов, обучающихся на разных факультетах. Это была веселая молодая компания, которая создала свое шуточное литературное направление, названное в честь одной из студенток факультета журналистики «иринизмом». Все вместе они выпустили два поэтических альманаха – иронический «Носик в клеточку» и пессимистический «Осень».

Поэтические пародии и дружеские шаржи в рифмах были очень популярны среди студентов второй половины 1940-х гг. Часто небольшие четверостишия становились своеобразным стилем общения, ими обменивались на переменах, по дороге в университет, а после учебы получали листочки с четырьмя строчками в ответ. Вот, например, дружеский шарж Стефана Захарова на Вадима Очеретина, будущего члена Союза писателей СССР, редактора журнала «Урал» и автора повести «Я твой, Родина!»:

Вадим на фронте был танкистом,
А стал студентом-журналистом,
Как танк, повел машину в бой
И повесть выстукал «Я – твой».

Высокому красавцу Виктору Рутминскому были посвящены такие строки, отражающие его неординарный внешний облик и серьезные познания в области стихотворной формы:

Знаток поэзии латинской,
Парнаса гордость и краса,
Виктор Сергеевич Рутминский,
Стригите ваши «волоса»[16].

Однако справедливым будет отметить, что на страницах «Сталинца» в 1946–1947 гг. преобладала тема войны, точнее, преодоления ее тягот и возвращения к мирной жизни. Так, например, из четырнадцати публикаций студенческих литературных творений в газетных выпусках за 1946 г. одиннадцать так или иначе касаются событий военного времени. О мирных родных городах, о «лекциях в просторных залах» «мечтало в битвах» поколение, сменившее когда-то школьную форму на шинели. Но, заполнив университетские коридоры, они какое-то время продолжали мерить окружающую их действительность военной меркой, как бы продолжая носить гимнастерки и сапоги, а иногда действительно не имея возможности переодеться в штатскую одежду. Подборка стихов Иосифа Лебензона так и называлась: «Стихи о возвращении».

…А навстречу весело и четко –
Лейтенант с геройскою звездой.
И привычным жестом до пилотки
Хочется дотронуться рукой.

Но рука замрет на полдороге,
(Ведь пилотка кепкой сменена)
И, смущенно тронув подбородок,
Книзу вновь опустится она. …

* * *

…Это происходит постепенно,
Как-то незаметно и легко:
В прошлое уходит лоск военный,
Четкая чечетка каблуков.

Только как бы ни было, ребята,
И во что бы нас не одевать,
Мы не изменились, мы солдаты,
Нас уже иначе не назвать…[17]

Но военная судьба этих талантливых, двадцати с небольшим лет, фронтовиков была разной, также разными были их картины мира, что, естественно, нашло отражение в текстах. На одном из заседаний университетского литературного кружка выступил студент Виталий Шувагин, который не был литкружковцем и не публиковался в университетских изданиях. Он вынес на обсуждение членов кружка свои стихи «В бане» (куда автор пришел под новый год смывать грехи) и «Песня штрафника» (в биографии Шувагина дей-

ствительно был штрафбат). Тексты до нас не дошли, но страницы протокола заседания кружка позволяют представить их смысловую и стилистическую специфику. Ясно также и то, насколько эти поэтические опыты не вписывались в патриотическую канву соцреализма. Рукописный протокол сохранил резкую критику Шувагина за подражательство Пастернаку, за то, что в стихах много субъективизма, а их содержание совершенно не отражает советской эпохи, что времена футуризма миновали, а символизм – явление антисоветское. Но большинство все же признали у автора поэтический талант. А Рутминский, связывая поэтические опыты бывшего штрафника с мировоззрением автора, указал на крайний субъективизм, который восходит к философии неокантианства, и, говоря об «интуиции как свехреальности», упомянул в коротеньком выступлении И. Канта, А. Бергсона, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого и М. Зощенко, подтвердив тем самым свое амплуа эрудита[18].

Литературно-творческий кружок УрГУ, объединивший молодых прозаиков и поэтов факультета журналистики и отделения филологии, в 1946 г. организовал выпуск альманаха «Наше творчество»[19]. В Музее истории УрГУ сохранилось три его номера, вышедших в марте и ноябре 1947 г. и в мае 1949 г. Из рецензий зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Л. А. Гладковской, напечатанной в «Сталинце», известно содержание первого номера, появившегося весной 1946 г.[20] Следует отметить, что некоторые стихи и проза печатались одновременно и на страницах «Сталинца», и в «Нашем творчестве».

В не дошедшем до нас выпуске литературного альманаха из отмеченных Л. А. Гладковской напечатаны: «Короткие рассказы» И. Гершенбаума (будущего члена Союза писателей СССР), отрывок романа фронтовика В. Очеретина «Я твой, Родина!», новелла «Новогодний тост» В. Олигина (будущий профессор УрГУ), стихи Л. Румянцева (будущий руководитель отдела прозы и поэзии журнала «Уральский следопыт»), несколько публицистических очерков. Из рецензии ясно, что живость, правдивость и искренность студенческих произведений основана на собственных наблюдениях и переживаниях авторов. Необычна тема одного из коротких рассказов Иосифа Гершенбаума под названием «Артист». Речь в нем идет о посещении китайского театра, где актеры собирают гонорар, обходя зрителей со шляпой. Действие произведений Вадима Очеретина «Я – твой» и Вячеслава Олигина «Новогодний тост» происходит на фронте. Но война является лишь фоном событий, в основе которых сильные человеческие чувства: любовь, ревность, верность. Молодость авторов – 25 и 22 года соответственно – один из которых побывал в боях, располагала к любовным переживаниям. И они открывают читателям психологически сложные состояния героев, которые, оказывается, и в момент боя могут думать лишь о своих чувствах и погибнуть из-за неверности или смерти любимой, а не только с мыслью о победе. О раннем взрослении юношей на войне говорит образ, созданный в стихотворении Льва Румянцева «Новый год»:

И возмужавший до седин,
Комбатом выдержанных вин,
Ты ждешь сигнал Кремлевской башни…

Рассматривая поэзию и прозу второго номера альманаха «Наше творчество»[21], хотелось бы остановиться на произведениях трех молодых авторов: И. Лебензона, Л. Румянцева и В. Очеретина. Примечательна в этом выпуске также рубрика «Шаржи в рифмах». К сожалению, автор эпиграмм не указан, но адресаты их названы, и в каждой схвачена какая-то личная, жизненная или творческая ситуация:

Судьба изменчива всегда

Асфальт до глянца не натрут морозы,
За тучи скрылась лысая луна:
Поэт Румянцев перешел на прозу,
Сменила лирику безусую она.

И. Лебензону

«Синий ветер» свистел в облаках,
Кончил бой «Дон-Кихот» по тревоге –
И в кирзовых больших сапогах
К нам в УрГУ завернул по дороге.

О будущем «певец далеких мест»

Красота Сахалинского края!
Петь о ней у Володи мечты.
А пока все у Шустова знают
Сахалинские только унты.

В последнем шарже речь идет о необычной для Урала обуви, которую фронтовик и начинающий поэт Владимир Шустов (в будущем главный редактор журналов «Уральский следопыт» и «Урал») привез с Сахалина, куда ездил после демобилизации.

Поэму Иосифа Лебензона «Синий ветер» сегодня можно прочесть на страничке журнала «Утро» в Интернете[22].

В первой строфе поэмы автор вспоминает о нелюбимом властью гуляке-поэте:

Будто синий ветер этот,
Голубые ураганы
Созданы одним поэтом
Из мечтаний полупьяных.

Образ Синего ветра – это олицетворение мечты и неудержимого стремления ввысь. Необыкновенный ветер «человека делает птицей», несет по бур-

ному и опасному океану жизни тех, кто одержим отвагой, кто идет первым, он «юной храбрости попутчик» и всегда «рядом с лучшими на свете». Впервые герой поэмы повстречал Синий ветер, надев пионерский галстук и испытав причастность к романтике революции. А в 15 лет на репетициях в драмкружке, играя роль Труффальдино, юный актер почувствовал, как Синий ветер первой любви распахнул его сердце навстречу Клариче, которую играла одноклассница Лена. «Неожиданное, нервное слово “Война”» оборвало счастливое и понятное течение жизни:

За окном моим улица движется,
Звонких песен никто не поет.
На окне позабытая книжица
Под названием «Дон-Кихот».

О войне герою-поэту писать совсем не хочется, хотя и прошел он от Волги до Берлина, но душа сохранила образ Дон-Кихота – последняя, так и оставшаяся на репетициях роль в предвоенном драмкружке. Верен поэт и своей любви к девушке, принявшей когда-то облик Клариче:

Уносило меня эшелонами
Из страны черепичных крыш.
Пело сердце мое влюбленное –
Синий ветер, услышь, услышь…

Но любимая оказалась замужем, «и растет уже, ходит сам уже замечательный мальчуган». Пережив «метель в груди», герой под порывами Синего ветра понимает, что его силы, его умения фронтовика нужны растущим послевоенным городам. Финал поэмы, правда, не так романтичен, как песнь о Синем ветре, но не менее символичен. От любовных переживаний герою поэмы помог избавиться… подъемный кран:

На меня указавши пальцем,
Кран подъемный спросил в упор:
Разве можно сейчас печалиться?
Надо строить, ведь ты – сапер!..

Рассказ Льва Румянцева «Орел» тоже наполнен символами, повествуя о фантастическом событии – поединке старого орла, жившего в ущелье Динарских гор, с немецким летчиком-асом. Идея повествования проста – птицы, как и люди, защищают свой дом, свою скалу, свое ущелье и горы от врагов, желающих разрушить их привычный уклад, даже ценой собственной жизни. Несмотря на сказочность сюжета, автором довольно реалистично, с эмоциональной силой передана романтика боя между стальной и пернатой птицами над вершинами Черногории.

Очень лиричный, трогательный, с непростым подтекстом рассказ Вадима Очеретина «Галя» свидетельствует о зрелости молодого автора. Темой любви

проникнуто большинство его произведений, напечатанных в указанный период в университетских изданиях. Здесь он размышляет о девушках, жизнь которых оборвала война, и «не осталось ни следа» от их существования на Земле. В рассказе любимая главного героя погибла, но имя ее – Галя – носит девочка, которой она помогла родиться в тыловом городе холодной, ветреной осенней ночью.

События весны-осени 1947 г. изменили студенческий литературный альманах. Связаны они были с «отработкой» на местном уровне постановления оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». В середине апреля 1947 г. студентов-кружковцев начали вызывать на допросы в Управление МГБ Свердловской области, а в их квартирах прошли обыски. Трагично сложилась судьба Виктора Рутминского, который был арестован, осужден по ст. 58/10 (антисоветская агитация и пропаганда) и смог вернуться в университет только через долгие 8 лет.

20 июня 1947 г. в «Комсомольской правде» появилась статья «Идейное убожество. Об одном студенческом альманахе», написанная корреспондентом по Уралу Михаилом Меньшиковым. Досталось всем авторам альманаха № 2 за их «эстетические выкрутасы», «культивирование ложных идеек» и, одновременно, «безыдейность». Надо сказать, что критика Меньшикова далека от литературоведческой, она довольно примитивна, ограничена насмешками над содержанием и следует худшим традициям своего времени. 25 сентября 1947 г. к «Комсомолке» присоединилась местная газета «Уральский рабочий», опубликовавшая анонимную передовицу «Идейное воспитание учащейся молодежи».

Если в первых двух номерах альманаха мы видим разные темы, жанры (от очерка до пародии), художественные образы, смелую символику и аллегоричность в поэтических произведениях и художественной прозе, а главное – искренние человеческие чувства, то дошедшие до нас последние два выпуска отличаются скорее едино-, нежели разномыслием[23]. Из содержания журнала были исключены очерки, эпиграммы и пародии, критические статьи, посвященные анализу творчества товарищей по перу. Исчезла тема любви между людьми, оставив место теме дружбы, любви к социалистической Родине, а также боевого и трудового подвига.

В ноябрьском номере 1947 г. напечатан добрый, искренний рассказ И. Гершенбаума «Наша юность» о школьной дружбе, которую одноклассники пронесли через военные годы. Однако финал его заставляет забыть о простом человеческом сопереживании героям, он наполнен гордостью и даже завистью к тем, кто «чуть моложе страны… и растет и мужает вместе с ней…». А в стихотворении Л. Шкавро «Друзьям» «фронтовыми дорогами» идут почему-то «задорные и веселые» друзья, «отвоевывая в битвах города и села».

Альманах, выпущенный в мае 1949 г., открывается стихотворением «Коммунист», содержание выпуска переполнено комсомольско-коммунистической

тематикой, в стихах с портретов нам улыбается то Ленин, то Сталин, а проза знакомит с комсоргами и героями. В переводах М. Немченко воспевается Москва – «ведущая в мир коммунизма», вожди, и «низший, рабочий люд».

Вероятно, послевоенное разномыслие, переместившись к началу 1950-х гг. в «укрытия», продолжало существовать, но из студенческого, допущенного к печати творчества, оно было вычищено жесткой идеологической щеткой и строго контролировалось партийным руководством УрГУ. До начала крушения «монолита единомыслия» оставалось совсем немного времени, и эти процессы проникнут не только в творческое, но и в политическое сознание.

Примечания

[1] *Фирсов Б. М.* Разномыслие в СССР 1940–1960-е гг. История, теория и практики. М., 2008. С. 6, 10.

[2] См: *Алексеев А. Н.* Разномыслие как социологическое понятие и характеристика социума (опыт теоретического рассмотрения) // Разномыслие в СССР и России (1945–2008) : тезисы докл. науч. конф. 15–16 мая, 2009 г. С.-Петербург. СПб., 2009.

[3] См.: *Зубкова Е. Ю.* Социально-психологическая атмосфера послевоенных лет и ее влияние на политику реформ // Россия в XX веке. Историки мира спорят. М., 1994. С. 579.

[4] См. об этом также: *Достовалова П. Д.* Литературное объединение Уральского государственного университета в 1940-е годы // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 6. С. 391–397.

[5] Государственный архив административных органов Свердловской обл. (ГААОСО). Ф. Р. 1. Оп. 2. Д. 23024.

[6] *Охапкина К. А.* Племя особое // Уральский государственный университет в воспоминаниях. Екатеринбург, 2000. С. 154–155.

[7] *Захаров С. А.* Первый послевоенный // Версты мужества. Екатеринбург, 1995. С. 464, 474.

[8] *Захаров С. А.* Машина времени // Уральский государственный университет в воспоминаниях. С. 166.

[9] *Матвеев В. С.* Мгновения минувших дней // Уральский государственный университет в воспоминаниях. С. 258 ; *Охапкина К. А.* Племя особое // Там же. С. 154.

[10] *Тувим Ю.* Лодзь // Сталинец. 1945. 7 ноября.

[11] *Рутминский В.* Польский поэт Юлиан Тувим в русских переводах // Сталинец. 1945. 22 сентября.

[12] Переводы стихотворений Р. Сервиса см.: Сталинец. 1946. 23 апреля.

[13] См.: *Сервис Р.* Мой паренек. Перевел с английского *Ю. Абызов* // Сталинец. 1946. 29 июня.

[14] Интересный доклад // Сталинец. 1946. 18 июня.

[15] Из протокола допроса В. Рутминского // ГААОСО. Ф. Р. 1. Оп. 2. Д. 23024. Л. 31.

[16] Средь шумного бала случайно… Дружеские шаржи // Сталинец. 1 января. 1947.

[17] *Лебензон И.* Стихи о возвращении // Сталинец. 1947. 7 нояб.

[18] См: Тетради для протоколов заседаний литературно-творческого кружка УрГУ. Протокол от 1 апреля 1947 // Фонды Музея истории УрГУ.

[19] См.: *Русина Ю. А.* Рифмы жизни. История студенческого литературного кружка УрГУ (середина 1940-х гг.) // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2. Гуманитар. науки. 2011. № 4 (96). С. 269–285.

[20] См: *Гладковская Л. А.* Наше творчество // Сталинец. 1946. 7 мая.

[21] Наше творчество. Альманах литературно-творческого кружка. Уральский госуниверситет им. А. М. Горького. 1947. № 2 // Музей истории УрГУ.

[22] *Иосиф Лебензон.* Синий ветер [Электронный ресурс]. URL: Режим доступа: //http://utrolam.narod.ru/Arxiv/u_2000/lebenzon.htm (дата обращения: 17.10.2012).

[23] См: Наше творчество. Альманах литературно-творческого кружка. Уральский госуниверситет им. А. М. Горького. 1947. № 3 // Музей истории УрГУ ; Наше творчество. Альманах литературно-творческого кружка. Уральский госуниверситет им. А. М. Горького. 1949. Май / / Музей истории УрГУ.

П. Д. Достовалова
Екатеринбург

СБОРНИК «AONDE FORAM?» КАК ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ УРАЛЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА*

Литературные объединения в УрГУ отсчитывают свою историю с 1930-х гг., когда самые первые студенты университета начали публиковать свои стихи в газете и собираться для обсуждения и чтения своих творений. С этого времени поэтическая жизнь вуза складывалась по-разному, но всегда находились люди, которые хотели выразить себя через художественное творчество, найти своего читателя.

В 1990-е гг. местом для самовыражения начинающих поэтов стал клуб «Гнездо Белого Кролика» («ГКБ»), который впоследствии перерос в творческое объединение по интересам, где поэзия была лишь частью большого разговора о культуре. Объединение выпустило единственный сборник «Aonde foram?» (1995). В нем были опубликованы стихи студентов УрГУ Алексея Верницкого, Георгия Циплакова, Александра Седова, Олега Дозморова, Романа Козлова с послесловием Дениса Жердева, где объяснялось название и сборника, и клуба: «AONDE FORAM (португ.) – что в переводе означает “Камо скребеши?” или “Куда копаешь?” – потому что утверждать, что авторы, в этом сборнике представленные, куда-то там “идут” – тем более “грядут” – было бы... ну, не преувеличением – скажем, неточностью. Точно так же они не ползут, не плывут и не летят, а именно роют, как и полагается Кроликам»[1].

Авторов издания объединяло лицейское прошлое, однако в университете они выбрали разные специальности: Дозморов, Козлов и Жердев – филологический факультет, Верницкий – матмех, Циплаков – факультет искусствоведения и культурологии, Седов – философский. Впоследствии многие из них связали свою жизнь с поэзией, филологией в целом (Верницкий, Дозморов, Жердев) или с написанием рекламных текстов, слоганов (Циплаков, Козлов).

---

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

© Достовалова П. Д., 2013

Создателей «Aonde foram?» отличает тяготение к постмодернистской эстетике, что определяет экспериментальный характер формы и содержания их стихотворений. Обратимся к наиболее показательным примерам, раскрывающим общие для сборника тенденции.

Эксперимент с текстом начинается уже с определения жанра всей книги: сборник назван «лирическим отступлением». Такая жанровая номинация объединяет все опубликованное в единый текст и указывает на его внесюжетность, «второстепенность», а вместе с тем субъективность, поскольку именно лирическое отступление выражает авторское отношение к действительности и изображаемому. Тем самым поэты вовлекают своего читателя в игру и заставляют задуматься о значимости/незначимости написанного.

Рассматриваемые стихотворения экспериментальны еще и потому, что их авторы вовлекают литературную традицию в контекст своей жизни и своих проблем, дерзают соперничать с самыми известными поэтами.

В качестве образца для подражания и своего главного собеседника студенты Уральского университета выбирают чрезвычайно популярного в 1990-е гг. поэта Иосифа Бродского.

Так, в подборке стихов выделяется стихотворение «Песня опыта, она же невинности» А. Верницкого, которое по своему содержанию оказывается гораздо ближе к тексту Бродского «Песня невинности, она же – опыта» (1972), чем к исходному образцу У. Блейка. Стихотворение Иосифа Бродского было написано в год его выдворения из СССР и еще содержит в себе мысли о лучшем будущем:

Мы полюбим всех, и в ответ – они нас.
Это самое лучшее: плюс на минус.

<…>

Наши окна завешены будут тюлем,
а не забраны черной решеткой тюрем[2].

Алексей Верницкий заимствует ритмику, интонацию Бродского и проводит параллели между российской реальностью 1990-х и 1970-ми гг. Опыт героя его стихотворения составляют реалии прошлого: лагерная жизнь, которую в 50–70-е гг. испытала на себе большая половина страны, постоянные очереди в магазинах. Воспоминания о тоталитарном режиме и постоянной возможности ареста живы в национальной памяти:

Это мы слетаемся темной тучей
В магазине к прилавкам. На всякий случай
Мы всегда храним в голенищах ложки.
Мы на полпланеты протянем ножки... (с. 5)

Негативное отношение к политике советской власти присутствует в стихотворениях обоих авторов: общество в стихотворении студента

УрГУ называется поэтом «темной тучей», и здесь он следует за Бродским, критикующим любой государственный строй, приводящий к обезличиванию человека. Для героя Бродского не существует другого выбора – чтобы сохранить самого себя, обрести свободу, он вынужден ехать в Америку.

Главное же отличие текста Верницкого состоит в том, что и в Америке его герой уже не видит спасения, того идеального мира, куда так стремилась интеллигенция во времена «железного занавеса». Для молодого поколения 1990-х «американская мечта» перестает быть столь притягательной: границы открыты, голливудские фильмы и джаз уже не под запретом, да и сами студенты иные, чем поколение Бродского.

Студент УрГУ в своей «Песне опыта...» рассматривает Америку в традиции Маяковского, Есенина и других авторов начала века, называющих ее страной «желтого дьявола», денежного мешка. В лице Америки проступает личина пошлости, эта страна уже не может претендовать на роль «рая на земле»:

Ибо рай расположен дальше,
Чем Америка – символ века... (с. 5)

В ином ключе оппозиция Рая и Ада представлена у Бродского, для него это онтологические категории, о чем пишет, например, М. Крепс[3]. *Рай* обладает наиболее отталкивающими чертами, поскольку ограничивает свободу человека. *Рай* – еще одно общество, которое уравнивает людей, а значит, лишает их индивидуальности, приводит к полной пустоте. *Ад* не настолько страшен для Бродского, как эта пустота, Ничто:

Нам знаком по жизни предмет боязни:
пустота вероятней и хуже Ада[4].

Внутренний конфликт героя Бродского – не просто выбор между свободой и Родиной, речь идет об отчуждении человека от общества и попытке обретения им «подлинного существования», поэтому его уход во тьму неизбежен («Мы уходим во тьму, где светить нам нечем...»). Верницкий же в своем стихотворении ставит проблему утраты идеалов, описывая распутье, на котором оказалось его поколение.

«Песня опыта...» Верницкого по своей теме созвучна с текстом песни «Гудбай, Америка» Ильи Кормильцева, написанной для группы «Наутилус Помпилиус» в 1985 г.:

Мне стали слишком малы
Твои тертые джинсы.
Нас так долго учили
Любить твои запретные плоды...[5]

Ассоциации с песней Кормильцева возникают у читателя непроизвольно в силу общности тематики: отношение к Америке с открытием «железного занавеса» изменилось, «запретный плод» Америки уже не так сладок.

Современные контексты в стихотворениях постоянно сочетаются с историческими, культурными реалиями. У Алексея Верницкого герой популярной телепередачи для малышей Хрюша соседствует в тексте с Гоголем («Обожаемый Хрюша, – тоскует Гоголь...»), Хаммурапи, Гершвином и другими реальными историческими личностями:

Наш отец, Хаммурапи! – танцует Гершвин, –
Это я сочинитель «Жизни за государя»,
Это я разбужен восстанием декабристов,
Это я создатель американского джаза
Это я переехал в страну всех пошлых
Из страны всех пошлин
и страны создатель
Где страна которой нет и нет (с. 6).

Факты действительности, упомянутые автором, создают переплетение явлений авторитарного режима (фараон, спасение царя) и свободомыслия (восстание декабристов, джаз). А встречающиеся популярные телеперсонажи (Хрюша, Степашка) характеризуют общество потребления. Упомянутые герои детских передач указывают также и на наивность восприятия мира, свойственную детям и отчасти поэтам сборника, на тот интерес к жизни, которого так не хватает в современном мире взрослых.

Для того чтобы понять смысл отсылок, читателю надо знать, что Гершвин – джазовый композитор из семьи еврейских эмигрантов, а «Жизнь за государя» – видоизмененное название оперы об Иване Сусанине, спасшем только что возведенного на престол правителя. Игра с историческими реалиями задает иронический тон стихотворения и заставляет читателя обратиться к своему прошлому – существовавшему прежде «железному занавесу» и получившей большое распространение фразе «Сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст».

Иронически осмысляя в предшествующих строфах религию («Знал ли однофамилец, что ездил в Ниццу, / Сто различий между мечетью и синагогой?») и любовь («Я семейной жизнью весьма доволен: / Вот жена в кимоно облачилась, томен / Ее взгляд но я говорю, что болен...»), в последней Верницкий говорит о власти и свободе, продолжая важную для всего сборника тему. Называя Америку «страной всех пошлых», а Россию – «страной всех пошлин», он не делает выбора в пользу одной из них. Идеального места, как поэт заявлял еще в предыдущем стихотворении, нет.

Говоря о литературе 1980–1990-х гг., М. Липовецкий отмечал, что в главенствующем в это время постмодернизме «...Кризис ценностно-идеологических оснований общества, стремительная инфляция прежних мифов и верований приводит к эффекту *исчезновения реальности*»[6]. Именно эту особенность и фиксирует последняя строчка стихотворения: «Где страна которой нет и нет». Поэту остается лишь одно – ирония над действительностью и самим собой.

Ироническое отношение к человеку и собственной жизни в частности присутствует и у другого автора сборника – Георгия Циплакова. В его стихотворении «К собаке Павлова» заметна параллель со стихотворением С. Есенина «Собаке Качалова» (1925). Можно сопоставить некоторые отрывки этих текстов:

Есенин	Циплаков
Дай, Джим на счастье лапу мне, Такую лапу не видал я сроду. Давай с тобой полаем при луне На тихую, бесшумную погоду. И каждый, улыбаясь, норовит *Тебя по шерсти бархатной потрогать*[7]	Собака Павлова! К тебе я обращаюсь! Давай пофилософствуем, мой друг! Тебя любили и тобою восхищались *Профессора и доктора наук* (с. 13).

В произведении Есенина главным становится отношение лирического героя к девушке, его одиночество и желание быть рядом с возлюбленной или хотя бы через собаку передать ей свое чувство.

Циплаков в своем стихотворении переосмысляет ситуацию и намеренно снижает лирический пафос. Герой также ощущает свое одиночество («Что делать, коль одолевает скука?»), задается важными вопросами о смысле бытия, но на смену чувствам, переживаниям приходят рефлексы:

Я подойду. И выпрямлюсь. И встану.
И буду ждать подачку по звонку (с. 13).

Как можно заметить, себя автор также помещает в общество, живущее рефлекторно, «по звонку». На смену есенинской собаке Качалова, воплощающей тепло и самые светлые чувства, приходит собака Павлова, олицетворяющая собой научный прогресс и вместе с этим ассоциирующаяся с рефлекторной деятельностью (а следовательно – с чисто животной частью человеческой жизни). Образ собаки Павлова близок по своему наполнению к Хрюше у Верницкого: оба персонажа характеризуют современное общество как бездумную массу потребителей.

Стихотворение Г. Циплакова «К собаке Павлова» созвучно также своим содержанием с песней «Доктор твоего тела» (1986) рок-группы «Наутилус Помпилиус»:

Мы должны быть внимательней в выборе слов,
Оставь безнадежных больных.
Ты не вылечишь мир, и в этом все дело.
Пусть спасет лишь того, кого можно спасти...[8]

Проблематику неидеальной действительности Г. Циплаков продолжает своими переводами Д. Донна («Прощание, запрещающее скорбь») и Р. Фроста («Огонь и лед»), где поднимается вопрос о постоянном и изменяющемся, о расставании с тем, что дорого, и обретении себя. Интерес к творчеству Фроста и

Донна вновь указывает на параллель с Бродским, который переводил эти стихотворения и открыл данных авторов для российского читателя. «Это было время интереса к литературоцентристам, поэтам-интеллектуалам. Через Бродского мы открывали Фроста, Донна и других писателей»[9], – вспоминает Д. Жердев, автор послесловия к сборнику.

Абсолютно все авторы «Aonde foram?» формируют своего читателя, рассчитывают на его культурную память и готовность расшифровать все тайные коды, которые присутствуют в текстах.

Для Александра Седова, например, оказывается важным, чтобы его читатель разбирался в философии, был знаком с работами Хайдеггера, поскольку один из его текстов посвящен именно ему и называется «Не-из-реченность сна»:

Повиснутость моста
Над тем, что не струится
Здесь и Теперь слуга
У Времени Бытия... (с. 19)

Читатель сборника должен владеть несколькими языками, разбираться в литературе, философии, искусстве, истории. Установка на читателя-интеллектуала не случайна: участники клуба «Гнездо Белого Кролика» уверены, что он должен, как кролик, докопаться до смысла текста. Об этом тоже говорит в послесловии Д. Жердев: «...весьма непросто – рыть (само по себе тяжело) свою индивидуальную нору, да еще (в земле же!) вслепую, и иметь при этом в виду докопаться до человека, до одного из потерявшихся в океане “островов” Джона Донна... Вот и приходится выставлять на поверхность маяки-приманки – на случай, если кто идет – точнее, роет – навстречу» (с. 31). Мотив рытья и образ кролика отсылают нас к кэрроловской «Алисе в Стране чудес», где кролик указывает героине дорогу в фантастический мир через нору. Отсылка к сказке об Алисе одновременно содержит намек на игровое осмысление действительности авторами «Aonde foram?» и установку на интеллектуального читателя (вспомним присутствующие в сказке загадки и математические изыскания Л. Кэррола).

Написанный сборник был рассчитан на ограниченную аудиторию «своих» – студентов-гуманитарев, способных разделить увлеченность Бродским и понять отсылки, присутствующие в текстах. Смешение эпох, героев, текстов, ироническая интонация студентов были понятны их товарищам, но неподготовленному читателю могли показаться загадочными. По мнению самих участников клуба «Гнездо Белого Кролика», времена однозначных оценок Белинского прошли, а при чтении современных текстов «не получается единого и абсолютного взгляда» (с. 32). Об этом же пишет, анализируя постмодернистскую традицию в целом, М. Липовецкий: «В мире-тексте, а точнее, хаотическом конгломерате множества текстов – мифологий, идеологий, традиций и стереотипов – не может быть единой правды о мире. Ее заменяет множественность интерпретаций и, шире, множественность одновременно существующих

“правд” – абсолютных в пределах своего культурного языка, но фиктивных в сопоставлении со множеством других языков»[10]. «Разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения, воплощенном в данном случае в культурных языках или “видах письма”, в диалоге...»[11]

Сборник «Aonde foram?» представляет собой эксперимент по объединению взглядов нескольких начинающих поэтов 1990-х гг., схожих своим критическим отношением к действительности. Через переосмысление классики в сопряжении с современными реалиями авторы пытаются разрушить существующие стереотипы (о творчестве, об идеализации американской жизни и др.). О том, что университетские поэты не претендуют на утверждение единственно верной истины, говорит уже определение жанра «Aonde foram?» – *лирическое отступление*, подготавливающее читателя к субъективным, предельно личным текстам со своей «правдой». Верницкий, Циплаков и другие участники «ГБК» чувствуют свое неустойчивое положение в мире и в творчестве пытаются обрести себя, найти адекватный реальности язык, и этим языком чаще всего становится ирония.

Студенты УрГУ описывают свое мировосприятие через диалог с традицией и культурой – так, Бродский и открытые им европейские поэты, популярная в конце 1980-х – начале 1990-х гг. рок-музыка оказываются наиболее созвучны настроениям молодых поэтов, а ситуация, описанная Есениным в современном обществе опошлилась и выглядит уже иначе – человек 1990-х, по мнению авторов «Aonde foram?», не столь чувствителен, открыт миру и живет, руководствуясь в первую очередь своими рефлексами.

Участники «ГБК» пишут в первую очередь о себе и том, что важно для них, для их поколения, поэтому в стихотворениях появляются джаз, «Битлз», телевидение... Это то, что составляет реальность их мира и что во многом сформировало их поэтическую личность.

Примечания

[1] *Верницкий А., Дозморов О., Козлов Р. и др.* Aonde foram? Екатеринбург, 1995. С. 31. Далее в тексте цитируется это издание, страницы указываются в скобках.

[2] *Бродский И.* Песня невинности, она же – опыта // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 3. СПб., 2001. С. 30.

[3] См: *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. Ardis Publishers, 1984. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt

[4] *Бродский И.* Песня невинности, она же – опыта. С. 33.

[5] *Кормильцев И.* Гудбай, Америка. [Электронный ресурс]. URL: http://teksta.org/43465.html

[6] *Липовецкий М. Н.* Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция Хаоса // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1 : Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 356.

[7] *Есенин С.* Собаке Качалова // Есенин С. А. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 155.

[8] *Кормильцев И.* Доктор твоего тела. [Электронный ресурс]. URL: http://teksta.org/78839.html

[9] Интервью с Д. В. Жердевым взято автором статьи в 2012 г.

[10] *Липовецкий М. Н.* Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция Хаоса // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. С. 357.

[11] *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм : (Очерки исторической поэтики). Пермь, 1997. С. 13.

Н. Ю. Ильмухина

Екатеринбург

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР КАТАЛОГА ФОНДОВ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Любой исследователь знает, что качество и результативность его работы в решающей степени зависят от полноты и качества источников, которые он использовал. Поэтому человек, изучающий творчество или личность того или иного писателя, начинает свою работу с поиска источников, уже введенных в научный оборот, и тех, которые еще не использовались в научных трудах. Основную массу источников можно обнаружить лишь на основе целенаправленного библиографического поиска и работы с каталогами. Поэтому перед исследователем, изучающим жизнь и творчество уральского писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка, также встает вопрос поиска источников.

Творческое наследие писателя рассредоточено в разных архивах и библиотеках страны: фондах ОМПУ, РГАЛИ, ГАСО, РГБ, ИРЛИ, Санкт-Петербургской театральной библиотеки.

В 1891 г., уезжая из Екатеринбурга в Петербург, Мамин-Сибиряк передал рукописи своих произведений Уральскому обществу любителей естествознания (УОЛЕ)[1]. В 1925 г. в Москве, на заседании общества по изучению творчества А. П. Чехова и его эпохи, была образована комиссия по увековечению памяти Мамина-Сибиряка[2]. Материалы, собранные этим обществом, откладывались в Московском государственном литературном музее. Небольшой, но ценный фонд рукописей собрался в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. В 1920–1930-е гг. в Пушкинский дом поступают архивы и собрания, в состав которых входили рукописные материалы Мамина-Сибиряка: в 1925 г. из издательства «Колос» был передан архив журнала «Русское богатство», к 1930-м гг. относится поступление архива поэтессы М. В. Ватсон и архива редактора «Журнала для всех»[3].

Обширно собрание писем писателя. Около 50 корреспондентов переписывались с Дмитрием Наркисовичем в годы его пребывания в Екатеринбурге. В петербургский период число корреспондентов Мамина увеличивается. Эти письма отложились не только в фондах самого писателя, но и в фондах его адресатов.

© Ильмухина Н. Ю., 2013

В 1949 г. Б. Д. Удинцевым был составлен каталог фондов Гослитмузея[4], который дает представление о рукописях и переписке писателя, хранящихся не только в Гослитмузее, но и в других архивах и библиотеках. Данный каталог до сих пор является единственным источником для сбора материалов о рукописном наследии Мамина.

При использовании данного каталога исследователь сталкивается с серьезными трудностями. Еще в 1941 г. на базе собрания Государственного литературного музея был создан Центральный государственный литературный архив (ЦГЛА). Таким образом, каталог фондов государственного литературного музея устарел еще до своего издания. Изменения произошли и в других структурах: государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина стала РГБ, Государственный исторический архив Ленинградской области – ЦГИА СПб. Серьезные преобразования произошли в Екатеринбурге. Материалы Мамина-Сибиряка, ранее принадлежавшие УОЛЕ, хранятся теперь в ГАСО, большую работу по сбору источников об уральском писателе-классике провел Объединенный музей писателей Урала.

Кроме того, что представленные в каталоге 1949 г. архивы и библиотеки уже не раз сменили свое название, изменения произошли и внутри самих фондов. Фонды пополнялись, какие-то материалы в результате внутренних изменений попали в другие фонды, некоторые хранилища изменили внутреннюю нумерацию. Таким образом, информация, представленная в указанном каталоге, на сегодняшний день уже не совсем актуальна.

На данный момент крупнейшим хранителем материалов Мамина-Сибиряка является Российский государственный архив литературы и искусства (пьеса «Золотопромышленники», роман «Бурный поток», очерк «Косточки хрустят» и др.). Большим количеством документов обладает Российская государственная библиотека (переписка Мамина-Сибиряка, рукопись повести «Охонины брови»), Государственный архив Свердловской области (роман «Приваловские миллионы», «Горное гнездо» и другие рукописи), Музей писателей Урала (переписка Д. Н. Мамина с родственниками, семейный архив Маминых и др.). Во всех представленных организациях есть личные фонды Мамина-Сибиряка. Часть литературного наследия представлена в личных фондах и архивах организаций как выше названных архивах, так и в ИРЛИ РАН, ЦГИА, Санкт-Петербургской театральной библиотеке, РНБ.

Вопрос о создании единого каталога творческих и личных материалов Мамина-Сибиряка практически не затрагивался.

Научные сотрудники ОМПУ уже давно занимаются работой по сбору творческого наследия Мамина-Сибиряка. Сейчас в фондах ОМПУ можно найти не только личные документы или творческие материалы, но и копии материалов Мамина-Сибиряка из других архивов страны. В прошедшем году сотрудниками была проведена работа по систематизации имеющихся материалов, в результате чего была составлена опись, которая представляет собой свод-

ный каталог фондов Мамина-Сибиряка из представленных архивов, имеющихся в микрофотокопиях в фондах музея писателей Урала.

Этот каталог имеет серьезные отличия от уже упоминающегося каталога 1949 г. В основу его деления легли не тематические рубрики, как это сделано в каталоге Гослитмузея, а указания на место хранения, т. е. архив или библиотеку. Данный каталог не ставит целью дать описание каждой единицы хранения во всех архивохранилищах по единой схеме, как это сделал Б. Д. Удинцев. Здесь каждая опись по возможности сохранена в том виде, в каком ее можно увидеть в самом архиве, в котором хранится оригинал документа. Таким образом, исследователь может не только найти информацию о тех документах, которые есть в копиях в фондах ОМПУ, но и увидеть всю опись целиком. Это касается, в первую очередь, РГАЛИ, ГАСО, РГБ, где имеются личные фонды Д. Н. Мамина-Сибиряка.

В остальных организациях материалы уральского писателя находятся в других фондах. Так, некоторые письма находятся в фондах адресатов Мамина-Сибиряка, рукописи могут находиться в архивах крупных собраний, в фондах издателей. В данном случае опись целиком не приводится, указывается информация только о документе, имеющем непосредственное отношение к Мамину.

Также была проведена работа по выявлению новых источников. В личных фондах рукописного отдела ИРЛИ были выявлены материалы Мамина-Сибиряка, которые ранее не использовались и потому не представлены в музее писателей Урала. Данные материалы также отражены в каталоге. Для удобства исследователей с 2012 г. фонд № 136 (архив Д. Н. Мамина-Сибиряка) ГАСО имеется в электронном варианте.

Конечно, для издания нового сводного каталога фондов Д. Н. Мамина-Сибиряка нужно провести еще много уточнений, выяснить, где еще могут храниться документальные источники, изучить фонды, которые могут содержать такие материалы. Также возможными хранителями творческого наследия писателя могут выступить краеведческие музеи Екатеринбурга, Нижнего Тагила и других городов. Однако мы надеемся, что данный каталог будет очень интересен и полезен как ныне работающим, так и будущим исследователям личности и творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Примечания

[1] См: *Удинцев Б. Д.* Предисловие // Каталоги фондов государственного литературного музея. Д. Н. Мамин-Сибиряк. М., 1949.

[2] См: *Лукьянин В. П., Никулина М. П.* Литературный квартал. Екатеринбург, 2008.

[3] См: *Мисайлиди Л. Е.* Материалы Д. Н. Мамина-Сибиряка в собрании Ф. Ф. Фидлера : (К истории формирования фондов Пушкинского дома) // Музей в контексте социокультурной жизни города, региона, России. Екатеринбург, 2006.

[4] См: Д. Н. Мамин-Сибиряк / под общ. ред. В. Бонч-Бруевича. М., 1949. (Каталоги фондов Государственного литературного музея ; вып. 8.)

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 7

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

В двух томах

Том 1

Обложка *И. М. Игнатьев*
Ответственный за выпуск *И. С. Малечко*
Редакторы *Е. К. Созина, Е. В. Харитонова, Т. А. Арсёнова*
Корректор *Е. Е. Крамаревская*
Верстка *С. П. Чайкина*

Подписано в печать 13.05.2013.
Формат 60 × 84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times NR.
Уч.-изд. л. 21,50. Усл. печ. л. 18,02. Тираж 200 экз. Заказ 1091.
Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press.info@usu.ru